

УДК 821.161.1-1(Бурлюк Д. Д.). DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-60-70.
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8.445.
ГРНТИ 17.07.41. Код ВАК 5.9.1

«ЖИВОПИСНАЯ ЗАУМЬ» ПОЭЗИИ ДАВИДА БУРЛЮКА

Богданова О. В.

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6007-7657>

SPIN-код: 5314-1224

А н н о т а ц и я . Цель исследования – проанализировать живописно-поэтические стратегии Давида Бурлюка, одного из основоположников и активных участников авангардных процессов начала XX века в России, и, в частности, выявить природу художественной зауми, находившей отражение в его стихотворческой практике, рассмотреть ее образно-смысловые функции. Основными методами, применяемыми в процессе исследования, избраны культурно-исторический и структурно-семантический, а также сравнительно-сопоставительный, в своей совокупности и дополняющие позволяющие установить диалогические связи между приемами Бурлюка-поэта и Бурлюка-живописца. Результатом работы стало аналитическое осознание родства и общности стратегий художника и поэта Д. Бурлюка в процессе рождения и созидания разноприродного текста нового искусства XX века. Показано, что особенность поэтической зауми Д. Бурлюка состоит в том, что она имеет характер не словесно-речевой, не словотворческий или лингвистический (как, например, у В. Хлебникова или А. Крученых), но образотворческий, зрительный, живописный. Продemonстрировано, что сложная природа поэтической зауми Д. Бурлюка основана на совмещении взгляда поэта и художника, приемов вербального и визуального, описываемого и видимого. В ходе сопоставительного анализа установлено, что образная заумь Д. Бурлюка опирается на воссоздание цельных картин, сформированных бурлюковскими поэтическими константами-концептами, будь то небо, земля, луна, поезд или др. Причем каждый из означенных концептов создается системой зримых сцен, например в стилистике пейзажа – пахоты на небесном поле или натюрморта – предметных образов неба в виде синей бутылки с желтым вином, лунным светом. Установлено, что целый ряд живописных холстов Д. Бурлюка создан в той же системе образных координат, что и его стихи, т. е. когда поэтический текст дешифрует живописную заумь на холсте, и наоборот – когда зрительный ряд картин Д. Бурлюка дополняет поэтический образ стиха. В результате сравнительного анализа поэтических и живописных текстов Д. Бурлюка выявлено, посредством каких образных цепочек художник соединял вербальное и визуальное, как формировал живописную заумь поэзии, какие черты живописной образности находили отражение в его поэзии, какую роль брало на себя зримое в рамках порождения различных видов зауми. Показано, как мастерски Д. Бурлюк реализовывал в себе две разные ипостаси артистической личности, как органично находил способы осуществления заумной диффузии в разных по природе искусствах – поэзии и живописи.

К л ю ч е в ы е с л о в а : русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтические жанры; поэтические образы; Д. Д. Бурлюк; живопись; визуально-вербальные стратегии; единство творческой личности; живописная заумь поэзии

Б л а г о д а р н о с т и : исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 25-18-00764 «Культурный взрыв Серебряного века: ценностно-смысловые основания»).

Д л я ц и т и р о в а н и я : Богданова, О. В. «Живописная заумь» поэзии Давида Бурлюка / О. В. Богданова. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2025. – Т. 30, № 4. – С. 60–70. – DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-60-70.

THE “PICTURESQUE TRANSRATIONAL LANGUAGE” OF DAVID BURLYUK’S POETRY

Olga V. Bogdanova

Russian Christian Humanitarian Academy named after Fedor Dostoevsky (Saint Petersburg, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6007-7657>

A b s t r a c t . The aim of the study is to analyze the creative-poetic strategies of David Burlyuk, one of the founders and active participants of the avant-garde processes of the early 20th century in Russia, and in particular to identify the nature of artistic transrational language reflected in his poetic practice, and to consider its imagerial-semantic functions. The main methods used in the research process include the cultural-historical and the structural-semantic methods, as well as the comparative method, which complement each other and make it possible to establish dialogic connections between the techniques of Burlyuk the poet and Burlyuk the painter. The result of the work consists in the analytical recognition of the kinship and common strategies of Burlyuk the poet and Burlyuk the painter in the process of the birth and creation of the diverse text of the novel art of the 20th century. It is shown that the peculiarity of Burlyuk's poetic transrational language is that it has a character not verbal or linguistic (as, for example, in the works by V. Khlebnikov or A. Kruchenykh), but imagerial, visual, and picturesque. It is demonstrated that the complex nature of Burlyuk's poetic transrational language is based on the combination of the views of a poet and a painter, and on the techniques of the verbal and the visual, the described and the visible. The comparative analysis has shown that Burlyuk's imagerial transrational language is based on the reconstruction of holistic images formed by Burlyuk's poetic constants-concepts, be it the sky, earth, moon, train, etc. Moreover, each of these concepts is created through a system of visible scenes, for example, in the stylistics of landscape – plow land on the heavenly field, or still life – object-related images of the sky in the form of a blue bottle with yellow wine, or moonlight. It has been established that a number of Burlyuk's paintings were created in the same system of imagerial coordinates as his poems, that is, when the poetic text deciphers the picturesque transrational language on the canvas, and vice versa – when a visual series of Burlyuk's paintings complements the poetic image of the verse. As a result of a comparative analysis of Burlyuk's poetic and visual texts, it has been revealed through which figurative chains the artist combines the verbal and the visual, how he forms the picturesque transrational language of poetry, what features of visual imagery are reflected in his poetry, and what

role the visible assumes in the creation of various types of transrational language. The study shows how masterfully Burlyuk realizes two different hypostases of artistic personality within himself, how organically he finds ways to implement transrational diffusion in the two immanently different arts – poetry and painting.

Key words: Russian poetry; Russian poets; poetic creative activity; poetic genres; poetic images; D. D. Burlyuk; painting; visual-verbal strategies; holisticity of the creative personality; picturesque transrational language of poetry

Acknowledgements: The research was supported by a grant from the Russian Science Foundation (project No. 25-18-00764 Cultural Explosion of the Silver Age: Value-Based and Semantic Foundations).

For citation: Bogdanova, O. V. (2025). The “Picturesque Transrational Language” of David Burlyuk’s Poetry. In *Philological Class*. Vol. 30. No. 4, pp. 60–70. DOI: 10.26170/2071-2405-2025-30-4-60-70.

Введение

Русский авангард начала XX века – *первый* русский авангард – составил мощное культурное явление, которое ярко расцветило жизнь российского общества 1910–1920-х годов, бурно и радикально повлияло на формирование нового эстетического мировоззрения эпохи, оставило глубокий след в истории отечественной культуры, находящий продолжение и развитие в авангарде втором и/или третьем, актуальном [Бобринская 2000, 2006; Крусанов 2010; Тернова 2025 и др.]¹. Философские идеи, тактики и стратегии русского авангарда начала XX столетия заложили прочный фундамент для выработки новых художественных систем и методов, приемов и форм, стилей и языков – вплоть до современности² [Орлицкий 1995, 2021; Богданова 2025а, 2025б; и др.].

Первый русский авангард стал грандиозным историко-культурным событием рубежа веков, оказавшим влияние буквально на все сферы искусства – живопись, графику, скульптуру, архитектуру, литературу, музыку, театр [Бобринская 2000, 2006; Крусанов 2010; Тернова 2025 и др.]. Между тем зарождение авангардистских тенденций в России было связано прежде всего с изобразительным искусством, с живописью, в частности – с первыми выставками ранних авангардистских объединений «Союз молодежи» (Петербург) и «Бубновый валет» (Москва). Именно в рамках этих выставок (обе 1910 год) молодые художники-новаторы (И. Машков, П. Кончаловский, М. Ларионов, Н. Гончарова, М. Матюшин, Е. Гуро, Р. Фальк, Д. и В. Бурлюки, А. Лентулов, О. Розанова и др.) впервые репрезентировали радикальные творческие идеи, на собственном творчестве публично продемонстрировали пути развития современного свободного искусства, предложили новое видение роли и задач художника и его произведений [Gold 1944; Калаушин 1995; Деменюк 2020 и др.].

Авангардисты начала XX века были талантливы многолики, успешно и активно работали в различных областях искусства: наряду с живописью

занимались графикой и книжной иллюстрацией (вплоть до книгопечатания), в живописные полотна включали литературный текст (синтез визуального и вербального), успешно спаивали зримое и слышимое (синестезия цвета и музыки, звука и значения), разрабатывали новые формы литературы, преимущественно поэзии, в том числе визуальной. Направления экспериментаторства русского авангарда были многовекторны, взаимовлияния различных искусств носили всепроникающий характер, но в основе их неизменно лежал смелый поиск – стремление к созиданию, к рождению *нового искусства*.

Применительно к литературе формы авангардного экспериментаторства обретали разнообразный характер, однако в силу специфики этого особого рода искусства первым на пути трансформации и преобразования оказывался язык. В литературе (особенно в поэзии) именно язык подвергался новым экспериментальным влияниям, оказывался в сфере ре- и деконструкции. Неслучайно в размышлениях о поэзии первого русского авангарда, как правило, на передний план выходит разговор о словотворчестве или иначе – о зауми, которая ярко и выразительно окрашивала авангардистские поиски *новой поэзии* начала XX столетия.

Заумный язык русских футуристов

Заумь, или заумный язык, – особый и намеренный прием, который эксплуатировали поэты-авангардисты для разграничения бытового разговорного языка и обновленной (и обновляющей) поэтической речи, для воздействия на впечатление слушателя и читателя, для пробуждения новых эмоциональных представлений об окружающем мире. Искусственно конструируемый заумный язык не подчинялся привычным нормам, выходил за пределы знакомых грамматических и стилистических правил, опирался не на семантику слова или конкретику морфемики, но апеллировал к свободной ассоциативности, к вольной импрессии и произвольной фантазийности. Преобладание интуиции над обыденным знанием было доминантным.

Среди русских футуристов начала XX века общепризнанными и наиболее яркими заумниками были В. Хлебников и А. Крученых. Хорошо известны радикальные образцы их словотворчества – хрестоматийные «Заклятие смехом» (1908–1909) В. Хлебникова или «Дыр бул щыл» (1913) А. Крученых.

«Заклятие смехом» Велимира Хлебникова:
О, рассмейтесь, смехачи!

¹ Существуют различные точные точки зрения на этапы и периоды развития русского авангарда [ср.: Тернова 2025; Богданова 2025а; и др.]. В частности, в работе: Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Самара, 2005. 38 с.

² Филиппов В. А. Проблемы формирования импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX в.: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1973. 174 с.

О, засмейтесь, смехачи!
 Что смеются смехами, что смеянутся сме-
 ально,
 О, засмейтесь усмеяльно!
 О, рассмешиц надсмеяльных – смех усмей-
 ных смехачей!
 О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных
 смеячей!
 Смейево, смейево,
 Усмей, осмей, смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики.
 О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи! [Поэзия русского фу-
 туризма 1999: 71]¹

«Дыр бул щыл» Алексея Крученых:
 Дыр бул щыл
 убешур
 скум
 вы со бу
 р л эз [Поэзия русского футуризма 1999: 206]
 Или еще одно крученовское – «Высоты (Все-
 ленский язык)», когда стихотворный текст склады-
 вается из одних только гласных:

е у ю
 о е и а о
 о а
 о а е е и е я
 о а
 е у и е и
 и е е
 и и и и е и и и²

Будучи не только поэтом, но и теоретиком но-
 вого искусства (как и многие практики русского
 футуризма, в том числе В. Хлебников, Д. Бурлюк,
 Б. Лившиц, И. Игнатов, К. Малевич, В. Маяковский,
 О. Розанова и др.), А. Крученых разработал и обосно-
 вал ряд теоретических положений о зауми, стал ав-
 тором важнейших манифестов и деклараций.

Так, в апреле 1913 года вышел манифест
 А. Крученых (совместно с Н. Кульбиным) «Декла-
 рация слова [,] как такового» – один из ключевых
 текстов русского футуризма, в котором авторы
 призывали отказать от традиционных эстетиче-
 ских форм, заменить их заумным языком, устрем-
 ляться к «словоновшеству», чтобы полнее осознать
 современность.

Декларация А. Крученых и Н. Кульбина гласит:

«4) Мысль и речь не успевают за переживани-
 ем вдохновенного, поэтому художник волен вы-
 ражаться не только общим языком (понятия) но и
 личным (творец индивидуален), и языком, не

имеющим определенного значения (не застыв-
 шим), заумным. Общий язык связывает, свобод-
 ный позволяет выразиться полнее.

(Пример: го оснег кайд...)

5) Слова умирают, мир вечно юн. Художник
 увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои
 имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово ли-
 лия, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я
 называю лилию еуы – первоначальная чистота вос-
 становлена. <...>

9) В заумной поэзии достигается высшая и
 окончательная всемирность и экономия – (эко-
 худ). Пример: хо-бо-ро...» [Крученых, Куль-
 бин 2015: 11–14].

Завершается декларация утверждением:
 «Всем этим искусство не суживается, а приобрета-
 ет новые поля, не умерщвляется, а воскрешается»
 [Крученых, Кульбин 2015: 14].

В том же 1913 году выходит еще один мани-
 фест – «Слово как таковое», авторами которого на
 обложке издания обозначены А. Крученых и
 В. Хлебников [Крученых, Хлебников 1913]³. «Слово
 как таковое» – один из центральных поэтических
 манифестов русского футуристического движения,
 его положения не только манифестационны, но и
 призывны, императивны:

«I) чтоб писалось и смотрелось во мгновение
 ока! <...>

II) чтобы писалось туго и читалось туго, не-
 удобнее смазных сапог и грузовика в гостинной
 <...>» [Крученых, Хлебников 1913].

Наконец, позднее, в 1921 году, появится «Де-
 кларация заумного языка» А. Крученых, листовка-
 манифест, в которой поэт-футурист лаконично
 аккумулирует представление об уже упрочившейся
 в футуристической поэзии зауми.

«<...> Заумь – первоначальная (исторически и
 индивидуально) форма поэзии. <...>

К заумному языку прибегают: а) когда худо-
 жник дает образы еще не вполне определившиеся (в
 нем или вовне); б) когда не хотят назвать предмет,
 а только намекнуть <...> в) когда теряют рассудок
 (ненависть, ревность, буйство)... д) когда не нуж-
 даются в нем – религиозный экстаз, мистика, лю-
 бовь <...>

Заумь – самое краткое искусство, как по дли-
 тельности пути от восприятия к воспроизведению,
 так и по своей форме <...>

Заумь – самое всеобщее искусство <...>» [Кру-
 ченых 2006: 426].

Что касается зауми в поэзии, то, как можно
 понять, ее механизм – в создании новых слов, в
 сотворении словесных новшеств по модели или
 вопреки традиционной модели русского языка.
 Между тем, как было сказано ранее, многие футу-
 ристы начала XX века по образованию и/или по
 призванию были художниками – русский аван-
 гард начинался в живописи. Но многие живопис-
 цы начала XX века оказались причастны к литера-
 туре – не только писали декларации и манифесты,

¹ По воспоминаниям современника, «Смехачи» так поразили,
 что некоторые критики еще в 1913 г. предлагали за одну эту
 вещь поставить памятник Велимиру Хлебникову – «освободи-
 телю стиха», а в наше время (в 1927–28 гг.) существовал даже
 юмористический журнал под хлебниковским названием» [Кру-
 ченых 2006: 37].

² По мнению некоторых специалистов, стихотворение А. Кру-
 ченых представляет собой «изолированный вокализм» суще-
 ствующих текстов. Напр., в «Высотах» текст А. Крученых может
 быть сочтен «гласным отражением» молитвы «Верую во единого
 Бога Отца, Вседержителя...» [см.: Левинтон 2005: 160–164].

³ В действительности В. Хлебников, имя которого вынесено на
 обложку, участия в создании книги не принимал.

но и создавали прозу, писали стихи. Один из самых ярких примеров – Владимир Маяковский, который начинал как художник (Московское училище живописи, ваяния и зодчества), но в историю русской культуры вошел прежде всего как поэт. Другое имя – Давид Бурлюк, «отец русского футуризма», который не только создавал живописные полотна, увлекался книжной графикой, но и написал значительное число ярких поэтических «опусов».

В этой связи возникают вопросы: можно ли обнаружить особую заумь в творчестве поэта-художника? влияет ли живописная природа таланта на сложность поэтической образности? существует ли «живописная заумь»? Поиск ответов на эти вопросы и станет центром дальнейших размышлений, эксплицируемых на материале поэтического творчества Давида Бурлюка, постоянного участника художественных выставок авангарда начала XX века, неперемного автора многочисленных поэтических сборников 1910–1920-х годов.

Своеобразие поэтической зауми Давида Бурлюка

В отличие от зауми В. Хлебникова или А. Крученых, о которой писали много и подробно (см., напр., работы Р. Якобсона, Б. Успенского, В. Григорьева, Р. Дуганова, Б. Лёнквист, В. Альфонсова, Ю. Орлицкого и мн. др.), зауми Д. Бурлюка исследователи касались весьма локально. С одной стороны, по С. Красицкому, это объясняется тем, что «особой эстетической экстенсивности поэзия Д. Бурлюка в целом не производит» [Красицкий 2002: 26; на наш взгляд, подобное утверждение может быть оспорено], с другой стороны, Д. Бурлюк далек «от использования в своей поэзии заумного языка – крайнего проявления лингвистических экспериментов кубофутуристов» [Там же: 19]. Кажется, что исследователь прав: реализованных экспериментов по созданию стихотворения, например, одними гласными или согласными у Д. Бурлюка действительно нет (хотя есть «обратные» примеры: стихи, написанные без С, без Р и др.).

Между тем не заметить присутствия зауми в стихах Д. Бурлюка нельзя, более того она эксплицируется на различных уровнях поэтического словотворчества. Так, условно можно выделить *грамматико-стилевого* уровень (например, знаменитый бурлюковский отказ от использования предлогов или намеренное пренебрежение правилами орфографии и пунктуации), *лексическо-семантический*, который ориентирован на «откровенную дискредитацию» [Красицкий 2002: 30] устойчивого понятийного смысла (поражающие образные ряды Бурлюка: небо – смрадный труп, солнце – каторжник, закат – прохвост, тучи – гады и др.), *синтетический* (или *коллажный*), когда поэтическая строка вмещает в себя, например, математические знаки (=; +) и т. п. К этому можно добавить и такой (более радикальный) прием, как деление слова на слоги, своеобразная подмена статуса морфемы, превращение ее в самостоятельную единицу, когда искусственно вычлененный и изолированный слог вступает в различные смысловые отношения с впереди стоящим словом (или частью слова) или со словом /

частью слова, следующим за ним (например, «Мертвое небо», «Увядавшие бур...» и др.). Иными словами, механизмы конструирования зауми у Д. Бурлюка достаточно разнообразны, хотя и немногочисленны.

По мысли С. Красицкого, в самом общем плане «словоновшество» в поэтических *opus-ax* Д. Бурлюка примитивно и просто: «Д. Бурлюк <...> пошел, пожалуй, самым *немудреным* путем – путем словосложения» [Красицкий 2002: 40; выд. нами. – О. Б.]. В качестве иллюстрации исследователь указывает на сложенные бурлюковские новообразования: «случайноспутница», «жестокотиканье», «брегоокеан», «розомамор», «вечернедым» и др. С. Красицкий настаивает, что «новаторство его [Бурлюка] стихотворений не носило регулярного, последовательного характера» [Там же: 36]. И уточняет: «...как, например, в творчестве Хлебникова или Крученых» [Там же: 36].

Кажется, трудно возразить: набор приемов поэта-футуриста как будто бы определен и квалифицирован, видимой тяги к словотворчеству поэт-авангардист действительно не проявляет. Но именно последнее уточнение исследователя – сопоставление с В. Хлебниковым и А. Крученых – позволяет акцентировать *своеобразие* зауми Д. Бурлюка, разглядеть ее самобытность и уникальность.

В одном из «Фрагментов» воспоминаний Д. Бурлюк писал о себе: «Я – равно поэт и художник. <...> Эти две стороны моего творчества взаимно дополняются. <...> То, что я смотрю на мир как художник, формирует по-особому мой облик, облик поэта» [Бурлюк 1994: 22–23]. В другом фрагменте добавляет: «...недостаток зрения моего всегда увлекает меня в сторону более живописного самовыражения...» [Там же: 49]. Отталкиваясь от этих признаний, попробуем разглядеть в стихотворениях Д. Бурлюка заумь не только привычную (языковую, речевую, структурно-лингвистическую), но и заумь иного рода – образную, зримую, *живописную*.

Обращение к поэтическим текстам Давида Бурлюка позволяет заметить, что они обильно пронизаны образными сравнениями, метафорическими сопоставлениями с мощным зрительным потенциалом. Бурлюк-поэт словно смотрит глазами Бурлюка-художника, он *пишет* не просто поэтически, но живописно, создает не обычные стихи, но изобразительно видимое полотно. Развитие зауми Д. Бурлюка идет по пути экспликации сложного *видео-образа* [см. об этом: Гребенюкова 2007; Котляр 2017; Богданова 2025a].

Поэтические сравнения и метафоры Д. Бурлюка могут быть достаточно просты, живописно зримы и понятны: «зубы – белая аллея» [Бурлюк 2002: 71], поезд – «змея» [Там же: 73], «след <...> завядший лепесток» [Там же: 79], снежинки – «ледниковые розы» [Там же: 116], лягушка – «блоха болот» [Там же: 92], часы – «паук» [Там же: 96], луна – «ночная дуга» [Там же: 123], фонари – глаза змей [Там же: 134], облака – «грибы» [Там же: 162], ветер – «погонщик трав» [Там же: 150] и др. Подобные сопоставления в большей или меньшей степени оригинальны, но они неизменно имеют под

собой реалистически объективную интерпретационную основу.

Однако в поэзии Д. Бурлюка встречаются и образно-метафорические ряды более сложные, которые ясны не сразу, нуждаются во вдумывании для постижения поэтической образности. Так, не сразу ясно, что такое «копья весны» в одноименном стихотворении – и только прочтение всего текста дает представление о том, что «копьями весны» названы пчелы [Бурлюк 2002: 114].

С трудом можно догадаться, о каких «зыбках» и «колыбельках» идет речь в стихотворении «Волково кладбище» [Бурлюк 2002: 110] – только в финале опуса 70 можно предположить, что «зыбки» и «колыбельки» – это кроны деревьев, лип, раскачиваемые ветром (а, может быть, облака в небе).

Особую образность создают многочисленные *цветы* в лирике Д. Бурлюка. В стихотворении «Шестиэтажный возносился дом» не сразу ясно, о каких цветах упоминает поэт: «Чернелись окна скучными рядами, / Но ни одно не вспыхнуло цветом...» [Бурлюк 2002: 72–73]. Требуется некоторое напряжение, чтобы понять, что цветок – это вспышка света в ночном окне, которую ждет лирический герой.

В сходном ключе прочитывается образ других цветов – «пламенных роз» – в стихотворении «Клонись клонись над краем бездна», где далеко не сразу становится ясно, что пламенными розами поименованы вспышки молнии [Бурлюк 2002: 94].

В стихотворении «Синий дым угаров» «черными цветами» названы глаза («очи») лошади [Бурлюк 2002: 146]. В «Летнем иноке» как «синие цветы» определены облака [Там же: 125].

Обратим внимание, что в каждом из приведенных – отдельных – стихотворений метафоризованные цветы Д. Бурлюка предстают единичным образом-впечатлением, по-своему спонтанным и спорадичным. Однако расположенные в контекстуальном соседстве они актуализируют имплицитное авторское восприятие цветов: для Д. Бурлюка образ цветка – это устойчивое представление о вспышке света, о всполохах молнии, об огне глаз-очей, об отражении сияния светил. То есть неожиданное бурлюковское сопоставление наполняется внутренним – единым – смыслом и становится константой его поэтической системы, причем константой во многом визуальной, *от*-живописной. Цветы – сияние света.

Среди поэтических метафор Д. Бурлюка есть и такие, которые малопонятны, непонятны, требуют пояснений и комментариев. Как правило, они поражают и нередко вызывают отторжение¹ [ср.: Альфонсов 1999: 21]. Знатокам поэзии Д. Бурлюка хорошо известны сквозные образы – *небо-труп*, *звезды-черви*, *луна-вошь*, *тучи-гады*, *подмышки неба* (и др.). Трудно найти исследователя, который бы не коснулся этих антиобразов.

Желание исследователей разгадать природу внеэстетической образности Д. Бурлюка неиссякаемо. И, как правило, объяснением такого рода пугающей метафорики становятся футуристическое начало («всякий футуризм» [Альфонсов 1999: 22]), реализация принципов «пощечины общественному вкусу»: вытеснить эстетичное антиэстетичным, заменить привычное экстраординарным и шокирующим. Надо признать, что подобное объяснение допустимо: Д. Бурлюк действительно в качестве одной из своих задач выдвигал необходимость потрясти публику. Однако только этим объяснение неординарной образности Д. Бурлюка не исчерпывается, она обладает особой *над*-поэтической мотивацией.

Живописная заумь концептов «звезды», «небо», «луна»

Обратимся к одному из самых впечатляющих стихотворений Д. Бурлюка – «Мертвое небо» (1910).

«Небо – труп»!! не больше!
Звезды – черви – пьяные туманом
Усмиряю боль ше – лестом обманом
Небо – смрадный труп!!
Для (внимательных) миопов
Лижущих отвратный круп
Жадною (ухваткой) эфиопов.
Звезды – черви – (гнойная живая) сыпь!!
Я охвачен вязью вервий
Крика выпь.
Люди-звери!
Правда звук!
Затворяйте же часы предверий
Зовы рук
Паук [Бурлюк 2002: 96].

Не станем останавливаться на том, что исходный образ «небо-труп» не принадлежит лирическому герою: первая фраза намеренно (!) поставлена Д. Бурлюком в кавычки, т. е. лирический субъект дистанцируется от приводимого утверждения (это закавыченное суждение, скорее всего, исходит от миопов, слабовидящих, близоруких). Важно другое: именно в этом тексте появляется образ звезд-червей.

Как и в случае с цветами-вспышками, в отдельном стихотворении образ «звезд-червей» представляется странным. Но обращение к другим стихам демонстрирует, что (как и цветы) этот образ-метафора у Д. Бурлюка не единичен, он находит свое продолжение и развитие – и, как следствие, доступное образное объяснение.

Раскрытию семантики образа «звезды-черви» служит эпиграф к стихотворению «Скобли скребком своим луна». В эпиграфических строках значится: «Среди рытвин неба / Брошен лунный плуг» [Бурлюк 2002: 151]. На фоне эпиграфа из *другого* стихотворения странный образ звезд-червей «Мертвого неба» прирастает суплементарным смыслом: оказывается, поэтом небо уподоблено пашне, пашня покрыта рытвинами, которые пропахал лунный плуг. Единичный образ «звезд-червей» приумножается, осложняется деталями и вырастает в целую картину, понятную и доступную

¹ Филиппов В. А. Проблемы формирования импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX в.: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1973. 174 с.

в своей атрибутике: небо – пашня, луна – пахарь, звезды – черви на свежеспаханной небесной меже. Внешний антиэстетизм образа «звезды-черви» (имеющий в «Мертвом небе» смежную природу) исчезает, звезды занимают естественную позицию в целостной картине иссиня-черной пашни-неба, условно – земли-неба. Привычная точка зрения поэта (обращенность к земным образам) у Д. Бурлюка меняется. Законы земли спроецированы на небо, и наоборот.

В стихотворении «Скобли скребком своим луна» вновь появляется лексема «черви» и рядом с нею слово «межа»:

Скобли скребком своим луна
Ночей фиалковые пятна,
Ведь это не твоя вина,
Что ты прогоркла и невнятна.
И кто тебе поверит, знай!
Что, озаряя царство лжи,
Червями пишушей межи

Отходишь предрассветный край [Бурлюк 2002: 151; выделено нами. – О. Б.].

В «Скобли скребком своим луна» образная пахотная метафорика «Мертвого неба» получает развитие. Разные стихотворения, малопонятные (заумные) по отдельности, в своем единстве и соположении демонстрируют смежный смысл, точнее – сквозную единую понятийность, которая позволяет снять шокирующий эффект, приписываемый непонятым образным сравнениям Д. Бурлюка. Читательская (не)компетентность удовлетворяется.

В тот же образно-семантический ряд можно поставить и стихотворение «Зима луны», где мелькает непонятный на первый взгляд образ «зеленых грибов» [Бурлюк 2002: 154]. Мыслящий цельными картинками, а не отдельными деталями и мотивами, Д. Бурлюк расширяет образ неба-пашни, раздвигает его, – в «Зиме...» появляется абрис неба-поляны и на поляне – «зеленые грибы», звезды. Непонятность поэтических метафор Д. Бурлюка исчезает: ясно, что образное видение поэта дополняется зримыми представлениями художника-пейзажиста. Д. Бурлюк создает расцвеченный поэтический пейзаж – лунно-звездно-небесный. Творец сложных текстов подтверждает сказанное о себе – он двусоставен, он поэт-художник¹.

Между тем Бурлюк-художник, как известно, писал не только пейзажи, но и натюрморты [Бобринская 2000; Крусанов 2010]. Обращение к стихотворению «Увядавшие бур...» предлагает натюрмортический вариант небесной образности (= живописной зауми) Д. Бурлюка.

Если впервые прочесть текст «Увядавшие бур...», то начальная часть стихотворения (собственно натюрморт) остается непонятной.

Лей желтое вино из синенькой бутылки
Мне не пьянеть дано хоть твой напиток пылкий
Глядите мрачно врозь зеленые устavy

До сердца проморозь бесстрашием отравы
Вот вязкий мутный пруд
Отец белейших лилий
Какой упорный труд
Расти на этом иле.
А я идти устал и все мне надоело
И тот кто днем был ал и то что было бело [Бурлюк 2002: 108].

Пейзажная – вторая – часть стихотворения не только понятна, но и аллюзийна: она со всей определенностью отсылает к одной из известных работ Клода Моне «Кувшинки» (вариантов «Кувшинок» у Моне было много).

Заумно-непонятной остается первая часть стихотворения: о какой синей бутылке и о каком желтом вине, «напитке пылком», вспоминает лирический субъект?

В контексте работ К. Моне, которые Д. Бурлюк, без сомнения, видел во дворце мецената и коллекционера С. И. Щукина, можно было бы назвать «Завтрак на траве» и инерционно представить, что поэт микшировал два пейзажа французского импрессиониста – и тоже изображает пикник. Однако это не так. Д. Бурлюк идет иным путем и предлагает иной код восприятия, собственную оригинальную образность: в его вещно-зрительном восприятии «синяя бутылка» – небо, «желтое вино» – лунный свет, «зеленые устavy» – деревья (именно таков поэтический комментарий, предложенный самим автором [Бурлюк 2002: 108]). Традиционный природный пейзаж и сохраняется, и футуристически трансформируется в самобытный бурлюковский натюрморт, обладающий особой атрибутикой и внутренней мотивацией и получающий развитие в других стихотворениях, демонстрируя смену дискурсивной направленности и обрастая новыми коннотациями.

Так, в опусе 49 («Я имел трех жен») у Д. Бурлюка вновь мелькает образ неба-бутылки [Бурлюк 2002: 98–99].

<...>

Измерялось время мозером
Часы заполнялись молодкою
Из узкого тонкого горлышка
Капало оно слезками [Бурлюк 2002: 99].

Образ неба-бутылки здесь расширяется, переориентируется: из тонкого бутылочного небесного горлышка теперь каплют слезки – дождь.

В еще одном стихотворении – «Беспокойное небо» – небесная «бутылка» [Бурлюк 2002: 152] окружена облаками – «пухлыми грибами» [Там же]. Объект авторской поэтической рефлексии прирастет живописными мазками, ассоциативные ряды внутри стихов множатся, диалогические связи между текстами укрепляются.

То есть, как и в случае с цветами-вспышками или сценами небесной пахоты, Д. Бурлюк не следует привычным поэтическим сравнениям и метафорам, но творит собственный образ – единый и цельный, реализуемый в различных стихотворениях. При этом загадочность и непонятность образа релевантна лишь до тех пор, пока читатель не

¹ Вопрос о единстве поэтического и художнического творчества Д. Бурлюка затрагивался в работах: [Шевчук 2014; Бирюков 2024].

постигает всей картины емкого образа-зауми, взаимозависимой целостности полной картины, которую сгенерировало видение художника Бурлюка и которую перенес в стихотворные строки поэт Бурлюк.

Заумь поэзии Д. Бурлюка действительно живописна, она опирается не на словотворчество, как у В. Хлебникова или А. Крученых, но на образотворчество. И подобных зримо-системных образов у Д. Бурлюка множество. Например, применительно к «многоликому» небу поэтом развит еще один широкий образный ряд: небо-витязь, небо-рыцарь, небо-герой, облаченный в расцвеченные позолоченной сеткой светлые латы [Бурлюк 2002: 115, 137] и удерживающий стальной (синий) щит [Там же: 89, 99, 115], украшенный гербом («Луна как герб далеких пос» [Там же: 161]). Любимая Д. Бурлюком Луна-Селена, луна-бровь, луна-«ковычка», луна-лодка, луна-серп, луна-тугая скоба, луна-Р (луна растущая) тоже формирует вокруг себя собственную «паутину» загадочных образных смыслов [Там же: 86, 99, 111, 113, 133, 141, 153, 161, 172, 177, 179, 180 и др.]. Но в любом случае поэтическая заумь стихов Д. Бурлюка требует живописной визуализации. Не исключено, что и малопонятные заумные живописные картины Д. Бурлюка могут раскрыть свои таинственные подтексты в сопоставлении с поэтическими контекстами.

Вербально-визуальные истоки концепта «поезд»

В эпоху авангарда излюбленными механическими образами-объектами как среди обывателей, так и среди творцов, естественно, исторически объективно стали авто, поезда, самолеты, открывавшие новые возможности стремительного преодоления пространства и времени. Если футурист В. Каменский предпочитал авиационную образ-

ность (см. «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве» [Богданова 2025б]), то Д. Бурлюк тяготел к образам поездов, которых у него множество – как в поэзии, так и в живописи. Причем паровозная тема воплощается у Д. Бурлюка весьма сложно, заумно и витиевато.

Если обратиться к тексту стихотворения «Крики паровоза», то без специального комментария смысл его вряд ли можно сразу понять. Единственным семантическим ключом может послужить название:

Руби твердые воздуха зеркал
Флагами желтым и черным маши
Кто уже отсверкал в глуши
Бедная сторожка и 10 синих глаз
Отрезана ножка у двух зараз
Громадные копыта вышиты кровью
Жизнь забыта под бровью

Под ногами зачастую видим бездну разлитую
Над мостами не всегда блещет колкая звезда
Ночи скрипка часто визгом нарушает тишину
Прижимается ошибка к темноглазому вину
[Бурлюк 2002: 97].

Внутри одного стихотворения поезд представлен то как *бедная сторожка* (вагон) с 10 синими глазами (окнами), то как *железный конь* с громадными красными копытами (колесами), то как *ночная скрипка*, издающая крики-визги. Подобно тому, как в футуристических картинах Д. Бурлюка на одном полотне присутствует сразу несколько проекций одного и того же объекта (например, «Футуристическая женщина» или знаменитый «Мост. Пейзаж с четырех точек зрения» (рис. 1)), так и в «Криках паровоза» поезд представлен как минимум с трех точек зрения, точнее – в трех образах.



Рис. 1. Д. Бурлюк. Мост. Пейзаж с четырех точек зрения (1911)

Разрубленные «воздуха зеркал», или зеркала воздуха, – образ густо-глухой ночной тьмы, пронзенной лунным светом («под бровью»-луной). Ночное пространство стихотворения «Крики паровоза» расцвечено «флагами желтыми и черными».

Согласно комментарию Д. Бурлюка, флаги – паровозные свистки [Бурлюк 2002: 97], но, если быть точнее, это клубы паровозного дыма, желтые и черные, как на его картине «Поезд» (красных и

оранжевых треугольников-флагов с черными кон-

турами на картине «Поезд» сгущенно много).



Рис. 2. Д. Бурлюк. Поезд (1927)

Во второй части стихотворения «Крики паровоза» появляется образ-мотив «ошибки». По Д. Бурлюку, ошибка – это «возможность катастрофы» [Бурлюк 2002: 97], которая корреспондирует с «отрезан[ными] ножка[ми] у двух зараз» и колесами, «вышиты[ми] кровью», из первой части стихотворения.

Футуристическое полотно «Поезд» написано (будто бы) как иллюстрация к стихотворению «Крики паровоза», оно словно изобразительно воспроизводит картину «ошибки»-катастрофы (рис. 2). Все полотно расцвечено пугающими геометриями оранжево-красных треугольников, кубов, пирамид (катастрофа, кровь, колеса), желто-зелеными и сине-белыми всполохами ночной луны (осколки черного неба, белая луна-бровь), перемешанным разноцветьем дыма и свистков, скрежета и крика (оборванные полукружья красного и розового, желтого и оранжевого, синего и черного). И в левом нижнем углу картины, выделяясь на фоне остального, – отчетливый поток алого (может быть, в контексте стихотворения – алой крови).

Восхищение скоростью экспресса, надо полагать, сочеталось у Д. Бурлюка с представлением о реальных трагедиях, связанных с поездами, и этот мотив устойчиво присутствует в стихах поэта, в частности в стихотворении «Фонарь» (см. лексический ряд – «гробовой ларь», «отсек», «белых ног», «калек»).

Вонзивший розу жало
Гробовый ларь
Темнот кружало
Земная жуть
Дает вздохнуть
Тоске
Что в пауке
Зародыш странный
Путь
Обманный
Отсек
Их белых ног

Порог
Калек [Бурлюк 2002: 185].

Само по себе стихотворение поэта-футуриста мало понятно. Но рассмотренные выше поэтические константы позволяют расшифровать тайнопись текста Д. Бурлюка и разглядеть за заумью зримые реалии. Уже в первой строке стихотворения возникает образ почти-знакомой розы («розу жало»), то есть вспышек огней (фар, окон, фонарей), как и в ряде других, уже рассмотренных выше стихотворений [ср.: Бурлюк 2002: 94], т. е. лучей, вонзающихся в «темнот кружало», в ночную тьму. Намеченные мотивы катастрофы-трагедии отсылают к образу движущегося поезда, «гробового ларя». И если вновь вернуться к картине «Поезд», то «темнот кружало» видимо предстает на ней, словно бы выписанное на полотне хаотизированными спиралями, множественными кругами и полукружьями.

Как и в ряде уже рассмотренных текстов, образность стихотворения «Крики паровоза» повторяется, проступает в дублирующих смысловых тавтологиях других стихов.

В стихотворении «Стальные, грузные чудовища» вновь изображен поезд.

Стальные, грузные чудовища
ОРАНЖЕВЫЙ подъемят крик,
Когда их слышу ржанье, нов еще
Мне жизни изможденный лик.
На колеях стальных, жестокие,
Гилютинами колес,
Стуча, трясете, многоокие,
Немую землю – троп хаос.
Вы в города обледенелые
Врываетесь из темных нив,
Когда ЧАСЫ лукаво СПЕЛЫЕ
Свой завершат живой прилив [Бурлюк 2002: 86].

Оранжевый крик паровоза, так часто удивлявший исследователей [см.: Красицкий 2002: 26],

на фоне вышесказанного и особенно на фоне картины «Поезд» эксплицирует мотивацию и вариативность. С одной стороны, как и многие поэты и художники начала XX века (особенно М. Матюшин), увлекавшиеся синестезией, Д. Бурлюк мог видеть крик оранжевым. Но, с другой стороны, желто-дымный, оранжево-пепельный дым паровоза реально видится художнику (и поэту) именно оранжевым. Поэтический перенос *дым* → *свисток* приводит к появлению оранжевого → *крика*, запечатленного на картине «Поезд» оранжевыми сферами и полусферами.

Относительно стихотворения «Крики паровоза» уже заходила речь о футуристической множественности образа поезда в представлении Д. Бурлюка. В частности, одной из ипостасей образа паровоза был «железный конь» с громадными красными копытами-колесами. В «Стальных, грузных чудовищах» этот образ подхватывается и возникает уже знакомая метафора *поезд-конь*. Теперь лексема крик (или свист) обретает дополнительную синонимическую компоненту – *ржанье*. То есть и в этом стихотворении образ поезда-чудовища удваивается и утраивается (+ «многоокое чудовище»), предстает многолико, «с разных точек зрения», как на кубофутуристических картинах Д. Бурлюка (см. «Мост», «Время», «Лошадь-молния», «Жизнь казака», «Семейная пара», «Женщина с четырьмя глазами и цыпленком» и др.).

В «Стальных, грузных чудовищах» вновь звучит мотив грозящей катастрофы – поэтом актуализован образ «гилютины колес», как помним, в «Крике паровоза» красных, то ли потому что они действительно нередко выкрашивались в красный цвет, то ли как знак-след алой крови на гильотине-колесах.

Можно привести и ряд других стихотворений Д. Бурлюка, где выявленная паровозная символика получает продолжение и подкрепление, в частности – «Под ногами зачастую» [Бурлюк 2002: 143], которое представляет собой фактически «дочерний вариант», обособившуюся вторую часть «Крика паровоза», образа *поезда-скрипки* (вариант – *поезд-свирель* [Там же: 112]), метафоры *визг* (*сиплый* [Там же: 113]) и повторяющегося слова *ошибка* [Там же: 96, 143] – как предчувствие возможной кровавой трагедии-катастрофы с калеками и отрезанными ногами. Иными словами, в поэзии Д. Бурлюка концепт *поезд* (как и ранее рассмотренные *цветы*, *звезды* или *небо*) формирует систему константных образов-вариантов, заумных на первый взгляд, но по сути понятных и легко интерпретируемых, если рассматривать их не изолированно, а в едином контексте поэтических и живописных творений. При этом бурлюковские концептуальные образы-константы могут взаимодействовать между собой: стремительный реальный поезд у

него готов умчаться в звездную даль, слившись с ней:

По неуклонности железной
Блестящих рельс стальных
Путем уходишь звездным
Для рубежей иных [Бурлюк 2002: 132].

Взаимодействие образов-концептов *поезд* / *звезды* иллюстрирует новый порядок соотносительности текстов.

Выводы

Таким образом, можно сделать вывод, что поэтическая заумь Давида Бурлюка весьма оригинальна и специфична. Заумь Д. Бурлюка лишь отчасти соприкасается с языковыми слововоенствами В. Хлебникова или А. Крученых, она (при всей несопоставимости таланта¹) много глубже и насыщеннее. Заумь Д. Бурлюка двуприродна – она опирается на истоки поэтические и живописные, коррелирующие единомоментно и устойчиво. Заумные образы Д. Бурлюка неизменно формируют систему (системы) поэтических и живописных констант, в которой (в которых) все компоненты находятся во взаимодействии и взаимодополнении. Однажды введенные в образную целостность поэзии или живописи, отдельные компоненты, по Д. Бурлюку, уже не требуют последующих дополнительных объяснений или комментариев при повторении-амплификации, они обретают *статус существования*, константного присутствия в разнородовой системе координат – его поэзии и живописи. Поэтическая заумь черпает свои образы (в том числе) в живописи, живопись получает расшифровку (отчасти) в поэтическом тексте.

Как было сказано выше, поэтическая заумь Д. Бурлюка не *словотворческая*, но *образотворческая*, она живописная. Неслучайно поэт-заумник А. Крученых сказал о Д. Бурлюке, что он «лучший художник из поэтов», можем добавить – и лучший поэт среди художников-футуристов начала XX века.

Перспективы подобного подхода в изучении творчества Давида Бурлюка, на наш взгляд, обладают достаточно высоким потенциалом и могут послужить подспорьем в постижении заумной тайнописи произведений поэта-футуриста и авангардиста-художника. Например, раскрыть, наконец, механизмы метафоры «доитель изнуренных жаб» [Бурлюк 2002: 140] – его поэтических *мыслей*². В дальнейшем совмещение при анализе пластов вербального и визуального, без сомнения, будет способно раскрыть новые емкие подтексты поэтически живописной зауми Давида Бурлюка.

¹ О герметичности и стереотипности поэзии, о банальности и неумелости «поэта не первого разряда» Д. Бурлюка см.: [Альфонсов 1999: 21–23].

² См. об этом: [Альфонсов 1999: 22].

Источники

Бурлюк, Д. Стихотворения / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк ; вст. ст., сост., подг. текста и примеч. С. Р. Красицкого. – Санкт-Петербург : Академический Проект, 2002. – 584 с.

Бурлюк, Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста / Д. Бурлюк ; сост. и предислов. Н. А. Зубкова. – Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1994. – 381 с.

Бурлюк, М. По следам Ван Гога: Записки 1949 года / М. Бурлюк, Д. Бурлюк. – Москва : Grundrisse, 2016. – 252 с.

Крученых, А. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы / А. Крученых ; вст. ст., подгот. текста и комм. Н. Гурьяновой. – Москва : Гилея, 2006. – 458 с.

Крученых А. Декларация слова, как такового: [Факсимиле листовки, выпущенной в апреле 1913 г.] / А. Крученых, Н. Кульбин // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма : мат-лы международной научной конференции (Женева, 10–12 апреля 2013 г.) / сост. Ж. Жаккара, А. Морар ; ред. П. Казарновский ; вст. слово Ж. Жаккара. – Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. – С. 11–14.

Крученых А. Слово как таковое / А. Крученых, В. Хлебников. – [М.] : Типолитография т/д «Я. Данкин и Я. Хомутов», [1913]. – 15 с.

Поэзия русского футуризма / сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсов, С. Р. Красицкий. – Санкт-Петербург : Академический Проект, 1999. – 752 с.

Литература

Альфонсов, А. Н. Поэзия русского футуризма / А. Н. Альфонсов // Поэзия русского футуризма / сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсов, С. Р. Красицкий. – Санкт-Петербург : Академический Проект, 1999. – С. 5–70.

Бирюков, С. Е. Давид Бурлюк – многоликий и единый / С. Е. Бирюков // Неофилология. – 2024. – Т. 10, № 1. – С. 138–148. – DOI: 10.20310/2587-6953-2024-10-1-138-148. – EDN XGBLJF.

Бобринская, Е. А. Русский авангард: границы искусства / Е. А. Бобринская. – Москва : Новое литературное обозрение ; Государственный институт искусствознания, 2006. – 294 с.

Бобринская, Е. А. Футуризм / Е. А. Бобринская. – Москва : Галарт, 2000. – 192 с.

Богданова, О. В. К вопросу о наследии культур (первый и второй авангард, футуризм и концептуализм) / О. В. Богданова // Вопросы культурологии. – 2025а. – Т. 22, № 5 (244). – С. 397–417. – DOI: 10.33920/nik-01-2505-02. – EDN QXFAFC.

Богданова, О. В. Опыты визуальной поэзии Василия Каменского / О. В. Богданова // Научный диалог. – 2025b. – Т. 14, № 5. – С. 289–303.

Гребенюкова, Н. Давид Бурлюк, «алхимик Слова и Цвета» / Н. Гребенюкова // Словесница искусств. – 2007. – № 2 (20). – С. 7–14.

Деменок, Е. Л. Давид Бурлюк. Инстинкт эстетического самосохранения / Е. Л. Деменок. – Москва : Молодая гвардия, 2020. – 544 с.

Калаушин, Б. Бурлюк. Отец русского футуризма / Б. Калаушин. – Санкт-Петербург : Аполлон, 1995. – 800 с.

Котляр, Е. Р. Стиль футуризм: путь от изобразительного искусства в предметную среду / Е. Р. Котляр, А. М. Вершинина // Таврический научный обозреватель. – 2017. – № 9 (26). – С. 109–114. – EDN ZWUGJR.

Красицкий, С. Р. Поэты Бурлюки / С. Р. Красицкий // Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. С. Р. Красицкого. – Санкт-Петербург : Академический Проект, 2002. – С. 5–65.

Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор : в 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2 / А. В. Крусанов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 1104 с.

Левинтон, Г. Антропология культуры. Вып. 3 / Г. Левинтон. – Москва : Минпромнаука России и РАН, 2005. – 414 с.

Орлицкий, Ю. Б. Визуальный компонент в современной русской поэзии / Ю. Б. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 181–192. – EDN QWNSAX.

Орлицкий, Ю. Б. Нулевые, или вакуумные, тексты / Ю. Б. Орлицкий // Орлицкий Ю. Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. – 2-е изд. – Москва : ИД «Яск», 2021. – С. 566–573.

Тернова, Т. А. Универсалии цивилизации в литературе русского авангарда первой трети XX века / Т. А. Тернова. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2025. – 190 с.

Шевчук, В. Г. Синтез искусств как отличительная особенность творчества Д. Бурлюка начала XX века / В. Г. Шевчук // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Социология. Педагогика. Психология. – 2014. – № 1. – С. 230–241.

Gold, M. David Burliuk: Artist-scholar, father of Russian futurism / M. Gold. – New York : A. C. A. Gallery, 1944. – 238 p.

References

Alfonsov, A. N. (1999). Poeziya russkogo futurizma = Poetry of Russian Futurism. *Poetry of Russian Futurism*, 5–70. Saint Petersburg: Academic Project Publishing House.

Biryukov, S. E. (2024). David Burlyuk – mnogolikiy i edinyy = David Burliuk is many-faced and united. *Neophilology*, 10(1), 138–148. DOI: 10.20310/2587-6953-2024-10-1-138-148. EDN XGBLJF.

Bobrinskaya, E. A. (2000). Futurizm = Futurism. Moscow: Galart Publishing House, 192 p.

Bobrinskaya, E. A. (2006). *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* = Russian avant-garde: The boundaries of art. Moscow: New Literary Review; State Institute of Art Studies, 294 p.

Bogdanova, O. V. (2025a). K voprosu o nasledii kul'tur (pervyy i vtoroy avangard, futurizm i kontseptualizm) = On the issue of cultural heritage (first and second avant-garde, futurism and conceptualism). *Questions of cultural studies*, 22, 5(244), 397–417. DOI: 10.33920/nik-01-2505-02. EDN QXFAFC.

Bogdanova, O. V. (2025b). Opyty vizual'noy poezii Vasiliya Kamenskogo = Vasily Kamensky's experiments in visual poetry. *Scientific dialogue*, 14(5), 289–303.

Demenok, E. L. (2020). David Burlyuk. Instinkt esteticheskogo samosokhraneniya = David Burliuk. The instinct of aesthetic self-preservation. Moscow: Molodaya gvardiya Publishing House, 544 p.

Gold, M. (1944). David Burliuk: Artist-scholar, father of Russian futurism. New York: A. C. A. Gallery, 238 p.

Grebenyukova, N. (2007). David Burlyuk, «alkhimik Slova i Tsveta» = David Burliuk, "The alchemist of words and colors". *Literary arts*, 2(20), 7–14.

Kalaushin, B. (1995). Burlyuk. Otets russkogo futurizma = Burliuk. The father of Russian futurism. Saint Petersburg: Apollon Publishing House, 800 p.

Kotlyar, E. R., Vershinina, A. M. (2017). Stil' futurizm: put' ot izobrazitel'nogo iskusstva v predmetnuyu sredu = Futurism style: The path from fine art to the subject environment. *Tavrichesky Scientific Observer*, 9(26), 109–114. EDN ZWUGJR.

Krasitsky, S. R. (2002). Poety Burlyuki = Burliuki Poets. *Burlyuk D., Burlyuk N. Poems*, 5–65. Saint Petersburg: Academic Project Publishing House.

Krusanov, A. V. (2010). Russkiy avangard: 1907–1932. Istoricheskiy obzor: v 3 t. T. 1. Boevoye desyatiletie. Kn. 2 = Russian avant-garde: 1907–1932. Historical overview, in 3 vols. Vol. 1. The fighting decade. Book 2. Moscow: New Literary Review, 1104 p.

Levinton, G. (2005). Antropologiya kul'tury. Vyp. 3 = Anthropology of culture. Issue 3. Moscow: Ministry of Industry and Science of Russia and the Russian Academy of Sciences, 414 p.

Orlitsky, Yu. B. (1995). Vizual'nyy komponent v sovremennoy russkoy poezii = The visual component in modern Russian poetry. *New Literary Review*, 16, 181–192. EDN QWNSAX.

Orlitsky, Yu. B. (2021). Nulevye, ili vakuumnye, teksty = Null or vacuum texts. *Orlitsky Yu. B. Versification of modern Russian poetry*, 566–573. 2nd edition. Moscow: Yask Publishing House.

Shevchuk, V. G. (2014). Sintez iskusstv kak otlichitel'naya osobennost' tvorchestva D. Burlyuka nachala XX veka = Synthesis of arts as a distinctive feature of D. Burliuk's work at the beginning of the 20th century. *Scientific Notes of the Crimean Federal University named after V. I. Vernadsky. Series: Sociology. Pedagogy. Psychology*, 1, 230–241.

Ternova, T. A. (2025). Universalii tsivilizatsii v literature russkogo avangarda pervoy trety XX veka = Universals of civilization in the literature of the Russian avant-garde of the first third of the 20th century. Voronezh: Voronezh State University Publishing House, 190 p.

Данные об авторе

Богданова Ольга Владимировна – доктор филологических наук, профессор, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского (Санкт-Петербург, Россия). Адрес: 191023, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 15. E-mail: olgabogdanova03@mail.ru.

Author's information

Bogdanova Olga Vladimirovna – Doctor of Philology, Professor, Russian Christian Humanitarian Academy named after Fedor Dostoevsky (Saint Petersburg, Russia).

Дата поступления: 24.07.2025; дата публикации: 29.12.2025

Date of receipt: 24.07.2025; date of publication: 29.12.2025