



УДК 7.071.5(520=161.2)"193"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1641>

ЯПОНСЬКІ ПЛЕНЕРИ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Світлана РИБАЛКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5873-2421>
докторка мистецтвознавства, професорка,
Харківська державна академія культури,
кафедра мистецтвознавства,
вул. Бурсацький узвіз, 4, 61000 Харків, Україна,
e-mail: rybalko.svetlana62@gmail.com

Чіеко НОМУРА

кандидатка мистецтвознавства, незалежна дослідниця,
Токіо, Японія

Мета дослідження — подати живописні, графічні та літературні візії Японії у творчому доробку митців першої третини ХХ ст. У фокусі авторів — роботи художників, чия діяльність на різних етапах життя пов'язана з Україною: Сергій Щербаков, Микола Недашківський, Давид Бурлюк, Віктор Пальмов, Вацлав Фіала. До кола аналізованих творів залучено плернерні роботи, які є безпосереднім відбитком вражень від країни, її природи та культури. У статті пропонується контекстуалізація створених митцями образів Японії з урахуванням тогочасних течій в японському мистецтві та українського бекграунду, в чому і полягає *актуальність* теми. *Джерельною* базою дослідження були українські та японські живописні та графічні твори, листівки, журнали, світлини, тексти Давида Бурлюка та Вацлава Фіали, матеріали експедицій авторів по містах та локаціях українських плернерів у Японії.

Не заперечуючи присутність російського чинника у творчості досліджуваних митців (художні контакти, навчання, зрештою, мова текстів, адже мовою освіти в тодішній імперії була російська), будь-яке нехтування українською складовою в їхній творчості та нерозривністю зв'язків з Україною вважаємо результатом загарбницької колоніальної політики сусідньої держави.

У роботі використані методи історико-хронологічної реконструкції, формально-стилістичного, компаративного та контент-аналізу.

Ключові слова: харківський мистецький осередок, живопис, графіка, діалог культур, українське мистецтво, японське мистецтво, плернер, образ Японії.

Svitlana RYBALKO

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5873-2421>
Doctor of Art History, Professor,
Professor of the Department of Art History,
Kharkiv State Academy of Culture,
4 Burskyi Uzviz St., 61000 Kharkiv, Ukraine,
e-mail: rybalko.svetlana62@gmail.com

Chieko NOMURA

Candidate of Art History, Independent Researcher,
Tokyo, Japan

JAPANESE PLEIN-AIR PAINTINGS OF UKRAINIAN ARTISTS IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

The article examines the pictorial and graphic representations of Japan in the works of artists from the first third of the 20th century. The authors focus on the works of artists whose careers were, at different points in their lives, linked to Ukraine: Sergey Shcherbakov, Nikolay Nedashkovsky, David Burliuk, Viktor Palmov, and Vaclav Fiala. The range of works analyzed includes plein air paintings that directly reflect their impressions of the country, its nature, and its culture.

Unlike previous studies focused on David Burliuk's futurist painting and his influence on Japanese modernists of the time, this study aims to highlight the images of Japan created by these artists and contextualize them, considering the diversity of trends in Japanese art and the Ukrainian background. To achieve the study's objectives, the authors employed methods of historical and chronological reconstruction, formal and stylistic analysis, as well as comparative and content analysis.

The results of the study show that the artists sought to recreate the Kharkiv studio life in Japan. On the one hand, this highlights the disappearance of entire cultural circles from the city's map, while on the other, it revises the general perception of Burliuk and Palmov's Japanese journey through the lens of futurism. Their fascination with Japan's exotic nature and their desire to capture their impressions of the country led to the plein air nature of most of their works, which did not align well with futurist ideologies. A brief trip to Oshima, combined with a lack of knowledge of the language and local context, contributed little to the already established Japanese literary and artistic «Oshima text» of the 1920s. However, Ogasawara, with its pre-war appearance and way of life, was presented to the world thanks to the Ukrainian artists. The sketches and drawings made during their trips to the so-called «inner Japan» reflect a keen interest in the country's culture and everyday life.

Keywords: Kharkiv art circles, painting, graphics, cultural dialogue, Ukrainian art, Japanese art, plein air, image of Japan.

Вступ. У першій третині ХХ століття внаслідок громадянської війни багато українських митців були вимушені іммігрувати. Різними шляхами вони потрапляли до Західної Європи та США. Одним із таких напрямів став Далекий схід російської імперії, звідки було два шляхи — до китайського Харбіну, або до західного узбережжя США через Японію. Як сьогодні це відчують багато українців на власному досвіді, такі рішення не давалися легко. Врятувавши родини від кривавого терору, багато хто не поспішав назавжди покинути країну, намагалися перечекати погані часи та повернутися. Серед таких біженців виявилися митці різного походження та різних спрямувань, але яких об'єднувало загальне харківське минуле, що, без сумніву, було важливим мотивом, щоб намагатися триматися разом. Це були художники з доволі типовим для життя в імперії складними та географічно розмаїтими життєвими шляхами та національним походженням — сумчанин Давид Бурлюк — нащадок козацького роду за самовизначенням, Віктор Пальмов — росіянин і згодом один із фундаторів Української академії мистецтв, харків'яни Сергій Щербаков та Микола Недашківський, Вацлав Фіала — чех, який певний час також жив і навчався у Харкові та мав великі українські живописні цикли у власному творчому доробку. Усі вони так чи інакше були носіями культури харківського художнього осередку з його прагненням до експериментів та строкатою структурою, де було місце як прихильникам традиційного академічного вишколу, так і ентузіастам модерних течій. Тому, незалежно від попередніх чи подальших маршрутів у їхніх творчих біографіях, що пов'язані з різними країнами та континентами, вважаємо справедливим, доцільним та виправданим розглядати їх як українських митців, які, до речі, ніколи не заперечували та не розривали своїх зв'язків з Україною.

У дослідницькій літературі японський вояж Давида Бурлюка висвітлений значно меншою мірою, ніж його діяльність до, або після подорожі до Японії. Однак і ті розвідки, що сьогодні наявні в науковому обігу, зосереджуються переважно на проблематиці «футурист у Японії», що, до певної міри, інспіровано й самим Давидом Бурлюком, який з наполегливістю Катона у всіх своїх виступах та дописах називав себе не інакше як «батьком російського футуризму». Фундаментальні дослідження за-

значених аспектів японської подорожі Бурлюка та в цілому обставин його перебування в Японії здійснені Тошихара Омука [1—2], Кьоджі Такідзава [3—4]. Зосереджують увагу на постаті Д. Бурлюка як художника-футуриста й Б. Пудло [5], М. Ошуків [6], О. Ісаєва [7].

Н. Євдаєв у книзі «Бурлюк в Америці» також подає один розділ подорожі митця до Японії [8]. Він цитує спогади Вацлава Фіали, доповнюючи тексти Бурлюка, присвячені Огасаварі. У зв'язку з цим слід відзначити публікацію статті А. Хісамутдінова, де автор наводить спогади Сергія Щербакова про Ошіму та Огасавару, публікує фотографії, що зберігаються в архіві в Сан-Франциско [9] та без жодного сумніву записує харків'ян як «російських художників».

Слід відзначити й публікації таких українських дослідників, як Сергій Капранов [10], Ірина Тесленко [11]. Сергій Капранов, коментуючи художній текст «Ошіми», вважає, що поїздка художника-футуриста до Японії на шляху до Америки мала свою логіку, адже Бурлюк як художник-авангардист, який прагнув потрапити до країни майбутнього, мав на деякий час зануритися в архаїку. Розглядаючи живопис і літературну творчість Бурлюка в цілому, Ірина Тесленко розглядає їх у контексті орієнталізму, підкреслюючи паралелі з тайтянською серією Поля Гогена.

Окремо слід відзначити публікації краєзнавця Є. Деменка, який, висвітлюючи японські та празькі зв'язки художника і, зокрема, спілкуючись з нащадками родини Бурлюк-Фіала, аналізуючи спогади інших художників з його кола, доповнив деякі відсутні факти, які стосуються подорожі художника до Японії [12].

Найбільш детально висвітлив японські маршрути Д. Бурлюка перекладач і краєзнавець Акіра Судзукі, який багато років перекладає літературні твори художника на японську, дослідив архіви та відвідав віддалені острови — Ошіма (архіпелаг Ідзу) та Чічіджима (архіпелаг Огасавара¹). Завдяки Акіра Судзукі, який систематизував дані поліцейських агентів, встановлені день за днем усі поїздки та зустрічі Бурлюка та його друзів. Практично усі подальші дописи українських дослідників на зазначену тему ґрунтуються на розвідках Акіра Судзукі, що

¹ На європейських мапах — архіпелаг Бонін.

були опубліковані в співавторстві з Н. Євдаєвим та С. Капітоненко [13—14].

Слід відзначити також колективну працю «Футуризм та після» [15], публікації М. Шкандрія [16] О. Ноги [17], Д. Горбачова [18], Л. Немцової [19], в яких репрезентовано творчість митця у різні періоди, що дає змогу досягнути його творчість «до» і «після» поїздки до Японії.

Відмітимо й наявні прогалини у сучасному науковому дискурсі та інші ракурси вивчення теми. По-перше, творчість ще чотирьох митців здебільшого згадується лише частково, або без урахування харківського бекграунду, що не дає змоги зрозуміти як причини «випадкової» зустрічі у Японії, так і сутність тих завдань і намірів, що вони ставили перед собою та намагалися здійснити у Японії. Крім того, стала традиція шукати відповіді на творчі питання в писемних текстах самого Бурлюка [20—22] часто вводить в оману, оскільки вони є літературним твором схильного до міфологізації та романтизації художника-письменника і потребують зіставлення з документами (що частково зробив японський краєзнавець і перекладач Акіра Судзукі, з творами та текстами інших учасників плерних подорожей, наприклад, текстом книжки Вацлава Фіали [23] або спогадами Сергія Щербакова тощо. Залишаються відкритими й питання зіставлення творів українських художників з тогочасним японським художнім процесом. Якщо футуристичні роботи Бурлюка розглядалися на тлі творчості представників японського модернізму, то плерні твори як Бурлюка, так й інших учасників подорожі взагалі не піддавалися порівняльному аналізу, у той час як саме вони й є найбільш красномовним свідченням того, що саме і як побачили художники в Японії, і що вони з того винесли. Крім того, такі порівняння необхідні для адекватної оцінки діяльності митців і, зокрема, Давида Бурлюка, в Японії.

Перші спроби дати бодай частковій відповіді на ці та інші питання були здійснені у межах дисертаційної роботи «Японський період у творчості Давида Бурлюка» [24]. Продовження експедицій та подальші накопичення матеріалів і, зрештою, кураторського та науково-експериментального досвіду проведення плерів протягом 2008—2024 років спонукають до переосмислення окремих попередніх тверджень, або викликають нові питання, висвітлюють нові ракурси осмислення теми.

Отже, завданням запропонованої розвідки є осмислення саме плерних подорожей Японією українських митців та їх контекстуалізацію з урахуванням харківського досвіду та тогочасною японською художньою практикою.

Основна частина. I. Харківський «Париж». Напередодні «виходу»

Харків наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття відзначався бурхливим художнім життям. На основі започаткованої М. Раєвською-Івановою художньої школи зусиллями місцевої інтелігенції та відомих художників, таких як Ілля Рєпін, у місті було відкрито художнє училище, де навчалися Вацлав Фіала², який приїхав до міста разом із батьками, та Сергій Щербаков³. Відкриття училища сприяло притоку митців у місто. Крім інституціалізованого навчального процесу діяли ще й численні студії та майстерні, де могли отримувати початкову (або паралельну) художню освіту майбутні художники. Саме тут, у Харкові, у відомого художника і педагога К. Первухіна⁴ навчався і Давид Бурлюк⁵. Трохи пізніше у Харкові робили й перші кроки у мистецтві Сергій Щербаков та Микола Недашківський під керівництвом товариша Давида Бурлюка — Євгена Агафонова⁶. Місто бурлило розмаїттям студій, творчих ідей, угруповань і, без сумніву, Давид Бурлюк був одним із його лідерів. Відмітимо, що й імідж Бурлюка — «нізвергателя» класики (єге ж, тезою про «геть Пушкіна з корабля революції!» й досі намагаються пояснити увесь бурлюківський спадок) у Харкові був зовсім іншим. За спогадами сучасників, він якимось дивним чином

² Вацлав Фіала (1896—1980) — живописець, графік, ілюстратор, письменник. Міська художня школа, утворена на ґрунті приватної школи М. Раєвської-Іванової, знаходилася у процесі реорганізації і в 1912 р. отримала статус училища (нині — ХДАДМ). Повідомляється що він був учнем Л. Тракала. Можливо, він отримав у його студії початкову освіту, а потім як і багато інших його учнів — вступив до художнього училища, або відвідував студію Тракала паралельно з навчанням в училищі.

³ Сергій Щербаков (1894—1967) — живописець.

⁴ Константін Первухін (1863—1915) — живописець, ілюстратор, фотограф, педагог.

⁵ Давид Бурлюк (1882—1967) — художник та письменник, культуртрегер, видавець.

⁶ Євген Агафонов (1879—1955) — живописець, графік, педагог, режисер; засновник творчого угруповання «Блакитна лілея».

був прийнятим як радикальними шукачами нових форм у мистецтві, так і зятими академістами. У Харкові він влаштував лекції, виставки та незабутні перформенси. Його променаді по вулиці Сумській в чорному циліндрі та з жовтою хризантемою у петлиці, в супроводі молодих поетів та бешкетників — В. Маяковського та В. Хлебнікова — вже давно стали часткою харківського міфу. Не удаючись до зайвих подробиць, адже тогочасне міське художнє життя добре висвітлено харківськими мистецтвознавцями⁷, у контексті нашої проблематики відмітимо, що особливі стосунки його пов'язували з Євгеном Агафоновим — одним з представників харківського модерну, який виступав на харківській художній сцені не лише як художник, а й як модератор творчих процесів. Він очолював студію, що працювала в різні часи під різними назвами, але завжди слугувала центром тяжіння для творчої молоді. Найбільш відома сторінка роботи Є. Агафова як викладача та культуртрегера пов'язана з відкриттям студії «Блакитна лілія» у 1908 році. Тут не лише малювали, а й після зосереджених і вдумливих занять — чаювали з розмовами про мистецтво, обговоренням виставок, обміном думками. Крім рисунку та живопису охочі вивчали й ліногравюру. Серед учнів, що студіювали цю графічну техніку — Сергій Шербаков та Микола Недашківський [28, с. 216]. Це пояснює й особливий інтерес до різноманітних графічних традицій. Тут шанували перську мініатюру, японські дереворити, і саме тут Давид Бурлюк зустрічався з учнями Агафова — Сергієм Шербаковим і Миколою Недашківським. З огляду на те, що після закриття студії на її основі саме Недашківський став одним з засновників у 1913 році нового угруповання під задиристою назвою «Будяк» [29, с. 70], з якої згодом виокремлюється ще більш радикальне угруповання «Накось-викусь», що сповідувало футуризм, то йдеться не про випадкові зустрічі в одній із численних студій міста, а про стосунки, що не вичерпувалися наявністю загальних знайомих.

Відмітимо й особливості художніх практик цього осередку. Крім вже згаданого тяжіння до гравіювання та мистецтва модерну з його вишуканими формами та синтезу мистецтв, тут панував культ ім-

⁷ Праці Л. Соколюк [25], В. Немцовой [26], Л. Савицької [27] та ін.

ресіонізму, який розумівся доволі широко — як усе експериментальне та новаторське, і разом з тим — студіювання оголеної натури та живопис на пленері як необхідна передумова для подальшої творчості. Усе це є важливим для розуміння японського періоду в творчості українських митців.

Надалі, шляхи усіх учасників розходилися та знов перетиналися між собою та з іншими ентузіастами творчих експериментів у мистецьких угрупованнях та навчальних закладах Києва, Одеси, Москви, Мюнхена, але постійним місцем зустрічей залишався Харків, з його інтенсивним художнім життям студій, за влучним висловом проф. В. Шило — тогочасного «маленького Парижу». За спогадами багатьох учасників тодішнього художнього життя міста, Харків був значно вільнішим передовим, розмаїтим, ніж Москва чи СПб. Як у Володимира Мілашевського: «Коли я приїхав після Харкова до Петербургу влітку 1913 року, він мені здався в живописному сенсі “відсталім” містом» [30, с. 50].

У вирії громадянської війни та терору ЧК митці у різні часи та різними шляхами опинилися на Далекому Сході. Учні Агафова виїхали ще у 1918 році, Давид Бурлюк, рятуючи родину, вирушив до Владивостоку у 1919. Усі вони — С. Шербаков і М. Недашківський у Харбіні та Д. Бурлюк у Владивостоку намагалися відтворити бодай часточку харківського життя: організовували студії, виставки, виступали дописувачами про мистецтво або й засновниками різноманітних творчих друкованих видань. Як слушно зазначають фахівці, митці українського авангарду були схильні не лише до експериментів, а й до теоретизування.

II. Японія. Ошімські пленери: точки погляду

Першим вирушив з Далекого Сходу до Японії М. Недашківський і вже звідти він вмовив С. Шербакова доєднатися. Давид Бурлюк зустрівся у Владивостоку з В. Пальмовим та В. Фіалою. Як повідомляє І. Деменок, ідею подорожувати Японією Бурлюк висловлював ще у 2016 році [12], що цілком природно з огляду на тодішнє загальноєвропейське захоплення японським мистецтвом. У жовтні 2020 року він разом із Віктором Пальмовим прибув до порту Цуруга. Специфіка міграційних шляхів (планувався переїзд до США) та колишня мрія відвідати «країну хризантем», як називав Бурлюк Японію — співпали.

Отже, у 2020 всі п'ятеро митців перебували в Японії. Для багатьох дослідників логіка японських маршрутів Бурлюка та його друзів залишаються й по сьогодні загадкою. Проф. Омука Тошихару в особистій зустрічі⁸ висловлював здивування тим, що замість подорожей до відомих пам'яток мистецтва та природи, що давно стали об'єктами культурного паломництва, друзі дуже швидко після приїзду виїхали на острів Ошіма, невдовзі після того вирушили до архіпелагу Огасавара, у той час як ані той, ані інший аж ніяк не могли претендувати на роль репрезентантів японської культури. Акіра Судзукі припускає думку, що це сталося внаслідок матеріальних проблем, адже на островах життя значно дешевше [13]. Крім того, могли порадити таку подорож й Сергій Щербаков та Микола Недашківський, які першими приїхали до Японії і провели на Ошімі два місяці. В усякому разі, про те, що всі четверо зустрічалися вже під час першої, проведеної Бурлюком і Пальмовим виставки в Токію, свідчить звіт поліцейського агента, повністю наведений у роботі Акіри Судзукі [13, с. 10].

Підоспілі невдовзі після їхнього повернення Давид Бурлюк та Віктор Пальмов скористалися цією (можливою) порадою і, завершивши роботу з відкриття виставки, відправилися перечекаати та заодно попрацювати на пленері, на о. Ошіма. Прикметними є відмінності у спогадах перших та других українських відвідувачів Ошіми. Перші (Щербаков та Недашківський), згідно зі спогадами, наведеним дослідником за матеріалами, що зберігаються у Сан-Франциско, «насолоджувалися красою природи, спілкувалися з місцевими мешканцями, багато та плідно працювали» [9], а перед від'їздом з острова їм влаштували бенкет (іл. 1). Другі (Бурлюк і Пальмов) залишили мало компліментарні спогади типу «острів Ошіма схожа на велику плювальницю, що дрейфує в океані», [21]. Навіть відбуття на острів Бурлюк описував як драматичне вигнання з Раю, хоча на той момент, згідно з мапою погоди, яку опублікував Акіра Судзукі, було ясно та сонячно [13]. Відмітимо, що етнографічна повість писалася вже пост-скриптом, під час перебування на островах Огасавара, коли, виходячи із записів Вацлава Фіали, художники мали певні уявлення про острови як місце заслання політичних в'язнів, яких вони не

⁸ Бесіда в Чіба у 2005 році.



Іл. 1. На бенкеті. С. Щербаков (ліворуч виглядає), М. Недашківський (у центрі), О. Яковлев (праворуч). Токіо. Бл. 1920. Світлина



Іл. 2. Сергій Щербаков. Японський храм. Графіка. 1920

мали на початку подорожі. Тож ці рядки про закритість островів, жалібність гудка, зловісне дихання вулкану — скоріше художній прийом, ніж дорожня нотатка.

Відомо, що після повернення з Ошіми Сергій Щербаков та Микола Недашківський провели успішну виставку в Токію [9], де майже усі картини розпродали (доля цих творів невідома), що дало їм змогу далі продовжити мандрувати. До сьогодні збереглися лише малюнок храму на Ошімі (іл. 2) та живописний краєвид Сергія Щербакова (іл. 3). На жаль, жодного з творів Миколи Недашківського, написаного у Японії, до сьогодні не виявлено⁹.

⁹ Частину творів було продано в Японії, частину він привіз до Сан-Франциско. Уявлення про вишукану колористику та стилістику творів М. Недашківського можна



Іл. 3. Сергій Щербаков. Ошіма. Осінь. Полотно, олія. 1920

Малюнок храму свідчить про прагнення замалювати якомога точніше незнайому архітектуру. Найбільш упевнене моделювання та штриховки у передачі рослинності та фактури деревини, натомість архітектурні аспекти передані приблизно, через повну відсутність знання східноазійського ордеру. Надалі це буде виявлятися і в творах інших учасників подорожі — вузлові елементи архітектури приховуватися в тіні від стріхи, пом'якшуватися в повітряній атмосфері на відстані, приховуватися за гілками дерева на першому плані тощо.

Натомість картина «Осінь на Ошіма» є суміщенням плернерного замальовку з живописно-пластичною інтерпретацією мотиву, що відсилає до «Великої хвилі у Канодзава» Кацупіки Хокусая. Схоже на те, що сам мотив відтворює вид з будинку, який вийняли друзі для перебування на острові — на схилі вулкану, де зверху, з вікон можна було бачити порослі деревами схили та море, що плещеться у бухті Хада.

Попри те, що Щербаков і Недашківський провели два місяці на острові і, вочевидь, перебували у гарному настрої, оскільки встигли адаптуватися до життя в Японії, все ж слід визнати, що Ошімська природа не є такою яскравою, як на островах архіпелагу Огасавара — цих «японських галапогосів». Ошіма представляє собою вузьку смужку землі

скласти за краєвидом, написаним невдовзі після переїзду до США [31].

між жерлом вулкану Міхараяма та океаном. Під ногами замість землі — скрипить вулканічна зола, дерева на узбережжі погнуті численними цунами. Слід визнати, що у листопаді Ошімський краєвид не має яскравих фарб для митця та й у цілому життя на острові нелегке і небарвисте. Тим більш, що, на відміну від Щербакова та Недашківського, Бурлюк з Пальмовим зупинилися внизу, в готелі на узбережжі селища Мотомура (нині: Мотомачі). Хоча сама стара будівля готелю не збереглася до сьогодні, визначене її місце Акірою Судзукі уможливило обстежити місцевість під час експедиції і зрозуміти логіку Бурлюка. Направду, від готелю до узбережжя, з якого відкривається вид на пролив і в ясну погоду Фуджі височить на горизонті немов гігантська ширма — відповідала меті художника — намалювати пейзажі зі славнозвісною горою і, водночас, не потребувало далеких переходів з етюдником, набитим фарбами. Бурлюк охоче обстежував острів без зайвого вантажу, суміщаючи цікаве з корисним: він ходив на гарячі джерела, змучений ревматизмом, і, водночас, спостерігав місцевість та звичаї мешканців острову. Щодо Віктора Пальмова, яскравим свідченням повної відсутності в нього зацікавленості місцевими ландшафтами (і, слід розуміти, такими що не викликали натхнення у колориста Пальмова) є відбиток його твору на листівці, репродукованій пізніше в харківському журналі «Нова генерація» (іл. 4). У чотирикутному композиційному полі зображено білого чоловіка, на колінках якого, манірно посміхаючись, сидить жінка в кімоно та з віялом, що нагадує рядки Бурлюка з його новели.

Нажаль, митці пробули на острові лише десять днів, скоріше за все більшість робіт була залишена господареві готелю в оплату. За спогадами Бурлюка чотири етуди (найбільш допрацьовані та деталізовані) були виставлені на наступній виставці в Кіото. Один з них він згадує на сторінках тексту про Ошіма. Саме цей пейзаж був викуплений представниками імператорської родини і, скоріше за все, для подарунків чиновникам та з метою у такий спосіб допомогти художникам, адже такий жест стимулював місцеві еліти також проявляти активність¹⁰. У

¹⁰ На підставі факту цієї покупки багато хто пише про закупівлю творів Бурлюка родиною імператора, а то й про призначення його придворним художником, що, звісно, не відповідає дійсності.

2008 році ця картина виставлялася в Японії на місцевому аукціоні і сьогодні знов перебуває у приватній власності.

Краєвид, змальований Бурлюком, упізнаваний: це вихід до узбережжя, вуличкою вздовж городів (іл. 5). Замикає краєвид ритм гнутих вітрами дерев на тлі блакитного неба, з темним силуетом Фуджі, що проглядається на горизонті. За виразністю силуетів дерев та їх ритмопластикою згаданий краєвид нагадує пейзаж Хокуся. Відлуння творів цього японського художника та творів інших майстрів японської гравюри буде відчуватися і в композиціях друзів Бурлюка.

Попри те, що зберіглося мало робіт або їх відбитків, за записами Бурлюка можна скласти уявлення, що саме художники малювали на острові. Про себе художник писав, що «товстун в оксамитових штаних щодня ходив до узбережжя малювати Фуджі». Пальмов, «з жовчністю та лайкою», як повідомляє Бурлюк, не зацікавився місцевими краєвидами, зачинився у готелі та «малює гейш за уявою» [21, с. 6]. Зрештою, те, що описує Бурлюк у своєму тексті, свідчить про поверхове знайомство з островом. Не може не здивувати той факт, що значну частину новели про Ошиму становлять любовні історії, які розповідає супутникам один із героїв тексту — «колчаківський офіцер»¹¹. Складається враження, що художник не має достатньо місцевого матеріалу для повісті. Однак там він характеризує краєвид, з його вулканом та океаном, що плескає майже під вікнами готелю; згадує баню на гарячих джерелах.

Прикметно, що в своїх усних висловлюваннях або живописних образах Японії художники апелюють до японської класичної гравюри укійо-е, яка на той час для самих японців залишилася в історії, в той час як на арт-сцені вже діяли і цілком успішно, майстри оновленої гравюри (шін-ханга), які відображали сучасне їм життя, типи нової жінки та краєвиди Японії. Схоже на те, що знайомі з японськими футуристами, українські митці не уявляли усього розмаїття тодішнього мистецтва. Зрештою, до образів Ошими зверталися багато художників і літераторів, які ще від початку XX століття обрали острів місцем



Іл. 4. Віктор Пальмов. Пальмов і гейша. Листівка. 1920



Іл. 5. Давид Бурлюк. Ошима. Мотомура. Полотно, олія. 1920

творчого натхнення, пленерів, поетичного усамітнення. Прийнято вважати, що Бурлюк описує життя на острові в екзотичному ключі, але заради справедливості відмітимо, що самі японці екзотизували його значно більшою мірою. У численних щоденникових записах, замальовках, картинах японських митців бачимо зображення місцевих дівчат (на місцевому діалекті — анко-сан), які ведуть своїх корів на випас, або несуть відра з водою на голові. Особлива увага надається їхньому вбранню, місцевому звичаю переселяти молоду дівчину у прибудову, де її міг навіщати хлопець і т. ін. Митці, літератори милуються красою анко-сан, їх довгим чорнявим волос-

¹¹ Акіра Судзукі вважає, що «колчаківський офіцер» — образ збірний. На думку авторок цієї розвідки ним міг бути скоріше їх товариш Яковлев, який служив у колчаківській армії і вже певний час жив у Токіо.



Іл. 6. Давид Бурлюк. Покоївка Ней-сан. Малюнок. 1921.
Репродукція у кн. Д. Бурлюк «Сходження на Фуджі»



Іл. 7. Іто Шінсуї. Жінка островів. Кольорова ксилографія.
1921.

сям. Тайшо Акагі, який побував на острові за рік до прибуття Бурлюка, писав: «...Жінки острова, призначені для роботи, одягнені практично і, попри молодість, вони не носять на своєму тілі жодних хитромудрих прикрас. Анко-сан зберігає ностальгічне почуття, що перевершує штучну красу. Волосся, що цікаво, не зав'язане високо, щоб носити на голові речі; має гарний блиск від олії камелії, прикрите теннугуї з візерунком з морських хвиль¹², рослин та риб; китиці, що звисають з боків, добре гармоніюють з її обличчям та одягом» [32]. Натомість в уяві Бурлюка ця жіноча гордість викликала інші асоціації: «Ошімки й тепер ще ходять вулицями, стрибаючи зі сходинки на ступінь вузьких лавових схилів, з волоссям розпущеним і розкиданим по спині, подібно до довгих чорних зміїв, що виходили колись із страшного Ошімського вулкана, тепер повного вмираючої лінощі» [21].

Вирізняються від японських й візуальні образи. Там, де в творчості японських митців анко-сан стала повноправним образом для жанру біджінга (картини красунь), типажі, змальовані Бурлюком та Пальмовим не назвеш, ані красивими, ані привабливими. Малюнок жіночої голови, виконаної Давидом Бурлюком в профіль, показує надуті щоки, відстовбурчені губи, лахмате волосся, схоплене у вузлик на потилиці (іл. 6). Складно уявити більший контраст до творів японських колег, які причаровувалися красою місцевих дівчат, як-от Іто Шінсуї (іл. 7). Прикметно, що В. Марков чомусь вирішив, що в Японії Бурлюк долучився до японського мистецтва і використовував прийоми японського мистецтва і біджінга зокрема [33]. Однак як у графічних, так і в живописних роботах майстра не помітно нічого близького до жанру зображення красунь. Схоже на те, що із сучасними версіями жанру Бурлюк був малознайомим. До речі й знайомство з Такехіса Юмеджі¹³ — одним із провідних майстрів та лідерів оновленої біджінга аж ніяк не вплинуло на жіночі образи Бурлюка.

III. Огасавара: українська гогеніана

Повернення до внутрішньої Японії означало не лише завершення виставки, а й боротьбу за виживання. До Бурлюка доєдналася родина із сестрою та

¹² Шарф-косинка.

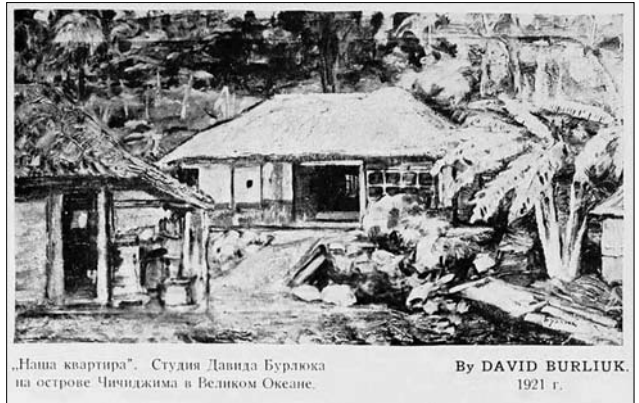
¹³ Такехіса Юмеджі (1884—1934) — поет, художник, фотограф.

Вацлавом Фіалою. Потрібно було забезпечити родину, а ще й призвичаїтися до життя в неопалюваних японських приміщеннях, де від маленької жаровні можна було хіба що руки зігріти. Тому приймається рішення їхати на південні острови. У своїх текстах Бурлюк напускає туману загадковості та випадковості, розповідаючи, що збиралися на Формозу¹⁴, але вирішили, що куди піде швидше корабель — туди й вирушать. Виявилось, що першим був корабель на Огасавара. Можливо, що ці розмови були зумовлені бажанням заплутати наглядців, які невпинно стежили за художниками¹⁵, що було помітно як японцям, так і самим митцям [34]. Зрештою, й квитки вони взяли до острова Хахаджима, а вийшли на Чічіджима і знов нібито випадково вирішили там залишитися. Надмірне підкреслення випадковості особливо контрастує з тим, що на Огасавара (куди було потрібно добиратися не менше двох днів і з точки зору тодішніх японців — хіба не за межі цивілізації), саме на Чічіджима і в саме тому селі, де митці вирішили зупинитися, вони так само випадково зустріли своїх харківських друзів — С. Щербаківа та М. Недашківського, які одразу допомогли їм оселитися.

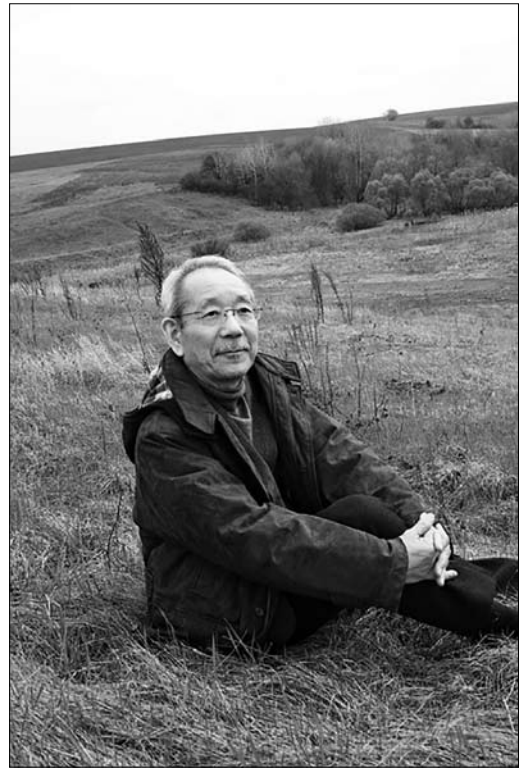
Отже 22 грудня 2020 р. митці з родинами прибули до архіпелагу Огасавара. Бурлюки та Фіала зайняли один будинок, а Пальмов доєднався до Щербаківа та Недашківського поруч. Сьогодні на тому місці внаслідок бомбардувань під час Другої світової війни не залишилося ані хатинок на узбережжі, ані тих будинків, де мешкали художники. Проте розпахане поле так само використовується під город, так само біжить струмок, описаний Бурлюком в тексті «Тихим океаном» [22]. Натомість цей табір митців зафіксовано у творах художників. Один з таких малюнків Бурлюк розмістив в якості ілюстрації для своєї повісті, але ж варто звернути увагу на підпис «Студія Давида Бурлюка в Тихому океані» (іл. 8), що цілком зрозуміло у контексті харківського студійного життя. Схоже на те, що були прийняті рішення саме відтворення дивовижної природи Огасавара, яка не могла не причаровувати своєю тропічною красою. Крім того, художники усвідомлювали,

¹⁴ Формоза — історична назва о. Тайвань.

¹⁵ Японська поліція пов'язувала футуризм та подібні авангардні течії з комуністичним рухом, тому так ставилися до художників, які оголосили себе футуристами.



Іл. 8. Давид Бурлюк. Наше помешкання. Студія Давида Бурлюка на острові Чічіджима у Великому океані. 1921. Репродукція у кн. Д. Бурлюк «По Тихому океану»



Іл. 9. Акіра Судзукі — перекладач, краєзнавець на батьківщині Давида Бурлюка. 2010. Фото В. Коваленка

що ця «інша Японія» — майже незнайома й самим японцям. Відтак, на думку Бурлюка, така виставка мала би зацікавити японців і тому був сенс об'єднати зусилля художників, і в такий спосіб досягти масштабності, і розмаїтості. Все ж Бурлюк був гарним організатором.

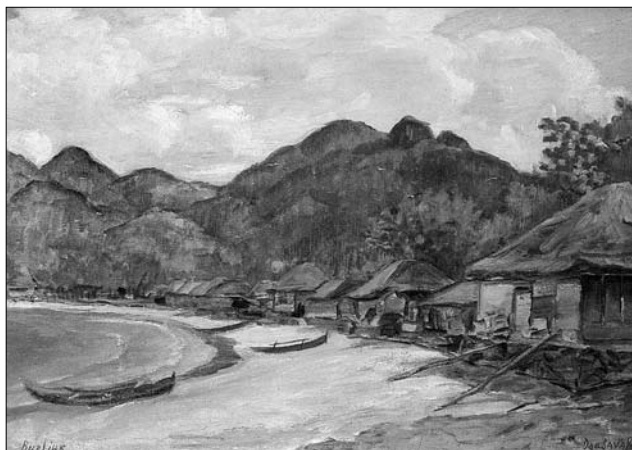
З творів Огасаварського циклу відмітимо краєвид, що віднайшов та допоміг передати до сумського музею Акіра Судзукі (іл. 9—10). Це один з видів на узбережжя, вочевидь, зроблений у першій



Іл. 10. Давид Бурлюк. На узбережжі. Полотно, олія. 1921



Іл. 13. Давид Бурлюк. Огасавара. Полотно, олія. 1921



Іл. 11. Давид Бурлюк. Японське село. Полотно, олія. 1921



Іл. 14. Вацлав Фіала. Огасавара. Полотно, олія. 1921



Іл. 12. Давид Бурлюк. Затока. Полотно, олія. 1921



Іл. 15. Вацлав Фіала. Гірський перевал. Людина з биком. Полотно, олія. 1921

місяць після прибуття на острів: колористична гама стримана, відтворює зимові трохи потьмянілі кольори дерев, приглушено блакитні відтінки океану, вологість піску.

Відмітимо, що якщо Ошімські роботи виявляють відсутність знайомства з місцевими версіями природи та життя на острові і на той момент взагалі слабку обізнаність в тогочасному японському мистецтві

не-європейських напрямів¹⁶ (крім старої гравюри укійо-е, яка на той момент вже припинила своє існування¹⁷), то Огасавра, в принципі, не мала аналогів у мистецтві. До сьогодні відомий лише один автор — попередник наших митців, який залишив декілька замальовок селища [35]. У зазначеному сенсі наші митці виявилися першими і практично єдиними аж до кінця Другої світової війни художниками, які зафіксували види Огасавра та її мешканців.

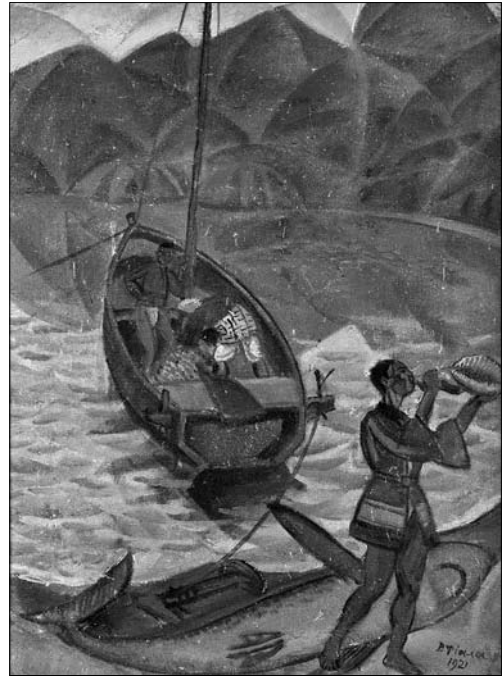
Розглядаючи твори огасаварського циклу, відмітимо повторюваність мотивів. Як виявилось під час експедиції до Чічіджима¹⁸, острів невеликий за розміром і усі відвідані локації є найбільш цікавими з точки зору плерного живопису та доступними. Це узбережжя зі смужками землі, скелями, що врізаються в океан. То цілком природно, що в живописних творах друзів — упізнаванні та передбачувані маршрути: червоні стежки, селище, бухта зі скелею з отвором усередині (іл. 11—14). У деяких етюдах значна частина зображального простору віддана узбережжю. Звиклим до українського чорнозему митцям, було дивно, що земля червона, а біля океану під ногами замість піску або гальки тріщать та виблискують на сонці корали.

Вацлав Фіала працює також у різних техніках та матеріалах: начерки краєвидів, живописні твори, що на перший погляд, хіба не повторюють композиції та колористику старшого товариша. Без сумніву, він знаходився під великим впливом Бурлюка і не лише у живописі. Власне й написаний текст «Огасавара» часто здається схожим на переклад бурлюківського тексту на чеську. Справедливості заради потрібно відмітити, що складно було не піддатися впливу, і не лише через авторитет Бурлюка. Це ще й молодість художника, сумісна робота та сумісне проживання. Бурлюк саме тут, на Огасавара, надиктовував дружині тексти своїх новел. Зважаючи на те, що

¹⁶ На початку ХХ століття вже чітко вирізнялися два генеральних напрями розвитку мистецтва — європейський та японський.

¹⁷ Укійо-е — «картини мінливого світу» — загальна назва для міського мистецтва доби Едо та гравюри зокрема. Оновлений варіант гравюри шін-ханга, хоч і спирався на попередню традицію, але був принципово новим явищем, адже надихався іншими реаліями і також делікатно імплементував елементи західної художньої системи у свої композиції.

¹⁸ Автори розвідки відвідали архіпелаг Огасавара у 2008 р.



Іл. 16. Вацлав Фіала. Рибалки. Полотно, олія. 1921



Іл. 17. Віктор Пальмов. Тропічний краєвид. Полотно, олія. 1921

вони й мешкали в одному приміщенні, Фіала був постійним свідком перетворення у слова схожих вражень. Однак, у частині його робіт відчувається подекуди і відлуння стилістики Недашківського, і колористики та манери В. Пальмова писати широкими, соковитими сегментами (іл. 15—16). З майже восьми десятків робіт, вивезених Пальмовим з Огасавари, сьогодні відомі лише два, але цілком переконливі мотиви, один з яких відтворює їх огасаварський



Іл. 18. Віктор Пальмов. Японський краєвид. Полотно, олія. 1920—1921

будинок серед пальм, другий — щоденні маршрути через царство рослинності (іл. 17—18).

За даними поліцейських агентів, митці виходили щодня на етюди. Оскільки Японія готувалася до війни та на острові почали зводити укріплення і, як виявилось підчас експедиції, таємні ангари для військової техніки будувалися саме в тих місцях, що обрали за мотив собі художники. Тож заборони малювати місця розташування стратегічних об'єктів не були дріб'язковими прискіпуваннями поліцейських, як собі думали художники. Коли митцям заборонили навіть купувати листівки з краєвидами Огасавари, сенс перебування на острові був втрачений. Пальмов виїхав раніше до Йокогами; наприкінці березня повернулися всі інші митці. Першим виставив свої роботи В. Пальмов, Сумісні експозиції організували С. Щербаков з М. Недашківським та Д. Бурлюк з В. Фіалою.

Жоден з учасників не пояснив у своїх записах чому не було спільної виставки. Можливо, так сталося через обмежену кількість та невеликі розміри виставкових приміщень. Якщо зважити на те, що кожен створив близько сотні етюдів, то знайти приміщення для всіх одразу майже неможливо. З огляду на повторюваність мотивів таке рішення було правильним.

Давид Бурлюк демонстрував свій огасаварський цикл у будівлі редакції газети «Токіо нічінічі» разом із В. Фіалою, розсудливо назвавши виставку «Природа та життя островів Огасавара: виставка російських експресіоністів». Прикметно, що виставка не

позиціонувалася як футуристична. Власне й «експресіонізм» Бурлюк вигадав, щоб якось виправдати наявність серед плернерних творів, які переважали, певної кількості модерністичних робіт. На жаль, сформований зусиллями Бурлюка імідж «батька футуризму» спрацював у зворотній бік. Один із дописувачів під псевдонімом «Хаку», у статті в газеті «Токіо нічінічі» відмітив: «Бурлюк, той, який восени минулого року з паном Пальмовим на верхньому поверсі фармацевтичної компанії «Хосі» демонстрував свої твори футуризму, цього разу представив в основному реалістичні твори. Він виправдовувався тим, що хотів малювати з природи оригінальні ландшафти...» [36, с. 151].

Інший критик (анонім) не приховував свого обурення: «...Пан Бурлюк вже реально опустив «вівіску футуризму» (я не знаю, але інші кажуть, що це називається експресіонізмом). Незрозуміло, коли він перетворився з футуриста на експресіоніста? Неможливо не відчувати невдоволення із цього приводу. Хіба не був пан Бурлюк з самого початку футуристом? Він же був футуристом? Хіба він не прийняв серцем сутність футуризму? Я не можу не відчувати небезпеку в назві «експресіонізм», яка має дуже гарне звучання у світі мистецтва. З іншого боку, я, подивившись виставку Пальмова, знайшов, що він слідує футуризму від початку і до кінця. Але у його роботах футуризм є, а російськості немає, на жаль...» [37, с. 6].

Не можна сказати, що виставка була зовсім несприйнятою критикою. Той же анонімний автор схвально відгукується про окремі твори, при тому демонструючи обізнаність у розмаїтті художніх модерністичних напрямів та слушність в оцінці художніх якостей: «... Бурлюк і Пальмов, мріючи про тропічні країни, як Гоген, поїхали на Огасавару. Майже одночасно вони демонстрували свої твори... Цього разу Бурлюк виставився разом із Фіалою, художником-чехом, але Фіала мав вигляд лише учня. Бурлюк малює не тільки у футуристичному стилі, але й в імпресіоністичному та реалістичному. Правильніше сказати: найменше у футуристичному. Але навіть ці картини, що формально відносяться до футуризму, не динамічні. Тому є що подивитися у плані імпресіонізму. Безсумнівно можна назвати шедеврами картини «Поле цукрової тростини» і «Пальма», які чітко промальовані та передають яскравість кольо-

ропоеднань, чудовість ландшафтів південної країни» [37, с. 6].

Після таких неоднозначних рецензій у газеті з'явилося декілька схвальних дописів, вочевидь, написані організаторами виставки, аби пожвавити інтерес публіки. Але в цілому, виставка успіху не мала. Сьогодні, на відстані у часі, розглядаючи твори митців, написані на Чічіджима, є цілком очевидним, що то був самий натхнений, яскравий та плідний період їхньої творчості в Японії і, вочевидь, найбільш ... недооцінений. Значимість огасаварського циклу японці змогли оцінити значно пізніше, і не лише естетично: українські митці виявилися майже єдиними художниками які представили довоєнну Огасавару¹⁹. Саме завдяки їм Огасавара стала видимою.

IV. Фуджі та «японська Японія»

Після повернення до внутрішньої Японії через деякий час шляхи митців вкотре розійшлися: Бурлюк з родиною залишався до літа 1922 року, мандруючи країною з півдня на північ, беручи участь у виставках. В. Фіала обвінчався із сестрою Бурлюка та у листопаді 2021 року подружжя вирушило до Чехії через Владивосток. Віктор Пальмов повернувся до Москви, де зробив виставку по матеріалах японської подорожі, а потім прийняв запрошення долучитися до розбудови Української академії мистецтв. Їхні харківські друзі покинули японські острови першими: вони поспішали до США у надії там вилікувати М. Недашківського від сухоти.

Розпорошеність творів митців по кільком континентам все ж частково компенсується записами та спогадами, листівками, ілюстраціями у пізніших публікаціях, які разом проливають світло на діяльність митців у Японії. Однак при тому залишається питання, де знаходяться десятки краєвидів, присвячених Фуджі, які мав намір написати Давид Бурлюк. Одразу по приїзді до Японії художник в інтерв'ю журналісту «Токіо нічі-нічі» повідомив, що нікуди не поїде, поки не намалює 100 видів Фуджі, вочевидь посилаючись на однойменну серію Кацушіки Хокусає. У цьому контексті, можливо не останнім аргументом для поїздки на Ошіму, було й те, що вид на гору через пролив вважався одним із найкрасивіших. У своїх записах Бурлюк часто пише про Гору, що стала символом Японії, підшукуючи нові й нові



Іл. 19. Давид Бурлюк. Гора Фуджі. Полотно, олія. 1922



Іл. 20. Давид Бурлюк. Гора Фуджіяма. Полотно, олія. 1922

для неї порівняння. Спочатку гора викликала в ньому дитячі спогади про голівку цукру у блакитній обгортці, що привозив батько, згодом — із верхівкою палатки, ще через певний час читаємо про «чіткий, безкінечно піднесений профіль гори, накритий буцімто срібною ризою» [20]. Вочевидь, поживши в Японії він переконався, що трохи злегковажив, пообіцявши «100 видів», адже кліматичні особливості навколо гори роблять її то царицею горизонту, то її контури тьмяніють вдалині, а то й вона зовсім перетворюється на невидимку. Тож щоденний ранній підйом на Ошімі і вихід до океану аж ніяк не гарантував доступність гори для зору [20].

Тим не менш, Бурлюк отримав можливість для написання декількох краєвидів, однак їх було небагато, інакше він не впустив би можливості виставити їх як парафраз до Хокусаєвої серії. З того, що зберіглося

¹⁹ Курата Хакуйо (1888—1931) — живописець, ілюстратор; закінчив Токійську школу мистецтв.



Іл. 21. Йошіда Хіроші. Мусашіно. Із серії «10 видів Фуджі». Кольорова ксилографія. 1928



Іл. 22. Йокояма Тайкан. Фуджі. Шовк, фарби. 1920



Іл. 23. Давід Бурлюк і Вацлав Фіала на Фуджі. Світлина. 1921

до сьогодні, один етюд, судячи по всьому, написано саме під час походу на Фуджі та перепочинку вниз. В одному з пейзажів показано Фуджі, що височить

над рисовими полями, на іншому — пізнішому — Фуджі, що піднімається над міськими хатинками до самих небес (іл. 19—20). Обидва етюди виконані світлими, немов напоєними повітрям, фарбами.

Отже, футуристичної (як і не-футуристичної) версії Фуджі не сталося, за об'єктивних причин. Бурлюк із притаманною йому впевненістю, завіряє читачів на сторінках «Фуджі-сан»: «...а для сучасних художніх виставок вона (Фуджі: авт) перестала існувати — художники Японії так довго дивилися на Фудзі-яму, що перестали її бачити» [20]. Якщо Бурлюк мав на увазі футуристів, то, цілком ймовірно, що так. Інша справа, що він мало спілкувався з іншими мистецькими колами, тож і гадки не мав, що країна переживала розвиток туризму, а Фуджі поступово стала набувати рис загальнодержавного символу. Осучаснені версії гравюр із зображенням Фуджі з різних куточків країни користувалися попитом. (іл. 21) Долучили її зображення до сюжетно-тематичного репертуару й живописці ніхонга (іл. 22).

Зрештою сам Бурлюк здійснив підйом на Фуджі у липні 2021 року. У супроводі свого давнішого товариша — Г. Пікока²⁰ та В. Фіали, він вирушив у подорож. Судячи з фото, Бурлюк не полишав надії намалювати Фуджі і наївно узяв із собою в гори етюдник (іл. 23). Звісно, довгий підйом спочатку густим лісом, потім по відкритому схилу із застиглою лавою під ногами, погодні умови — туман, дощ, що моросить — не передбачають ані місця, ані часу для живописних сеансів. Тим не менше Бурлюк відмічає, що на самій верхівці написав два етюди [20, с. 11]. Що саме побачив на верхівці Бурлюк в умовах туману та дощу і де ті етюди — залишається неясним.

Низку етюдів Бурлюк написав в Кобе та інших містах Японії — Токіо, Осаці, Кагошимі та інших великих містах де він брав участь у виставках. Він шукає натхнення у тиші старих храмів, у загінку дерев та смиренності старих кам'яних ліхтарів (іл. 24). Митець пише переважно короткими, дрібними мазками, використовуючи білила та надаючи колористичній гамі свіжості. Усі елементи краєвиду немов

²⁰Герберт Пікок (?—1923) — друг дитинства Давида Бурлюка, англієць, протягом кількох років служив англійським консулом в Красноярську. Останні роки жив у Йокогамі. Загинув під час великого кантоського землетрусу.

промиті дощем. Водночас, помітно, що навіть, намагаючись надати етюду вигляду завершеної картини, він уникає вузлових елементів архітектури, переважно відтворюючи її зовнішні контури.

Пленерні роботи, виконані з натури, демонструють імпресіоністичний та постімпресіоністичний підходи. Чи було це новим для японців? Звісно, що ні. Для японських митців імпресіонізм не був чимось новим, експериментальним, або альтернативним академічній традиції, оскільки він на той час сам був академічною нормою і відтак пошук нового лежав у площині найновітнішого, на той момент — у футуризмі. Японці розвивали новітні форми мистецтва з таким самим ентузіазмом, як і всі сфери життя країни. Мистецтво було часткою державницької політики модернізації. Тому молодь активно виїжджала за кордон на навчання і, більш того, у 1920-ті роки японці не тільки навчалися, але й навчали: саме в Японію їхали тисячі китайців за новими знаннями. Тому пленерний живопис, демонстрований художниками, цілком вписувався в загальну течію. Інша річ — футуризм, який кидав виклик усьому сталому і тому давав відчуття новизни і, водночас, сприймався представниками уряду як небезпечне явище.

Робив митець й багато графічних замальовок. Виходячи з підписів до них та певних пасажів у текстах Бурлюка — багато що в Японії залишилося незрозумілим. Наприклад, монаха з чашкою для подання художник ідентифікував як звичайного злидаря. Нерозуміння багатьох звичаїв про сенс яких він не зміг спитати, свідчить про мовний бар'єр. Звісно, художник запам'ятав декілька ввічливих фраз, кілька десятків слів, що не давало можливості вільного спілкування. Саме мовне обмеження зробило його спостережливим, загострило увагу, примусило пильно приглядатися, намагаючись зрозуміти сенс того, що він бачить.

Декілька картин Віктора Пальмова, написаних у Японії та непов'язаних з віддаленими островами, були опубліковані у харківському журналі «Нова генерація» [38]. Вочевидь, роботи передруковувалися із листівок з репродукованими творами митця. На жаль якість таких передруків не залишає не тільки того, що митець називав кольорописом, а й здебільшого майже не дає змоги розгледіти зображення.

Висновки. Результати дослідження оприявнюють спроби митців відтворити, до певної міри, хар-



Іл. 24. Давид Бурлюк. Йокогама. Священний камінь та брама сінтоїстського святилища. Полотно, олія. 1922

ківський художній дискурс, сенс якого значно більше, ніж прагнення триматися разом у складних обставинах. По-перше, сама його наявність показує, як з культурної мапи міста зникали цілі осередки. По-друге, це багато в чому корегує загальне сприйняття японської подорожі Бурлюка і Пальмова крізь призму футуризму. Спроба організувати схоже на харківське студійне життя на Огасаварі з подальшими груповими виставками, потребувала узгодження художніх намірів кожного з учасників. Захоплення райською природою островів та прагнення відтворити свої враження зумовили пленерний характер творів, які мало в'язалися з гаслами футуризму. Саме тому до жодної з виставок огасаварського циклу художники не застосовували терміну «футуризм».

Аналіз творів українських митців засвідчує, що у пленерній практиці українських митців простежуються посилання на японське традиційне мистецтво (живопис тушшю та гравюру укіо-е), та відповідні твори сучасних їм митців були невідомі. Стисла у термінах подорож до Ошіми разом із незнанням мови та місцевого контексту, мало що додала до доволі розвиненого вже в 1920-х роках літературно-мистецького «ошімського тексту». Натомість Огасавара, її довоєнний вигляд та життя отримали шанс бути побаченими завдяки українським митцям. Два літературні тексти та візії п'ятох митців були, практично, першою репрезентацією віддалених островів, показаних не за уявленням, а на основні особистого досвіду. Етюди з архітектурними будівлями та графічні замальовки, виконані під час поїздок по т. зв. «внутрішній Японії», свідчать про інтерес та праг-



Іл.25. Давид Бурлюк. Японія. Полотно, олія. 1921

нення зафіксувати побачене і водночас про слабку обізнаність в особливостях японських будівель та соціального життя.

Українські митці приїхали до країни, що розвивалася дуже швидкими темпами, і образ її майбутнього творився на їхніх очах. Втім, цей процес майже не знайшов відображення у їхніх живописних та графічних візіях.

Матеріали преси та тогочасної художньої практики, яка давно опанувала більшість європейських течій, спонукають до більш врівноваженої оцінки впливу Бурлюка на японських митців. Без сумніву, позиціонування себе як батька російського футуризму справило враження на японських футуристів та прихильників західного живопису, але непослідовність митця певною мірою заважала оцінити його інші і, переважно, пленерні роботи. Тож Бурлюк та його друзі не відкрили японцям новий мистецький континент, проте (у короткостроковій перспективі) стали вагомою підтримкою модерністичним пошукам самим фактом свого існування та своїх виставок. У довгостроковому вимірі — пленерні роботи українців зафіксували зниклий нині світ довоєнної Огасавари та стали свідченням останнього спалаху харківського студійного життя, ще однією вирваною імперсько-комуністичним режимом сторінкою української історії мистецтва.

На жаль, залишаються повністю зниклими з поля зору українських фахівців твори Миколи Недашківського, вкрай скупо представлені роботи Сергія Щербакова та Віктора Пальмова; небагато збереглося творів і В. Фіали, але сумарно — більше, ніж вказаних митців. Значна частка робіт Давида Бурлюка, що були викуплені японськими колекціонерами мистецтва та тих, що художник вивіз до США — також перебувають поза науковим обігом.

Стаття присвячується
світлій пам'яті Овакі Джунічіро

1. 五十殿利治 「極東におけるロシア・アヴァンギャルド：美術は越境する」 『極東ロシアのモダニズム1918-1928展：ロシア・アヴァンギャルドと出会った日本』 東京新聞：極東ロシアのモダニズム展開催実行委員会、二〇〇二年。
2. 五十殿利治 『大正新興美術運動の研究』 スカイドア、一九九八年
3. 滝沢恭司 「極東ロシアのモダニズム1918-1928：開催への記録」 『極東ロシアのモダニズム1918-1928展：ロシア・アヴァンギャルドと出会った日本』 東京新聞：極東ロシアのモダニズム展開催実行委員会、二〇〇二年。
4. 滝沢恭司 「ブルリュークとパリモフ：来日の背景と作品」 『極東ロシアのモダニズム1918-1928展：ロシア・アヴァンギャルドと出会った日本』 東京新聞：極東ロシアのモダニズム展開催実行委員会、二〇〇二年。
5. Oshukov M. *Representation of Otherness in Literary Avant-Garde of Early Twentieth Century: David Burliuk's and Ezra Pound's Japan*. Turku: University of Turku Dissertation, 2017. URL: <https://www.utupub.fi/handle/10024/133711>
6. Pudlo B. *Plusquamperfectum of Futurism. Experience of Time in the Japanese Oeuvre of the Father of Russian Futurism*. 2019. DOI: <https://www.doi.org/10.13140/RG.2.2.32905.90729>
7. Isaeva O. Transcending artistic boundaries — pre-war Japanese avant-gardes through the lens of two migrant artists: David Burliuk and Varvara Bubnova. *Asiatische Studien — Études Asiatiques*. 2023. № 77 (2). P. 313—348. DOI: <https://doi.org/10.1515/asia-2022-0036>
8. Евдаев Н. *Давид Бурлюк в Америке: Материалы к биографии*. Москва: Наука, 2002. 338 с.
9. Хисамутдинов А. Русские художники в Японии (1918—1922). *Изобразительное искусство Урала, Сибири, Дальнего Востока*. 1920. № 2 (3). С. 30—37.
10. Капранов С. «Ошима» Давида Бурлюка, прочитана японистом. *Всесвіт*. 1997. № 10. С. 138—143.

11. Тесленко І. Японія очима Давида Бурлюка. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. Київ: Міленіум, 2004. С. 62—68.
12. Деменок Е. *Русский отец японского футуризма. Давид Бурлюк в Японии*. URL: <https://demenok.art/burliuk-in-japan>
13. Капитоненко А., Фудзии Т., Судзуки А. *Ошима в бытность Давида Бурлюка*. Сімферополь: Фондація ім. Д. Бурлюка, 2005. 30 с.
14. Евдаев Н., Судзуки А. *Огасавара в бытность Д. Бурлюка и В. Фиаля*. Нью-Йорк, 2006. 88 с.
15. Shkandrij M., Mudrak M., Holubizky I. *Futurism and After: David Burliuk, 1882—1967*. Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery, 2008. 64 p.
16. Shkandrij M. *Steppe son: David Burliuk's identity. Canadian American Slavic Studies*'40. 2005. № 1. P. 65—78.
17. Нога О. *Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду*. Харків: Основа, 1993. 108 с.
18. Горбачов Д. Татарсько-запорізький футурист Давид Бурлюк-Писарчук. *Всесвіт*. 1997. № 10. С. 140—143.
19. Немцова В. Украинские корни творчества Давида Бурлюка (1882—1967). *Вісник ХДАДМ*. 2005. № 10. С. 59—71.
20. Бурлюк Д. *Восхождение на Фудзи-сан*. Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк, 1926. 12 с.
21. Бурлюк Д. *Ошима. Цветная гравюра*. Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк, 1927. 20 с.
22. Бурлюк Д. *По Тихому океану*. Нью-Йорк: Изд. М.Н. Бурлюк, 1925. 23 с.
23. Fiala V. *Ogasawara*. Praha: Václav Petr, 1928. 62 с.
24. Овакі Ч. *Японський період Давида Бурлюка*. Автореф. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. Харків: ХДАДМ, 2008. 20 с.
25. Соколюк Л. Шляхи розвитку мистецької освіти в Харкові (1896—1918). *Вісник ХДАДМ*. 2021. № 1. С. 83—94.
26. Немцова В. *Изобразительное искусство Харьковщины: (исторический очерк)*. Харьков: Регион-Информ, 2004. 188 с.
27. Савицкая Л. *На пути обновления. Искусство Украины в 1890—1910-е годы*. Харьков: НТУ «ХПИ», 2003. 468 с.
28. Ярова В. Ліногравюра в мистецтві Харкова 1910-х років. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 213—219.
29. Lowack V. *The Blue Lily Studio: Foundation, Activities, Significance. Text and Image: Essential Problems in Art History*. 2024. № 1(17). P. 56-77. DOI:10.17721/2519-4801.2024.1.04
30. Милашевский В. *Вчера, позавчера. Воспоминания художника*. Ленинград: Художник РСФСР, 1972. 240 с.
31. Очеретянко С. Недашківський Микола Йосипович. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-72816>
32. 画家の伊豆大島足跡をたどる。 URL: <https://torafujii.sakura.ne.jp/63kobetugakasokuseki.html>
33. Марков В.М. *Русский след в Японии. Давид Бурлюк — отец русского футуризма*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-sled-v-yaponii-david-burlyuk-otets-yaponskogo-futurizma>
34. 「官憲の眼を逃れて未来派が南の嶋へ 本国から妻子迄寄せて過激派と睨まれた露国画家の一族」東京朝日新聞 1920年12月18日(5)
35. Fox Ch. *Native and Others: Prewar Representations of the Ogasawara/Bonin Islands*. URL: http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_22-4/RitsIII_CS_22.4pp.53-68Fox.pdf
36. 「三つの露国画展覧会」『中央美術』第7巻5号(1921年4月号p.152.)
37. 「露国画家の展覧会」東京朝日新聞 1920年4月6日(6)
38. *Нова генерація: Журнал лівої формації мистецтв*. № 12. Харків: Державне видавництво України, 1929. 81 с.

REFERENCES

- Omuka, Toshiharu. (2002). The Russian Avant-Garde in the Far East: Art Crosses Borders. In: *Russian Modernism in Far East 1918—1928: Japan Encounters the Russian Avant-Garde*. Tokyo, Shimbun: Executive Committee for the Russian Far East Modernism Exhibition [in Japanese].
- Omuka, Toshiharu. (1998). *Research on the Taisho New Art Movement*. Tokyo: Skydoor [in Japanese].
- Takizawa, Kyoji. (2002). Modernism in the Russian Far East 1918—1928: Records of the Exhibition. In: *Russian Modernism in Far East 1918—1928: Japan Encounters the Russian Avant-Garde*. Tokyo, Shimbun: Executive Committee for the Russian Far East Modernism Exhibition [in Japanese].
- Takizawa, Kyoji. (2002). Burliuk and Palimov: The Background of Their Visit to Japan and Their Works. In: *Russian Modernism in Far East 1918—1928: Japan Encounters the Russian Avant-Garde*. Tokyo, Shimbun: Executive Committee for the Russian Far East Modernism Exhibition [in Japanese].
- Oshukov, M. (2017). *Representation of Otherness in Literary Avant-Garde of Early Twentieth Century: David Burliuk's and Ezra Pound's Japan*. Turku: University of Turku Dissertation. Retrieved from: <https://www.utupub.fi/handle/10024/133711>
- Pudlo, B. (2019). *Plusquamperfectum of Futurism. Experience of Time in the Japanese Oeuvre of the Father of Russian Futurism*. DOI: <https://www.doi.org/10.13140/RG.2.2.32905.90729>
- Isaeva, O. (2023). Transcending artistic boundaries — pre-war Japanese avant-gardes through the lens of two migrant art-

- ists: David Burliuk and Varvara Bubnova. *Asiatische Studien — Etudes Asiatiques*, 77(2), 313—48. DOI: <https://doi.org/10.1515/asia-2022-0036>
- Evdaev, N. (2002). *David Burliuk in America. Materials for a biography*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Khisamutdinov, A. (1920). Russian artists in Japan (1918—1922). *Fine art of the Urals, Siberia, Far East*, 2 (3), 30—37 [in Russian].
- Kapranov, S. (1997). «Oshima» by David Burliuk, read by a Japanese scholar. *Vsesvit*, 10, 138—140 [in Ukrainian].
- Teslenko, I. (2004). Japan through the eyes of David Burliuk. *Bulletin of the State Academy of Managers of Culture and Art* (Рр. 62—68). Kyiv: Millennium [in Ukrainian].
- Demenok, E. (2010) *Russian father of Japanese futurism. David Burliuk in Japan*. URL: <https://demenok.art/burliuk-in-japan> [in Russian].
- Kapitonenko, A., Fujii, T. & Suzuki, A. (2005). *Oshima during the time of David Burliuk*. Simferopol: D. Burliuk Foundation [in Russian].
- Evdaev, N., & Suzuki, A. (2006). *Ogasawara during the time of D. Burliuk and V. Fiala*. New York [in Russian].
- Shkandrij, M., Mudrak, M. & Holubizky, I. (2008). *Futurism and After: David Burliuk, 1882—1967*. Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery.
- Shkandrij, M. (2005). Steppe son: David Burliuk's identity. *Canadian American Slavic Studies*'40, 1, 65—78.
- Noha, O. (1993). *David Burliuk and the art of the world avant-garde*. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
- Gorbachov, D. (1997). Tatar-Zaporizhia futurist David Burliuk-Pysarchuk. *Vsesvit*, 10, 140—143 [in Ukrainian].
- Nemtsova, V. (2005). Ukrainian roots of the creativity of David Burliuk (1882—1967). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 10, 59—71 [in Russian].
- Burliuk, D. (1926). *Climbing Fuji-san*. New York: Publishing house M.N. Burliuk [in Russian].
- Burliuk, D. (1927). *Oshima. Color engraving*. New York: Publishing house M.N. Burliuk [in Russian].
- Burliuk, D. (1925). *Across the Pacific Ocean*. New York: Publishing House M.N. Burliuk [in Russian].
- Fiala, V. (1928). *Ogasawara*. Praha: Václav Petr [in Czech].
- Owaki, Ch. (2008). *The Japanese period of David Burliuk*. PhD thesis. Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].
- Sokoliuk, L. (2021). Ways of development of art education in Kharkiv (1896—1918). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 83—94 [in Ukrainian].
- Nemtsova, V. (2004). *Fine art of the Kharkiv region: (historical essay)*. Kharkiv: Region-Inform [in Russian].
- Savitskaya, L. (2003). *On the way of renewal. Art of Ukraine in the 1890—1910*. Kharkov: NTU «KhPI» [in Russian].
- Yarova, V. (2014). Linocut in the Kharkov art of the 1910s. *Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art History*, 1, 213—219 [in Ukrainian].
- Lowack, V. (2024). The Blue Lily Studio: Foundation, Activities, Significance. *Text and Image: Essential Problems in Art History*, 1 (17), 56—77. DOI: 10.17721/2519-4801.2024.1.04
- Milashevsky, V. (1972). *Yesterday, the day before yesterday. Memories of an artist*. Leningrad [in Russian].
- Ocheretianko, S. (2021). Nedashkivskiy Mykola Iosypovych. In: *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-72816> [in Russian].
- Following in the footsteps of an artist on Izu Oshima. Retrieved from: <https://torafujii.sakura.ne.jp/63kobetugakasokuseki.html> [in Japanese].
- Markov, V. (2007). *Russian trace in Japan. David Burliuk — the father of Russian futurism*. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-sled-v-yaponii-david-burlyuk-otets-yaponskogo-futurizma> [in Russian].
- (1920, december 18). Futureists flee from the authorities to a southern island: A Russian painter's family brought their wives and children from their home country and were viewed as extremists. *Tokyo Asahi Shimbun* [in Japanese].
- Fox, Ch. (2011). *Native and Others: Prewar Representations of the Ogasawara/Bonin Islands*. Retrieved from: http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/pdf_22-4/RitsIILCS_22.4pp.53-68Fox.pdf
- (1921). Three Exhibitions of Russian Paintings. *Central Art*, 5 (Vol. 7, pp. 152) [in Japanese].
- (1920, april 6). Exhibition of Russian Painters. *Tokyo Asahi Shimbun* [in Japanese].
- (1929). *New Generation: Journal of the Left Art Formation*, 12. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine [in Ukrainian].