

Р. Фальк називав «гогенівською»), то пізніше їм більше до вподоби стає мистецтво Сезанна.

Відмова від традиційних форм вираження спиралася на нові естетичні засади, які характеризувалися використанням «низьких» сюжетів, запозичених з міського фольклору, зневажливим ставленням до анатомії та перспективи, примітивним малюнком. Формується особливе відношення до примітивістського стилю, який стає об'єктом зображення й творчої інтерпретації. У пародійних прийомах використовувався принцип комічного переосмислення традицій, що й стає фундаментом нової естетики. Художники рішуче заперечували як копіювання дійсності, так і занурення у світ фантазій та сновидінь, притаманних символізму. Першочергова увага зверталася на живописність, на сам процес живопису. І. Машков, зокрема, зазначав з цього приводу: *«Нам тоді важливо було, щоб наша живописна мова звучал, як орган, оркестр, трубний хор голосів здорових людей»*. Проте вже у ранньому авангарді виявилися протиріччя, які вилилися у те, що група, яку неофіційно очолював М. Ларіонов, пізніше стала відомою під скандальною назвою «Віслучий хвіст», а інша група митців на чолі з П. Кончаловським у 1911 р. створила об'єднання з не менш епатажною назвою «Бубновий валет». Останніх художня критика окрестила *«російськими сезанністами»*, а групу М. Ларіонова – *«неопримітивістами»*. Спочатку між художниками обох напрямків було багато спільного, але в подальшому їхні шляхи розійшлися. Якщо неопримітивісти шукали джерела для творчості в лубку, іконах, розписних підносах, дитячій творчості, мистецтві стародавніх народів, то «Бубновий валет» приділяв увагу власне живопису, розробляв пластичну мову на своїх полотнах, орієнтуючись на творчість Сезанна. До того ж частина художників цього об'єднання (Р. Фальк, О. Купрін) зазнала значного впливу кубізму. Поступово до «Бубнового валета» залучаються нові митці – представники більш радикальних напрямків: К. Малевич, Л. Попова, В. Татлін. З часом частина adeptів «Бубнового валета» переходить у 1916–17 рр. до інших художніх об'єднань. Остання виставка у 1917 р. уже не відповідає тим авангардним гаслам, які проголошувалися на початку його заснування.

БУДЕТЛЯНИН Д. БУРЛЮК ІЗ СЕМИРОТІВКИ

Одним з активних експонентів виставок «Бубнового валета» був Давид Давидович Бурлюк (1882–1967). Ім'я цього художника деякий час навіть асоціювалося у глядача з «Бубновим валетом». На шпальтах «Московської газети» можна було прочитати такі поетичні рядки: *«Что за краски, за сюжеты, о злодейство чьих-то рук! О бубновые валеты! О «занозистый» Бурлюк!»*. Насправді він був учасником майже всіх виставок «Бубнового валета», але, як й інші члени цього об'єднання, він виходив за межі його програми. Та й значення творчості Д. Бурлюка не обмежувалося тільки «бубнововалетівським» періодом. Шлях, що привів його до престижних виставкових залів, починався на слобожанській землі – на Сумщині.

У довідниках та енциклопедіях, виданих за часів радянської доби, місцем народження «батька російського футуризму» називався хутір Семиротівщина Харківської губернії [2]. Те саме повторюється у пострадянських українських та російських довідкових виданнях [3]. У книзі «Історія міст і сіл Української РСР. Сумська область» ім'я Д. Бурлюка взагалі відсутнє. Така неточність певною мірою була інспірована самим Д. Бурлюком, який в автобіографії під назвою «Лестница лет моих», виданій у Нью-Йорку в 1924 р., указував місце свого народження як *«хутір Семиротівщина Харківської губернії»* [4]. Проте пізніше, у спогадах, які були надіслані ним харківському мистецтвознавцю М. Зубареву в 1930 р., він уточнював: *«Родился 9 июля (ст. ст.) 1882 года на хуторе Семиротовщине /.../ вблизи Рябушек Лебединского*

уезда Харьковской губернии». Таким чином, для більшості тих, хто займався вивченням життєвого і творчого шляху Д. Бурлюка, хутір Семиротівка розчинився у безкрай Харківській губернії. Насправді ж він знаходився на околиці села Рябушок, неподалік від міста Лебедин (нині – районний центр Сумської області). Але марна справа – пошук хутора на сучасній карті Сумщини. Його полишили мешканці ще у 1970-х рр. під час ліквідації так званих «неперспективних» хуторів.

Місце свого народження Д. Бурлюк називав «гніздом Бурлюків». Він завжди відчував ностальгію за цими місцями, неодноразово підкреслюючи це у своїх спогадах: *«Мне приходилось в юности бывать в этой усадьбе, когда уже все стало в упадок приходит, но и то можно было еще вообразить обеспеченность и зажиточность, с какой жили вольные казаки Украины в прежние времена, имея в балках усадьбы, любовно обстроеныя пасеки, полные роями несущих мед душистый пчел, а на прозрачных ручьях и речонках – мельницы, что под сенью верб серо-зеленых с истым шумом вращали своими черными, как раки, колесами, чтобы далеко в степь разнести сладкий теплый запах муки, смолотой уже из нового, оправдавшего надежды урожая»* [5]. Тут, у Рябушках, у майбутнього митця й зароджується любов до образотворчого мистецтва. Початком своєї дитячої творчості, він указував 1890 р., пояснюючи це так: *«В этом году я стал пунктуально вести дневник и, вперемежку с записями, делал рисунки, главным образом, или, вернее сказать, исключительно пейзажного характера. Я рисовал дома, деревья, замки и особенно любил рисовать кусты трав»* [6]. У «родовому гнізді», у серпні 1897 р., виконав і перший малюнок з натури – портрет сестри Людмили, у майбутньому – також талановитої художниці [7]. На радість юного художника, він відзначався схожістю.

Д. Бурлюк завжди підкреслював слобожанське походження, підтверджуючи це фактами своєї біографії, а також творами української тематики, де козаки і князь Святослав постають героями його деяких творів [8]. Інтерес до козацтва мав ще й інший характер: з боку батька предки Бурлюків були козаками. Про це нагадувало й вуличне прізвище Бурлюків – «Писарчуки»: *«Ми були писарями Запорізького вій-*

ська», – з гордістю уточнював художник. Уже в роботі «Малороси (Мої предки в поході)» (1912, Державний Російський музей, Санкт-Петербург), позначився його інтерес до українського образотворчого фольклору. Художник вибирає історичну тему, але вирішує її по-новому, у дусі футуризму, руйнуючи старі форми у світлі нового світогляду, який він розумів як духовну революцію. Передаючи на полотні рух козаків, Д. Бурлюк ніби зміщує площини, створюючи тим самим нову реальність. У цій та інших роботах можна віднайти відображення зацікавлення Д. Бурлюка народним мистецтвом.

На лебединській землі, у Рябушках відбулося й знайомство майбутнього митця з поезією Т. Шевченка, яку батько читав дітям українською мовою. І хоча численні цензурні купюри не давали змоги по-справжньому оцінити силу Шевченкової музи, все одно Кобзар був одним з найулюбленіших його поетів. У своїх спогадах він називав Т. Шевченка *«великим пїтмом»*, а «Кобзар» – *«першою книгою золотого дитинства та безумної юні»*. Разом з тим, твори М. Гоголя *«знав краще за інших»*, М. Лермонтов і О. Пушкін *«були вивчені назубок»*, а *«до 1902 року багато оповідань його (А. Чехова. – С.П.) знав напам'ять»*.

Підготовку до вступу до класичної гімназії забезпечувала *«ціла колекція домашніх педагогів»*. У Олександрівській сумській чоловічій гімназії Д. Бурлюк навчався з перервою у 1893 р. і 1895 р., а вже у серпні 1895 р. він перевівся до Тамбовської гімназії [9]. Появі гімназії у Сумах передувала діяльність повітового училища, яке незабаром перетворилося в прогімназію, а з липня 1873 р. – на Олександрівську сумську гімназію. У 1880-ті рр. поряд з корпусом гімназії для іногородніх учнів збудували пансіон. У ньому мешкав Д. Бурлюк, де у вільну годину займався малюванням. У своїх спогадах він детально описує свої заняття у цьому пансіоні: *«Но так как я жил в казенном пансионе при этой гимназии и в свободное время и в пансионе продолжал рисовать пейзажи, отличавшиеся большой тщательностью тушевки, то «слава» моя скоро распространилась и среди старших классов. Воспитанники различных классов занимались за общими столами в двух огромных залах пансиона»* [10]. Навчання в гімназії виявило також поетичне і художнє обдарування Д. Бурлюка. Вчителі російської словесності Сумської,

а потім Тамбовської і Тверської гімназій неодмінно відзначали твори Д. Бурлюка. На аркушах його зошитів іноді з'являлися емоційні ремарки педагогів: *«Ви справжній поет»*.

Художній хист Д. Бурлюка вперше помітив художник, учитель малювання сумської гімназії Олександр Карлович Веніг (1865–1907) – син відомого живописця, академіка К. Веніга. Після закінчення навчання в Академії мистецтв, де був вільним слухачем з 1886 р. і неодноразово нагороджувався медалями, отримав звання класного художника 3-го ступеня й призначення до Сум у 1893 р. [11]. Помітивши талант юного художника, викладач малювання написав листа до Рябушок батькам Д. Бурлюка, у якому настійливо рекомендував звернути увагу на *«искру Божию, имеющуюся в Вашем сыне, ученике второго, вверенного мне класса»* [12]. Він же виписав для юного художника із столиці фарби. Очевидно, під керівництвом і користуючись порадами О. Веніга, Д. Бурлюк виконав дві копії олійними фарбами з акварелей свого вчителя. На одній акварелі було зображено село навесні, а на другій – село взимку. Талант Д. Бурлюка помітили й учні, товариші, які відразу охрестили його *«художником»*. Вирішальне значення для нього мала зустріч з пейзажистом К. Первухіним у 1892 р., а після навчання в гімназіях, за твердженням Д. Бурлюка, *«страсть моя к рисованию ... достигла такого напряжения, что я не мог ни о чем другом думать, как только о живописи»*. У 1906 р. родина Бурлюків переїхала до Роменського повіту. Це було обумовлене справою батька у Земельному банку, який купував землю у поміщиків, що зазнали банкрутства.

Період «Бубнового валета» у творчості Д. Бурлюка, який перед цим познайомився з найрізноманітнішими методами викладання у художніх навчальних закладах і приватних мистецьких студіях Казані (1898–1899), Одеси (1899–1901), Москви (1911–1914), Мюнхена (1902–1903), Парижа (1904), мав для митця далекоглядні наслідки. З 1905 р. Д. Бурлюк – учасник і організатор багатьох виставок у Києві, Харкові, Москві й Петербурзі. У 1909–10 рр. він брав участь у виставках у Німеччині та Франції. Його ім'я зустрічаємо серед членів німецького об'єднання «Синій вершник», а з 1910 р. він навчався у Московському училищі живопису, ліплення та зодчества. Саме на цей час і припадає початок стосунків

Д. Бурлюка з «Бубновим валетом» як експонента виставок цього об'єднання.

Виставки «Бубнового валета» надавали можливість Д. Бурлюку познайомитися з творчістю інших митців, у тому числі й зарубіжних, а також безпосередньо брати участь у теоретичних диспутах, дискусіях як з глядачами виставок, так і з колегами по малярському цеху. Від цих виставок та диспутів художник отримував імпульси для подальшої роботи. Жадібно слідкуючи за новими ідеями у царині пластичних мистецтв, розвитку нових напрямів у мистецтві, він швидко застосовував побачені ним прийоми у своїх творах. Значний вплив на його творчість мав Пікассо. Збагачувало Д. Бурлюка й позавиставкове спілкування з художниками мистецтва авангарду. У 1910 р. відбулося його зближення з М. Ларіоновим, що відповідало посиленню його примітивістських захоплень. Цього ж року вони разом працювали й відпочивали у Чернянці, розташованій у Нижньо-Дніпровському повіті Таврійської губернії на півдні України (тепер Херсонська область). У Чернянці бували також представники «лівого», авангардного мистецтва: М. Ларіонов, Б. Лівшиц, О. Кручених, В. Татлін, В. Хлебніков. Одночасно вони об'єдналися у товариство «Гілея» (1910–1914). Давньогрецький історик Геродот називав Гілеєю область у Скіфії. Діяльність товариства відзначалася міфотворчою стихією, надзвичайною творчою активністю та різноманітністю: від видання маніфестів до організації виставок. Знайомство Д. Бурлюка зі скіфською культурою, українським народним мистецтвом, новим французьким живописом внесло новий струмінь у творчість художника.

На першій виставці «Бубнового валета» Д. Бурлюк показав шість робіт, частина яких була створена на українській землі: «Фрукти», «Полудень на Дніпрі», «Квітучі вишневі дерева», «Портрет студента», «Панночка», «Натюрморт». Не виключено, що деякі з них були виконані в неоімпресіоністичній манері. Це підтверджують спогади художника, в яких він зазначає, що влітку 1910 р. ним були написані *«неоімпресіоністичні етюди Дніпра»*. З часом стильове коло пошуків розширилося до кубофутуризму. Восени 1910 р. брати Бурлюки взяли участь у другій виставці Нового Мюнхенського об'єднання разом з Пікассо, Дереном і Ле Фоконьє. На

виставці «Бубнового валета» у 1912 р. Д. Бурлюк показав наступні роботи: «Концептована за ассірійським принципом лейт-лінія руху», «Синтетичний пейзаж: елементи неба і моменти розкладання площин, інтродуційовані в зображення з 4-х точок зору», «Принцип протікаючого розфарбування в зображенні з 3-х точок зору», «Зміна площин проєкції», «Розкладання площин», «Вільне розфарбування», «Зсунута конструкція», «Натуралістичний принцип», «Поет Бенедикт Лівшиць», «Зображення з кількох точок зору». Історію появи цих назв колоритно описує у своїх спогадах поет В. Лівшиць, якого портретували В. і Д. Бурлюки: *«всем троим совершенно ясно, ради чего пишется пейзаж с нескольких точек зрения и зачем на портрете мой глаз отъехал в сторону на целый вершок. То, что у Греко и Сезанна было следствием органического порока, становится теперь методом»* (Лившиц В. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. – Л., 1989. – С. 328).

Наступного року Д. Бурлюк виставив твори, у назвах яких підкреслено їхній український топос: «Степ» (малоруський стиль). Протікаюче розфарбування. Лейт-лінії. Часткова скалкувата поверхня», «Козак». Зображення з 5-ти точок зору. Скалкувата поверхня. Глядацькі елементи неба», «Сад». Кольоровий аскетизм». Ці роботи з іронією були сприйняті К. Малевичем, який у листі до М. Матюшина з цього приводу писав: *«/.../ а Давид хотя и из четырех точек пишет, но отстаёт от времени своей старосовременной Малоросси-ей»* [13]. Враження від робіт Д. Бурлюка знайшли відображення не тільки у критичних статтях, але й у поезії В. Хлебнікова: *«Горы полотен могучих стояли по стенам. / Кругами, углами и кольцами / Светились они, черный ворон блестел синим клюва углом./ Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты, / Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь, /Своей поверхности шероховатой, неровной – /В них блестели кусочки зеркал и железа»*.

У каталозі виставки «Бубнового валета» 1916 р. вміщено перелік 16 творів Д. Бурлюка: «Біженка» (1915), «Татарин у дорозі» (1915), «Жниця», «Битва на Калці», «Святослав» (1914–15), «Пейзаж», «У битвах колись загинули батьки, а нині черга синів», «Козак з конем», «Подвійний портрет» «Храм Януса» (1915), «Переможці», «Цариця Вільгельмового

балу», «Печерне», «Жінка, що мисться», «Perpetuum mobile» (1915), «Le Fou» Rollinat». У цей час Д. Бурлюк перебував разом з родиною на станції Ігліно поблизу Уфи, де займався поставками сіна для армії. У листі до Д. Бурлюка від 26 листопада 1915 р. К. Малевич з гіркотою та розгубленістю дорікав йому про натуралістичні пейзажі. Зауваження К. Малевича підкреслює одну з характерних особливостей Д. Бурлюка 1910-х рр., де формальні експерименти поєднувалися з реалістичним підходом до мистецтва. Живопис Д. Бурлюка ніби ілюстрував складний еволюційний процес, притаманний представникам «Бубнового валета».

Як й інші митці авангарду Д. Бурлюк не оминав у своїй творчості впливу різноманітних стилів і напрямків, притаманних західноєвропейському мистецтву кінця ХІХ – початку ХХ ст.: постімпресіонізму, кубізму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, фовізму. Подібна полістилістичність була не тільки характерною ознакою творчого шляху багатьох митців авангардного мистецтва, але й віддзеркалювали головну тенденцію розвитку мистецтва початку ХХ ст.: пошуки нових форм виразності спиралися на синтез стилів. Відсутність чітких теоретичних поглядів на мистецтво, його завдання і мету не дозволило Д. Бурлюку віднайти свою манеру, підкріплену оригінальною теоретичною концепцією, відкрити нові художні обрії в образотворчому мистецтві. Очевидно, що це не було поразкою тільки Д. Бурлюка, але й футуризму взагалі. На це вказував ще К. Малевич у 1915 р. у теоретичній праці «Від кубізму до супрематизму». У ній він, зокрема, акцентував увагу на тому, що зусилля футуризму відшукати чисту живописну пластику не увінчалися успіхом через те, що футуризм *«не мог разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы ради достижения динамики»*. Таку «всеядність» Д. Бурлюка відмічали його колеги, зокрема О. Кручених зазначав з цього приводу, що художня діяльність Д. Бурлюка *«представляется мятущейся футуристической картиной, полной сдвигов, разрывов, безалаберных нагромождений. Он – и художник, и поэт, и издатель, и устроитель выставок. Сверх того, он – художник – какой хотите»*. Проте заслуга митця в іншому. Його випромінююча енергетика допомагала творити нове мистецтво іншим.

Д. Бурлюк – активний учасник творчих диспутів, які організовував «Бубновий валет». Не будучи членом об'єднання

«Бубновий валет», Д. Бурлюк брав участь у його виставках і диспутах, що сприяли накопиченню духовного потенціалу і водночас творчої самореалізації. «Про кубізм та інші напрямки у живопису» – тема його виступу на диспуті 12 лютого 1912 р. Через декілька днів він розповів про еволюцію поняття краси в живописі кубізму. Теоретизування митця спиралося на думку, суть якої зводилася до того, що *«не бути теоретиком живопису – це значить відмовитися від його розуміння»*. У збірнику статей з мистецтва, виданого «Бубновим валетом» у 1913 р., Д. Бурлюк опублікував відкритий лист російським критикам з приводу інциденту з картиною І. Рєпіна «Іван Грозний та його син Іван 16 листопада 1581 року», в якому заперечувалося звинувачення у причетності футуристів до хуліганського вчинку.

Найбільше енергійна натура Д. Бурлюка знайшла свій вихід у футуризмі. Живописно-просторова організація футуристичних творів відображала рух, динаміку і боротьбу, що було суголосним душевному настрою митця. Активна життєва позиція художника знайшла відображення й на його полотнах у передачі руху. Заради цього він був готовий йти на будь-які формальні експерименти. Він показував, наприклад, руки лісоруба в різних фазах руху, використовуючи для підсилення емоцій яскраві фарби. Але лише повторювати віднайдену манеру зображення не притаманне характерові Д. Бурлюка-бунтівника за натурою. Саме це й призводить до винайдення стилю, який він називає *«запорізько-татарський футуризм»*. Очевидно, ішлося про національне забарвлення футуризму, ідеї якого сповідували на початку ХХ ст. деякі європейські митці. Маючи літературні витоки, футуризм проявився і в образотворчому мистецтві. Художники-«будетляни» не відкидали різні напрямки та течії, будучи чутливими до них. Одним з важливих футуристичних мистецьких принципів слід вважати так зване «всечество». Для творів, виконаних у дусі футуризму, були характерні такі риси, як динамічність, лінійно-просторові та ритмічні зсуви, внутрішня свобода та створення нової художньої реальності. Головною ідеєю футуризму слід вважати ідею *«зизждительного руху»*. Пошуки нових засобів творення «не-реальності» спиралися у нього й на українські національні традиції. *«Футуризм – не школа, це нове світовідчуття»*, – писав Д. Бур-

люк. Усю свою енергію Д. Бурлюк спрямовував на організаційну діяльність та епатажні виступи на диспутах, у пресі та лекціях. Особливу увагу звертав на колір та фактуру, які самі по собі, на думку митця, мали естетичний вплив. Почасти, діючи стихійно, сподобляючись тому дикуну, котрий *«тре сук однієї барви об інший»*, він з часом інтуїтивно приходив до несподіваних результатів. Це стосується насамперед манери письма або, точніше, – *«творіння»* (В. Хлебніков), що збігалось з ідеєю *«абсолютного автоматизму»* Андре Бретона – ідеолога сюрреалізму. Кидаючи свої полотна фарбовим шаром на землю або на пісок з метою досягнення незвичайної фактури, брати Бурлюки тим самим передбачили якоюсь мірою появу техніки «піщаних картин», яку в 1927 р. (пізніше від Давида і Володимира) розробив французький сюрреаліст Андре Массон. Намальований кінь на щоді Бурлюка – не що інше, як своєрідна корпоративна мітка футуриста, яка з'явилася раніше за «мистецтво тіла». Як потім і Й. Бойс, Д. Бурлюк робить з себе мистецький твір-об'єкт, додаючи до цього різні речі, наприклад, лорнет, який згодом міфологізує його образ. У своєму радіоманіфесті Д. Бурлюк говорив про те, що кожна людина може стати «Президентом світової естетики», а Й. Бойс – що кожна людина є потенційним художником [14]. Таким чином, в особі Д. Бурлюка «Бубновий валет» мав не тільки постійного експонента, «генератора» новаторських ідей, але й пропагандиста української культури. Американська дослідниця Ш. Дуглас вважає, що завдяки Д. Бурлюку італійський футуризм прийшов до Росії [15]. Проте слід відзначити різні завдання і мету, які ставили перед собою футуристи в Італії і російські та українські футуристи. Так, наприклад, останні не сприйняли проповіді війни. У грудні 1912 р. Д. Бурлюк написав футуристичний літературний маніфест «Пощечина общественному вкусу», а до своїх творчих планів уключив лекції про футуризм.

Уважається парадоксальним, що екстравагантний та деформуючий живопис Д. Бурлюка доволі швидко поступався місцем живопису реалістичному, особливо помітному в етюдах. Цю рису помітили ще сучасники, вказуючи на те, що після чергового «розгрому» Д. Бурлюком класичного мистецтва та пропаганди сучасного мистецтва, він старанно студіював натуру. Така двоїстість, на наш погляд, свідчить про

те, що митець не дотримувався якоїсь однієї системи у своїй творчості. Цю точку зору поділяють представники петербурзького мистецтвознавства [16]. Водночас мистецький доробок Д. Бурлюка, розпорошений по всьому світу, не дає можливості репрезентувати творчість нашого славетного земляка у всій її повноті. Це підтвердила виставка його творів як з музеїв російської провінції в Уфі (1995), так і виставка «З поверненням в Україну, пане Бурлюк» у Києві (1998). Експозицію української виставки склали всього 34 живописні та графічні твори з музейних і приватних зібрань України. І це при надзвичайно плідній праці Д. Бурлюка, який тільки в учнівські роки привозив на перегляд в училище сотні творів! [17]. На базі цієї виставки було проведено наукову конференцію, на якій було розглянуто актуальні проблеми вивчення творчості Д. Бурлюка в контексті розвитку мистецтва ХХ ст.

Відомо, що в роки еміграції, в якій Д. Бурлюк перебував з 1920 р. (Японія, США), він тужив за Україною, за Лебединщиною. Нагадував про себе тим, що надсилав свої книги до Лебединського художнього музею та бібліотек. З-за океану він намагався реабілітувати своє ім'я як одного з тих, хто торував шляхи футуризму і яке було викреслено з історії мистецтва авангарду початку ХХ ст. радянськими мистецтвознавцями. Він почав методично і ретельно виправляти несправедливе ставлення до нього. Згадую великі альбоми, ущерть заповнені різними вирізками з газет і журналів, наклеєні Д. Бурлюком, з якими мені вдалося познайомитися в Центральному державному архіві літератури і мистецтва в Москві в 1988 р. Це ще був час, коли дослідникам видавали не фотокопії, а оригінали документів. Як і І. Рєпін, він прагнув закріпитися на плацдармі нової держави – Радянського Союзу, куди й входила його мала батьківщина. Про Д. Бурлюка згадали на повний голос лише у 1990-ті роки [18]. У кінці 1980-х рр. Сумський художній музей придбав дві роботи Д. Бурлюка американського періоду творчості [19].

125 років від дня народження митця Сумщина відзначила мистецьким проектом «Будетлянин Давид Бурлюк». У рамках цього заходу було проведено міжнародний художній пленер у Лебедині та виставки за його результатами, ленд-арт у Семиротівці, презентацію родоводу Д. Бурлюка, виставку архівних документів «Рід Бурлюків – уродженців с. Рябушки», відкрито меморіальну дошку.



КРОЛЕВЕЦЬКІ ДЖЕРЕЛА КОЛЬОРОДИНАМОСУ О. ГРИЩЕНКА

Синтез живописних шукань і наукового підходу до мистецтва вирізняє творчість іншого художника-новатора, учасника виставок «Бубнового валета» – уродженця міста Кролевця Олекси Васильовича Грищенка (1883–1977). Роки життя у Кролевці митець з теплою згадував усе життя: *«Наше місто – 16000 мешканців, – як це мені оповідала моя бабуся, батькова мати, заснував 1654 року польський король Жигмонт IV, звідси його назва Кролевець – місто короля. Його польське походження не залишило жодного сліду – дивний факт – і Кролевець завжди був українським містом /.../. Коли в'їжджаєш до Кролевця дорогою з Конотопу, то потрапляєш на безлюдний майдан, завеликий, як на теперішнє значення цього місця /.../. Старезні липи мило обрамовують нашу білу старовинну церкву й дзвіницю, високу, мов мінарет. Чотирикутний майдан з трьох боків є оточений білими будинками на два й три поверхи; з четвертого боку містилися гарні крамниці тканин, що прославили наше місто на цілу Україну. Ще зовсім не так давно, купці з усієї України, ба навіть з Московщини, приїздили на ярмарок 14 вересня – на Чесного Хреста – закуповувати квітчасті рушники й барвисті плахти, виткані руками наших селянок. У кожній хаті, в околицях міста, було чути рівномірний стукіт верстатів: кризь білі нитки основи, вліво і вправо, швидко бігали човники з різнобарвними нитками підткання»* [20].

Народні звичаї, обряди, усе те, що складає підвалини духовності народу, міцно закарбувалися у душі юнака і, як