

Д Ш 125
К Л 24

В. П. ЛАПА

ПОЛТАВСЬКІ
РІЗЬБАРИ

МИСТЕЦТВО

Б175571

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ



Шифр КЩ12; Л24 Инв. № 1803767

Автор Лана В. П.

Назва Полтавські різьбаре:
Яків Халабудний, Василь Гарбуз.

Місце, рік видання [Х], 1937.

Кіл-ть стор. 72, [4] с. і мал.

-\\- окр. листів _____

-\\- ілюстрацій _____

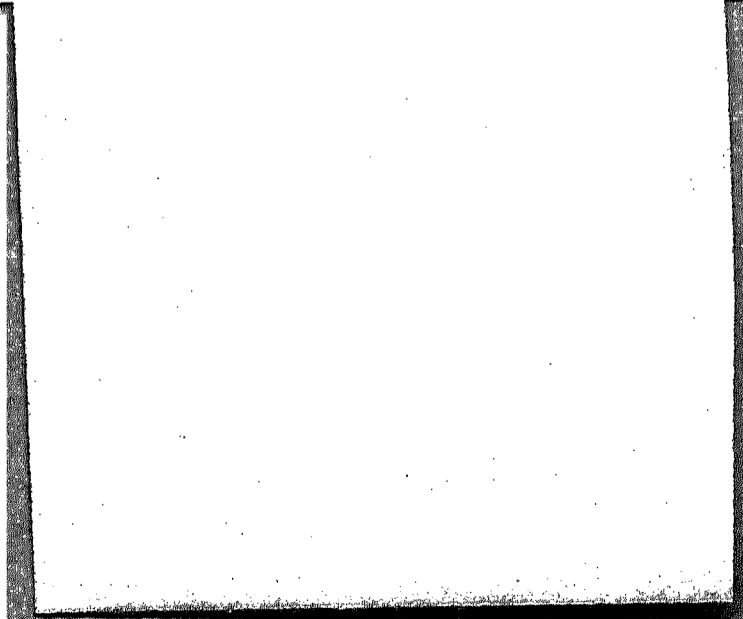
-\\- карт _____

-\\- схем _____

Том _____

Конволю _____

Примітка:



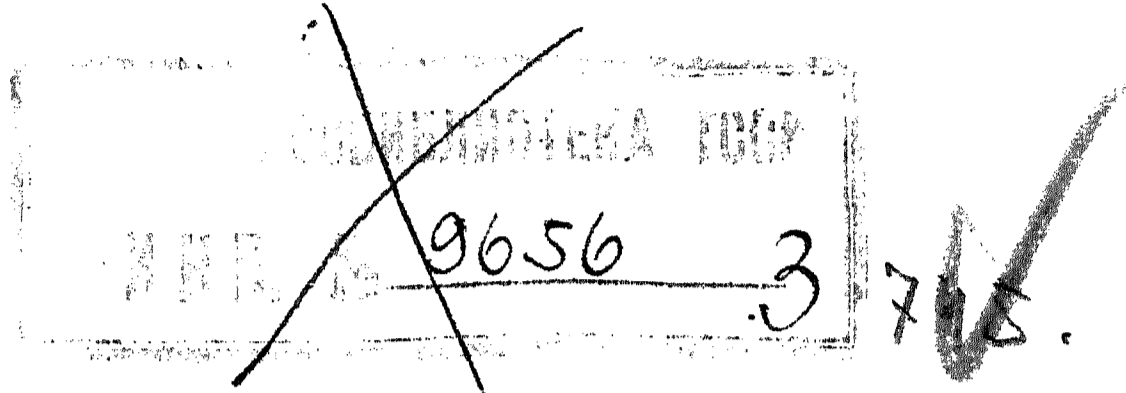
Сл



Библиотека
УФУ
И. И. И.

Б 175571

В. П. ЛАПА



ПОЛТАВСЬКІ РІЗЬБАРИ

*ЯКІВ ХАЛАБУДНИЙ
ВАСИЛЬ ГАРБУЗ*

★

Рк 1803767 Т



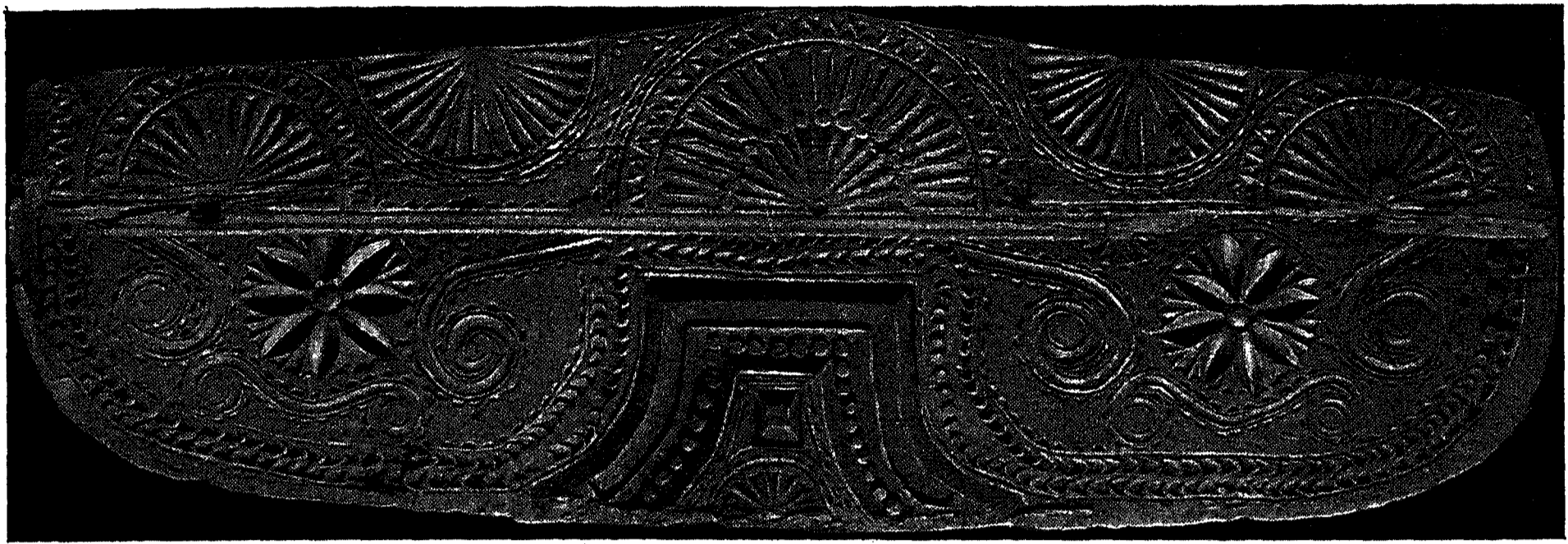
ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
„МИСТЕЦТВО“

1937

Редактор
І. СКОРИНА

Техредактор
І. ЛОСЬ

Коректор
М. СТЕПНЯК



РІЗЬБАРСТВО НА ПОЛТАВЩИНІ

Скандинавська сага IX—X ст. про Олафа сина Трігви розповідає, що герой Олаф відмовився вклонитись ідолам київського князя Володимира, які названі в цьому народному творі *Heidhin skurqodh* (зроблені з допомогою різьби по дереву). Новгородський перший літопис говорить „Паки нача княжити Володимир в Києве и постави на холме вне двора тюремного Перуна древяна, а главу сребряну, а ус злат, и Харса, и Дажбога, и Стрибога, Сеймарскла и Мокось...“

Згадані джерела говорять про Київську Русь. І хоч ми не маємо жодної подібної вказівки щодо території Полтавщини, або центрального Лівобережжя, проте, немає підстав думати про відсутність тут на той час різьбарства, особливо в північній частині, яка, з одного боку, мала за часів Київської Русі, і навіть раніше, давнє стабільне слов'янське населення; з другого ж боку, тут були дуже сприятливі природні умови для розвитку деревообробної справи взагалі: великі масиви лісу із зручними для різьби породами дерев. Речових знахідок, які могли б підтвердити наведені літописні вказівки, подібних до дерев'яних ідолів, знайдених у торфовищах Пермської губернії в 1880 році, ми взагалі на Україні не маємо. Відомо, що у Візантії майстерна різьба київських майстрів, яку називали „хитрим мистецтвом, Дедала“, цінилась дуже високо,

і така оцінка доводить не абияку висоту майстерності тодішніх різьбарів.

У XIII—XIV ст. різноманітні вироби київських різьбарів відомі далеко поза межами Русі: в Криму, Литві, Польщі і Чехії. В XV—XVI ст. дерев'яні палаци польських і українських магнатів мали різьб'яні рундуки, наличники, різьб'яні лоджії, сволоки, одвірки, навіть рельєфні фронтони, не кажучи вже про силу різьб'яних меблів та дрібних речей побуту. Тут же слід відмітити, що зв'язок української різьби з архітектурою все ж був значно менший, ніж на півночі, в Росії.

В половині XVII ст. архідиякон Павло Алеппський, що мандрував по Україні, в тому числі і по Лівобережжю, згадує про різьб'яні вироби, які йому доводилось бачити в містах України.

В тому ж XVII ст. французький інженер Боплан, який був на службі в польського короля Сігізмунда III, цілком ясно вказує на наявність серед населення України великої кількості майстрів-ремісників: „В стране Запорожской вы найдете людей искусных во всех ремеслах, необходимых для общежития: плотников, для постройки домов и лодок, тележников, кузнецов, ружейников, кожевников, сапожников, бочаров, портных и т. д.“¹ Прямих вказівок на різьбарство у Боплана нема, але згадка про теслярів-будівників і майстрів, що виробляють вози, допоможе нам простежити давність народного різьбарства на Україні.

Ієромонах Климентій у XVIII ст. згадує в своїх віршах, присвячених ремісникам, про тоншу галузь деревообробництва—токарство². А. Шафонський³ вказує на поширену торгівлю дерев'яним посудом на ярмарках повітових міст—Глинська, Прилук, Ромен, Лохвиці, Гадяча та Зінькова,— на різні галузі деревообробної справи в названих містах і повітах. Про різьбу він теж не говорить нічого, але є вже повна можливість цілком впевнено зв'язати його вказівки з існуванням різьбарства у названих автором місцях. Іншими словами, ми маємо досить свідчень про розвиток різьби

¹ Боплан — Описание Малороссии.

² О. А. Тур — журнал „Основа“, 1861 р.

³ А. Шафонский — Черниговского наместничества топографическое описание.

на території України з найдавніших часів, і ясно, що Полтавщина не була в цьому відношенні винятком, хоч ми й не бачимо безпосередніх вказівок саме на неї. Щодо будьяких корпорацій майстрів-різьбарів у містах Полтавщини, ми вказівок не знаходимо до ХІХ ст. На перший погляд тут явна суперечність: поширеність різьбарської справи і відсутність вказівок на конкретних осіб—майстрів. Така суперечність виникає так само і при дослідженні російської народної різьби, і проф. Соболев у своїй праці „Русская народная резьба“ дає, на нашу думку, цілком правильне пояснення цьому явищу. В російській старій народній різьбі ми зустрічаємось і з дрібною побутовою річчю і з багатою різьбою в народній архітектурі—навіть з перевагою в бік останньої. Мистецтво російських народних архітекторів-різьбарів ще в ХVІ ст. використовувалось боярством у будіванні хором і теремів дуже широко, а самі майстри ставали об'єктом найнещаднішої експлуатації з боку панівного класу і боярської його верхівки; цьому сприяв характер російської різьби, її зв'язок з архітектурою, вміння народних майстрів працювати над складними архітектурними спорудами—і звідси можливість і зацікавленість використати майстра. Проте, і в російських джерелах небагато сказано про різьбарів-фахівців: здебільшого це столярі, теслярі, які вмюють „резати резь всякую“.

За феодалізму різьбарство, як і ряд інших мистецьких галузей, навіть різьбарство професійне, не було відокремлене від обробки дерева в широкому розумінні слова; теслярство, столярство і т. ін., подібно до малярства, було зв'язане з виготовленням дерев'яних дощок, приготуванням ґрунтів і взагалі рядом підготовчих робіт. Це існувало і в багатьох інших галузях ремісництва (пригадаймо, як Климентій обурюється з того, що шевці і чинбарі стали окремими групами ремісників і шевське мистецтво „надвоє порвали“). Теслярство вважалось важливішою роботою, різьба—додатковою, яка тільки підвищувала кваліфікацію майстра, і тому майстер, наймаючись на роботу, в першу чергу відрекомендував себе, як тесляр або столяр, що гарантувало йому більш-менш вигідну роботу; ясно, що це знайшло своє відбиття в документах того часу: більшість майстрів називаються теслярами і столярами.

Більш певні відомості про різьбарів ми зустрічаємо в ХІХ ст., а особливо в другій половині, коли під впливом капіталістичної диференціації села, разом з багатьма „промислами“ з'являється і різьбарство, так би мовити, в чистому вигляді.

Ще наприкінці ХVІІІ ст. на Полтавщині, в тій частині, яка входила до складу Чернігівського намісництва, а особливо в Зіньківському повіті (села Куземино і Грунь) було розвинене виробництво саней, возів і коліс, яке збереглося й тепер у кількох селах Зіньківського і Грунського районів. З дослідження цього виробництва в другій половині ХІХ ст. виявляється, що майстри, особливо старі, досвідчені, роблячи вози й сани, самі „мережили“ їх, коли того бажав замовець, а часом робили це і з власної ініціативи. З старими виробами сіл Куземина і Груні знайомить нас один цікавий експонат полтавського краєзнавчого музею. Це—виключна по збереженості чумацька мажа, куземинського або грунського походження, яка служила в кінці ХVІІІ на початку ХІХ ст. опішлянським чумакам Штанькам. Вона прикрашена трохи примітивними, але надзвичайно красивим і приємним, типово народним геометричним орнаментом, що виконаний самим майстром. Без орнаменту не лишилися навіть головки заноз до ярма, не кажучи вже про саме ярмо.

Колекція різьб'яних спинок саней і возів, насад, переважна більшість яких зібрана полтавським музеєм у колишньому Золотоніському повіті, особливо в селі Вереміївці, що з них значна кількість належить до 30—40 років ХІХ ст. і раніше,— складається з зразків того ж не професійного, так би мовити, різьбарства. Всі вони вражають скромною оригінальною красою орнаменту, великою різноманітністю варіантів, при порівнюючи малій кількості основних елементів, що характеризує народну українську різьбу взагалі.

На ХІХ ст. ми зупинились детальніше не тільки тому, що кількість літературних джерел тут більша. На зразках народної творчості цього часу (цих зразків у наших музеях більшість) ми досить повно можемо познайомитись з народним різьбарством у повному розумінні цього слова, тобто різьбарством, міцно зв'язаним з хатнім і професійним народним теслярством, столярством, з народним побутом, з орна-

ментом народної різьби, що надто важко зробити для XV, XVI, XVII ст., оскільки зразків народно-побутової різьби цих періодів ми не знаємо, а тогочасні літературні згадки стосуються найбільше фахівців-різьбарів, що працювали на поміщика або на церкву. Процес же появи фахівців у XIX ст., коли і різниться від часів феодалізму, то їхня доля по суті лишається та сама.

Характеристику народного орнаменту і його застосування в речах побуту ми подамо нижче, а зараз звернемося до різьбарів-професіоналів, які вийшли з числа народних майстрів.

Відомо, що в Полтаві в 50 роках минулого століття існувала приватна меблева майстерня, де працювали різьбари¹. Полтавський музей має в своїх збірках зразки виробів цієї майстерні. Обслуговуючи поміщиків, купців і чиновників, майстерня, природна річ, мала догодити смакові замовця, тому в меблях, вироблених нею, годі шукати навіть натяку на народні мотиви орнаменту. Дешеві й несмачні підробки під „ампір“, а часто абсолютна безстильність, панують неподільно в майстерні і народні майстри, потрапивши сюди, втрачають свій колорит, свою народність. Це далеко не єдиний приклад, хоч таке явище, можливо, в меншій мірі властиве було різьбарству, ніж будь-якій іншій галузі народного мистецтва в дореволюційні часи. В 60 роках минулого століття на Полтавщині з'являються окремі фахівці-різьбари—дрібні підприємці капіталістичного типу. Вони осідають по містах: у Зінькові, Полтаві, Кременчуці, Кобеляках, Переяславі, мають підмайстрів та учнів². Як свідчать старі різьбари, в цих містах здавна перебували майстри по виробленню іконостасів та меблів, які частково походили з місцевого населення, частково ж приходили з Росії, набираючи собі учнів та підмайстрів з місцевих молодих різьбарів, здебільшого з безземельних сімей³, і обслуговували навколишні церкви, монастирі й поміщицькі маєтки. Ясно, що народні майстри, потрапляючи до таких фахівців, тут, як ніде, втрачали можливість творити, відрива-

¹ Статистическое описание г. Полтавы в 1858 г.

² Памятная книга Полтавской губ. за 1865 г.

³ Відомо, що в Полтавській губернії 40% всієї землі було в руках поміщиків, а зокрема в Полтавському і Костянтинівському повітах — до 60%.

лись від своїх звичних прийомів та навичок, втрачали безпосередність і свіжість, бо доводилось працювати за певними канонами, перетворюватись у механічного виконавця і, з волі підприємця, переключатись від „ампіра“ на „барокко“ і „модерн“. Така була доля тих, хто потрапляв у фахівці. Їх вироби, сумнівної художньої якості, були приречені на цілковите забуття, лишалися й лишаються невідомими, а їх вироби блідніють перед свіжою могутньою красою оригінальних народних творів.

Цілком окреме місце займають такі професіонали-різьбарі, як батько та син Юхименки з Великих Будищ колишнього Зіньківського повіту (нині Опішнянський район). Вони мали в Будищах невеличку майстерню, де завжди вчилися мистецтву різьби кілька юнаків з бідняцьких сімей. Обидва Юхименки прекрасно розумілись на народному орнаменті і любили його. Досить сказати, що ними була зібрана велика колекція різьблених пряничних форм, значна частина якої зберігається тепер у полтавському музеї, а крім того—велика кількість найрізноманітніших різьблених селянських виробів. Це не було просто збирання. Ескізи Юхименків для різьби по дереву, придбані полтавським музеєм, свідчать про уважне й серйозне вивчення майстрами народного орнаменту і досить вдале його застосування. Особливо яскрава постать—молодший Юхименко, який був прекрасним рисувальником, добре komponував, знав стилі і був майстром дерев'яної скульптури. Але величезний талант його не міг розгорнутись. Юхименко завжди мав „блискучий успіх“ у тодішніх меценатів, і цей „успіх“ не тільки не сприяв його розвитку, а, навпаки, шкідливо відбивався на його житті, найбільше—на творчості, знижуючи творчу індивідуальність народного майстра, примушуючи відходити від свого народного стилю, догоджаючи смакам панства.

Великий поміщик князь Кочубей жорстоко експлуатував здібності Юхименка під благородною маскою „покровительства талантов“. Розкішні гарнітури меблів, різьблені каміни, шафи, статуетки найрізноманітніших „стилів“ і розмірів з цінного і звичайного дерева, виконані по-юхименківському—тонко і майстерно, прикрашають кімнати і зали диканського палацу Кочубея.

Княгиня Кочубей, злякавшись величезної суми грошей, яку вимагали італійські різьбарі за виконання копії різьбляного італійського каміна XVI ст., відмовляється від їх послуг і доручає зробити камін Юхименкові, заборонивши йому робити для себе другий екземпляр. Надто красивим був старовинний італійський камін на малюнку, з якого робив Юхименко, але ще кращим він став на червоному дереві. І майстер не витримав. Ховаючись, робить він для себе ще один такий же камін. Сховати зробленого не пощастило і розправа була цілком у дусі самодура-поміщика: Юхименко протягом цілого року не міг знайти заробітку в жодному з міст Полтавської губернії. Іноді майстер зло сміявся з своїх „покровителів“. Одного разу він зробив для поміщика Хрульова каріатиди з грушевого дерева для каміна чи буфета—копії з італійських скульптур. Вельможний замовець „з виглядом знавця“ походив навколо цих робіт і запропонував Юхименкові „виправити і докінчити“ роботу в кількох місцях. Юхименко погодився зробити це з умовою, що ніхто не буде заходити до кімнати, де він працює, і, взявши шматочок грушевого дерева, накидав на підлогу коло своєї роботи кілька стружок, не доторкнувшись до роботи й пальцем. Поміщик зайшов через деякий час до кімнати і, побачивши на підлозі стружки, знов обійшов навколо скульптур і „благосклонно“ заявив майстрові, що тепер, мовляв, після „виправлення“ робота зовсім інша і цілком бездоганна. Мимоволі згадуєш епізод з різьбляними виробами у безсмертній повісті Ромен Роллана „Кола-Бреньон“.

Ми не випадково довше зупинились на Юхименкові: доля цього майстра до Великої Пролетарської революції—доля багатьох народних майстрів того часу. Молодший Юхименко дожив до 1931 року. Велику Пролетарську революцію він сприймає радісно: ріже барельєф з алегоричною постаттю жінки країни Рад; жінка тримає на руках немовлятко, осяяне промінням п'ятикутної зірки. Ця наївна річ, у композиції і трактовці форм якої ще багато залишилось від патріотичних картинок ситінських видань, свідчить про різку зміну настрою в майстра. З цього часу Юхименко віддано працює в майстернях, школах, як інструктор різьби, передаючи свій величезний досвід десяткам юнаків. Дуже характерно те, що

радянський період творчості Юхименка відзначається поворотом його, в основному, до свого знайомого народного орнаменту—до народних форм.

Для повної картини того оточення, в якому доводилось працювати різьбарам до Жовтневої революції, необхідно дати, принаймні коротку, характеристику земської діяльності. Поруч з цілим рядом майстерень, які охоплювали різні галузі, так званих „кустарних промислів“, полтавське земство організує в 1912 р. різьбарську майстерню в Полтаві. Вироби кустарів збувались земському кустарному складові; до художнього оформлення цих речей земство ставило перед різьбарями, крім технічної досконалості, ще й інші вимоги щодо стилю. Це мало місце в усіх без винятку галузях народного мистецтва, яке підпадало під вплив земства. Суть цього впливу була в повільному отруєнні свіжої, завжди бадьорої народної творчості, з одного боку, „модерном“, пересадженим на український ґрунт, з другого ж—в культивуванні, так само чужого народному мистецтву, орнаменту церковних вишивок XVIII ст., з їх барочним духом. Так у килимарстві це виявляється в блідих, безкровних модерністських тонах і досить убогій орнаментиці або в точному копіюванні барочних „панських“ килимів, при чому пофарбування їх було знову таки модерністським. Ця слабкість кольорів, безхарактерність і безкровність їх аж ніяк не властива українському народному килимові, завжди багатому, яскравому як колоритом, так і орнаментикою. В ганчарстві з'являються безглузді модернізовані форми ваз, а оскільки з цими формами ніяк не хоче в'язатись соковитий „опішнянський“ народний орнамент, на посуді з'являються по-модерністському „граціозно“ вигнуті стебла лілій, виноградних лоз, довге гостре листя, неймовірні квіти й ще багато всякого добра, запозиченого з західних модерністських журналів. Коли народний ганчарський орнамент, після довгого часу, органічно злився з формами народної кераміки, то „земський“ орнамент розбивав і порушував ці форми.

Різьбарство теж не минуло загальної долі. Ігноруючи в цій галузі традиційні народні форми, земство створювало модернізовані форми меблів, вкриваючи їх своїм улюбленим орнаментом підризників,—у свій час улюбленим орнаментом маг-

натів й козацької верхівки—або ще якимсь іншим. У цьому було не лише навмисне каліцтво народної творчості, ігнорування вироблюваних протягом довгого часу традицій: тут була просто художня безграмотність, яка виявлялася в насильстві над матеріалом різьби, цілковите нерозуміння та ігнорування технологічних особливостей народної української різьби взагалі.

Нема чого й казати, що діяльність земства мало чим відрізнялась від діяльності Кочубеїв, Хрульових та інших „меценатів“ щодо збереження особливостей народної української різьби.

Малоземельність й перенаселення викликають інтенсивний розвиток кустарних промислів у центральній Україні, таких, як ткацтво, ганчарство, чинбарство, бондарство тощо. Але коли на зміну феодално-натуральній системі господарського укладу селянства, що живила майстрів-кустарів, приходять дешевша і зручніша продукція капіталістичних фабрик, заводів, великих кустарних промислів, цілий ряд виробів побутового вжитку з дерева відпадає, цілий ряд дрібних кустарних майстерень зникає. До категорії справжніх кустарних промислів, які мали товарний капіталістичний характер, можна віднести, без сумніву, обробку рогу (Хомутець), ганчарство (Опішня, Хомутець) та вироблення коліс (Грунь, Куземино, Мачухи). Невелика кількість фахівців-різьбарів була розкидана потроху в кожному повіті Полтавської губернії, тому встановлювати будьякі „стабільні“ центри різьбарства ми вважаємо непотрібним, а, врахувавши характер професійного різьбарства в минулому, можливо і зайвим, коли мова йде про народну творчість. Численні речі хатнього селянського вжитку, старі і нові, прикрашені різьбою, можна знайти буквально в кожному селі Полтавщини, тому вірніше буде визначити пункти з більшою чи меншою поширеністю народного різьбарства.

Найстарішим з таких пунктів є Зіньківщина (Куземино і Грунь) та Вереміївка колишнього Золотоніського повіту. Трохи новіший пункт—Миргородщина, особливо села Попівка, Грем'яча, Велика Багачка, Яреськи та Устивиця. Найпізніше з'являється різьбарство, здебільшого фахове, на півдні Полтавщини (Кобеляки, Кременчук), на решті ж території різьбарство

було поширене не в такій мірі, як у згаданих пунктах. Такому територіальному розміщенню (переважно в центральній смузі) почасти сприяли природні умови: найбільша скупченість потрібних порід дерева в лісових масивах цієї частини. В зв'язку з цим нам здається необхідним коротко зупинитись на технологічних особливостях порід дерева, вживаних у різьбарстві. На Полтавщині називають кілька найпоширеніших порід, цілком придатних для різьбарства, які становлять тепер значну частину лісового масиву центральної Полтавщини: дика груша, дика яблуня, дуб і липа.

Основна вимога, яку ставить різьбар до дерева, — це легкість обробки, компактність будови й можливість виконати тонкі деталі на рівній поверхні дерева, незалежно від того, чи є ця поверхня торчова, чи лежить вздовж волокна. Ці вимоги схожі на ті, які ставить гравер у роботі над дереворитом, при чому твердість породи не відіграє для різьбара істотної ролі. Клен має дуже компакту будову, дрібне волокно і значну твердість, що разом узятє дозволяє виконати найтонші деталі й дати особливу чіткість рисунка. Липа — дерево м'якше; його будова дозволяє дуже легко різати всякі рисунки, але вона менш зручна для виконання дрібниць, і дає великий ефект і легко обробляється при виконанні більших, декоративних робіт і круглої або рельєфної різьби. Прекрасне дерево, яке дуже поширене в дикому і культурному вигляді на Полтавщині — груша; приємний колір обробленого грушевого дерева і особливостей його, які полягають у виключній пластичності і зручності в різьбі, дуже високо ціняться різьбарями і лише твердість і певна хрупкість груші потребує особливої уважності в різьбарській роботі. Груша добре відома скульпторам, як один з найкращих пластичних матеріалів. На другому місці стоять вільха та береза, які йдуть на різьбяні вироби, але не так широко. Незручність берези полягає в її в'язкості і в міцності її волокна, особливо прикореневої частини. Вільха взагалі не дуже міцна і легко колеться. Дуб — дуже ефектний матеріал у меблях та в оздобленні кімнат, його охоче вживають різьбарі, хоча його обробка зв'язана з значними труднощами. В селянському побуті для багатьох виробів часто вживались верба та осика, дуже м'які й мало зручні для різьби.

Як бачимо, в народному різьбарстві могли бути використані й використовувались майже всі основні породи полтавських лісів, крім хвойних, які, поперше, не є типовими для флори Полтавщини і для різьби особливого інтересу не являють через здатність легко колотись. Дерево має бути добре висушене, найкраще на корінні, або ж у місці, ізольованому від сонячного проміння, яке „рве“ дерево. Старі народні вироби зберігали натуральний колір дерева і ніколи не протруювались, чи, інакше кажучи, „не проморювались“ ніякою фарбувальною речовиною.

Інструменти для обробки дерева були дуже нескладні. Фахівець-різьбар мав асортимент різноманітних доліт—звичайних і круглих, циркуль, лінійку і т. д. Примітивна саморобна лінійка, два-три долота, а для легких, простіших форм орнаменту, наприклад, на кужелях, ярмах, люшнях—просто ніж, мотузок з гвіздівкою для малювання кола—ось, власне, і всі нескладні інструменти, що вживалися при виконанні різноманітних „мережив“.

Орнамент української народної різьби, його еволюція, детальний аналіз форм ще чекають свого дослідника. Ми обмежуємось вказівками на найбільш типове, ілюструючи, по можливості, конкретними прикладами.

У старій народній різьбі на Полтавщині ми не зустрічаємось з народною круглою скульптурою. Найтиповішою на Полтавщині (це можна сказати взагалі про українську народну різьбу) була, так звана, „плоска різьба“; у ній підвищені частини орнаменту, більш чи менш глибоко врізаного, лежать усі в одній площині. Технічно це виконується так, що майстер, вирізуючи малюнки, в усіх підвищеннях залишає поверхню дошки незайманою (мал. 1). Невеликий відступ від цієї техніки різьби на Полтавщині зустрічаємо в характерних для Золотонощини спинках саней і возів, з складним рисунком, скомпонованим з розеток, зірок і „зернят“, де висота опуклих місць буває неоднакова; розетки й зірки виконані рельєфом, часом досить високим, а їх краї оброблені й закруглені, що трохи нагадує техніку, так званої, „фрязької різьби“. Проте, і тут майстер намагався не розбивати площини зайвиною рельєфів; він не наважувався зробити, наприклад, ряд рельєфних зірок і потім „вибрати“ весь фон,

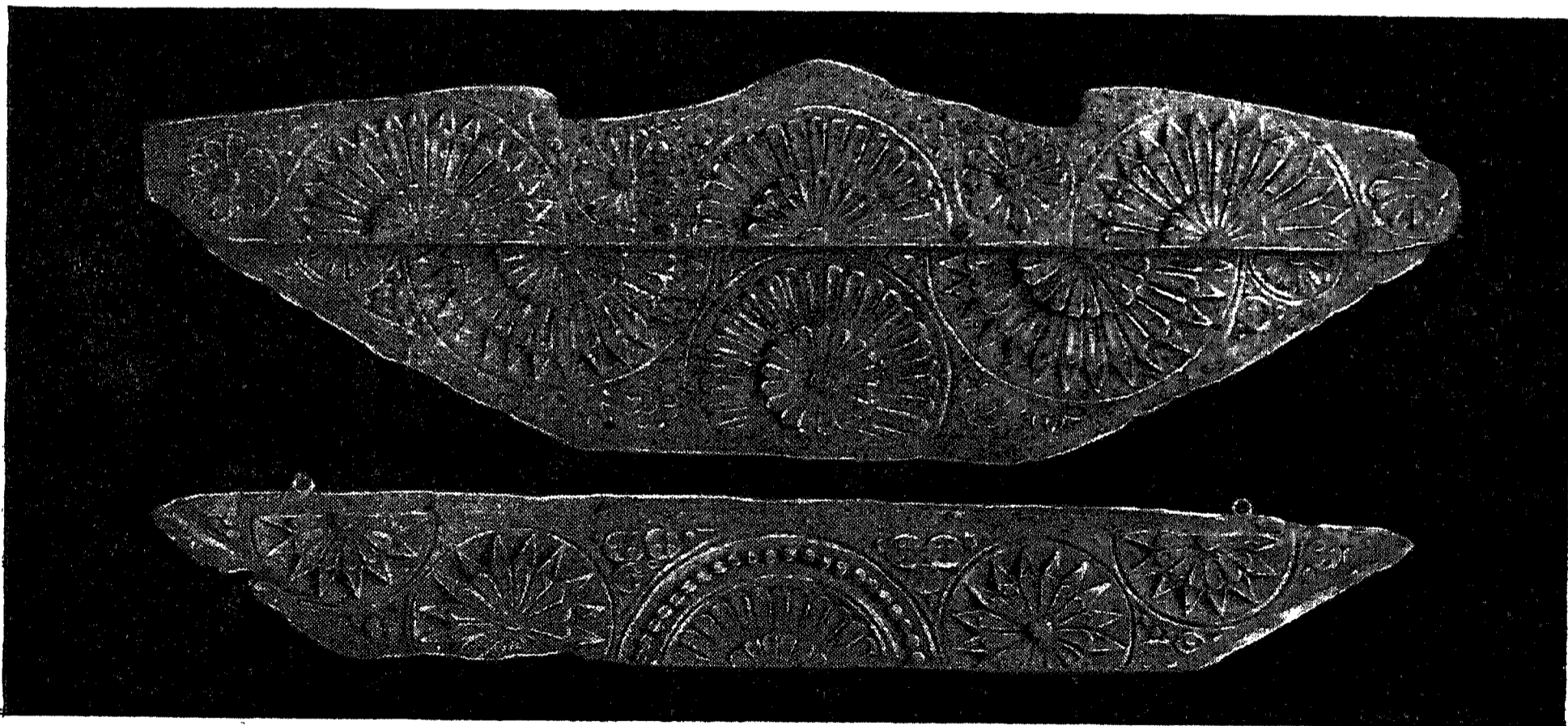


Мал. 1. Прянична форма (Устивиця). Зразок плоскої різьби. Полтавський музей.

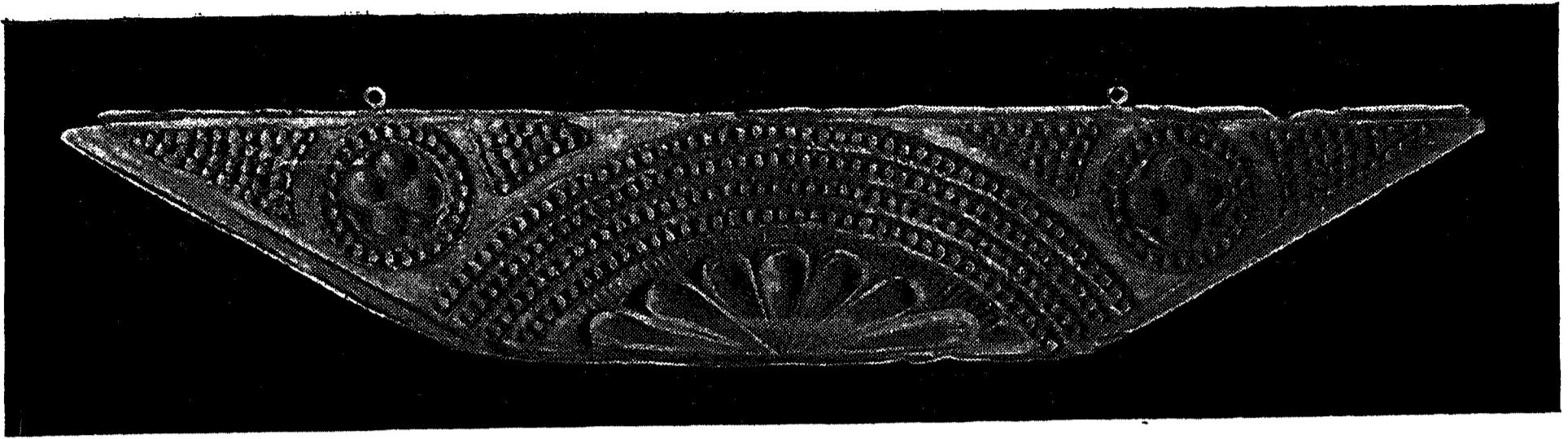
а вибирає його лише навколо розетки чи зірки, прикрашаючи іноді цю правильну заглибину по краях рядом кулястих зернят (мал. 2). Це свідчить про велике почуття міри в народних майстрів.

При аналізі орнаменту народної української різьби досить легко відшукати основні, відправні форми, кількість яких досить обмежена, що разом з тим дуже важко зробити в іншій галузі, наприклад, ганчарстві чи вишивці. Можливо, що тут відіграла певну роль технічна обмеженість майстра.

Найбільше уживані в частих варіантах розетки або зірки, коло, ромбічні форми, прямокутні і трикутні, якими оперує майстер, прикрашаючи речі побуту. До цих форм часто додаються круглі зерна, здебільшого дрібні, наче втиснуті в поверхню дерева кульки, які іноді розташовані в центрі розеток і зірок, часом же становлять окремі фігури, розташо-



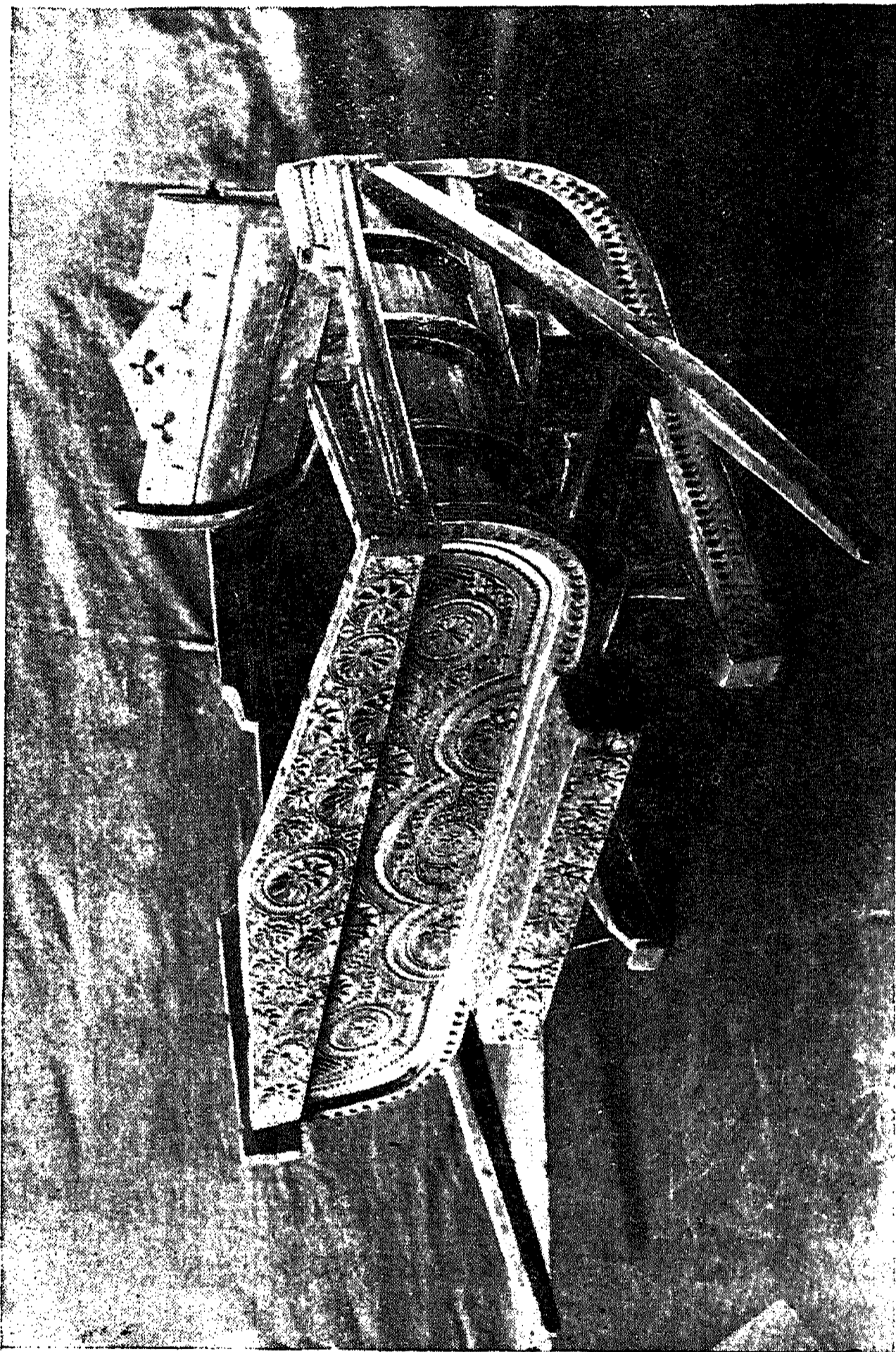
Мал. 2. Задки возів з с. Вереміївки (золотоніський тип). Полтавський музей.



Мал. 3. Частина задка з воза. Золотоноша.

вуючись концентричними колами (мал. 2 і 3), або обрамлюють розетки чи зірки. Окремою групою щодо орнаменту можна вважати дерев'яні різьб'яні форми, вживані в приготуванні пряників. У цій групі досить широко вживаються рослинні і тваринні форми орнаменту. Глибше вивчення форм орнаменту в народному різьбарстві безумовно дозволило б установити певні групи щодо композиції, а серед них провести розподіл за територією, — ми ж обмежуємось характеристикою кількох яскравих зразків з різних місць Полтавщини. Одним з таких зразків є сани з села Вереміївки, про які говорилося вище (мал. 4). Особливість орнаменту спинки цих саней, як і другого зразка з тієї ж Вереміївки (мал. 2), велика насиченість формами. Орнамент, переважно утворений з розеток і зірок, з суцільним заповненням площі між ними. Треба сказати, що цим характеризуються майже всі вироби, здобуті в колишній Золотоноші, і, можливо, ми маємо певний місцевий тип, коли врахувати деякі особливості технічного виконання орнаменту. Золотонощина, разом з тим, дає дуже цікаві зразки пряничних форм з красиво і вдало стилізованими зображеннями птахів і тварин, врізаних дуже глибоко (мал. 5). Найцікавіші щодо орнаменту ярма й вози дають Зіньківщина й Миргородщина. Дуже близькі між собою характером орнаменту миргородські і зіньківські вироби відрізняються не суцільним заповненням площини з неглибоко врізаними групами орнаменту (мал. 6), причому основні мотиви лишаються ті ж самі, іноді з перевагою в бік прямолінійних форм. На дрібніших речах, як кужелі, днища, ручки гребнів, дерев'яний посуд, рублі, занози і притики до ярем, орнаментові не відводиться багато місця і тут теж пе-





Мал. 4. Різьб'яні сани з с. Веремійки. Полтавський музей.

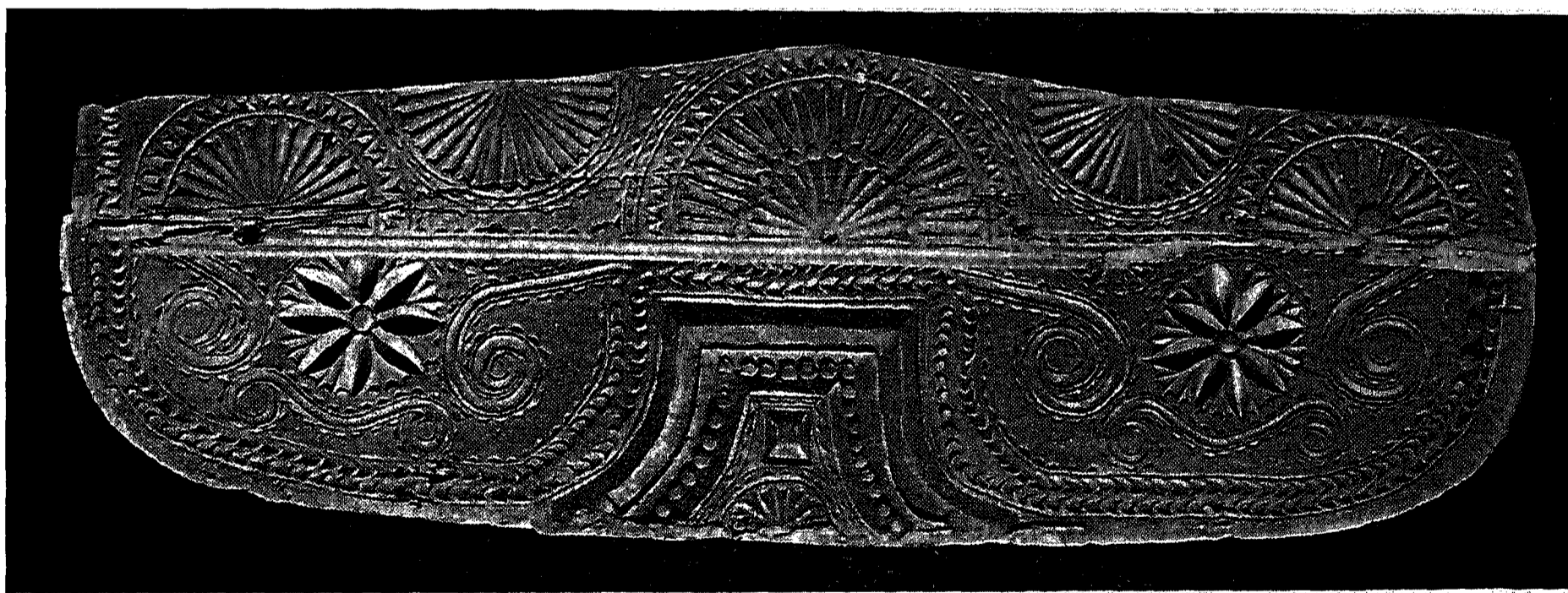
реважають прямолінійні форми, часом просто ламана лінія (мал. 7). Крім перелічених тут речей, різьбою прикрашають мисники, столи, ручки до кіс, макогони; в архітектурі — одвірки, сволоки, часом наличники у вікнах. Пряничні форми, велика колекція яких є в полтавському музеї, значно різноманітніші щодо орнаменту.



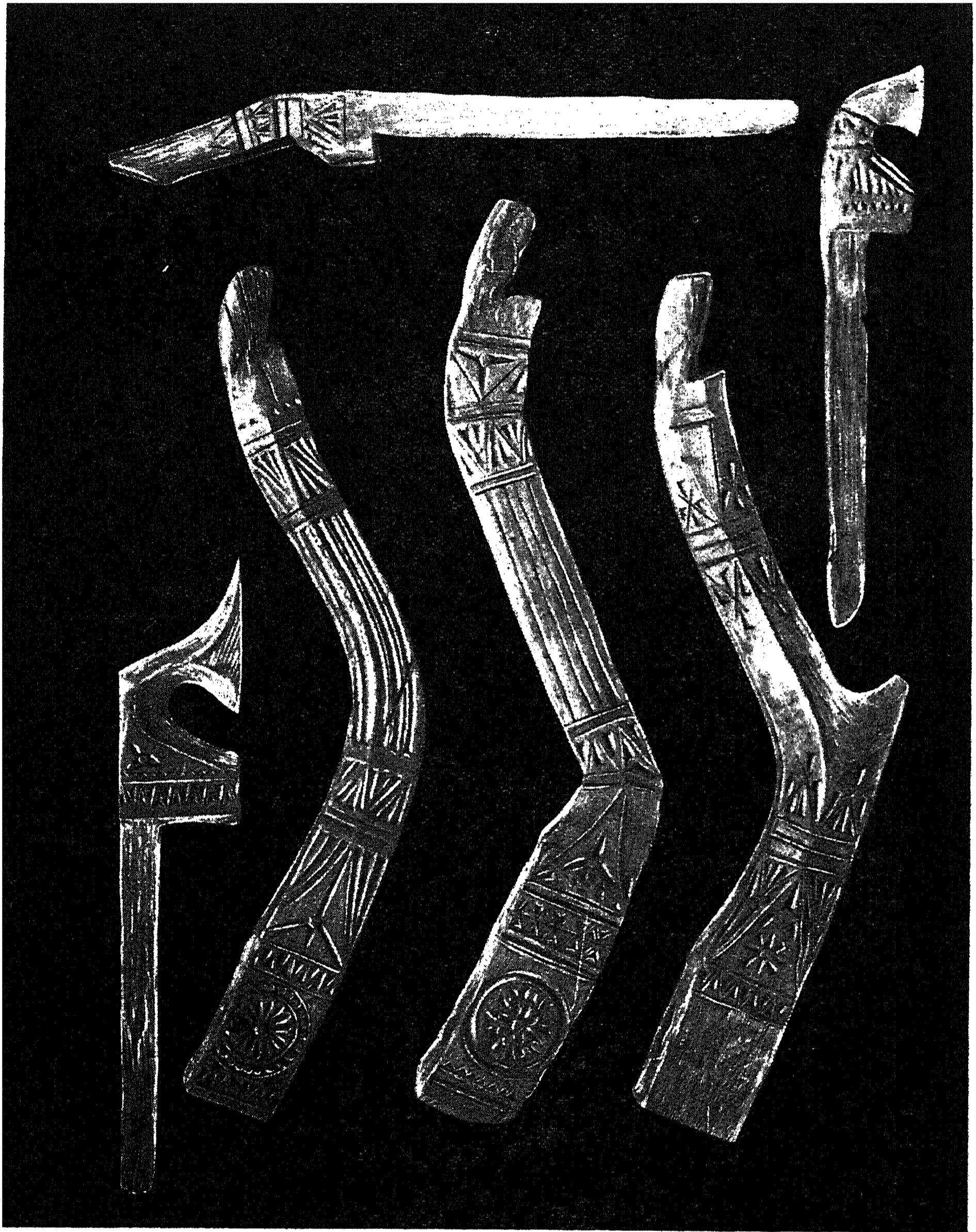
Мал. 5. Прянична форма з Золотоноші. Полтавський музей.

Тут переважають рослинні й тваринні форми, з дуже вільною стилізацією і великою кількістю варіантів. Тому встановити в цій галузі основні елементи орнаменту значно важче, так само, як і певний тип орнаменту для тієї чи іншої місцевості. Крім дуже характерних пряничних форм, здобутих на Золотонощині, про що вже говорилося, ми поки не знайшли яскраво виявлених місцевих типів і форм, здобутих в різних частинах Полтавщини, що дуже мало різняться між собою.

Навіть поверхове знайомство з народним різьбарством, як і з кожною галуззю народного мистецтва, викликає здивування і повагу до могутньої творчості енергії народу, до його прагнення прикрасити свій побут і зробити кожен

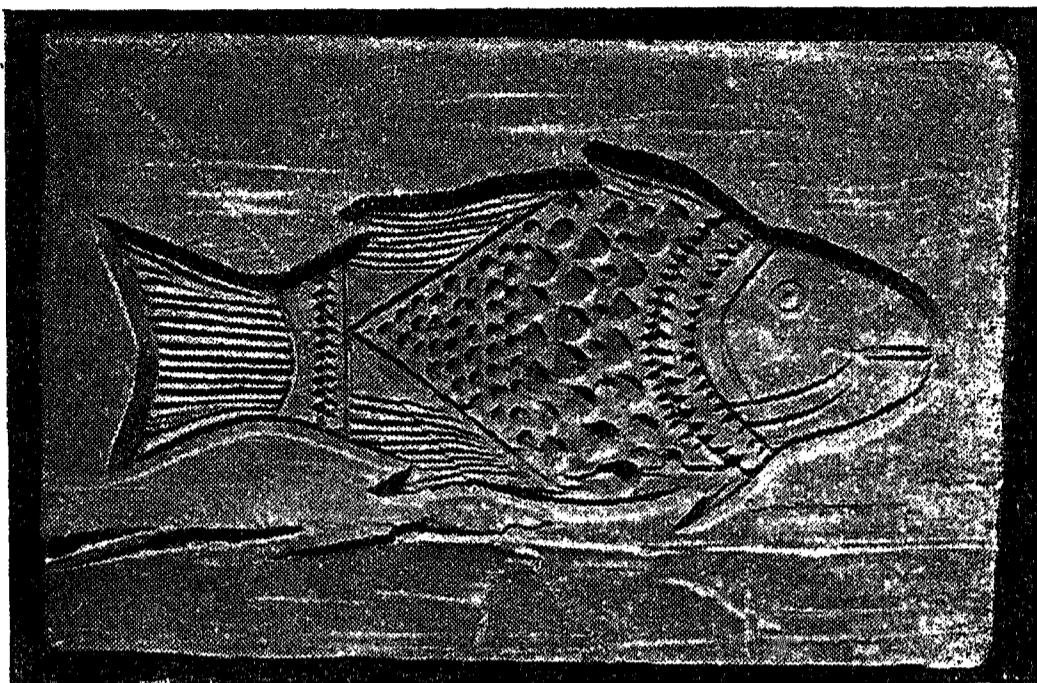


Мал. 6. Спинка саней з с. В. Багачки (кол. Миргородщина). Полтавський музей.

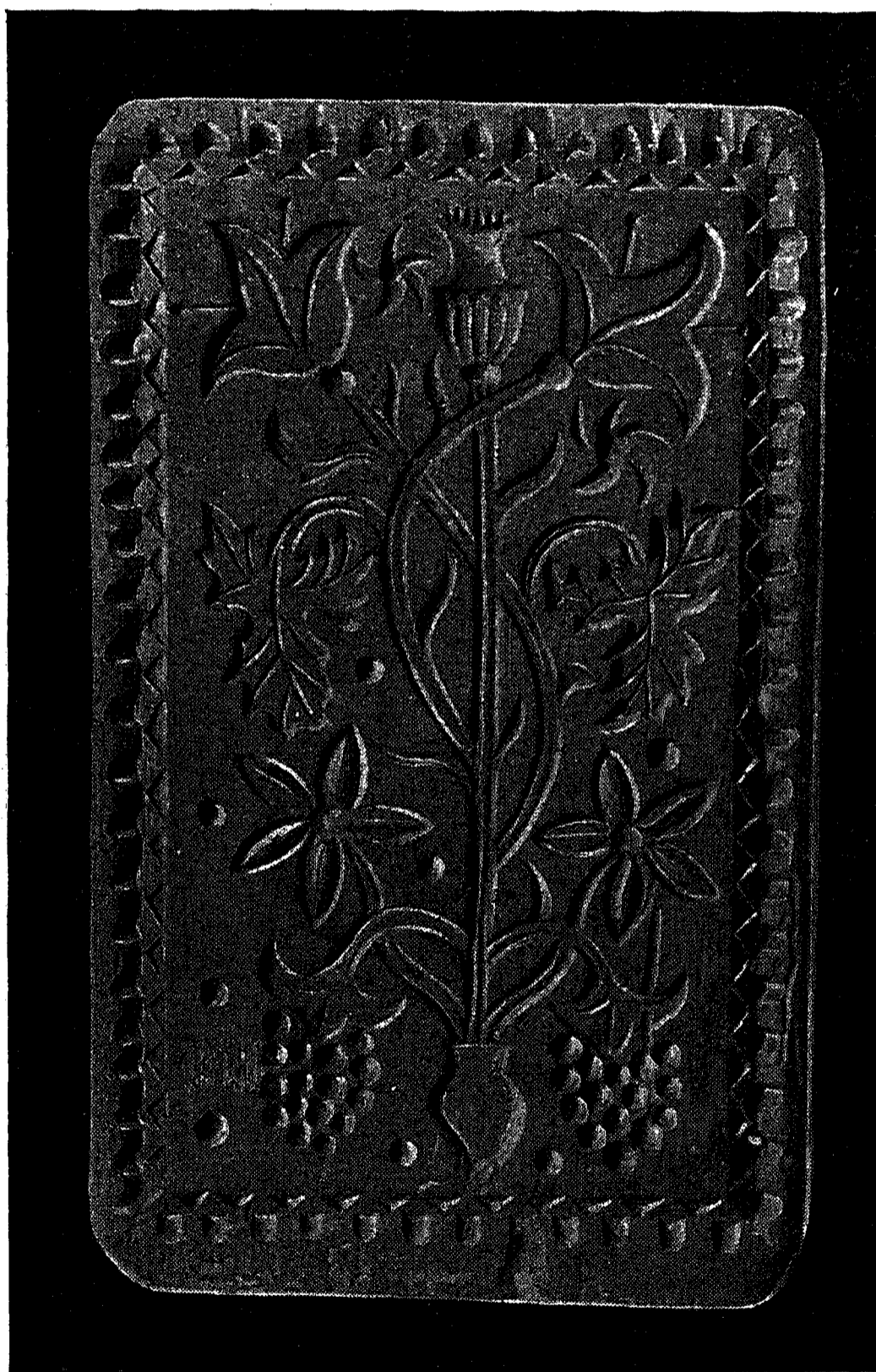


Мал. 7. Люшні й притики з сіл Зіньківського і Грунського районів.
Полтавський музей.

річ високо художньою. Це прагнення яскраво виявлялось протягом століть, не зважаючи на нелюдський гніт. Воно було могутнім протестом проти безрадичної дійсності, воно протиставляло себе мистецтву експлуаторських класів, воно є однією з форм ідеологічної боротьби проти експлуатації. Але віковий нелюдський гніт не міг не відбитись на творчості трудящого народу: до певної міри він зв'язував і обмежував цю творчість, гальмував її поступ; народне різьбарство на Полтавщині не йшло далі „плоскої різби“, далі орнаменту, далі художнього оздоблення побутової речі. Доля ж майстрів, які присвячували своє життя виключно своєму мистецтву, нам добре відома: вони повинні були задовольняти сумнівні художні смаки своїх гнобителів, прирікаючи себе на повне творче безсилля. Лише Велика Пролетарська революція розкрила перед народними майстрами небачені перспективи для творчої роботи і, поставивши трудящу людину на небувалу в історії людства височінь, давши їй можли-



Мал. 8. Прянична форма з Золотоноші.
Полтавський музей.



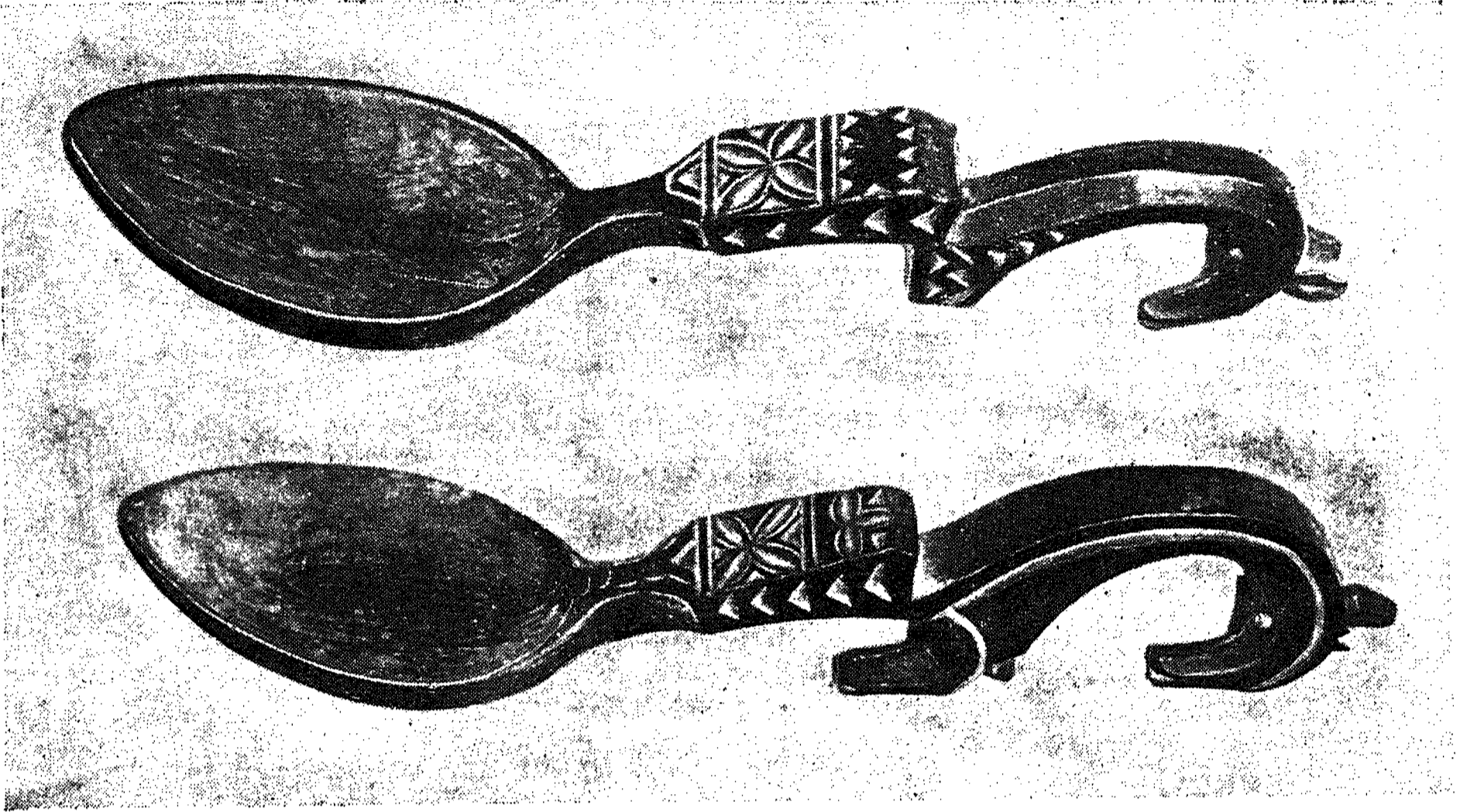
Мал. 9. Прянична форма з с. В. Будищ.
Полтавський музей.

вість вільно творити на благо всіх трудящих, вільно будувати безкласове суспільство, створило всі умови для бурхливого розвитку всієї народної творчості, для всебічного розвитку індивідуальних здібностей людини. Виняткова увага і піклування про мистецтво, яку виявляють партія і уряд, яку виявляє любий вождь народів геніальний Сталін, запалюють творчим ентузіазмом тисячі народних майстрів, а наша радісна епоха Сталінської Конституції, багата й насичена яскравими подіями, великим героїзмом і дійсно повним людським щастям, дає силу образам, творчій уяві художника.

Величезний перелом відбувся в народному різьбарстві. Він, насамперед, полягає в тому, що народне різьбарство, *вперше за всю історію його існування на Україні, дає дерев'яну скульптуру, дає тематичні твори.* Вже цей основний факт свідчить про величезний поступ народної творчості. Тематичні скульптурні роботи виконували знайомі нам Юхименки, але це були або копії скульптур, замовлені тими ж Кочубеями, або ж барельєфи, зроблені з журнальних малюнків. Головна суть у тому, що наш сучасний радянський народний майстер



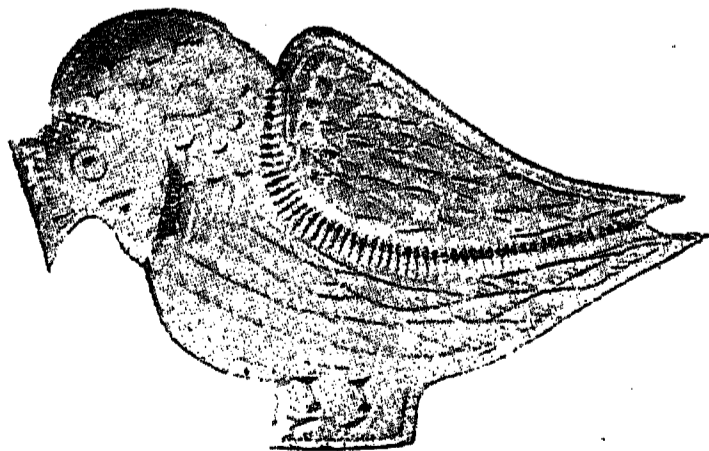
Мал. 10. Прянична форма з с. Яреськи. Полтавський музей.

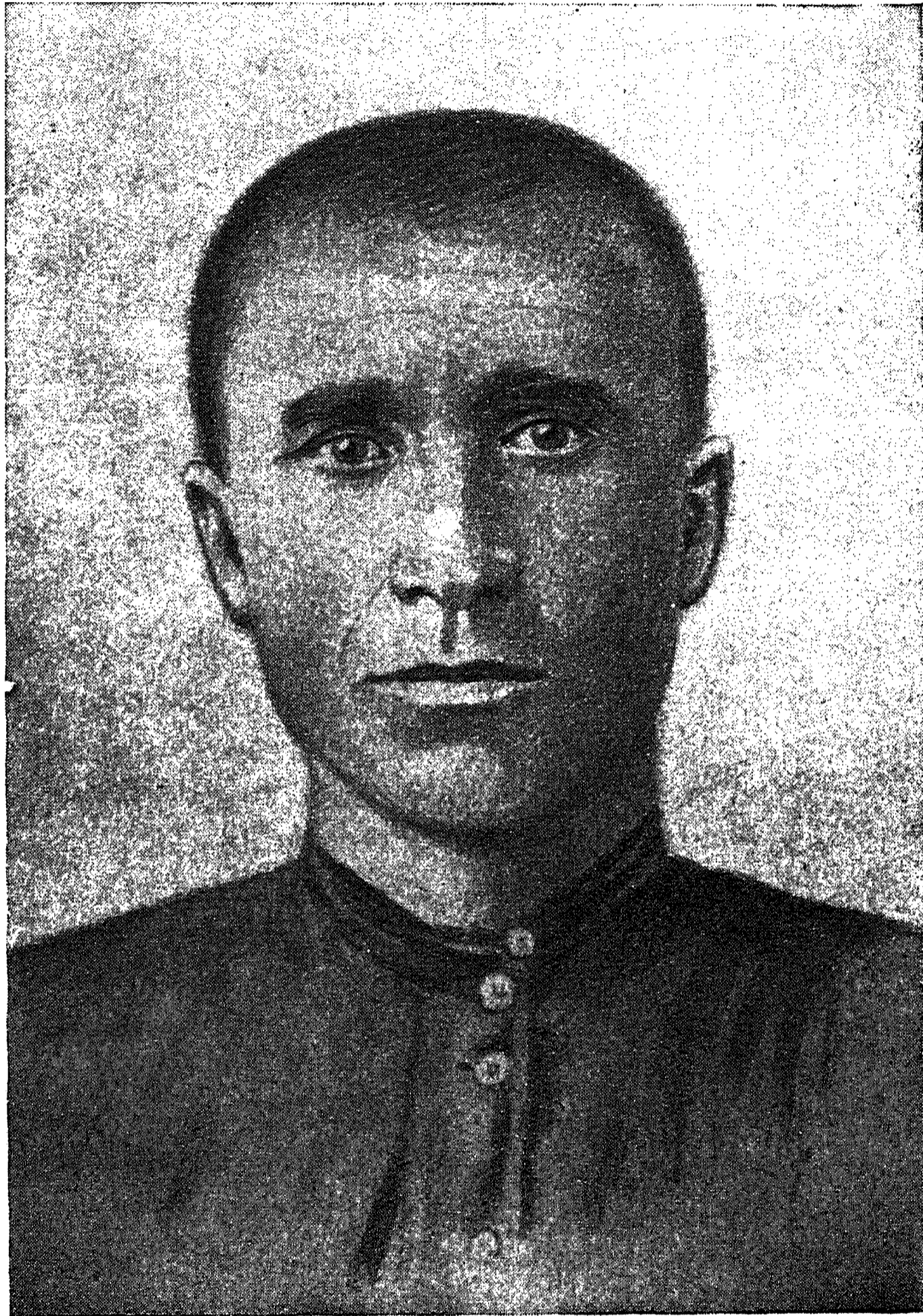


Мал. 11. Різьб'яні ложки з с. Груні. Полтавський музей.

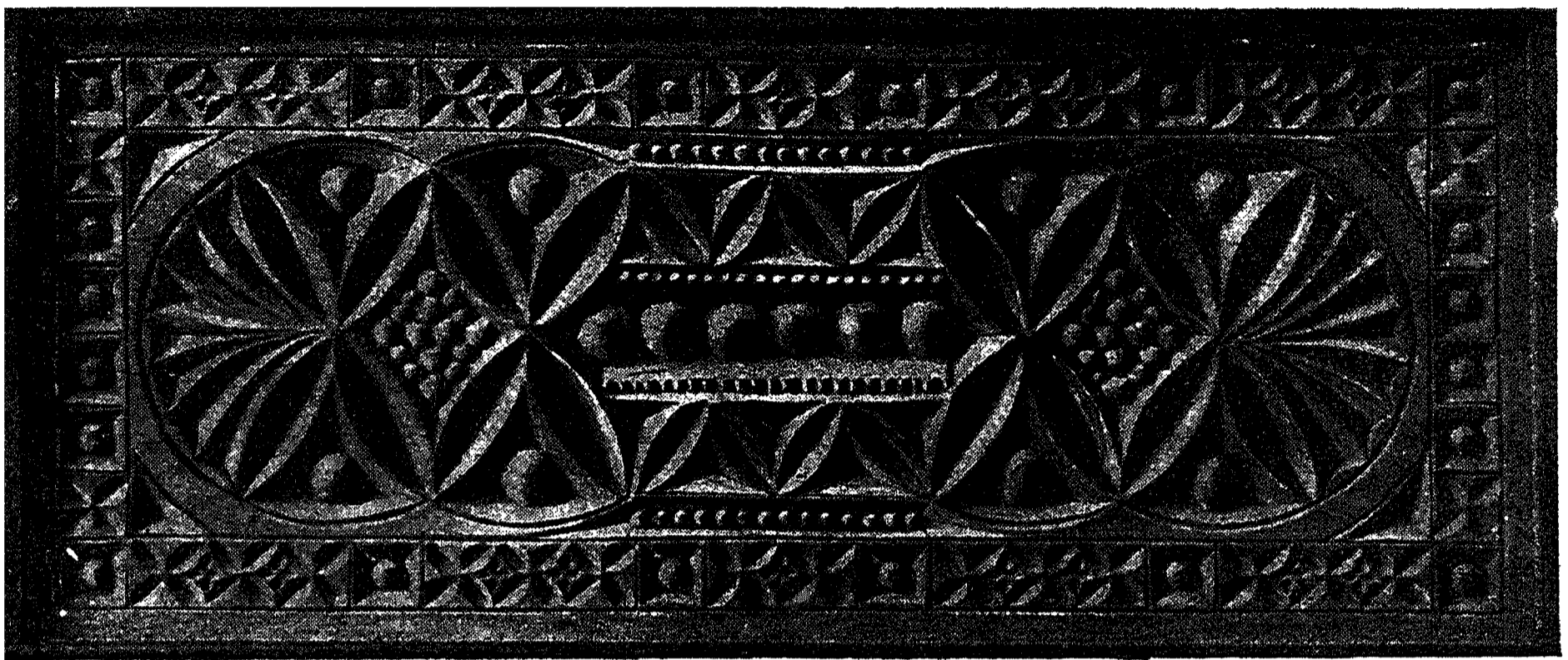
захоплений щасливою соціалістичною дійсністю опрацьовує радянську тематику цілком самостійно, як підказує йому його художнє почуття, своїми народними засобами подаючи тему в *своїй народній інтерпретації*, не намагаючись слабо копіювати професіонала-скульптора. Звідси величезна свіжість і сила творів наших народних майстрів. Третя особливість народних майстрів—це глибока індивідуальність кожного з них, що є також цілком новим явищем в українській народній різьбі, яка була в дореволюційний час майже безіменною.

Зразком таких індивідуальностей є майстри народного мистецтва Я. Халабудний та В. Гарбуз.





Яків Халабудний.



ЯКІВ ХАЛАБУДНИЙ

За кілька кілометрів від Полтави розташувалось село Жуки. В минулому—схоже на тисячі сіл Полтавської губернії, воно „вславилось“ тим, що під час Полтавської баталії 1709 року тут відпочивав шведський король Карл XII. За кріпацтва воно належало поміщикам Кочубеям і після реформи 1861 року доля „звільненого“ селянства нічим не відрізнялась від кріпацького. Село було бідне, і значна частина селян працювала в маєтку князя Кочубея, ледве зводячи кінці з кінцями, а часом найбільш бідні селяни змушені були шукати додаткового заробітку.

У коротенькій автобіографії, написаній на прохання автора, Я. Халабудний згадує про діда на прізвище Коваль, який робив „сякі-такі ложки“ і збував у Полтаві на базарі. Цим нехитрим „промислом“ займався ще дехто з селян. Різьбарство з'явилося тут пізно і вирросло, за виразом одного майстра, „з ложок“. Центром різьбарства Жуків назвати не можна було, проте, різьбарі тут були, ложкарі непогано знали різьбу, і земству пощастило організувати тут у 1912 р. майстерню.

Сім'я Романа Халабудного була однією з найбільш бідних у селі і постійні злидні примушували дорослих і старих працювати в князя Кочубея, без будьякої надії звільнитись від кабали.

8 листопада 1897 року в сім'ї Халабудного народився син

Яків. Дитинство Якова було невеселе. Вже в 12 років він разом з усією сім'єю працює в панському маєтку; працювати тяжко. І хоч уже тоді він виявляв інтерес до різьбарства, проте, при тих умовах було не до цього. В юнацькі роки Я. Халабудний відрізнявся від своїх однолітків. Звичайні хлоп'ячі забавки та ігри мало цікавили і не захоплювали його. Він був завжди спокійний: дуже вдумливий і спостережливий, з сильно розвиненою фантазією.

У 1912 році до села Жуки у справі організації різьбарської майстерні приїздить представник полтавського губернського земства. Це було для тихих Жуків чималою подією.

Сам Я. Халабудний досить комічно згадує свою зустріч у Коваля з цим „великим паном“, що на нього хлопець дивився, „як на дивовижу“¹. Але головне було не в цьому — Я. Халабудний уперше побачив малюнки для різьби по дереву і художні, добре виконані технічно різьбарні речі, — це справило на нього велике враження. Ми не знаємо, які були ці малюнки, але ясно, що самий факт виходив за межі звичних вражень і був досить сильним поштовхом на шляху, несміливо намічуваному Халабудним. Він вирішує „навчитись робити щоб там не було“, навчитись техніки різьбарства, навчитись робити живою і красивою мертво, рівну поверхню дерева. Майстерню було організовано, у ній працювали шість різьбарів; спільної майстерні здобути не пощастило, тому працювали по хатах, роблячи переважно невеличкі речі: рамки, різьбяні тарілки, чорнильні прибори тощо, які збували здебільшого земському кустарному складові. Характеризувати з художнього погляду ці речі нам здається зайвим, тому що діяльність земства в цій галузі нічим абсолютно не відрізнялась по суті від діяльності його в усіх галузях, так званих, кустарних промислів. Майстри села Жуки лише частково могли використовувати в своїх виробках суто народний орнамент і елементи „земщини“, яка репрезентувала вже відомий купецько-міщанський смак, вкорінялись чимдалі глибше, інакше кажучи, відбувався знайомий процес заковування творчої ініціативи майстра.

Халабудний, працюючи в майстерні, набув необхідних для себе технічних навичок, але хоч і цікаво було різати плоский

¹ Цитуємо з автобіографії майстра.

орнамент, вкриваючи річ складним мереживом розеток, ламаних ліній, квітів, тварин тощо, проте, його підсвідомо тягло до інших форм творчості. В його уяві складались увесь час неясні образи, що їх ніяк не можна було перекласти на мову орнаментальних форм: Халабудний дуже любив казку і, так би мовити, думками жив у ній. Цими казковими образами була насичена уява майстра і він жив якимсь подвійним життям. Залюбки працюючи в майстерні, він у вільний час не переставав фантазувати, мріяти і це, можливо, найщасливіші хвилини, тому що молодий художник тільки так міг відірватись від сірої важкої буденної дійсності дореволюційного села, тільки так міг забути про цю дійсність, переносячись у нереальний, але багатобарвний казковий світ. Нема чого й казати, що цьому немало сприяло раннє знайомство Халабудного з народною казкою, піснею.

У ставленні до природи в Халабудного помічався своєрідний „аніمالізм“. Складні чудернацькі форми старих верб, складне запутане плетиво коріння дерев або якась гілочка чи сучок волею фантазії перетворювались у казкові істоти і часто хлопцеві думалось, що досить взяти ніж або долото і трохи попрацювати над коріннями чи якимсь сучком, щоб перед очима, наче з шкаралупини, з'явилось щось живе, якась ящірка чи гадюка. І Халабудний наївно, несміливо робив це. Перші його роботи мають вигляд ледве обробленого складного по формі обрубка дерева, кожній частині якого надано вигляду якоїсь небувалої тварини. Це, так би мовити, перший етап творчості Халабудного. Говорити про „етап“ чи „період“ можна тут тільки умовно, бо цілком чітко визначити етапи творчості Халабудного важко: розвиток його був дуже повільний і нові елементи в його роботах з'являються потроху, невеличкими частками. В полтавському краєзнавчому музеї зберігається одна робота цього періоду (мал. 12).

Власне кажучи, ця робота являє собою лише трохи оброблене коріння. Грубий постамент на ніжках-коріннях, кожна з яких нагадує рибу чи ящірку, а на постаменті біля корита—дві тваринки, трохи схожі на ведмежат, що сидять на задніх лапах. Перший період характеризується відсутністю сюжету, що, очевидно, не зовсім задовольняє і самого автора. Наступний етап досить ясно відрізняється від першого.



Мал. 12. „Коріння“. Одна з перших робіт Я. Халабудного.

Аналізуючи твори цього другого періоду, можна говорити вже про примітивно - реалістичне трактування якогось певного сюжету; самий же сюжет узятий з природи або казковий. Коли в початкових роботах Халабудного гострота характеристики, взагалі властива йому в більш зрілих роботах, ще зовсім відсутня, в другому періоді можна помітити перші спроби передати характер, що особливо стосується тваринних форм (одна з цих робіт показана на мал. 13).

На скелі великий ведмідь, перед яким лежить мертва тваринка; по гірській стежечці повзуть двоє ведмежат. Форми дуже примітивні, але в позах ведмежат, які повзуть униз, пригнувши до землі голови, вже є певна загостреність характеристики. Цікаво відмітити один композиційний прийом, якого вживає тут Халабудний: вертикальна скеля оперезана стежкою, яка являє собою частину спіралі і охоплює скелю в косому напрямі—прийом, часто застосовуваний сучасними скульпторами. Надзвичайно симпатичне враження справляє найменше ведмежа з орнаментованою мордою, що надає йому дуже комічного вигляду.

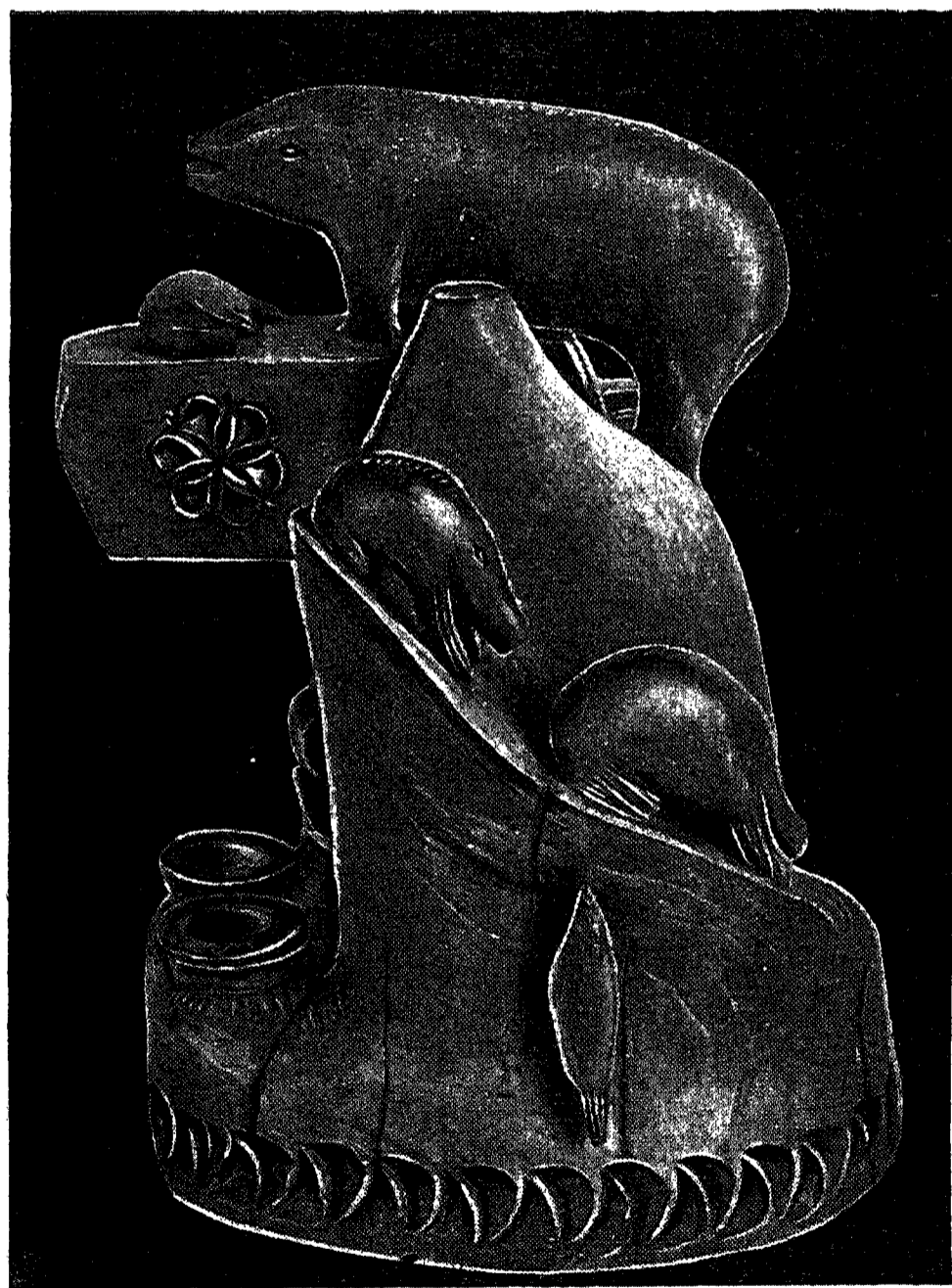
Характерними для цього періоду є роботи, показані на мал. 14 (прес-пап'є, чорнильниця і попільниця); в останній надзвичайно цікава постать чаплі з зігнутою шиєю, трактована так само в примітивно - реалістичному дусі; приємна формою і сама попільниця, для якої використано природний поперечний зріст дерева з неправильно округлим контуром. Ця річ має геометричну плоску різьбу, яка своєю легкістю нагадує різьбу ножем на кужелях і посуді. Дуже комічна фігурка на підставці до чорнильниці, трохи подібна до їжака, що стоїть на задніх лапах; підставка вміло і дуже легко при-

крашенâ скромним орнаментом, а фактура спинки іжака майстерно передана за допомогою дрібних штрихів. У прес-пап'є ручкою служить довга постать якогось звіра з зубастою пащею, який спирається передніми лапами на гостроверхі скелі. Трохи менша тварина стоїть збоку скелі на стежці. Композиція всієї речі і характер фігур нагадує знайому групу з ведмедями, яка в часі стоїть близько до групи на прес-пап'є. В цих речах трохи різноманітніше передано фактуру окремих частин: легко заштриховано поверхню скелі і відполіровано фігури тварин. На цьому ж малюнку подано вазочки токарної роботи. Уже в цих ранніх роботах виявляються характерні риси орнаменту майстра, про які ми докладніше скажемо нижче.

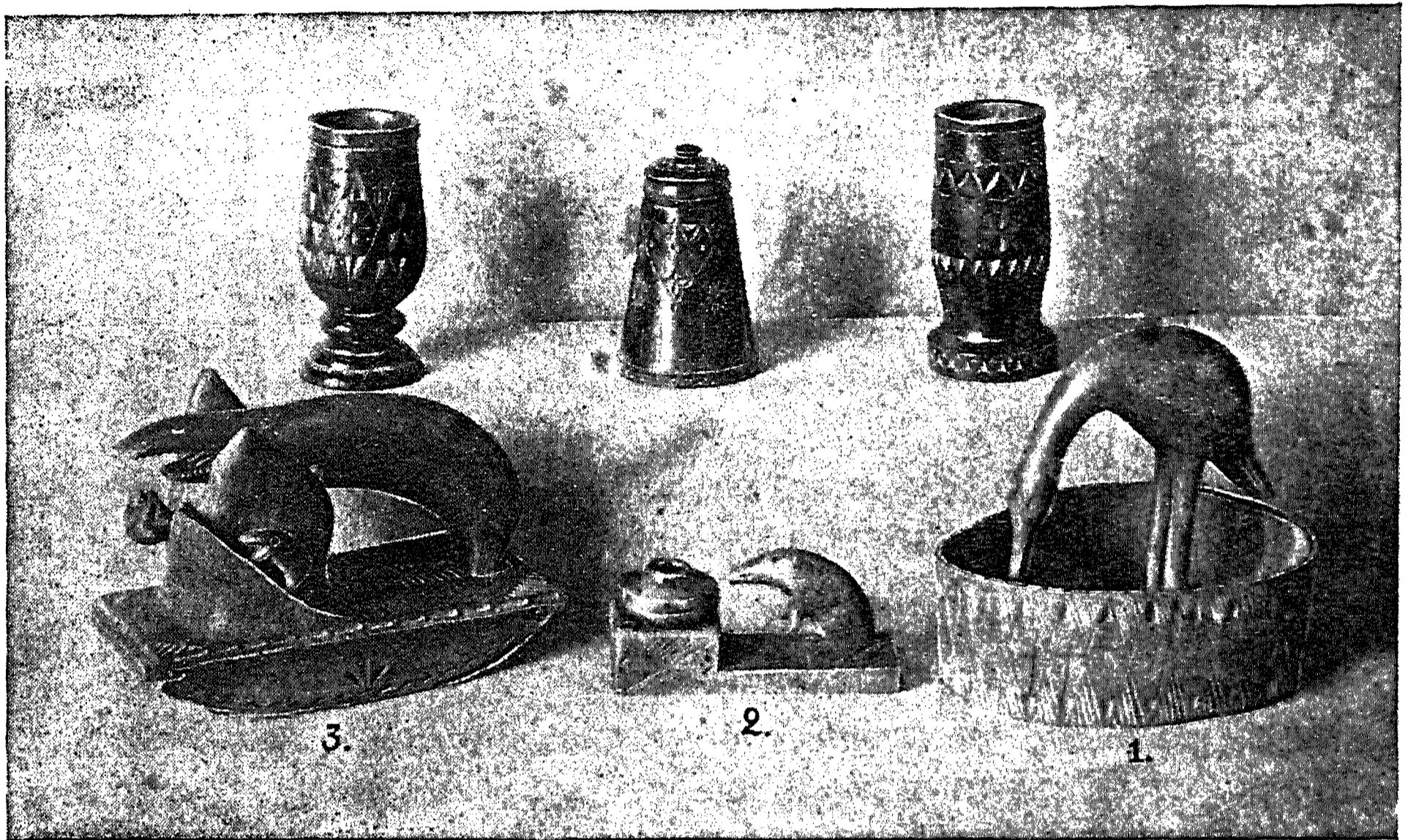
Роботи Халабудного в дореволюційні часи не були посправжньому оцінені. Земці знизували плечима, відмахуючись від цих „диких“, „незрозумілих“ шматків дерева, і не хотіли, та й не могли визнати в „сумасброді“ талановитого майстра. Про будьякий збут своїх творів Халабудному годі було й думати. Та він уперто працював.

І тільки після Великої Пролетарської революції він знаходить загальне визнання і стає відомим широким масам трудящих.

Третій період творчості Халабудного знову не схожий на два попередніх, але разом з тим дуже закономірний в його творчому розвитку. Коли в першому періоді ми бачили лише потужну фантазію, але разом з тим — брак майстерності й повну відсутність реалістичних форм, у другому періоді — примітивно-реалістичну гостру характеристику, але недостатньо міцну, впевнену



Мал. 13. „Ведмеді“ роб. Я. Халабудного.



Мал. 14. Різьб'яні настільні речі роботи Я. Халабудного.

композицію, то в третьому періоді цей недолік ліквідується досить своєрідно: Халабудний знову починає компонувати, звертаючи увагу на первісну форму шматка дерева, виходячи з цієї форми під час роботи. Різниця була в тому, що не форма володіє майстром, як це було напочатку, а майстер володіє нею, йдучи в роботі від великих грубих площин до деталей. На характеристиці радянського періоду творчості Халабудного ми зупинимося нижче.

Вправність Халабудного і швидкий поступ в опануванні техніки плоскої різьби швидко висунули його в число кращих майстрів. Небезпеки „зазнайства“ для дуже скромної людини, якою був і є Халабудний, не помічалось, до того ж улюбленою справою для майстра була його скульптура, „невизнана“ земськими „знавцями“. Це, можливо, врятувало Халабудного від остаточного земського полону. Проте, з боку стилю саме в роботах третього періоду (це відбилося і в наступному пожовтневому періоді, не виключаючи робіт, експонованих на виставках народного мистецтва в Києві та полтавському музеї) є невідомо звідкіль занесені елементи модернізму.

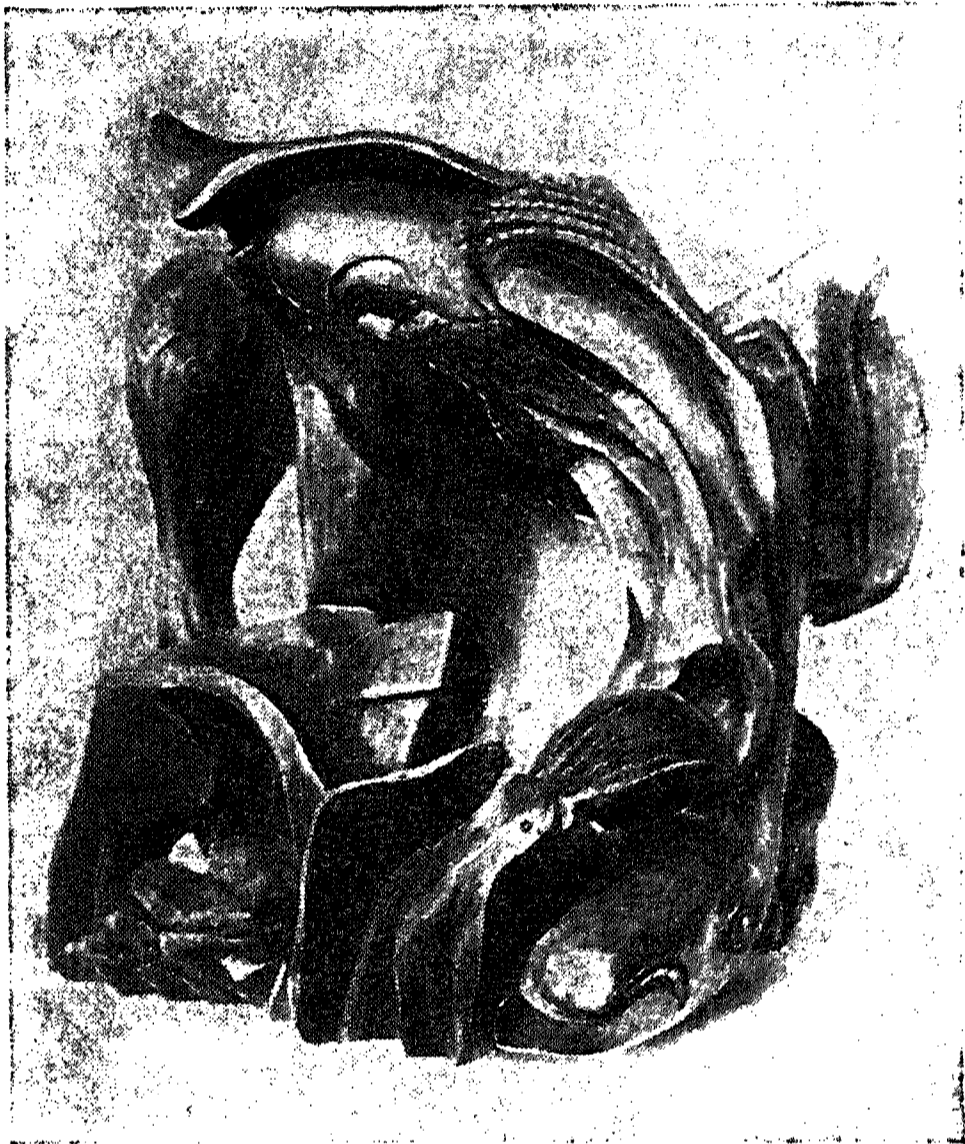
Це не дивно, коли згадати майстрів дореволюційних часів і впливи модерну, надто в передвоєнний час, могли мати місце навіть у такого оригінального майстра, як Халабудний. Але ці елементи разом з тим не були живучими й міцними, тим більше, що земська майстерня в с. Жуки майже зовсім припинила існування з початку імперіалістичної війни; так само було і в Полтаві.

Різьбарі, в тому числі і Халабудний, відновляють свою діяльність лише після Великої Пролетарської революції та громадянської війни вже в цілком новому оточенні, з новими завданнями. Велике зацікавлення широких трудящих мас народним мистецтвом, попит на народні різьбарські вироби набуває чимдалі більших розмірів. З 1924 року вироби Халабудного приймає і розповсюджує полтавська кустпромспілка, з 1929 року в селі Жуки організується різьбарна майстерня—філіал артїлі „Спорт і культура“, яка дуже добре почала свою роботу і в перші роки згуртувала і дуже зацікавила майстрів-різьбарів.

В 1934 році Халабудний—інструктор різьбарства в дитячій комуні в Полтаві. Халабудний, який здавався всім, хто знав його, замкненим індивідуалістом, нездатним передати свій великий досвід, свої творчі думки іншим, з радістю сприймає нове призначення. В одному з листів майстер ділиться своєю радістю з приводу того, що зможе передати свої знання колишнім безпритульним і ця радість була небезпідставною: серед його учнів є молоді майстри дуже здібні, успіхами яких з повним правом може пишатись Я. Халабудний.

Чим характеризується творчість Халабудного в наші радянські дні? Насамперед тематичністю творів. Цілком зберігаючи оригінальність, майстер у кожному творі розв'язує обов'язково тему своїми засобами, властивими тільки йому одному. Халабудний, як і раніш, любить казку: „Якось у мене легше і краще йде робота, коли я роблю якусь скульптуру до казки“, говорить він. Але наша радянська дійсність являє щодня такі чудеса нечуваного героїзму, події громадянської війни овіяні такою героїчною романтикою, що Халабудний не міг не захопитися цією тематикою. В замкненому казковий світ, звідки брав майстер теми і де знаходив на-

тхнення, чимдалі дужче вриваються відгуки славних дій героїв нашої великої Сталінської доби. Сталось те, чого слід було чекати: в творчості майстра героїка наших днів і громадянської війни стає поруч з казкою, і коли до Жовтня Халабудний тікав від дійсності в казку, то нині його хвилюють питання,



Мал. 15. Загибель „Челюскіна“.
Скульптура Я. Халабудного.
Полтавський музей.

як краще розробити теми про Щорса, челюскінські події і переліт АНТ-25, а разом з тим—чи добре вийшла скульптура до прологу поеми великого Пушкіна „Руслан і Людмила“. Казка, в тому числі і пушкінська, в колі тем Халабудного не є відходом, тіканням від дійсності; вона захоплює народного майстра своїм народним духом, вона близька йому народною колоритністю.

Вже під час роботи Халабудного на посаді інструктора в комуні, незабаром після організації першої виставки народного мистецтва в Києві, дирекція полтавського музею запросила майстра взяти участь у другій виставці, яку організував

музей. На це майстер охоче дав згоду. Учні Халабудного в той час були зайняті вивченням кліматичних зон і, природна річ, найбільше зацікавились полярною, з якою було зв'язано стільки славних імен. Халабудний і сам зацікавився цією темою, працюючи над скульптурною групою „Загибель „Челюскіна“ (мал. 15). У цій роботі, як і в попередній, експонованій на київській виставці, надбання Халабудного за попередні роки щодо форми знайшли повне втілення: фантастичність групи в цілому, майстерне використання первісної форми шматка дерева, примітивний реалізм в трактовці голови Шмідта, корпусу „Челюскіна“, кита й

матросів; міцна композиція і, головне—наша радянська хвилююча тема. На нашу просьбу Я. Халабудний написав, як він розуміє свою тему. Отто Юлійович Шмідт малюється в уяві майстра, як „північний богатир“, незрівняно дужчий за полярну стихію, як „казковий володар полярної природи“. Маленький корабель „Челюскін“ не витримав боротьби з суворою природою і був знищений кригою; але витримали люди Сталінської епохи, витримав велетень Шмідт. Ось короткий зміст своєрідної пояснювальної записки, який свідчить про оригінальне сприймання Халабудним нашої дійсності. Люди-богатирі, люди великої сили, відважні і мужні з їх нечуванним героїзмом, люди, які підкоряють стихію — більшовики — ось що захоплює нашого майстра, забарвлюючись в його уяві казковими тонами.

Трактування сюжету в Халабудного досить складне, як і сама мова форми. Композиція цікава формою як у цій роботі, так і в наступних. Насамперед помічаєш складну гру ліній, надзвичайну різноманітність їх від загострених різких зламів до широкого плавного хвилястого руху і це все організовано так майстерно, що іноді здається, ніби маєш справу з умілим досвідченим рисувальником. Але Халабудний *не вміє малювати*; він не може зробити навіть найпримітивнішого малюнка і разом з тим він—великий майстер широкої вільної лінії. Все сказане в повній мірі стосується „Челюскіна“, зробленого Халабудним у 1936 році, трохи пізніше схожої по формах скульптурної групи, експонованої на першій виставці народного мистецтва в Києві (мал. 16). На перший погляд „Загибель „Челюскіна“ це просто складна композиція різноманітних



Мал. 16. Скульптура Я. Халабудного.
(Експонат першої виставки українського народного мистецтва).

форм, з перевагою криволінійних, міцно спаяних одна з одною. Придивляючись уважніше до основної частини групи, бачимо невеличкий корпус корабля на крижинах, під якими міститься фігурка кита. Над кораблем звис важкий торос; оглядаючи його, бачимо постать Шмідта, що наче виросла з моря і нахилилась над беззахисним кораблем, охороняючи його. Природа Північного моря передана в цьому творі Халабудного рядом фантастичних форм. Неправильні злами потрощеної криги, вигнуті міцні форми торосів, а на другому боці групи (мал. 17) велика декоративна фігура якогось північного птаха, вірніше великий корячок, зроблений у формі птаха, з багатою орнаментациєю і дуже цікавою передачею фактури голови і шиї, укритої пір'ям. В цьому корячку вражає глибоке декоративне почуття майстра і бездоганне володіння лінією. Зверху над корячком знову фігурка птаха з розкритими і багато орнаментованими крилами, яка довершує композицію.

Авторові цих рядків під час роботи на виставці народного мистецтва довелося спостерігати такий випадок: кілька учнів IV чи V класу зупинилися біля роботи Халабудного. „Нічого не зрозумієш“, розчаровано промовив один. „Давай прочитаємо, що це таке“, запропонував другий. Знайома назва корабля примусила хлоп'ят трохи уважніше поставитися до скульптури і першим питанням природно було: „А, Отто Юлійович Шмідт?“ Знайшовши його, хлоп'ята дуже зраділи й почали шукати „Челюскіна“, який був знайдений одразу ж; далі, повернувши роботу в інший бік, замилювались красивими птахами і дуже були задоволені, відшукавши маленьку фігурку кита. „Я знаю, що це таке, — раптом випалив один, — це схоже на якусь казку про челюскінців і Шмідта“, „Або про Льодовитий океан“, зауважив другий і звернувся до мене за поясненнями. Я мусив підтвердити обидві думки, висловлені юними відвідувачами, і зробив це зовсім щиро, бо й сам не міг інакше думати. Таке враження складалось у більшості відвідувачів виставки. Навіть люди, які спочатку просто не розуміли і не хотіли розуміти роботи Халабудного, після короткої бесіди вертались до нього і віддавали йому належне. Щодо манери — цю роботу слід віднести великою мірою до передостаннього — третього — етапу творчості Халабудного. Хоч по суті вона цілком належить нашій сучасності. Річ у тому,

що в деякій зайвій вишуканості ліній, при всій майстерності володіння ними, в роботі почуваються далекі відгуки модернізму, від яких майстер в останній час відходить і, ми певні, відійде зовсім.

Цілком окремою групою стоять твори Халабудного на пушкінські теми. Велике піднесення, з яким трудящі нашої країни готувались до вшанування пам'яті великого російського поета, захопило й майстра. Як і можна було чекати, він почав з казок.

„Казку про рибака і рибку“ Халабудний прочитав уперше ще в 4-класній земській школі в селі Жуки і читав ще багато

разів у пізніші часи. Харківський історичний музей, готуючись до пушкінської виставки, звернувся до Халабудного і просив узяти участь у ній. Темою була та сама „Казка про рибака і рибку“. Вона дуже захопила Халабудного, і майстер, інтенсивно працюючи, досить швидко закінчив її, чому допоміг творчий відпуск, даний йому комуною, в зв'язку з підготовкою до пушкінських днів. Після цієї казки майстер перечитує „Казку про царя Салтана“ і пролог до „Руслана і Людмили“. Легкість і музичність мови великого поета, простота і народність його творів, надзвичайна яскравість і краса образів захоплюють Халабудного цілком, особливо пролог до „Руслана і Людмили“, насичений багатьма знайомими казковими образами.

„Казка про рибака і рибку“ в скульптурі майстра—це дійсно справжня казка. Коли доводиться бачити старі ілюстрації до казок Пушкіна, почувається, що самий дух народної казки здебільшого лишається для художника далеким. Наприклад, дід у всіх ілюстраціях до „Казки про рибака і рибку“—це



Мал. 17. Загибель „Челюскіна“ (другий бік). Скульптура Я. Халабудного. Полтавський музей.

благовидний дідусь, спеціально для такого випадку вдягнений в дуже чистеньку сорочку, „лапотки“ та онучі; перед ним такі ж чистенькі, граціозні хвилі моря; дуже охайна, чистенька й акуратна бабуся біля своєї пряжі й розбитого корита: цілком так, як на літературному вечорі в старій гімназії. У радянського народного майстра Халабудного—народний „примітив“.

Ми казали, що наш майстер зовсім не знає малюнка і попередніх ескізних робіт, а працює одразу, покладаючись на вміння і фантазію. Саме це примушує Халабудного працювати дуже напружено, бо виправити нічого не можна, і потрібно добре „бачити“ образ, а останній у майстра з'являється завжди в фантастичній формі. Ось що дало в останніх творах надзвичайну гостроту казкових образів, велику насиченість, дійову напруженість і художню правдивість кожної групи, тим більше, що пушкінські казки буквально причарували майстра і він багато разів вертався до того самого героя, малюючи в своїй уяві його зовнішній вигляд і поведінку.

Творчі принципи й художні засоби та навики народного майстра цілком відмінні від професійних. Будучи зовсім безпосередніми й оригінальними, вони здебільшого не зв'язані при рішенні теми ніякими „писаними для художників законами“, вони відзначаються щирістю, простотою, народністю.

Ось такий „примітив“—твори майстрів народного мистецтва Ганни Собачко, Параски Власенко, Якова Халабудного та інших. Такий примітив—це те саме, що і народна пісня, яка дуже допомагала багатьом класикам-композиторам писати великі твори, це те саме, що барвіста народна казка, яку так любив, вивчав і використовував великий Пушкін.

У скульптурі до „Казки про рибака і рибку“ Халабудний подає лише два епізоди, що починають і закінчують собою казку: стару біля розбитого корита і старого на березі моря. У скелях, які височать великими масами одна на одній, затиснута маленька стара хата, біля якої сидить скоцюрблена постать старої коло розбитого корита, перед нею, зігнувшись, стоїть старий. Халабудний передає сумний фінал казки. Суворий ландшафт, голі скелі і каміння створюють невеселий настрій. Постаті обох персонажів зроблені дуже просто—скоріше намічені кількома ударами, без вишуканості ліній, без повер-

хової красивості. Проте, характером своїм вони дуже добре відповідають самому поняттю казки. Індивідуальність Халабудного виявляється тут цілком ясно; в усій групі є велика простота. Друга частина—старий на березі моря; об крутий берег б'ються хвилі, біля них постать старого, що чекає відповіді рибки. Та сама суворість ландшафту, відсутність у ньому звичайних халабуднівських прикрас, та яскраво характеризує, трохи „вузлувата“ постать діда, яка своєю формою не вкладається ні в які звичні, встановлені рамки, і своєю примітивністю дуже пасує до казки. Халабудний відкинув цілий ряд епізодів не тому, що не міг справитися з ними. Навпаки, він дуже охоче заповнює свою роботу великою кількістю персонажів і любить передати якнайповніше все, що так чи інакше цікавить його в літературному творі (наприклад, „Пролог“).

Справа в тому, що Халабудний зустрівся в казці лише з двома персонажами і послідовно розгорнутою дією, де головними героями весь час ці два персонажі. Це примусило Халабудного взяти частину, по якій завжди можна було б пізнати твір. Він зв'язує початок і кінець казки, цілком правильно вважаючи, що повторення тих самих персонажів, хоч би і в різних епізодах в одній групі буде нецікавим, дасть одноманітність, і тому краще створити кілька груп до твору, залишивши цю групу, як пролог. Халабудний вводить у групу постать Пушкіна, який іде поміж скелями. Думка цікава: Пушкін мандрує в казковій країні і зустрічається з своїми героями. Але, на жаль, це не вдалося Халабудному. Поета пізнаєш одразу, але в такому оточенні неприємно бачити Пушкіна в циліндрі й фракку; тут потрібний більш „інтимний“ Пушкін.

Інше враження справляють скульптурні групи до прологу поеми „Руслан і Людмила“ та „Казки про царя Салтана“. В першій—Халабудний, на відміну від „Казки про рибака і рибку“, будує весь твір так, щоб охопити якнайбільше образів геніального твору Пушкіна. „Пролог“ розгортає перед майстром більше можливостей: він, як дорогоцінна мозаїка, складений з окремих, блискучо поданих образів, узятих з різних казок, таких ясних і відточених, що кожен з них можна ілюструвати окремо і разом з тим немає небезпеки втратити

виразність кожного окремого образу, роблячи одну групу, Халабудний, не боячись цього, робить одну скульптуру, яка, на нашу думку, є одним з найсильніших творів майстра за весь час. Складність цієї групи щодо композиції, коли не йде врозріз з усіма правилами та законами композиційної будови, відомими професіональним художникам, то в кожному разі



Мал. 18. До прологу поеми „Руслан і Людмила“ (другий бік). Скульптура Я. Халабудного.

сильно вражає великою сміливістю і ризикованістю. Група насичена фігурами; її доводиться поступово розгадувати, прочитувати, знаходячи в кожному куточку знайомі казкові персонажі і це є оригінальним, цінним для такого твору, бо підсилює казковий характер його, створює певну таємничість, яка обов'язково є в народній казці.

Центром композиції являється неодмінний

... Дуб зелений,
Златая цепь на дубе том...

Стовбур дуба обкручений ланцюгом, гілки його, дуже вдало стилізовані, широкими каскадами розкинулись по всій групі. За дуба визирає „леший“ з руками й ногами, схожими на вузловаті коріння. „Вченому коту“ відведено небагато місця під

дубом: майстра більше цікавить „избушка на курьих ножках“, яку він вміщує з іншого боку групи під скелями разом з головою відьми (мал. 18). В верхній частині вміщено постать чаклуна з лисою головою і довгим волоссям, який продирається крізь дубове гілля, несучи з собою богатиря (мал. 19). Найвиразніша постать „лешого“, яка дає настрій усій групі. Пригадуючи старі ілюстрації до „Прологу“ з обов'язковим „лукомор'єм“ і чистеньким берегом, з акуратними, наче ви-



Мал. 19. До прологу поеми „Руслан і Людмила“ („Леший“). Скульптура Я. Халабудного. Експонат всесоюзної пушкінської виставки.

митими, багатирями, випещеним котиком, прив'язаним до дуба за нашійник, солодкими русалками і з постаттю Пушкіна в модному костюмі, ще раз дивуєшся свіжості твору народного майстра, багатству й незасміченості його фантазії, глибокому розумінню й відчуттю самого духу казки. Вся група збудована дуже динамічно, в ній ще раз виявляється майстерність володіння лінією й почуття ритму.

Основні маси й лінії цієї скульптури, як і в казках „Про рибака і рибку“ та „Про царя Салтана“, вже позбавлені тієї витонченості й вишуканості, навмисної закругленості, з якими ми зустрічаємось у попередніх роботах і це зовсім не відбивається на композиційній цілості твору, а створює враження більшої свободи. Майстер сміливо вживає найскладніші комбінації об'ємів і ліній, шукає нових можливостей і вже не заповнює тилувий бік груп допоміжними декоративними елементами, насичуючи дією всю групу. В цьому ще одна нова і цінна риса Халабудного, що виробилась у ньому за останній час.

З казки „Про царя Салтана“ майстер бере два епізоди: прибуття на острів цариці і хлопчика-царевича та зустріч царевича з царівною (мал. 20). Такий вибір викликаний значними труднощами в передачі всієї послідовності дії казки. Але взагалі потрібно сказати, що Халабудний ніколи не ставив собі завдання подати абсолютно все від початку до кінця і завжди вибирав окремі, найбільш яскраві моменти.

Тепер майстер з своїми вихованцями працює над художнім оформленням кімнати Сталіна в комуні і продумує майбутні скульптурні групи „Щорс“ і велику групу до „Руслана і Людмили“.

Знайомлячись з творчістю Халабудного, здається на перший погляд, що маєш справу з майстром виключно скульптурних форм. Але це не так: Халабудний дуже добре володіє орнаментом і в побудові та виконанні його має свої індивідуальні особливості. Коли б ми захотіли порівняти орнамент Халабудного з орнаментом будьякої іншої місцевої групи, орнамент майстра здався б нам своєю декоративністю найближчим до „золотоніського“ типу. Нових елементів Халабудний до орнаменту не додає, але збагачує його новими прийомами композиції та техніки різьби. Досить повне уявлення про



Мал. 20. — Скульптура Я. Халабудного до „Казки про царя Салтана“.
Експонат всесоюзної пушкінської виставки.

характер його орнаменту дає художнє оздоблення мисника (мал. 21) і скриньки (мал. 22), зроблених до паризької міжнародної виставки.

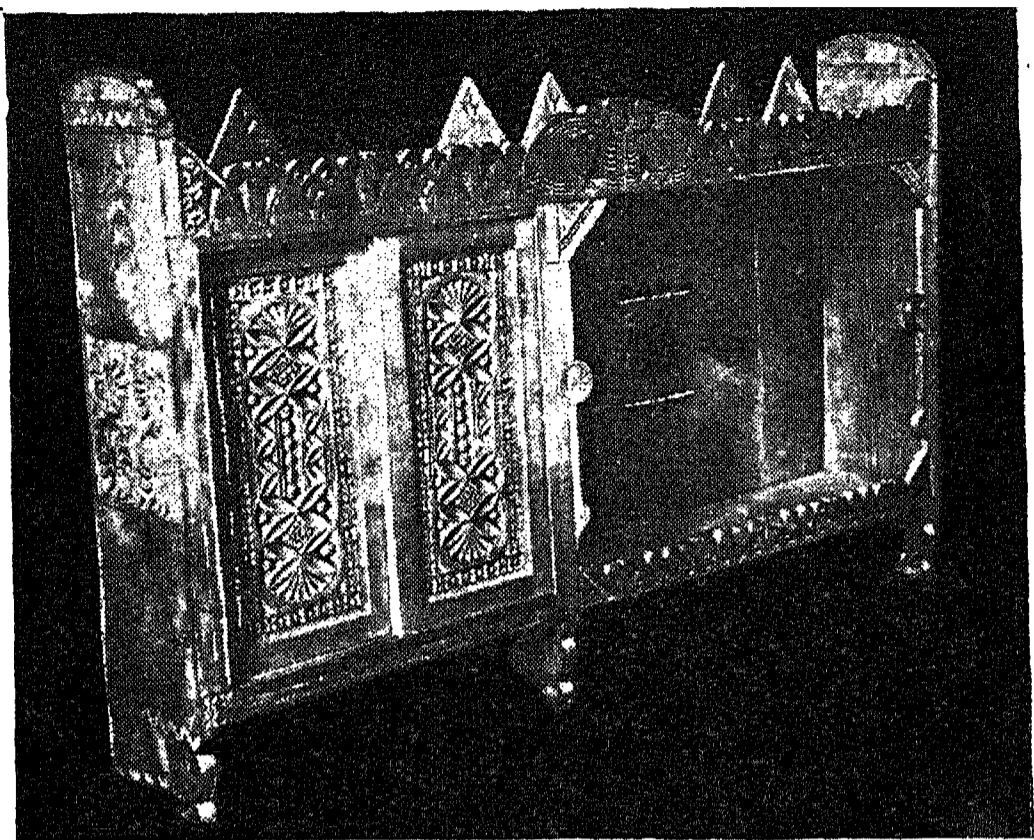
Композиційні засоби, якими Халабудний досягає часом дуже великого ефекту, полягають, поперше, в дуже ритмічному чергуванні вільних і орнаментованих частин, подруге, у чергуванні дрібних і великих форм всередині кожної орнаментованої частини, що дає дуже цікаві контрасти (мал. 23) і, потретьє, в умілому з'єднанні тваринних і геометричних форм, які часом переходять одна в одну і переплітаються (мал. 24). Щодо техніки Халабудний використовує дуже широко ті можливості, які дає різьбарний інструмент: застосовує різну глибину різьби в місцях, розташованих поруч, що дає поверхні приємну гру світла й тіні (мал. 23), навмисне залишає подекуди сліди інструменту, що робить орнамент живим і соковитим (мал. 25). Цікаво згадати тут декоративне блюдо, зроблене Халабудним також до паризької виставки (мал. 26). На вінцях—простий до примітивності геометричний орнамент чергується з симетрично розташованими стилізованими фігурками птахів; найцікавіша ж частина оздоблення блюда—дві фігури ховрашків, які ніби рухаються вздовж країв блюда в протилежному напрямі. В передачі характеру цих гнучких тварин одразу вражають великий реалізм і гострота.

Творча біографія Я. Р. Халабудного, як бачимо, досить складна. Вперто йдучи наміченим шляхом, майстер доніс до нас своє яскраве мистецтво, зберіг недоторканими риси своєї творчості, не зазнавши долі багатьох своїх товаришів у минулому і в цьому виявляється могутня сила народного мистецтва. З другого боку—творчий шлях Халабудного, як і решти народних майстрів, є повчальним для багатьох художників своєю природністю, відсутністю навмисного шукання манери, гонитви за невисокопробним часто „оригінальнічанням“, що має здебільшого кабінетний характер, всупереч серйозному заглибленню в дійсність. Адже стиль і манера мають виробитись у художника цілком природно, шляхом довгої, впертої роботи, а глибоке знання нашої радянської дійсності, тісний органічний зв'язок художника з людьми і діями наших днів, має допомогти йому наблизитись до соціалістичного реалізму. Намагання ж у першу

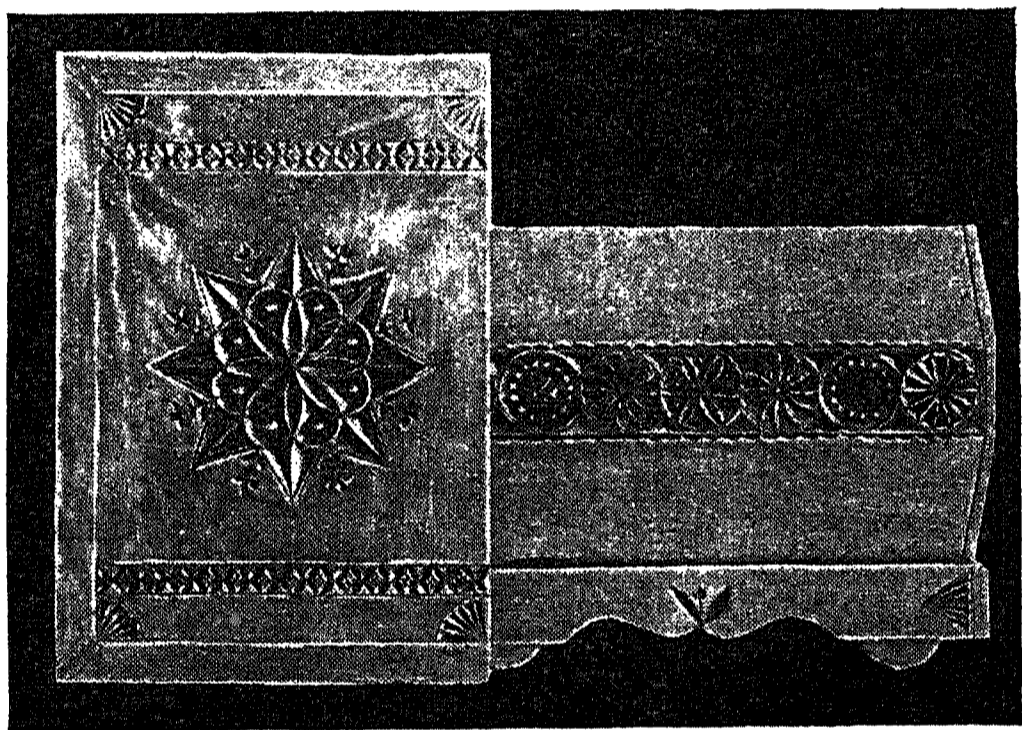
чергу виробити особливу манеру, щоб тільки не бути схожим на інших, часто заступає молодим майстрам більш важливі завдання: опанування техніки, живописної майстерності — необхідних умов для успішної роботи над сучасною тематикою. Природність творчого шляху народного майстра може стати прикладом багатьом художникам, як зберегти індивідуальні риси творчості, поставити їх на службу нашій радянській дійсності.

Велика творча енергія Халабудного, його фантазія, що весь час живиться нашим багатобарвним соціалістичним життям, його здібності—в повному розквіті.

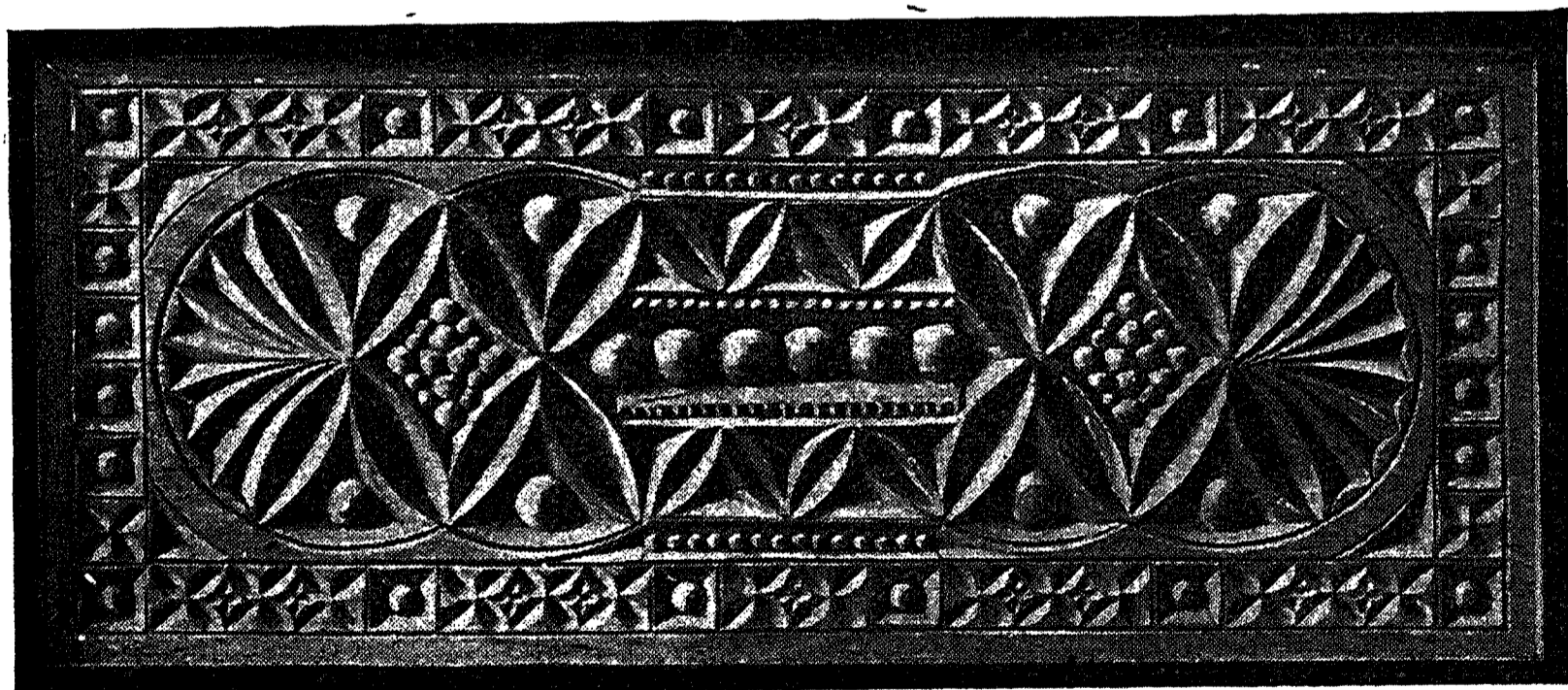
Єдине, що необхідне для Халабудного—це знайомство з рисунком, що трохи



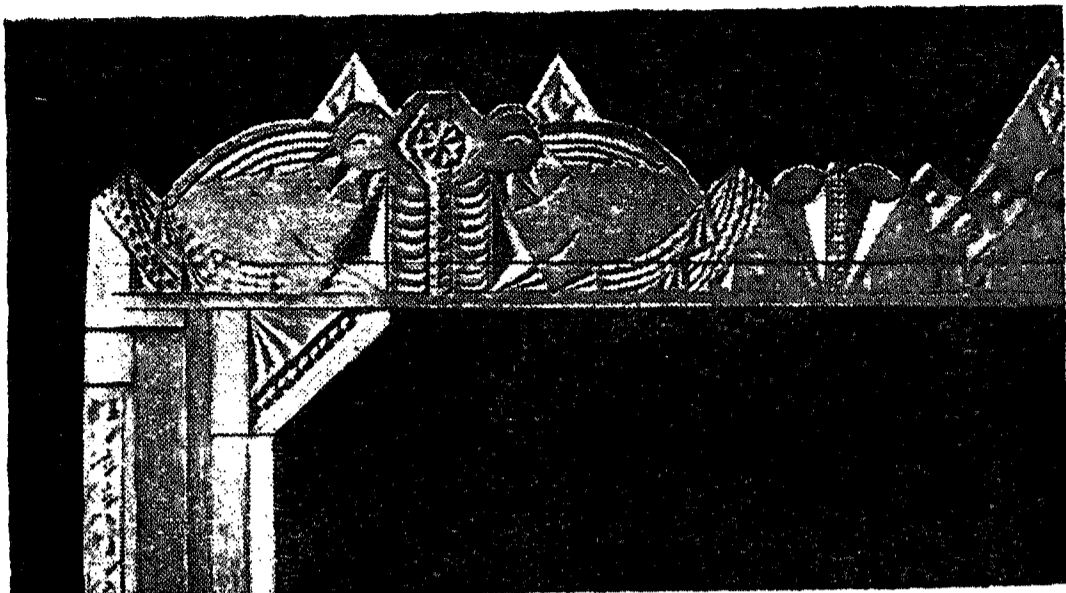
Мал. 21. Мисник, орнаментований Халабудним.



Мал. 22. Скринька з кришкою, орн. Халабудного.



Мал. 23. Деталь мисника. Робота Я. Халабудного.



Мал. 24. Деталь мисника. Робота Я. Халабудного.

ючи рисунок, молодий майстер, у якого ще не виробився стиль, міг би „виробити“ його штучно, захоплюючись копіюванням з різних, часто сумнівних з погляду художньої цінності, малюнків, а часто й цілком збочити, орієнтуючись на „фахове різьбарство“, як це було з багатьма майстрами. Тепер, коли стиль виробився в процесі довгої впертої праці, і майстер, підтриманий нашою громадськістю, впевнився в правдивості свого шляху, рисунок лише допоможе Халабудному як у педагогічній, так і в творчій роботі, бо можна бути певним, що і рисунок у Халабудного буде з стильового боку таким же своєрідним, народним, як його скульптурні твори.

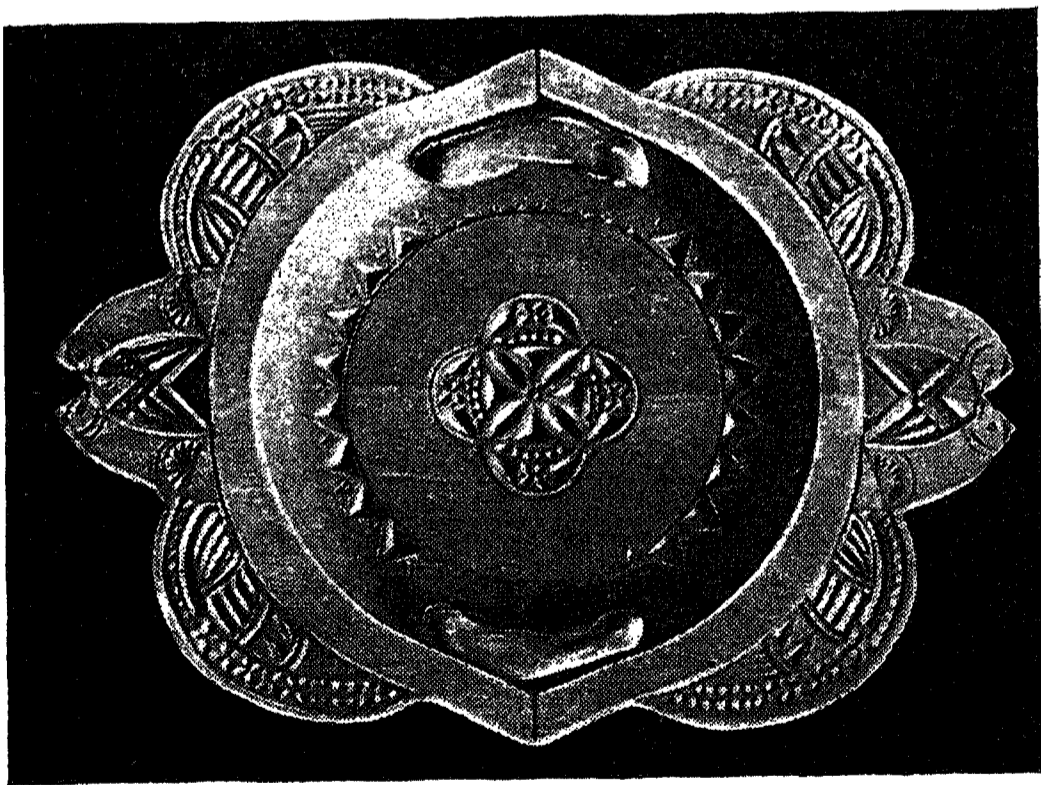
Кілька слів про учнів Халабудного. Двадцять чотири вихованці комуни вивчають різьбарну справу під керівництвом майстра. Радість володіння формами і передачі при їх допомозі своїх думок добре зрозуміла цій групі молоді. Широка фантазія і наполегливість у роботі, властиві Халабудному, передалась і його учням, наблизили до молоді їх учителя, і наслідки за порівняно короткий час дуже значні.

Серед учнів майстра слід відзначити насамперед Шуру Бутенко—дівчину 17 років. Шура Бутенко—експонент виставки народного мистецтва в полтавському музеї. Скульптурна група її „Природа Кавказьких гір“—один з найцікавіших експонатів виставки, зроблена нею ще майже цілком в манері свого вчителя, але в виборі теми та в її передачі є багато індивідуального. Кавказ в уяві Шури не малюється, як напівказкова фантастична країна. Правда, вона вводить у групу, як декоративний елемент той же самий корячок

у вигляді казкового птаха, який так схожий на зроблений Халабудним у групі „Челюскін“, але це тільки другорядний елемент. Шуру Бутенко цікавить *природа Кавказа* і якийсь конкретний момент її життя; у даній роботі — на скелі гніздо гірського орла, який приніс орлятам здобич — це композиційний центр групи, на іншому боці — гірська стежка з ведмедями, які так близько нагадують ведмедів у знайомій нам ранній роботі Халабудного. Трактовка фігури орла з розкинутими крилами свідчить про бажання молодого майстра підмітити і схопити характерне в натурі, в конкретному моменті; велика ж доля фантазії, з другого боку, не дозволяє Шурі Бутенко зупинитись на цьому одному окремому реалістично трактованому моменті і вона намагається подати ще кілька другорядних, часом фантастичних, образів. Здібності її безсумнівні; Шурі Бутенко потрібна серйозна допомога



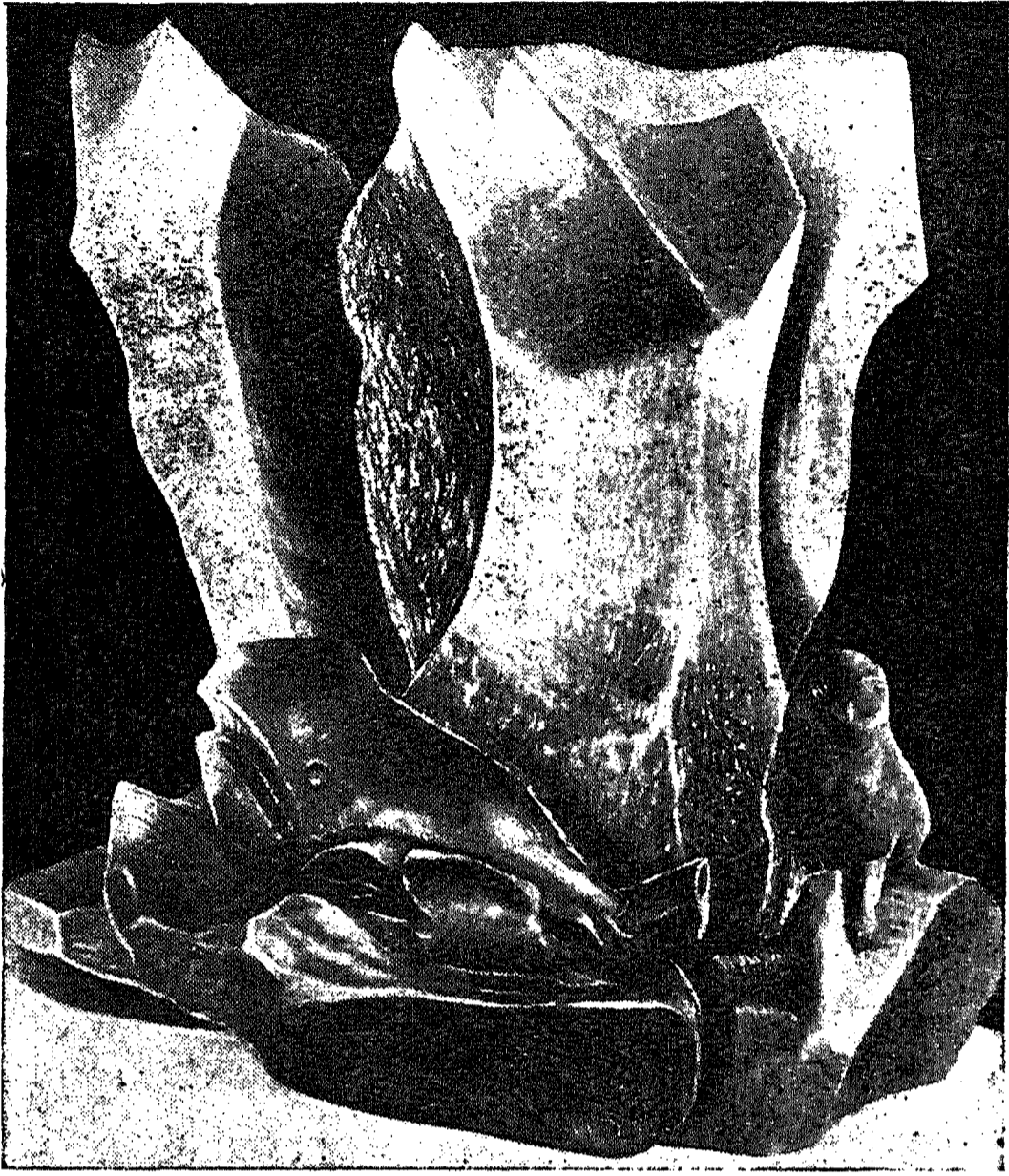
Мал. 25. Деталь мисника. Робота Я. Халабудного.



Мал. 26. Декоративне блюдо. Робота Я. Халабудного.

і хоча б елементарне знайомство з рисунком.

Та сама риса властива ще в більшій мірі для другого вихованця комуни — Балакірева — автора групи „Природа Полярного моря“ (мал. 27, 28), експонованої на виставці народного мистецтва в Полтаві. З природою Арктики молодий скульптор ознайомився з улюбленої літератури про радянські арктичні походи. В його роботах помітна



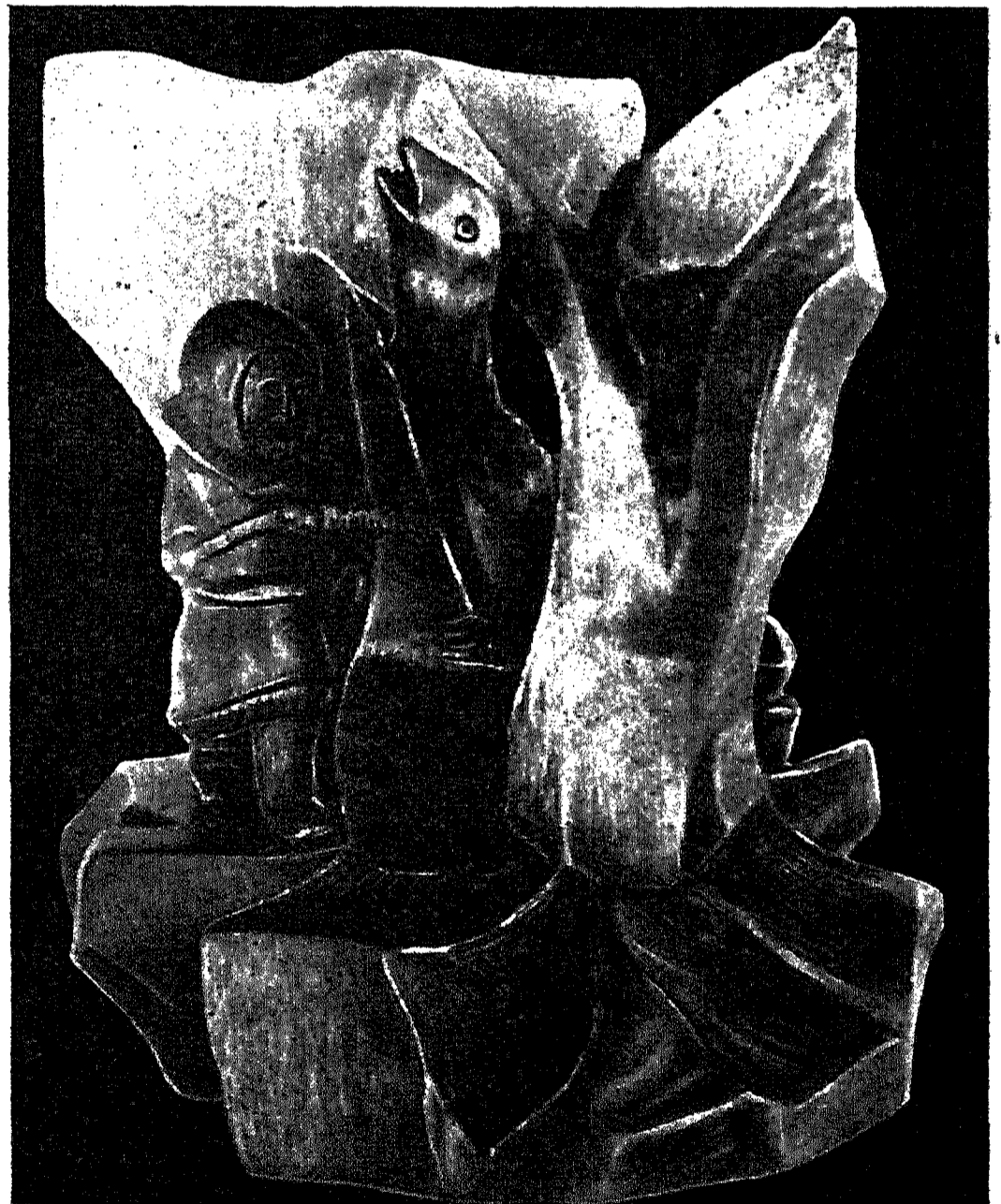
Мал. 27. Природа Полярного моря, робота Балакірева (комуна в Полтаві).

велике декоративне почуття молодого різьбара.

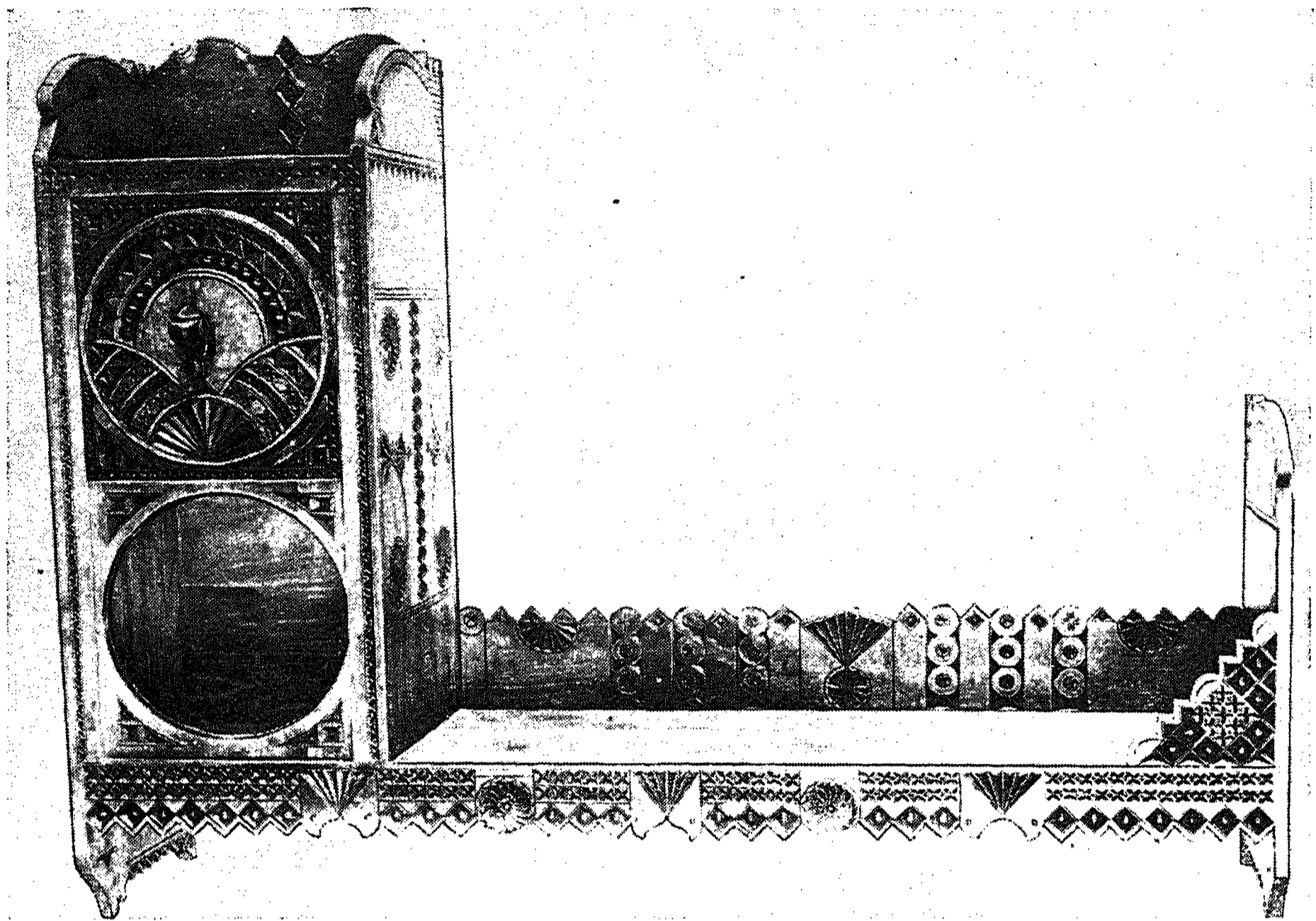
Всім трьом, як і всій нашій молоді, властива бадьорість, життєрадісність і захоплення творчою роботою; останнє можна в однаковій мірі віднести на рахунок творчої енергії молоді і значних педагогічних здібностей. Халабудного, який і тут виявляє велику скромність: „Що я за інструктор, коли я, інакше як на дереві не зможу викласти для учня свої думки...“ пише він в листі. Тим більше, знаючи

знову не казковість, а намагання якнайближче підійти до північної природи, якнайбільш схоже і характерно передати форми торосів, кита і тюленя, що вдається юному автору досить добре.

Третій молодий майстер Парфенюк експонував на полтавській виставці різьбаний мисник (мал. 29). Надзвичайно багата, різноманітна і соковита орнаментация речі, однієї з кращих на виставці, говорить сама за себе і свідчить про



Мал. 28. Природа Полярного моря, робота Балакірева (комуна в Полтаві).



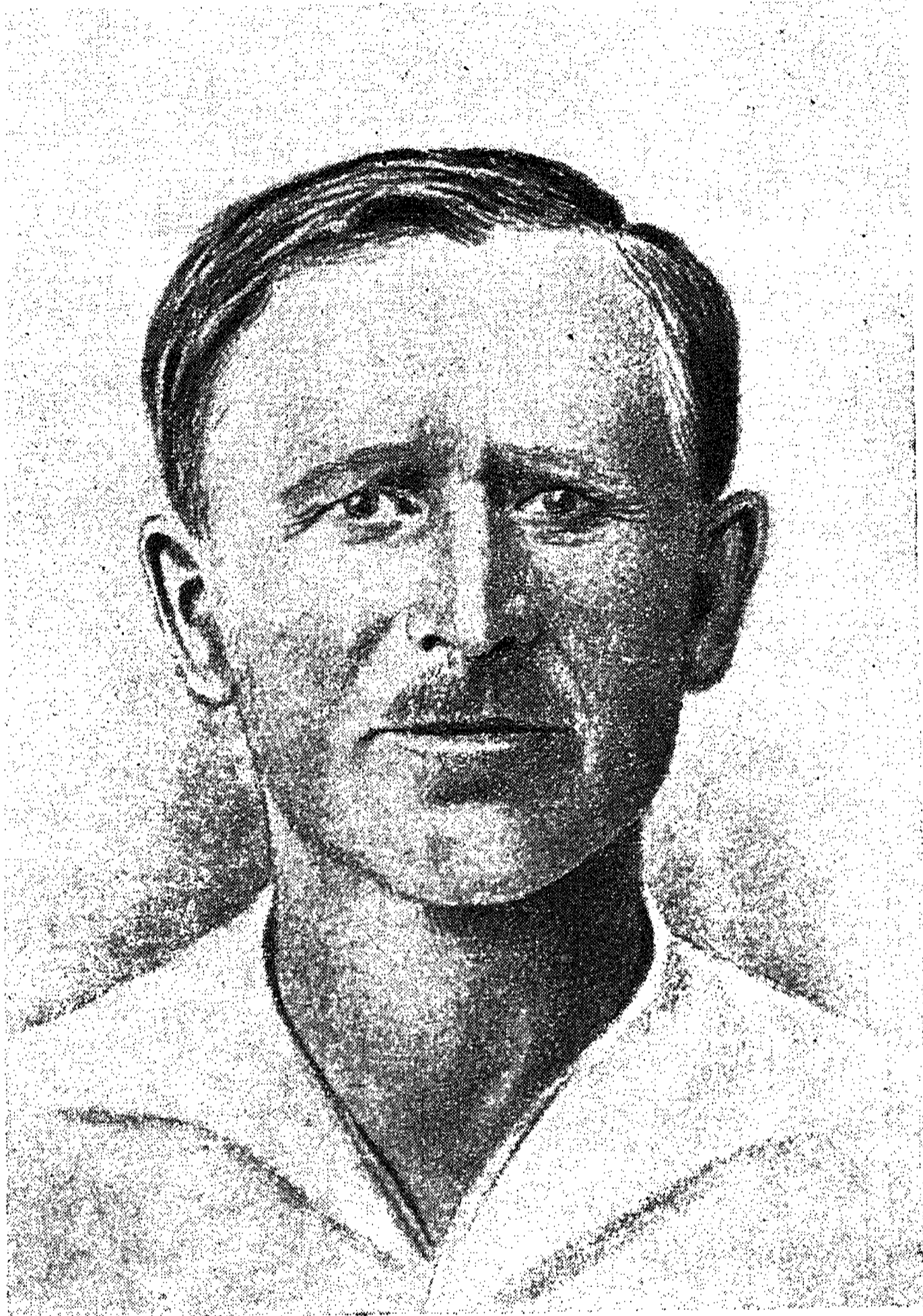
Мал. 29. Різьб'яний мисник, роб. Парфенюка (комуна в Полтаві).

про невміння Я. Халабудного малювати, треба дивуватись тим наслідкам, які виявилися в керованому Халабудним колективі молодих різьбарів.

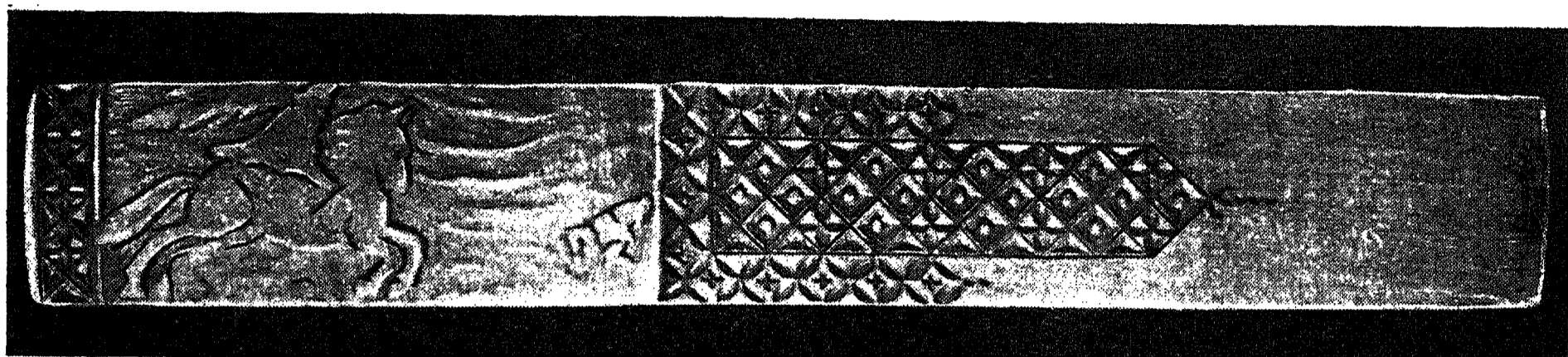
В цьому ж листі Халабудний з приводу надання йому звання народного майстра пише:

„Одержав повідомлення з київської виставки. Наш пролетаріат мене цінить, а хіба я всилі віддячити за це! Чим я виправдаю звання майстра, хоч би й при великому бажанні!“

Скромність майстра і все зроблене ним дає нам впевненість, що він це високе звання з честю виправдає. І велика скульптурна група „Щорс“, яку він готує до XX-річчя Великої Пролетарської революції це доводить.



Василь Гарбуз.



ВАСИЛЬ ГАРБУЗ

Василь Степанович Гарбуз народився в 1882 році в селі Малі Будищечки колишнього Зіньківського повіту (тепер Опішнянський район), в сім'ї бідного козака. Батько Василя Степановича був швець і, крім свого ремесла, знав ще і столярство. З різьбою в сім'ї не були знайомі, і Василь тільки трохи допомагав столярувати своєму батькові, роблячи це з великою охотою. Робив нескладні іграшки, що навело батьків на думку віддати сина в столярі. Вперше познайомився Гарбуз з різьбою в пастухів. Ще зовсім малим, допомагаючи своїм приятелям пасти корів на розлогих ланах Зіньківщини, Василь зацікавився виготовленням примітивних дерев'яних застібок для чередницького одягу. Дуже дотепно зроблені, прикрашені простеньким геометричним орнаментом, який складався з ламаних ліній, трикутників, застібки зацікавили Василя і він пробує робити те ж саме. Хоч яка нехитра і проста була ця наука, все ж і тепер В. С. Гарбуз згадує про неї з більшою охотою, ніж про перебування своє в земській чотирикласній школі в тих же Будищечках.

„Педагогічний склад“ школи „був надзвичайно різноманітний“ і „кваліфікований“: дочка попа, сам піп і відставний унтер—ось перші вчителі Гарбуза. До закінчення школи Василь різьбою не займався, в школі ж виділявся серед інших любов'ю до малювання і немалими здібностями в ньому. Гарбуз рано втрачає батька (йому було тоді 8 років) і матеріальне становище його сім'ї, дуже погане й без того, ще більше погіршується (про малоземельність селян Полтавської губернії ми говорили вище).

Постає думка про те, щоб віддати Василя „в науку“ до якогось майстра. В 1894 році Гарбуз починає працювати у Федота Юхименка, який мав власну майстерню у Великих Будищах і вже почасти відомий нам з вступної статті. Здібності до малювання, що виявилися в Гарбуза в школі, були тут дуже до речі, бо першою роботою, яку одержував учень у Юхименка, було рисування нескладних геометричних фігур і складання з них простого орнаменту. Засвоївши це, учень брався до рисування більш складних комбінацій геометричних форм, для якоїсь цілої речі або копіювання орнаменту з рельєфної кахлі чи іконостасної різьби (старий Юхименко брав іконостасну роботу). Так набувались перші навички в малюванні, необхідні для різьбарства і вміння компонувати орнамент. Поруч з цим ішла робота технічного характеру: підготування дерева для різьби; виконання різьбою елементарних форм, що потроху ускладнювались. Як пригадує Гарбуз, першою роботою був іонійський фриз для меблів, а потім більш складні формою акантові капітелі і карнизи.

До речі буде сказати, що тут старий Юхименко використовував учнів при виконанні замовлень князя Кочубея. Так підготовка учнями дерев'яних плиток була зв'язана з виконанням різьблених касет для стелі кімнат кочубеївського палацу: іонійський фриз виконувався для того ж Кочубея, як прикраса до меблів і т. д.

Метод викладання Юхименка дуже нагадував метод старих майстрів: учень протягом довгого часу вивчав весь процес виробництва, починаючи з приготування клею, сушіння дерева і його випробування, далі йшли столярні роботи і підготовка поверхні для різьби, рисунок орнаменту і сама різьба, нарешті, травлення і золочення або пофарбування готової речі—до полірування її включно. Правда, ця наука була далекою від свідомого сприймання і творчості і по суті мало чим відрізнялась від „аз, буки, веди“ в земській школі. Це не могло не відбитись на дальшому розвитку В. Гарбуза, навіть на зрілому періоді його творчості.

Часто завдання зводилося до суто механічного виконання тієї чи іншої другорядної роботи; за словами самого Гарбуза, йому доручали, наприклад, різати риб'ячу луску, або

пир'я на дичині в барельєфних, так званих, „мисливських натюрмортах“, виконуваних на замовлення Кочубея. Така робота, ясна річ, відбивалась на творчих здібностях дуже погано, а невиконання її тягло за собою неприємність: Гарбуз розповідає, як одного разу він „приробив однакову луску скрізь, а до живота риби треба було робити дрібнішу... ну, і попало, звичайно“.

Над вихованням учнів, моральним їх станом не працювали і учнівська „етика“ набувала чимдалі найпотворніших форм. Вона полягала в тому, що учні часто дуже жорстоко мстилися тому, хто завдяки здібностям і бажанню робити, намагався вийти за межі звичних завдань і працювати над складнішою роботою: це вважалося за підлабузництво. Здібний, талановитий Гарбуз відразу потрапив у число таких „пасинків“ і дуже часто учні робили йому всяку шкоду: псували почату роботу, розколювали готові вироби, а то і просто нищили її.

Єдине, що з приємністю згадує Гарбуз,—це те, що неділями в Юхименка бували заняття з рисунками для бажаючих; таких знаходилось мало і Василь міг цілком вільно, без перешкод, вправлятися в рисунок. Проте, постійна зв'язаність і нездорове оточення примусили Гарбуза втекти від Юхименка через рік навчання в його майстерні.

Хлопець утікає в Опішню до ганчарів, бажаючи навчитись ганчарству, але вся його робота в опішнянських майстрів полягає в тому, що він місить глину, готуючи її для горшків, а у вільній від цієї важкої праці час стереже слив'яні сади. Після спроби стати ганчарем він біля року поневіряється в шевців. Але як би не було, хлопця дуже тягло знову до різьбарства; він знов повертається до Юхименків і цього разу потрапляє в науку до молодшого, в якого умови були трохи кращі.

Прокіп Юхименко дбайливіше, ніж Федот Юхименко ставився до учнів, добре годував і примушував більше малювати й набувати навичок у композиції орнаменту, ніж виконувати технічну роботу. Для Василя це було дуже до речі, бо у нього в цей момент знову пробуджується непереможне бажання малювати і різати. У Юхименка знову починається малювання по неділях, при чому за зразок був або жур-

нальний малюнок, або якийсь ескіз до різьби, часто зразок народної різьби і Гарбуз спочатку дуже захоплюється справою. Все йшло наче б то непогано, але дійсність виявилась сама собою. Які б не були сприятливі умови в молодшого Юхименка, все ж він був дрібним підприємцем і, вихований в оточенні конкуренції, не дуже то любив, коли його учні робили швидкий поступ і досягали великої майстерності, в чому навряд чи заслуга самого Юхименка.

Гарбуз, який уже тоді набув достатніх навичок і став досить сильним різьбарем, був незадоволений з того, що його весь час тримали на дрібній, другорядній роботі—найбільше на різьбі меблів для Кочубеїв—і вирішує залишити майстерню Юхименка. Але знову важка дійсність стає поперек дороги молодому майстрові. Треба було шукати заробітку, ставати фахівцем і Гарбуз вступає майстром до мебльової майстерні Богуславського в Полтаві. Нам уже відомо, що чекало майстра, який перетворювався в механічного виконавця в подібних майстернях.

У мебльових майстернях Гарбуз пробув приблизно до 1900 року, працюючи як і всі, кидаючись по волі хазяїна „від стилю до стилю“, як було це і в майстерні Юхименка. І ця робота не задовольняє Гарбуза; він переходить на іншу, потрапляючи ще в гірші пазурі підрядчика іконостасних робіт у Нових Санжарах і далі в Старих Санжарах. Іконостасна робота напочатку сподобалась Гарбузові тільки тому, що це була нова для нього галузь: дуже складна і цікава своєю технікою. Круглі рослинні стилізовані форми здавались на перший погляд значно цікавішими, ніж скромна українська різьба і Гарбуз навіть захоплюється ними. В цьому була велика небезпека для майстра.

Захоплення дешевою красою виробів іконостасних майстерень могло вщент рознести все оригінальне в майстрові, перетворивши його в технічного виконавця. Існування було злиденне, робота оплачувалась підрядчиками дуже низько, а самі вони на виробленні іконостасів наживалися з неймовірною швидкістю. Гарбуз згадує, як, приїхавши додому в коротку відпустку, він одягнув костюм, справлений йому хазяїном, і не міг вийти на вулицю в святковий день, настільки „пристойний“ вигляд мав цей костюм, а іншого разу

добирався додому, маючи 45 копійок у кишені, і йшов пішки майже три дні від Старих Санжарів до Полтави. Після Санжарів Гарбуз потрапляє до другого підрядчика—Руденка в Полтаві. В цей час Василеві треба було здобути паспорт, за яким він пішов у своє село. Але вернувшись з паспортом до Полтави зовсім без грошей, він не застав хазяїна—той, не чекаючи учня, переїхав до Кобеляк.

Повернутися додому не міг, бо не було ані копійки в кишені, і Василя визволяють дівчата-наймички, давши йому на дорогу трохи грошей. У Кобеляках молодому майстрові довелося забути на деякий час різьбу; він більше допомагає хазяїнові в господарстві і це тягнеться досить довго, а потім працює над іконостасом у селі Кишеньках. Поневіряючись у підрядчиків, Василь побував, крім названих пунктів, у Біликах (Полтавщина), Ржищеві (Київщина), Києві, Кам'янці-Подільському, Кременчуці, а далі, шукаючи іншої роботи, поїхав до Петербурга.

Царська столиця зустріла нашого майстра непривітно; напівголодний шукає він місця в мебльових та іконостасних майстернях і, не знайшовши, повертається на Полтавщину. В 1912 році Гарбуз працює в столярно-різьбарній майстерні, організованій земством, яка в той час готувала експонати до всеросійської виставки. Вироби Гарбуза привернули до себе увагу і він одержує бронзову медаль.

Що дали майстрові мандрівки з іконостасними майстрами? Негативного тут було багато і насамперед—відсутність творчої роботи; крім того, робота над іконостасом псувала художній смак майстра. Позитивним було те, що часті переїзди, зміна місць і нові люди збагачували запас вражень і розвивали спостережливість, що відбилась певним чином на характері творчості Гарбуза. Земська майстерня недовго і дуже несистематично працювала в галузі різьби: імперіалістична війна примусила переключитись на інше і майстерня починає робити вози, ящики, двоколки і проводити будівельні роботи на вокзалі. Період лютневої революції проводить Гарбуз у тій же земській майстерні. З часу Великої Пролетарської революції і в роки громадянської війни він працює в деревообробних майстернях „Укрлістопу“ і далі Раднаргоспу (в останній—до 1923 року), вже безпосередньо над

різьбою, де був не тільки інструктором різьби, а й членом фабзавкому. Перед цим Гарбуз деякий час працював вдома по господарству. В 1924 році майстрові і кільком його товаришам припадає серйозне завдання — різьбарська робота для ЦВК УРСР головним чином різьбяні меблі. Робота була складна, але полтавські майстри вийшли з честю. З 1930 року Гарбуз працює на деревообробній фабриці в Полтаві, де було організовано різьбарський цех і вчить різьби близько восьмидесяти учнів фабрично-заводської школи. Потім працює майстром різьбарного цеху в артілі „Спорт і культура“, де робить і досі.

Цікаво оповідає майстер про те, як, одержавши вперше в житті серйозну керівну роботу, — можливість творити й передавати свої знання іншим, він з великою енергією, буквально крапля за краплею, збирає все необхідне для організації майстерні. Вперта біганина за приміщенням для різьбарського цеху артілі довго не давала наслідків і коли, нарешті, воно було знайдено, перед майстром постало нове завдання — устаткувати майстерню і здобути кадри. Здобули столяра, зробили примітивне устаткування і дали Гарбузові бригаду дівчат, які ніколи в житті не тримали в руках різьбарського долота. Треба було на ходу виробити метод навчання, зацікавити молоду аудиторію різьбарською роботою, а це значно утруднювалось тим, що бракувало матеріалу для виготовлення широкого асортименту виробів. Справа почалася з вироблення лінійок, трохи прикрашених різьбою, легкої простої різьби на рахівницях, з підготовки дерева, пофарбування і протравлення. Нічого й казати, що майстер, якому не нав'язувалися ніякі „стилі і манери“, застосовував у своїх виробках той орнамент, який бажалося зробити: власний, народний, яким у старі часи він міг займатись лише поза виробництвом. У цей же час інтенсивно працює майстерня в селі Жуки. Трохи згодом до артілі пристають інші різьбарі і вона починає випускати дуже широкий асортимент речей, оздоблених українським народним орнаментом. Короткий період самостійної роботи був для Гарбуза настільки насичений організаторською і творчою діяльністю, що та отрута, яку встигли влити в майстра роки його іконостасних мандрівок, швидко зникає і Гарбуз виступає на виставках, як цілком оригінальний народний художник-різьбар. Дуже

велику різницю ми помічаємо в характері розвитку Халабудного і Гарбуза. Гарбуз у більшій мірі талановитий майстер, так званого, прикладного мистецтва, художнього оздоблення речі, вихований виключно на цьому; Халабудний—народний скульптор з більш самостійним творчим розвитком. Небезпека повної втрати оригінальності до Великої Пролетарської революції у Халабудного могла бути лише в орнаменті, яким він займався в земській майстерні; скульптура ж його з ранніх років була інтимним кутком, відкритим для небагатьох і майже неприступним для впливів. Щодо Гарбуза справа стояла зовсім інакше: його мистецтво було відкрито для впливів з усіх боків, бо його вміння використовувалось повністю. Але не зважаючи на це, майстер пройшов через іконостасне „чистилище“, потрапив у земський „ад“ і вийшов звідти скаліченим. І тільки в радянські часи дістав всі можливості для самостійної творчої роботи, ініціативи і зростання. Саме з цього часу Гарбуз вперше відчув повагу до себе і піклування партії та уряду про народну творчість. Це влило нову енергію, дало силу цікавого матеріалу для спостережень і створило велику упевненість майстра в своїх силах і творчих здібностях.

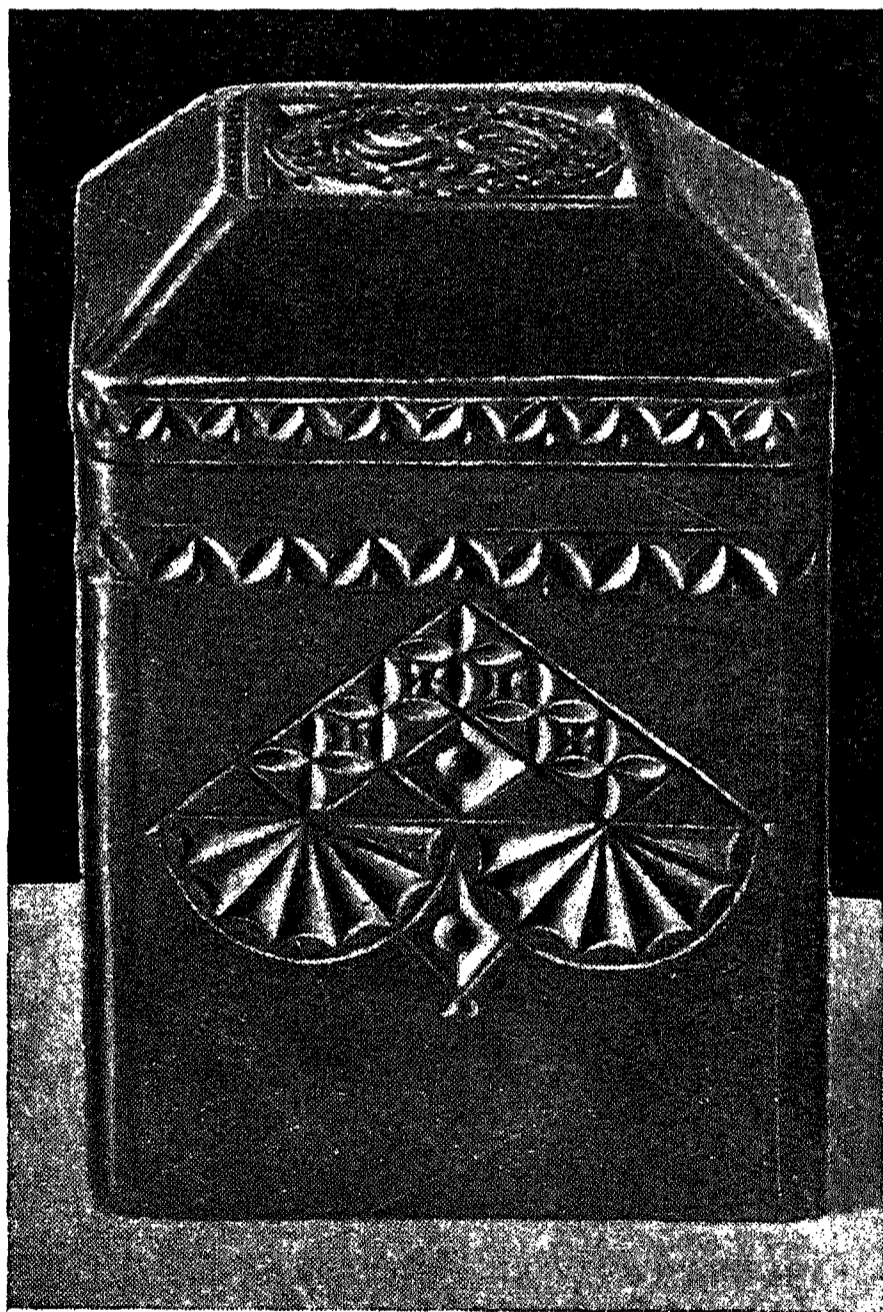
Радянський період творчості В. С. Гарбуза відбиває в собі той злам, який відбувся в українському народному різьбарстві взагалі. Майстер уже не обмежується плоскою різьбою на речах побуту, а береться до скульптури, яка в Гарбуза зовсім відмінна від скульптур Халабудного. Всі роботи майстра, зроблені ним у наші часи, можна поділити на три групи: перша з них — це звичайні дрібні хатні речі, оздоблені різьбою, тобто те, чим весь час займався Гарбуз; друга — такі ж речі, де майстер змальовує тварин на цих речах і використовує плоску різьбу і, нарешті, чиста дерев'яна скульптура. Найбільш улюблені в Гарбуза є дві останні групи виробів.

Перша категорія речей найбільш знайома майстрові ще з дитинства. До певної міри робота виключно над цими речами обмежувала майстра, прив'язуючи його до готової виробленої форми—тут є розрив між підготовкою і художньою роботою—але разом з тим вона потребує від майстра цілком особливих якостей: вміння організувати площину, наванта-

живши її в міру, знайти співвідношення між вільною і заповненою площиною, вибрати найкращу глибину різьби для певної частини площини і пристосувати орнамент до форми окремої речі (останнє стосується в однаковій мірі й інших категорій речей). Вміння й майстерність Гарбуза цілком задовольняють всі ці вимоги.

З цілковитою впевненістю можна сказати, що Гарбуз великий майстер плоскої різьби і добре її відчуває. Основні риси творчості майстра в цій галузі: поперше — велика економність засобів і обережний підхід до розподілу орнаменту на речі; подруге — прагнення не порушувати і не знищувати площину зайвиною контрастів і, потрете — уникання в орнаменті особливо великих форм, віддаючи перевагу легкому рисунку.

Різьбарні роботи Гарбуза завжди спокійні, з тонкою грою світла й тіні, вони завжди створюють враження в орнаментованих частинах тонкого легкого мережива, відзначаються майже математичною точністю рисунка і надзвичайною до-



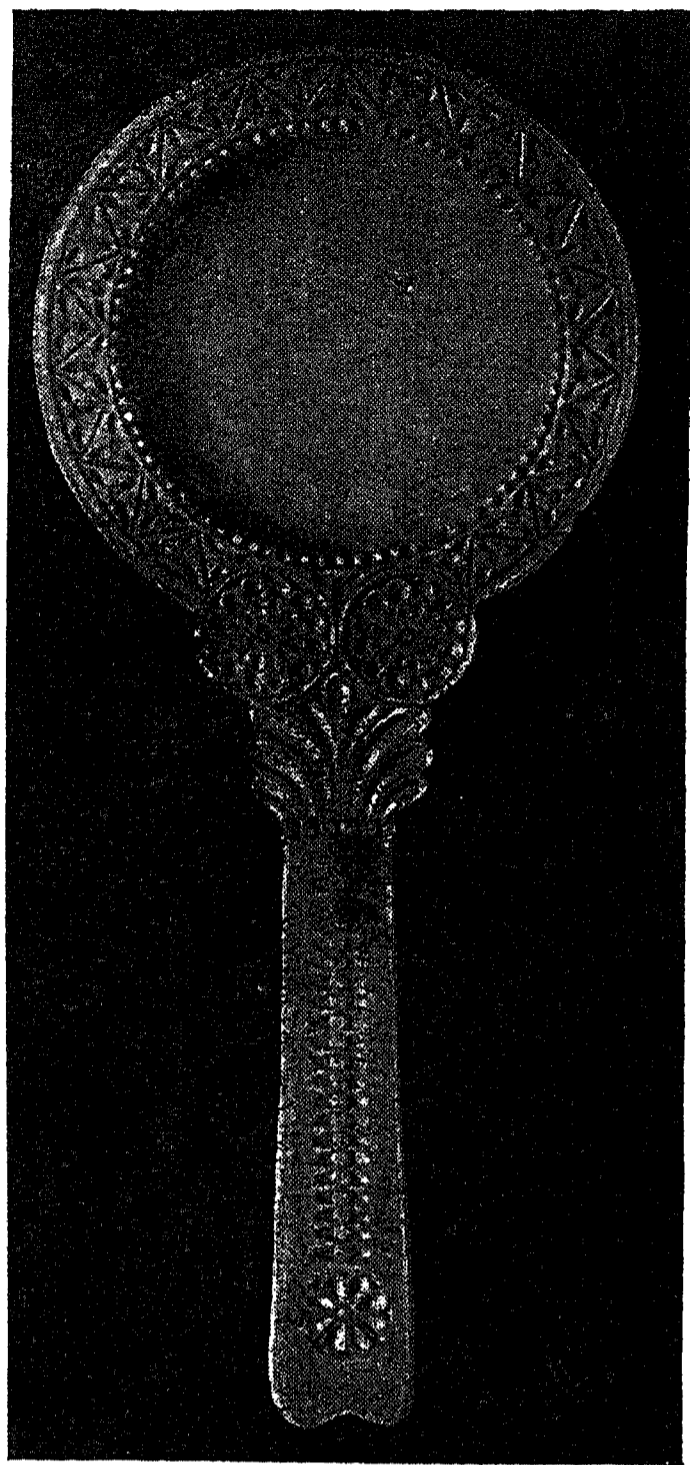
Мал. 30. Скринька. Робота В. Гарбуза.

сконалістю техніки. Треба сказати, що Гарбуз не часто лишає сліди долота, роблячи орнамент, як це ми бачили в Халабудного, проте, його орнамент не можна назвати сухим. На малюнку 30 показано один із виробів Гарбуза для паризької міжнародної виставки. Простота і благородність оформлення цієї речі цілком у дусі Гарбуза. Місце з'єднання кришки з корпусом скриньки дуже легко обрамлене найпростішим зигзагом з дрібними крапками; центр кришки зайнятий розеткою, а стінки прикрашені вдало вкомпонованим орнаментом, складовими частинами якого є елементи розеток, дрібні листочки, що

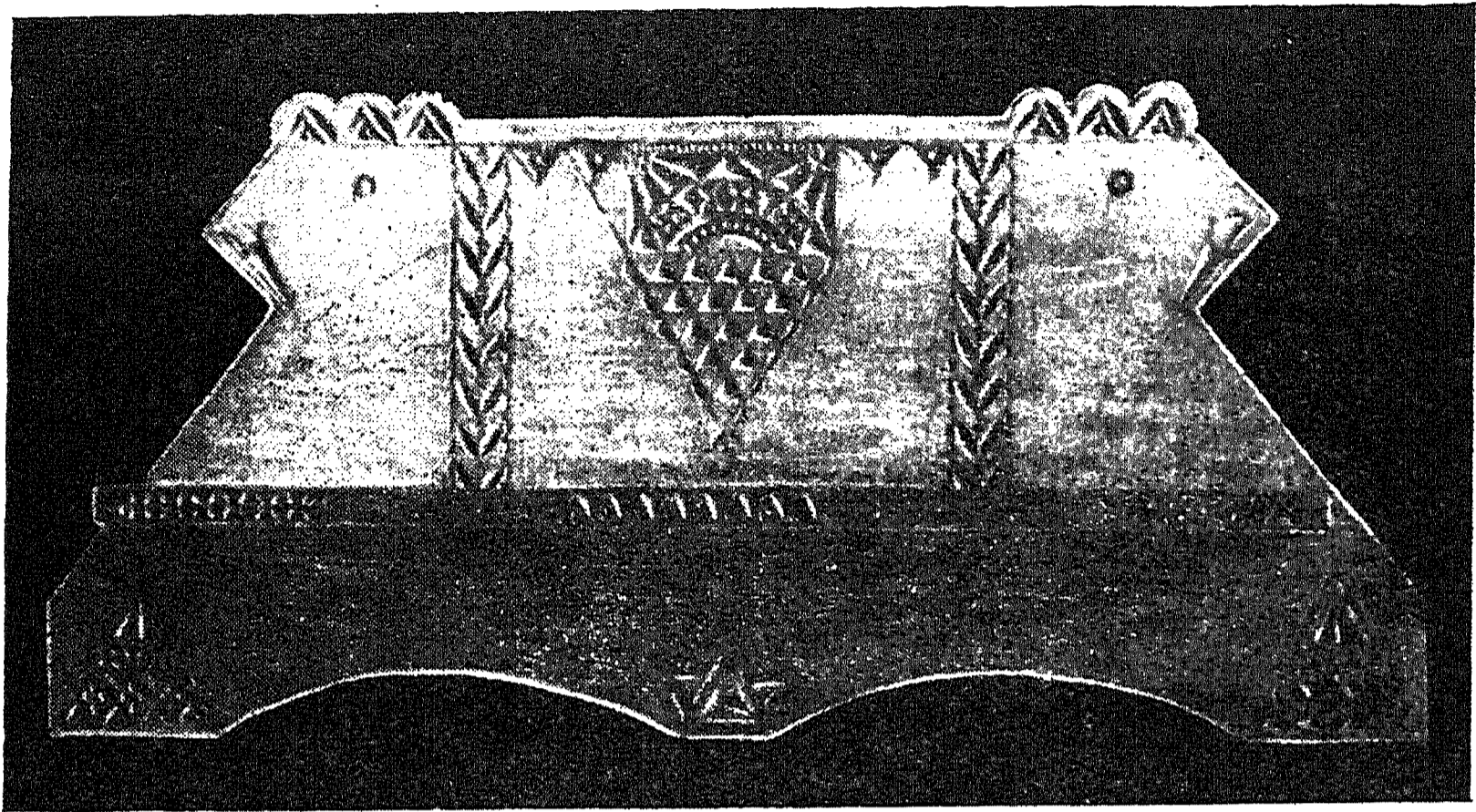
перехрещуються, і ромби з круглими зернами. Ніщо не порушує добре знайденої форми речі і тільки збагачує й підкреслює її.

Візьмемо річ зовсім іншої форми— дерев'яна рама для ручного дзеркала (мал. 31). Пропорції речі знайдені так само вдало; ручка, не зовсім прямокутна і близька формою до трапеції, закінчується пальметкою в місці з'єднання з круглою рамою; перехід від ручки до рами розв'язаний дуже дотепно, з допомогою двох розеток, врізаних у раму і з'єднаних з пальметкою. Рама вкрита дуже легким орнаментом, складеним з ламаної лінії і тих же загострених листочків. Більш рельєфну і важку різьбу має тільки зв'язок ручки і рами, сама ж ручка прикрашена лише смугою зубців і легко наміченою розеткою на ширшому кінці, що дуже добре врівноважує всю річ.

Дуже вдало розв'язана орнаментация полички (мал. 32). Верхні кути вертикальної стінки— з гребінцями і трохи нагадують форму пташиної голови, дуже сильно геометризовану. Сама поверхня поділена на частини двома вертикальними смугами і великим обернутим донизу вершком трикутника, який заповнений наполовину лускою, наполовину ж частиною складної зірки. Трикутник вершком донизу дає враження руху зверху вниз, цей рух урівноважується смугами, які заповнені листочками, розташованими подвоє і обернутими догори, що в свою чергу створює рух у протилежному напрямку. Такий композиційний прийом, дуже часто вживаний майстром, створює, з одного боку, враження великої динамічності, з другого— ж гарантує цілковиту врівноваженість орнаменту (справа йде не тільки про згаданий прийом, наведену річ), а взагалі про спосіб побудови і ця річ— тільки приклад.



Мал. 31. Рама до ручного дзеркала. Робота В. Гарбуза.



Мал. 32. Поличка. Робота В. Гарбуза.

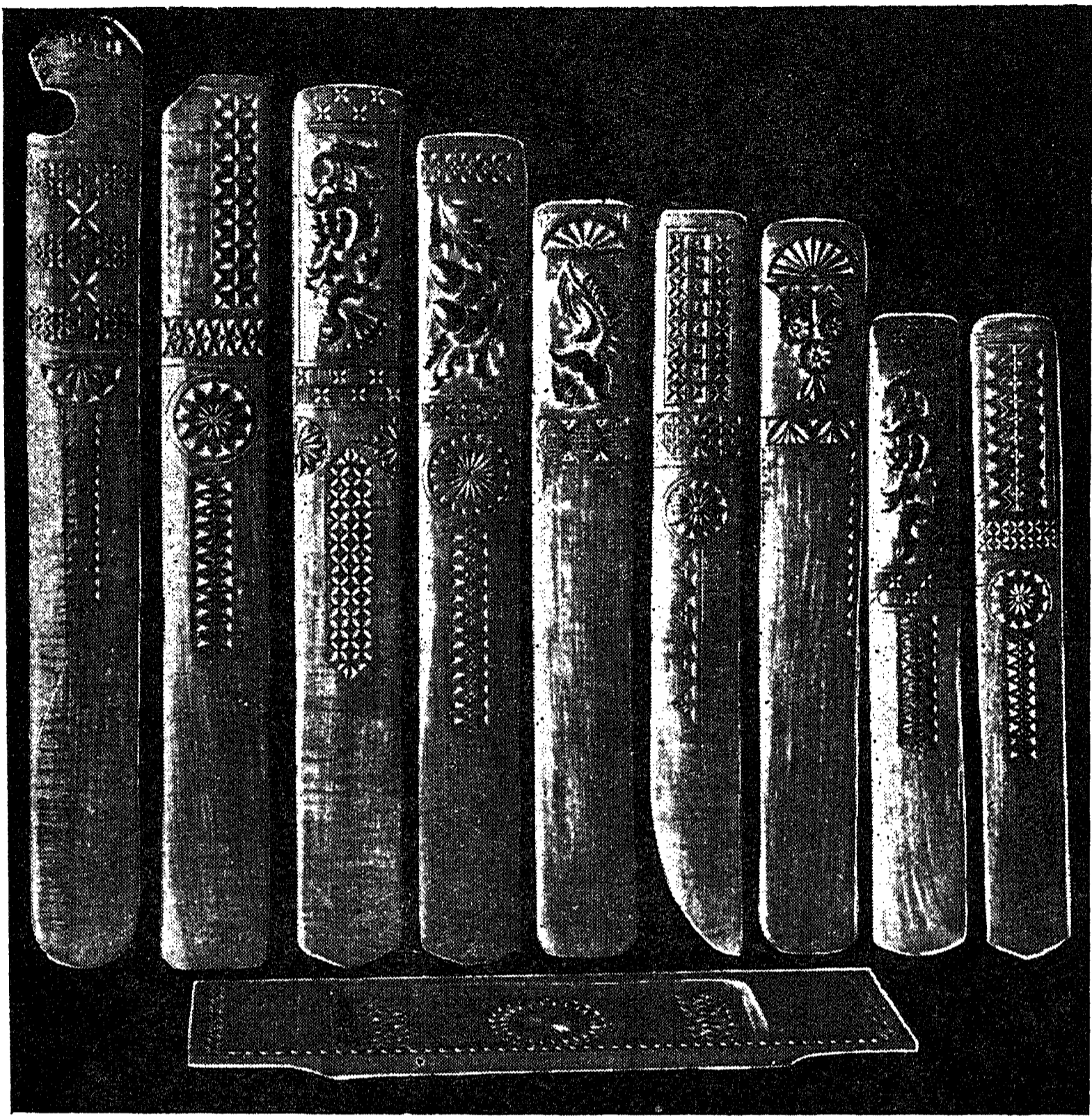
Торчова частина цієї ж полички і спідні кути вертикальної стінки тільки трохи зачеплені різьбою.

Можна окремо говорити про дерев'яні різьбарські ножі для розрізування книг—робота, якою так захоплюється Гарбуз. Встановлювати будьякі групи і категорії орнаменту неварто, бо для оздоблення цих ножів майстер використовує безліч мотивів, починаючи від геометричних форм до ілюстрації, від рослинних стилізованих до реалістичних форм орнаменту.

Заповнення дуже незручної поверхні дерев'яного ножа, коли справа йде про геометричну різьбу, нічим не відрізняється щодо характеру від решти робіт Гарбуза, тут тільки особливо яскраво виступає надзвичайна легкість орнаменту, технічна тонкість, чому почасти сприяє невеликий розмір поверхні.

Дуже часто Гарбуз заповнює ручку ножа рослинним, рельєфно вирізаним малюнком: квітами, дубовим листям і жолудями, то стилізованими, то поданими цілком реалістично (мал. 33), або поєднує геометричні стилізовані рослинні форми. Незалежно від складності малюнка Гарбуз з великою майстерністю і почуттям міри заповнює ним невеличку площину, виявляючи себе великим майстром композиції.

Цілком оригінальним є друга і третя з названих нами груп, що характеризують Гарбуза, як художника. Гарбуз почав робити різьбарські скульптурні роботи лише в радянські часи, як і більшість його товаришів, і в нього скоро



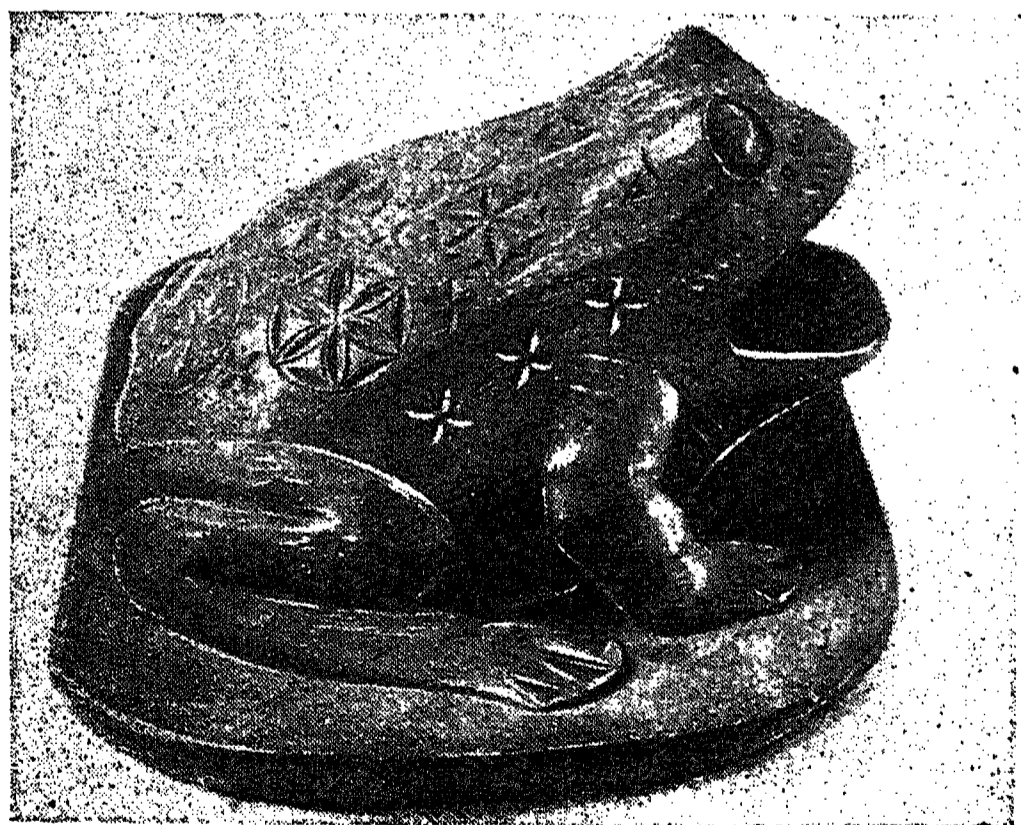
Мал. 33. Дерев'яні ножі для розрізування книг. Робота В. Гарбуза.

виробився досить яскравий стиль, який відразу дозволяє пізнати майстра по його твору. Ми вже згадували, що творчість Халабудного і Гарбуза є зразком того, як у наш час виявляється художня індивідуальність народних майстрів. Справді, важко знайти більш протилежні таланти, при тому спільному, що їх об'єднує—їх народності. Халабудний—майстер-скульптор, майстер тематичних скульптурних груп, який має колосальну фантазію. Він розкриває тему в складних численних образах розповідає зміст простою, часто сувоюрою мовою ліній. Зовнішня естетична приємність твору не є для нього першорядним завданням і не примушує майстра спеціально працювати в цьому напрямі, що дозволяє йому цілком віддатись послідовному розкриттю теми, образу.

Твори Халабудного, коли вжити літературного терміну, мають епічний характер.

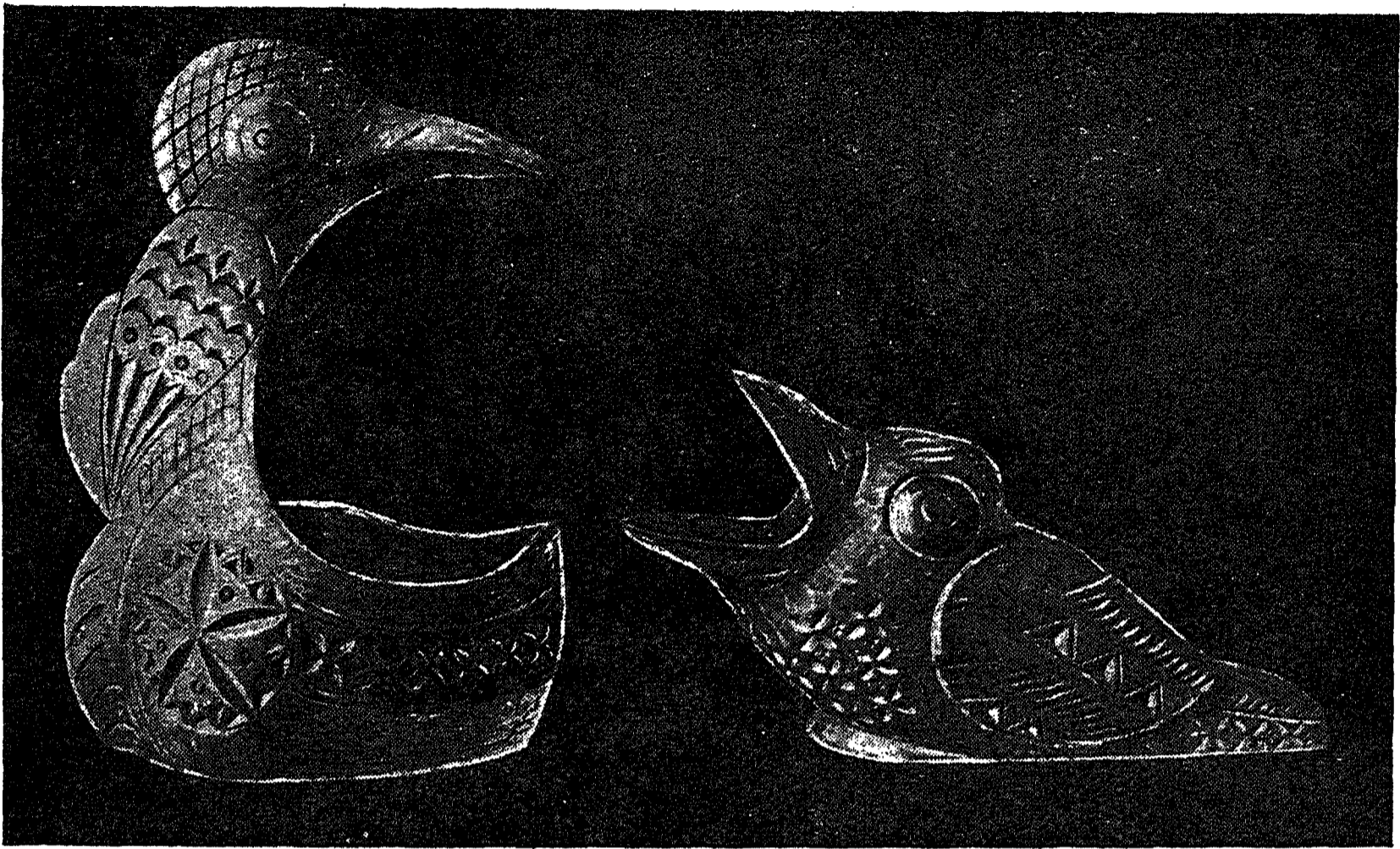
Гарбуз не бере собі великих тем. Особливістю його є, насамперед, гостра спостережливість. Гарбуз прекрасно вміє дуже простими засобами передати характер тваринки, птаха настільки гостро, що мимоволі згадуєш японських художників. Він любить і знає природу та її крилате і четвероноге населення так, як може любити і знати лише людина, довгий час зв'язана з нею—тверезо і просто, а разом з тим і детально. Гарбуза найбільше цікавлять не узагальнення, не великі оповідання, а самі деталі, що так часто створюють тонкі настрої, що такі цікаві для спостереження. Кожний скульптурний твір Гарбуза завжди забарвлений у ліричні тони, виявляє вміння дивитись і спостерігати, зроблений з великим почуттям.

Теми Гарбуза нескладні: його цікавлять персонажі дуже добре знайомі кожному з казок, байок: жаби, горобці, лиси, кабанчики тощо. Крім уміння передати схожість, схопити характер, Гарбуз має ще цікаву рису: всі його твори насичені здоровим, справді народним гумором. Прикладом може бути жаба (мал. 34), зроблена Гарбузом незабаром після виставки народного мистецтва в Києві. Фігура жаби посаджена і схарактеризована з винятковою майстерністю. Розкрита паща і дико вип'ячені очі не роблять її



Мал. 34. Жаба. Скульптура В. Гарбуза.

„страшною“, скоріш, за словами майстра, і вона намагається бути страшною і це надає їй особливої комічності. Легка різьба з розеток натякає на природну візерунчастість спини жаби. В ліпленні форми тут, як і в інших роботах, Гарбуз навмисне уникає вигладженості, лишаючи подекуди сліди різця, що робить форму міцнішою і соковитою. Стилізація форм у Гарбуза не скрізь



Мал. 35. Корячок і „галчєня“. Робота В. Гарбуза.

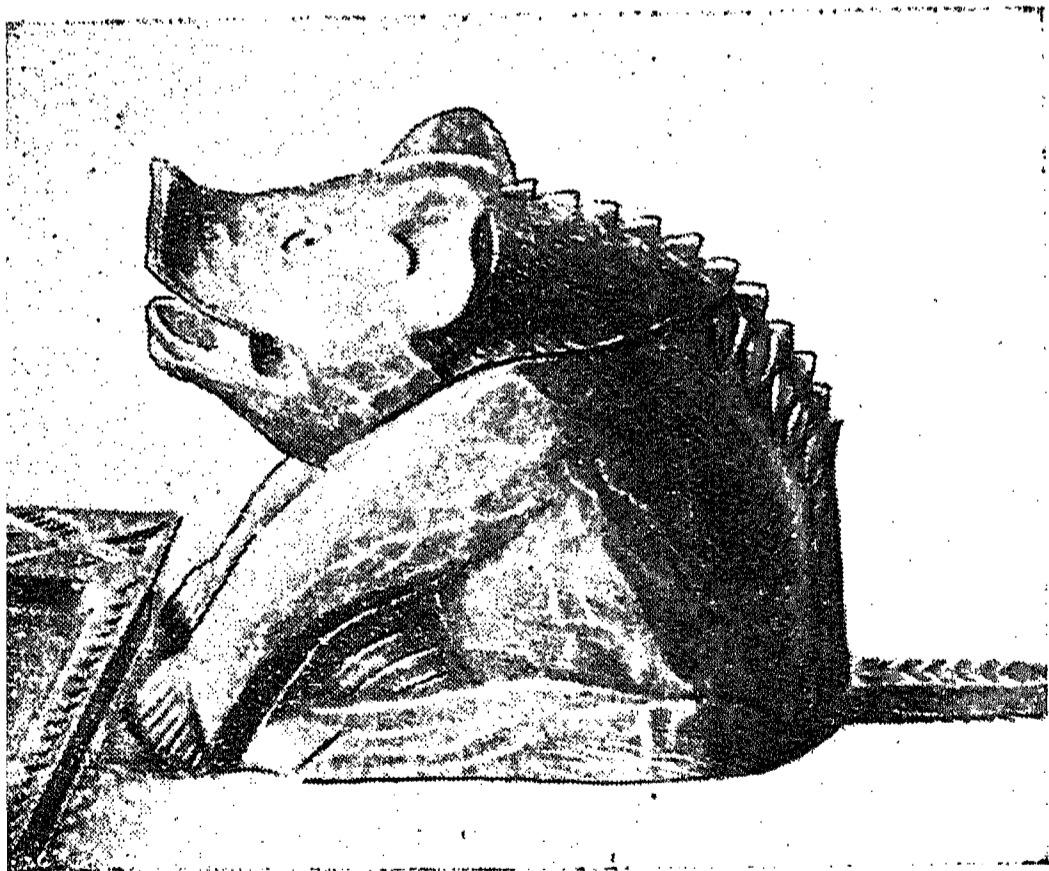
однакова, іноді він стилізує сильніше, часом слабкіше, але ніколи не переступає межі, за якою стає важко пізнавати зображене. В наведеній роботі стилізація зовсім незначна, крайньої ж для Гарбуза межі вона досягає в такій роботі, як корячок (мал. 35) з ручкою в вигляді пташиної голови. В цій роботі лінії організовані так, що створюється враження напружено витягнутої фігури птаха з величезною головою і маленьким тулубом. Око передане трьома концентричними кільцями, що надає виразові голови птаха якоїсь комічної переляканості. Цікаво, суто орнаментальними засобами переведене пташине крило. Корячок має дуже красиві і широкі лінії, його орнаментация розв'язана дуже жваво і добре поєднана з поверхнею речі: що взагалі властиво Гарбузові.

На тому ж малюнку проти корячка зображена ще одна робота Гарбуза „Галчєня кричить“. Ми не випадково вміщуємо їх на одному малюнку. Величезна голова і широко розкритий дзьоб, такі характерні для малих пташенят, навмисне підкреслені майстром, щоб створити враження, ніби галчєня кричить „на всю силу“. Разом з тим майстер дуже часто, як і в даному випадку, робить дві комічні фігурки, які своїм характером протиставляються одна одній, що сильно підкреслює комізм обох. У цій парі трохи дурнуватий пере-



Мал. 36. Слон. Скульптура В. Гарбуза.

Гарбуз майстерно передає й інші моменти з життя своїх улюбленців. Птахи, що сплять, їдять або готуються підлетіти вгору, все з однаково тонкою спостережливістю, однаково гостро передає майстер в своїх невеличких розміром виробках. У фігурі слона (мал. 36) досить добре передано вагу і масивність тіла тварини, але ця фігура значно слабша—тут не виявлено звичних для Гарбуза комічних рис тварини і вся фігура трактована наполовину стилізовано, наполовину реалістично. Коли знати манеру Гарбуза робити фігурки парами й нада-



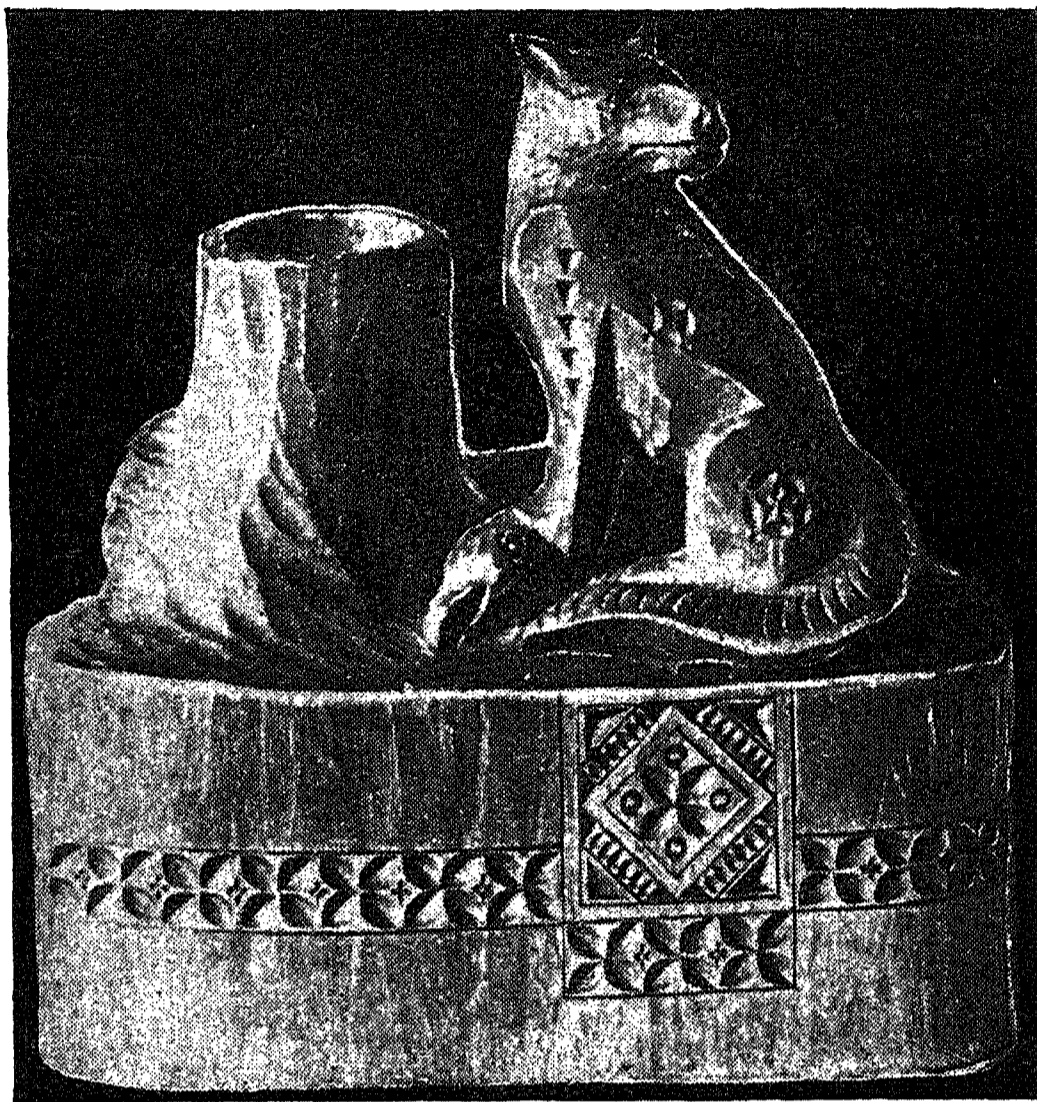
Мал. 37. Кабанчик. Скульптура В. Гарбуза.

ляк, змальований у постаті птаха на корячку, поруч з „ораторськими правами“ другого, дійсно дають несподіваний і цікавий ефект, незалежно від того, як повернути корячок—спиною чи обличчям до галченят; створюється враження, немаче птах перелякався несамовитого крику пташеняти. Ще комічніша „пара“—жаба і те ж саме галчення.

вати комічності кожному з своїх персонажів, то з цього боку дуже вдалий „кабанчик“ (мал. 37). І вираз переляку, і разом з тим злості, що відразу впадає в очі, передані в цій роботі з тією ж майстерністю. Ця фігурка дуже добре пасує до жаби і майстер, сміючись, часто ставить її перед страшною жабою, що знову створює цікаву й комічну групу. Дуже експресивна постать лиса біля пенька (мал. 38), і хоч май-

строві не зовсім пощастило передати характер лисячої морди, рух всієї фігури тварини, виліпленої дуже сміливо, цілком удався йому.

Той факт, що Гарбуза цікавлять, головним чином, дрібні моменти з життя природи, так би мовити, деталі, що в творчості його відсутні великі тематичні речі—ніяк не знижує значення майстра і його здібностей: це тільки індивідуальна особливість його. Велика спостережливість і знання природи, прагнення передати характер, схо-

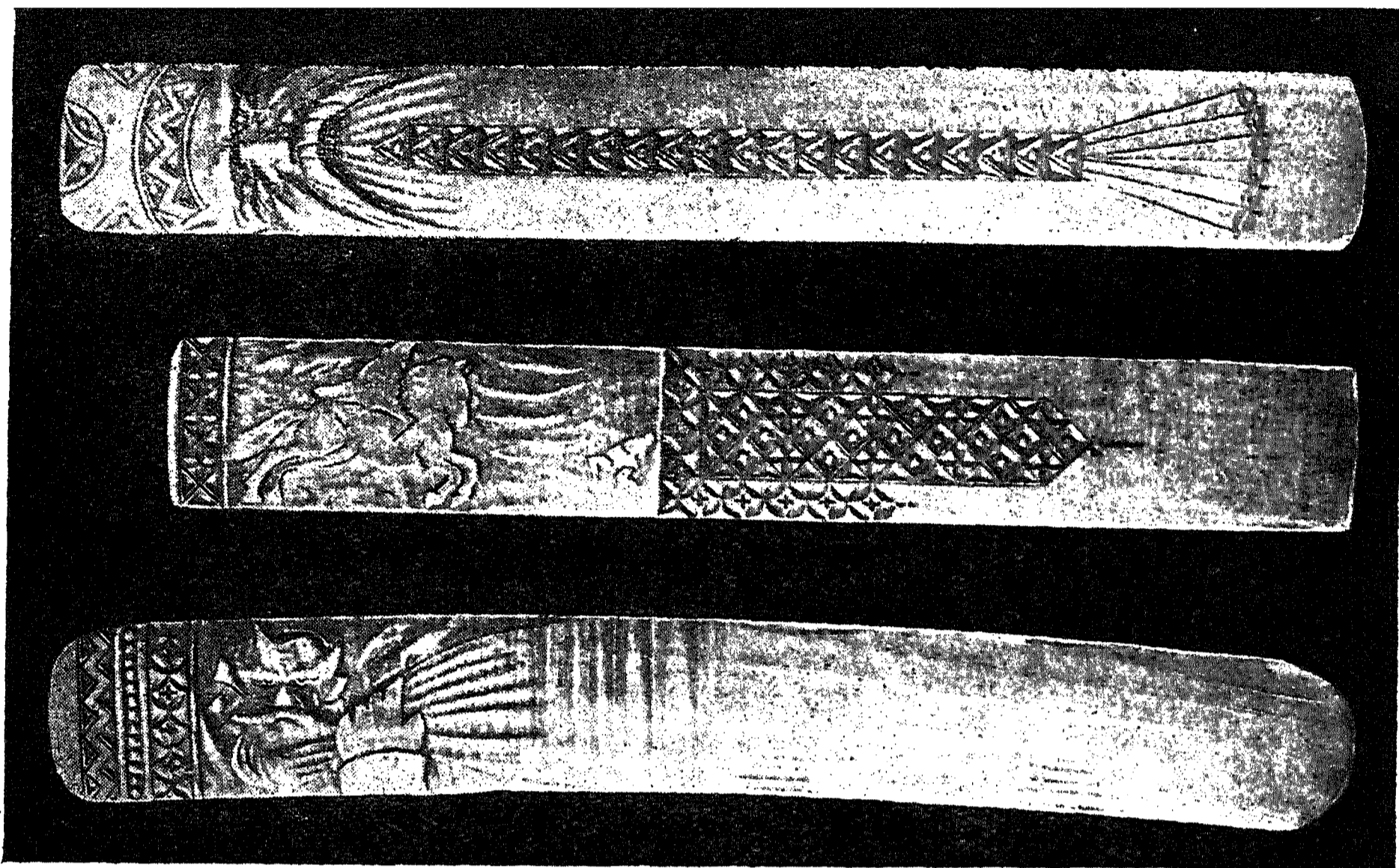


Мал. 38. Лис. Скульптура В. Гарбуза.

пити основне в натурі і здатність не втратити характер навіть при значній стилізації—все це, з одного боку, компенсує відсутність широких тем, з другого ж—говорить про глибоко реалістичний характер творчості Гарбуза. Тонкий гумор, що пронизує всю творчість майстра, „здоровий сміх“, який чувається в його творах, дуже співзвучні нашій бадьорій дійсності, свідчать про оптимізм майстра і ще більше підкреслюють його народність.

На пушкінські свята Гарбуз охоче відгукнувся, як і Халабудний. Пушкінські теми відбилися навіть на художньому оздобленні дерев'яних ножів, де Гарбуз зображав царя Салтана, Чорномора і навіть пробував давати ілюстрацію до „Мідного вершника“, користуючись для цього загальновідомими малюнками Бенуа. Але саме ця спроба не може бути названа вдалою. Замість того, щоб самому подумати і створити оригінальну річ, Гарбуз дуже посередньо копіює з ілюстрації, яку так чи інакше не можна перекласти на мову форм різьбарського мистецтва.

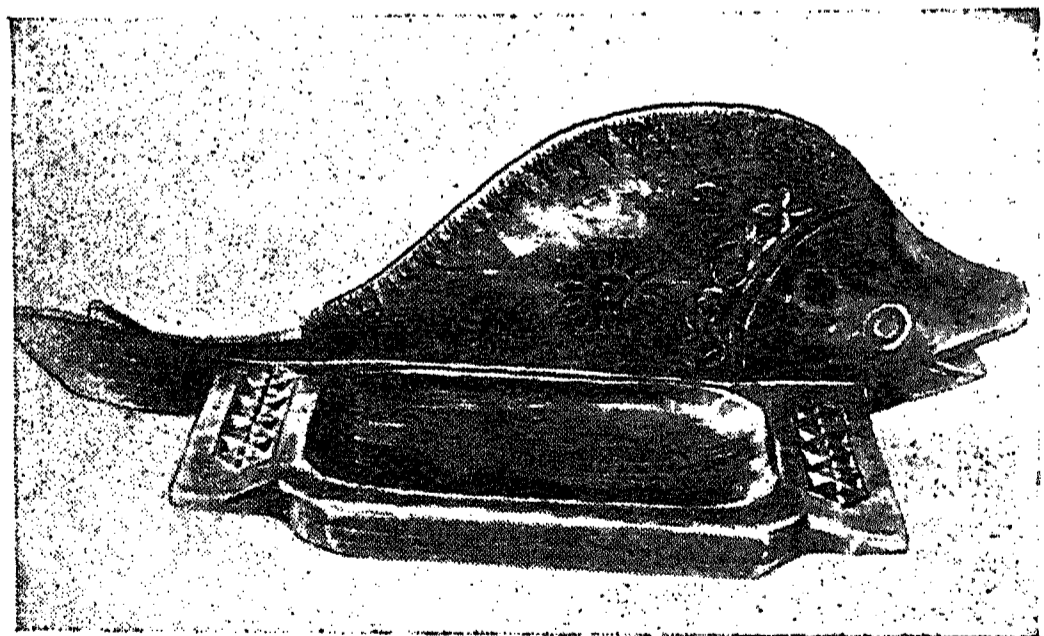
Значно більш вдалою роботою можна вважати ніж з головою Салтана (мал. 39). Цікава робота Гарбуза „Рибка



Мал. 39. Ножі з рельєфами на пушкінські теми (Чорномор, „Мідний вершник“, цар Салтан). Робота В. Гарбуза.

з коритом“—мотив пушкінської казки (мал. 40) експонат пушкінської виставки в Києві. В цій роботі фігурку рибки стилізовано дуже вміло, різьба дуже легка, і, що непомітно на малюнку, ця група має прекрасний золотистий колір, який не завжди щастить зробити, „проморюючи“ річ.

„Чорномор“ (мал. 41) цікавий не лише актуальністю теми; ця скульптура з стилевого боку стоїть осторонь звичайної манери Гарбуза своєю казковістю, фантастичністю, чого ми



Мал. 40. Рибка з коритом. Робота В. Гарбуза.

ніколи не зустрічали в усіх попередніх роботах майстра. Ці особливості даної роботи все ж не роблять її схожою на твори Халабудного і своїм стилем вона цілком відмінна, як і самим підходом до теми. Гарбуза цікавить тільки Чорномор, а не вся поема, окремий персонаж, а не

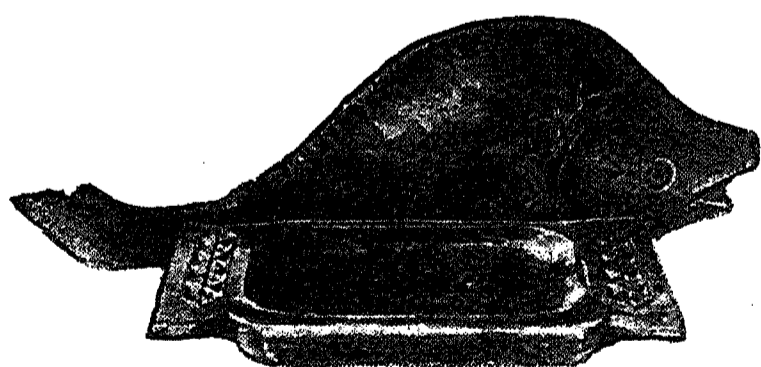
розгортання всієї дії в цілому. Скульптура являє собою круглу присадкувату постать, яка трохи нагадує людську, з шапкою в формі східної чалми, довгою гострою бородою і круглими очима. Фігура чарівника увінчана, як короною, головами гадюк. Вся фігура трактована в більшій частині орнаментально, що не зменшує ні в якій мірі її виразності і казкового характеру.

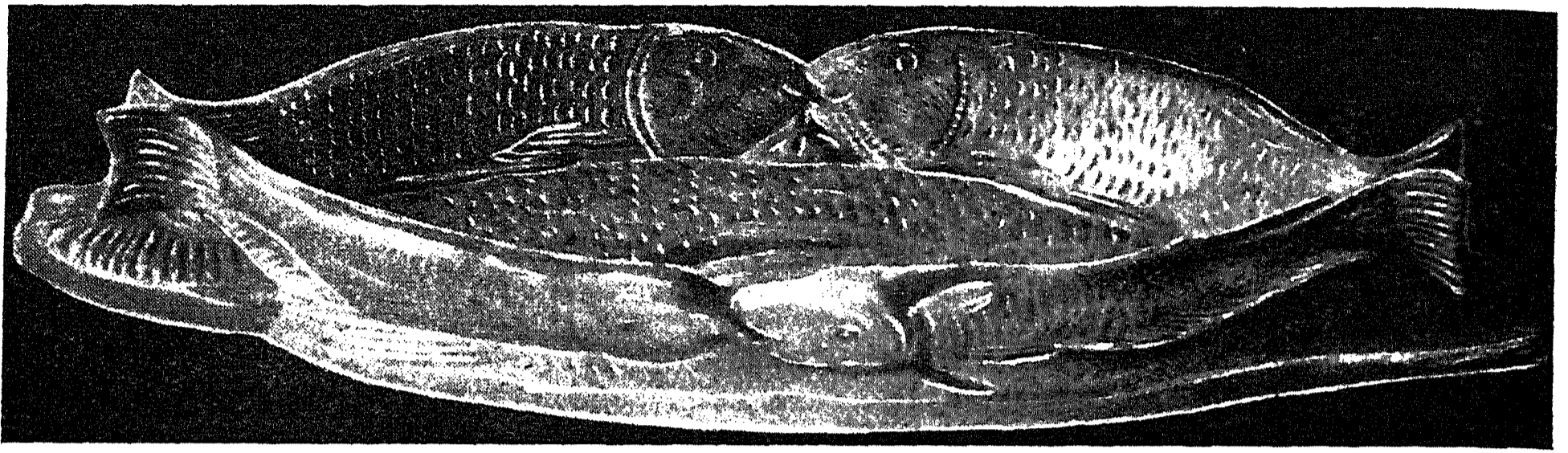
До ХХ-річчя Великої Пролетарської революції В. Гарбуз вирізьблює з дерева великі герби СРСР та УРСР.

Цими останніми роботами Гарбуза закінчуємо нариси про найвідоміших на Полтавщині майстрів - різьбарів. Їх творчість повнокровна і радісна, співзвучна нашій соціалістичній добі заслуговує на глибоке і систематичне вивчення, а головне, потребує ще більшої виняткової уваги до себе.



Мал. 41. Чорномор. Скульптура В. Гарбуза.

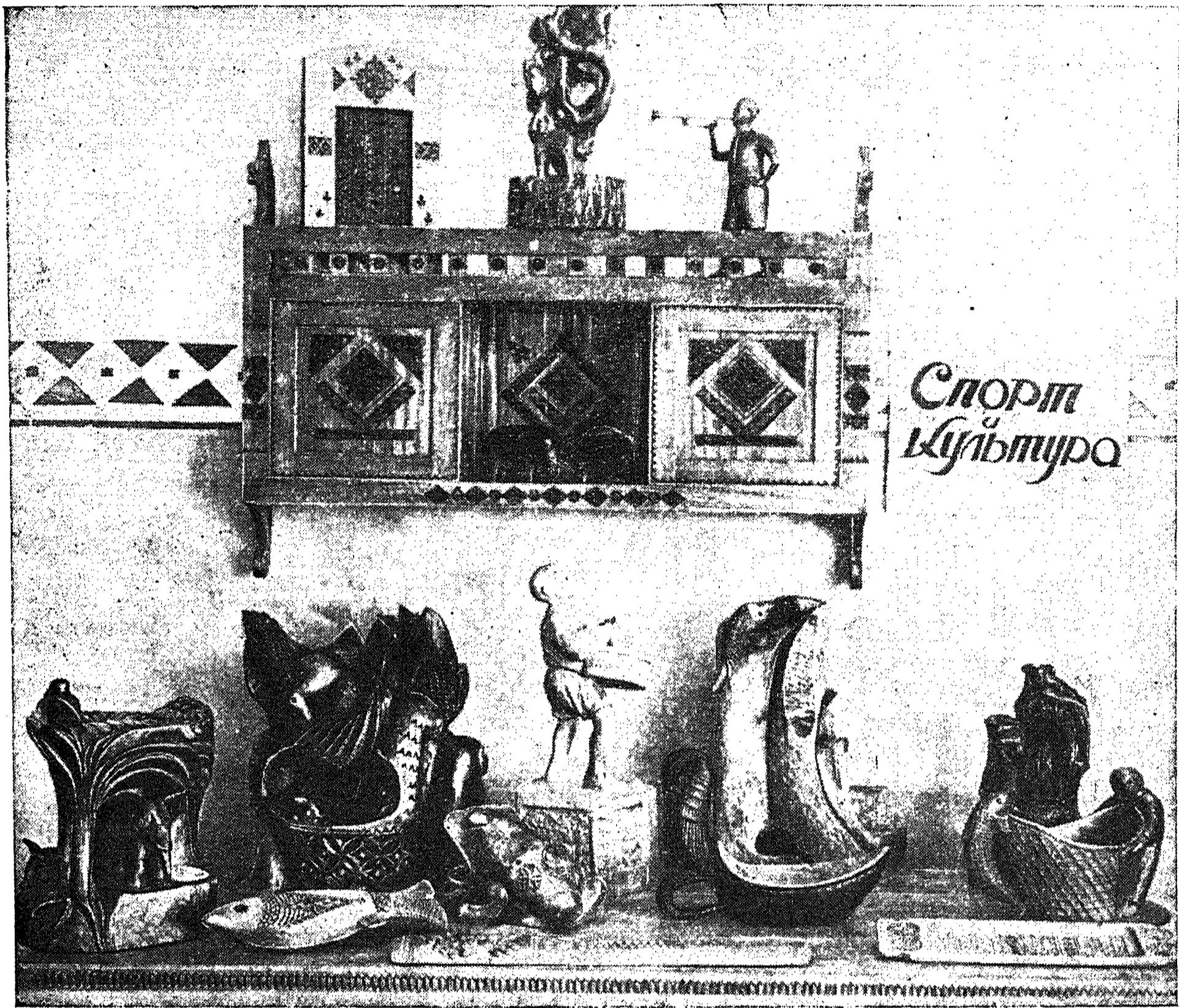




Полтавщина—досить старий центр різьбарства, має в галузі різьби дуже давні й непогані традиції, має чимало кваліфікованих майстрів і тому умови для організації навчально-показової майстерні тут дуже сприятливі. Така майстерня, крім того, що знищить відірваність майстрів—дасть можливість виховати молоді кадри, а при наявності культурного художнього керівництва взагалі може дати колосальні наслідки в дуже короткий час. Необхідність у цьому вже назріла, враховуючи загальне піднесення творчої ініціативи широких мас, прагнення цих мас художньо оздобити свій побут.

Крім Халабудного і Гарбуза, Полтавщина має ще кількох різьбарів, творчість яких заслуговує спеціального вивчення. Частина цих майстрів трохи відома з виставок народного мистецтва в Києві та в Полтаві. Але ясно, що майстрів потрібно ще шукати, виявляти, допомагати їм. Така робота значно збільшить відому нам групу майстрів різьбарства і дасть ще нашому мистецтву оригінальних художників. Прикладом того, що може дати таке шукання, є диканські різьбарі-колгоспники, які експонували на першій виставці народного мистецтва гарнітур різьб'яних меблів, або, наприклад, тематичні скульптурні роботи Коваля з села Жуки—експонента полтавської виставки. Найбільш відомі майстри: Лопатін, Коваль, Божко, і зовсім молодий майстер Голуб.

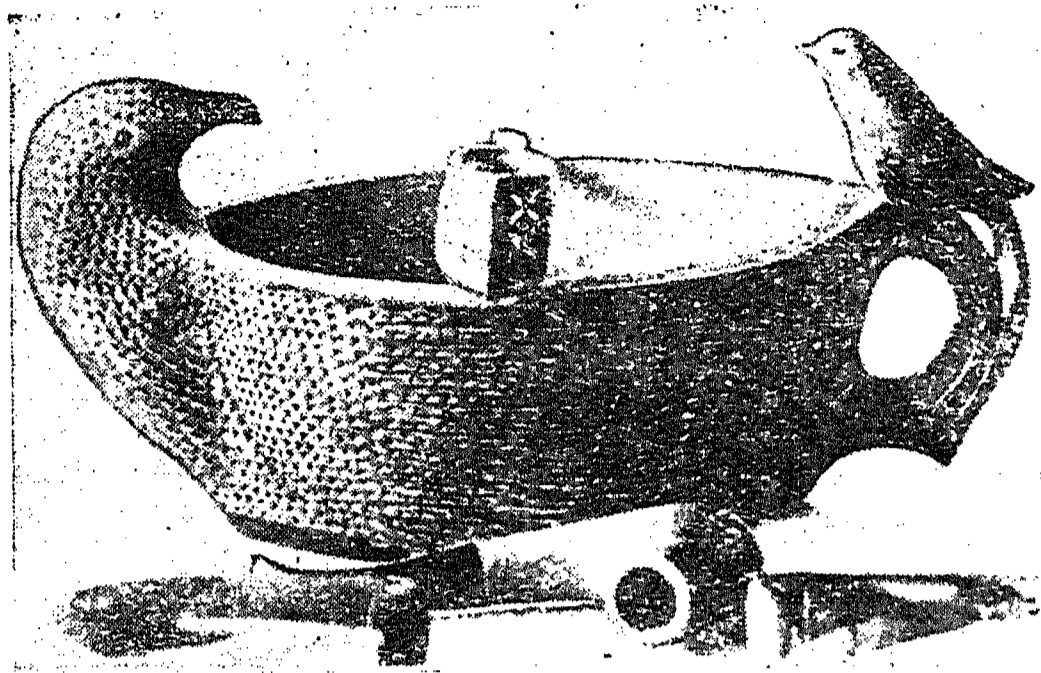
В. В. Лопатін виявив себе на першій виставці народного мистецтва, як значний майстер рельєфної різьби. Він дуже легко справляється з найскладнішим рисунком, з цілими композиціями. Те саме можна сказати про його вміння володіти орна-



Мал. 42. Експонати артїлі „Спорт і культура“ виставки народного мистецтва в Києві. Роботи Халабудного, Гарбуза і Голуба.

ментом. Незручність матеріалів ніколи не зв'язує Лопатіна— він володіє цим матеріалом з однаковою вправністю на всякій площині. Це дуже цінна риса, яку можна використати в художньому оформленні кімнат, прикрашаючи їх різьбляними барельєфами, декоративними блюдами або навіть цілими фризами.

Талановитий Коваль досконало володіє орнаментом і останнім часом все активніше береться до круглої скульптури, до тематичних творів. У полтавському музеї на виставці народного мистецтва було експоновано його скульптуру „Кріпацтво“. Тим, що Коваль вибирає нечисленні яскраві моменти з цілої теми і подає їх дуже гостро, в тісному зв'язку один з

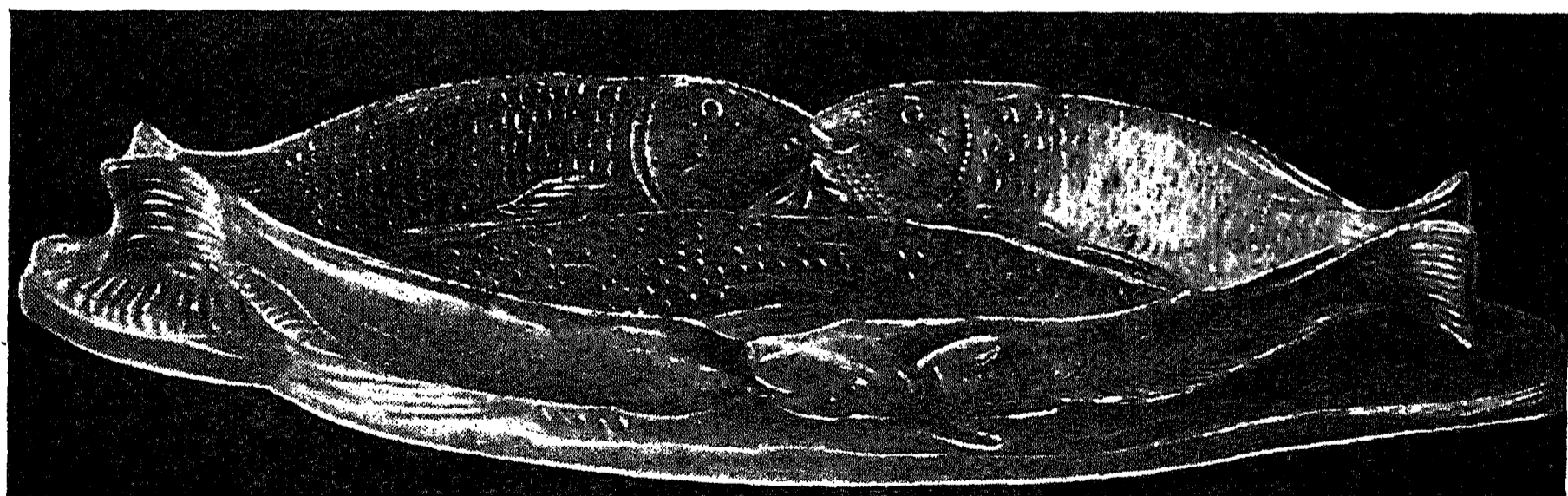


Мал. 43. Корячок. Робота В. Голуба.

одним, він трохи нагадує Халабудного, але тільки метод і поєднує цих двох майстрів. Коваль, як і Гарбуз, дуже далекий від фантастики. „Кріпацтво“ в нього передане двома групами людей: в одній катування кріпака, з другого ж боку, поміщик міняє дівчину на собаку. Всі постаті передано цілком реалістично, обличчя поміщика й поміщиці гостро шаржовані цілком у народному дусі і чимсь нагадують глиняних опішнянських „баринь“. Ця група з великою яскравістю підкреслює той процес в українській народній різьбі, який ми помічаємо тепер і який був схарактеризований вище.

Дуже цікавий майстер, ще зовсім молодий—Голуб з села Жуки. Тематичні роботи цікавлять його в однаковій мірі з декоративними, при чому в останніх він значно сильніший. Найулюбленішою роботою Голуба є декоративні корячки і, треба сказати, що майстерність його в цій галузі покищо не має собі рівних. Головне в Голуба щодо форми—глибоке почуття лінії і фактури, яка часто буває просто несподіваною.

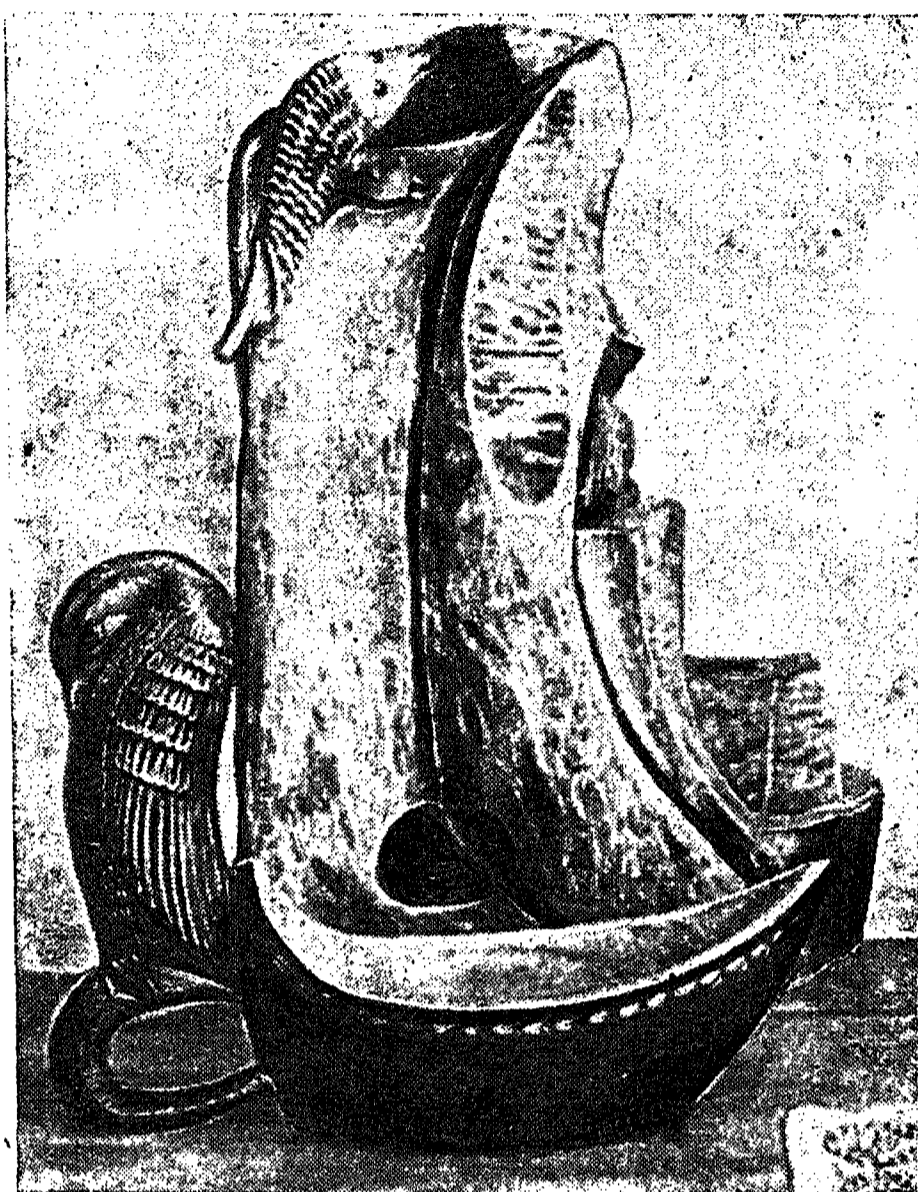
Корячки Голуба пізнати легко. Вони майже завжди прикрашені на кінцях трохи стилізованими фігурками птахів, риб і людей (мал. 43, 44, 45). Стилізація дуже легка, незначна: Голуб боїться втратити гостроту характеру, ця ж гострота



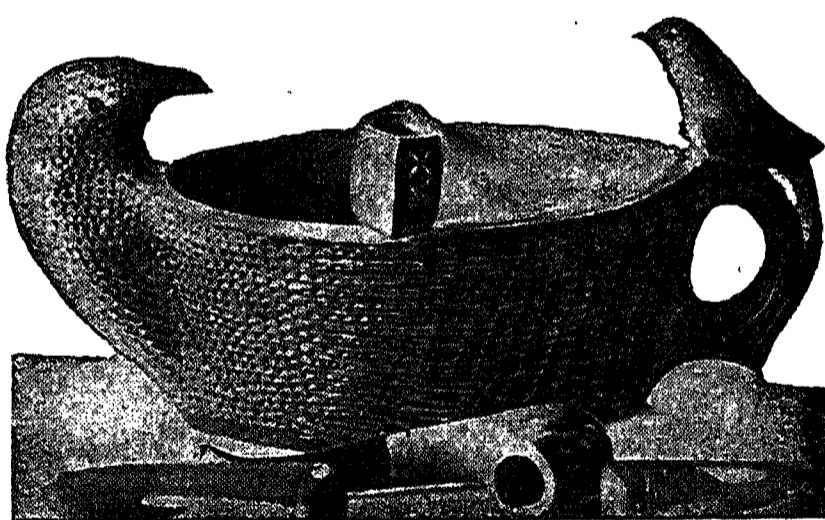
Мал. 44. Блюдо з рибами. Робота В. Голуба.

в молодого майстра дуже велика. Спостережливість Голуба і передача ним живого гнучкого руху риби, жвавої, нетвердої посадки дрібної пташки і спокійних контурів птаха, що спить, заховавши голову, наближають майстра до Гарбуза, але все це значно гостріше і реалістичніше. У Голуба кожний твір, як і в Гарбуза, зігрітий тонкою лірикою, теплим почуттям. Голуб—безумовно талановитий майстер, якому треба всебічно допомагати і сприяти його розвитку.

Дальше дослідження народного різьбарства на Полтавщині дасть дуже цікаві наслідки, виявить силу нових талантів. Бажано тільки, щоб це дослідження було систематичне, і являло невід'ємну частину роботи наших мистецтвознавчих закладів і краєзнавчих музеїв.



Мал. 45. Корячок з рибами.
Робота В. Голуба.



ЗМІСТ

Різьбарство на Полтавщині	5
Яків Халабудний	25
Василь Гарбуз	51

Здано до складання 11-VII-37 р.
Підписано до друку 4-X-37 р.

Уповноваж. Головліту № 3336.
Тир. 1000. 4 $\frac{3}{4}$ др. арк. Зам. 336.

Папір: 2 $\frac{3}{8}$ арк., 72x110—63,3 кг.
В 1 пап. арк. 77 тис. літ.

Фабрика художнього друку Державного Вид-ва „Мистецтво“.

Харків, Пушкінська вул., № 40.

2005 11/08

B 145571