

## ТВОРЧІ ЗАСАДИ ВІТЧИЗНЯНОЇ МЕТАЛОПЛАСТИКИ 1940–1960-х Нищення національних традицій та перші спроби відродження мосяжництва

**Постановка проблеми.** Сьогодні, з позиції вільного суспільства незалежної держави, стало можливим звернутися до аналізу подій і явищ післявоєнного минулого, які ще не були долучені до мистецтвознавчої та культурологічної практики. Недостатньо дослідженою залишається тема розвитку і занепаду вітчизняного мистецтва ковальської та ювелірної справи. Практично не існує досліджень спеціального нищення владою потужного дореволюційного українського мистецтва обробки металу. Одному з аспектів відродження спеціально знищеного радянською владою традиційного українського національного ювелірного мистецтва — мосяжництва, а також спробам збереження інших підвидів традиційної металопластики післявоєнного періоду присвячується дане дослідження.

**Цілей** даної розвідки декілька. По-перше, це дослідження загального процесу нищення радянською владою традиційного українського мистецтва обробки металу. По-друге, це оприлюднення маловідомих фактів збереження народними майстрами традиційного вітчизняного промислу мосяжництва, а також шляхів відродження інших галузей обробки металу — стародавніх українських ювелірних промислів. Досліджуваний період охоплює 1940–1970-ті минулого сторіччя. Дослідження ювелірного і ковальського мистецтва зламу XIX–XX століть дають змогу правильно зрозуміти трагедію нищення радянською владою традиційних видів вітчизняного мистецтва металу. Емальєрство, ковальство та ювелірне мистецтво у світовій мистецтвознавчій термінології позиціонується в якості національного мистецтва металопластики.

Визначення мосяжництва у сучасній науково-популярній літературі постачає наступну інформацію: «Мосяжництво (від польськ. *mosiądz*, чес. *mosaz*, словац. *mosadz* — жовта мідь, латунь) — різновид художньої обробки металів (міді, латуні, бронзи), а також виготовлення з цих металів різноманітних виробів. Мосяжництво належить ще до часів Стародавнього Єгипту; подібні вироби знаходили в етруських, хетських, фінських і [давньослов'янських] похованнях. Перші відомості про мосяжництво на території України пов'язані з Трипільською культурою. Високого рівня мосяжництво досягло в Київській Русі. Із XVII століття найбільшого розвитку набуло у Східних Карпатах, зокрема, в народному мистецтві гуцулів.

Термін «мосяжництво» — народний. На Гуцульщині мосяжем називали сплав кольорових металів, до складу якого входили мідь, олово і сурма. З цього сплаву робили різноманітні вироби і прикраси. Але під поняттям «мосяжництво» розумілася взагалі художня обробка кольорових металів і виготовлення з них різноманітних виробів. Народні майстри за допомогою примітивної техніки відливали та оздоблювали карбуванням, гравіюванням і металевою інкрустацією різні предмети господарського вжитку (ножі, кресала, лускоріхи), жіночі прикраси, убрання, гуцульські топірці тощо.

Перші відомі нам вироби мосяжництва на території Східних Карпат припадають на XVII століття. Це бартка майже прямокутної форми, прикрашена орнаментальними мотивами ільчастого письма, кривульок дубельтових, очок і дві кадильниці (ЛМУМ).

У другій половині XVIII — на початку XIX століття в районі Східних Карпат розгорнувся рух опришків, і мосяжники виготовляли, крім побутових речей, зброю, одним із поширених видів якої були палиці-топірці зі сталевим лезом. З другої половини XIX століття мосяжництвом починають займатися на збут, продаючи вироби на ярмарках або скупникам. У першій половині XIX століття художні вироби

з кольорових металів виготовляли з латуні і міді, а з другої половини XIX століття — з нейзильберу, який легко обробляється. Головними центрами мосяжництва були села Річка, Брустурів, Путила. Найпоширенішими виробами мосяжництва були в цей час: прикраси до збруї, табівок, топірців, чепраги, хрещики, пряжки, оздоблення путильських люльок та ін. Мосяжництво було спадковим і передавалося з покоління в покоління, внаслідок чого утворювалися цілі родини мосяжників: Дудчаків з с. Брустурова, Медвідчуків з с. Річки, Федюків з с. Дихтинця.

На Гуцульщині майже в кожному гірському селі в першій половині XX століття нараховувалося по кілька десятків народних майстрів — кустарів-мосяжників. Були вони і на Полтавщині, і на Одещині, Чернігівщині, Черкащині, Волині <...>

Наприкінці 1935 року налічувалося всього 40 мосяжників, а 1938 року художні вироби з кольорових металів виготовляли майстри лише п'яти сіл: Річки, Брустурова, Яворова, Краснолової і Жаб'єго. Асортимент виробів того часу — це лускоріхи, ножі для розрізання паперу, пряжки, палиці, стремена, печатки, персні, застібки тощо.

Вироби збувались на ярмарках і за посередництвом скупників у містах і курортних місцевостях. У 1940-х створено художньо-промислової артілі, які виготовляли різні предмети: письмове приладдя, ножі для розрізання паперу, персні, браслети, брошки, пряжки, інші металеві дрібні вироби.

Мосяжники використовували латунь, мідь і срібло. Поряд з цим широко застосовувалася жерсть (мосяжна бляха), дріт жовтий мосяжний та білий срібний. З бляхи виробляли прикраси для одягу, кінської збруї, посуду, мисливського знаряддя тощо, з дроту виготовляли різні ретязі — ланцюжки, а також оздоблювали дротом дерев'яні вироби — топорича для металевих барток, жіночі палиці, бочілочка, порохівниці, ложа для рушниць та колодки для ножів. З грубого мосяжу майстри-мосяжники відливали топірці-бартки, палиці, келефи, пряжки, ігольники, лускоріхи, персні та інші побутові речі й прикраси для одягу, хатнього інтер'єру й кінської збруї. Працюючи з металевими виробами використовували крупної дрібнозернисті напилники та рашпилі різних профілів — круглі, напівкруглі, тригранні, чотиригранні й прямокутні, шліфувальний папір, молотки, плоскогубці, щипці, дріль, кільця видів бурів, циркуль, лінійку з поділками, лецата, інструменти — пунсоні, майзлі і ножиці для різання жерсті» [8]. Як видно, ця інформація потребує суттєвих доопрацювань, а також уточнень професійних мистецтвознавців.

Початок XX століття в Україні став поштовхом до зростання багатьох ремесел, зокрема — ювелірного та ковальського. До теми вивчення і дослідження української металопластики вчені почали активно звертатися лише на початку нинішнього сторіччя, коли практично в кожному місті запрацювало ювелірне і ковальське виробництво. Мається на увазі саме виробництво художніх мистецьких творів, бо виробничі кузні існували тут і раніше. Поруч з виробництвом суто утилітарних речей для сільськогосподарського вжитку в кузнях вироблялося багато художніх речей тиражного й індивідуального характеру. Як і сто років тому, розвиток ковальського мистецтва був обумовлений процесами стрімко розвинутого будівництва, а ювелірне мистецтво розвивалося у руслі аналогічного розвитку виробництва прикрас у державах Центральної та Західної Європи.

Ствердження капіталізму межі XIX–XX століть обумовило зацікавленість середнього класу і вищих прошарків суспільства до прикрас. Ескізи для ювелірних творів робили навіть дуже заможні і знані художники, — такі, як М. Врубель, В. Котарбінський, Г. Семирадський. Українські ювелірні заводи та фабрики експонували свою продукцію не лише на українських, але й на вельми престижних закордонних виставках. Найбільш значущою серед них була, звичайно, Паризька. Мистецтво металопластики, розвинуте до світового рівня, почало занепадати з приходом нової влади, ще у довоєнний період, а згодом, на початку 1950-х, практично зникло.

Ціллю даної розвідки є аналіз нищення, а також і протидії йому у питанні відродження мистецтва великого — ковальського, і малого — ювелірного металу, в умовах тоталітарної радянської сваволі післявоєнного періоду. Заявлений період 1940–1960-х доволі умовний з точки зору хронології описаних подій, бо точної межі початку руйнації мистецтва виготовлення металевих прикрас і творів сакрального мистецтва не існує.

**Зв'язок з науковими та практичними завданнями.** Даний текст підготовлено в якості дослідження — матеріалу майбутнього розділу, присвяченого проблемам ковальської та ювелірної справи повоєнного періоду дисертаційної роботи, яка виконується автором в рамках фундаментальної наукової теми «Мистецтво України 1930–1980-х (Спадщина українського мистецтва у контексті культури ХХ століття) в ІПСМ НАМ України».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Тема розвитку ковальської та ювелірної справи України присутня в актуальному вітчизняному мистецтвознавстві. Потужної зацікавленості до цієї теми, як, скажімо, до тем мистецтва спротиву чи розвитку соціалістичного реалізму, поки не простежується; натомість кількість журналістських та мистецтвознавчих досліджень, що вивчають розвиток вітчизняної металопластики, уже достатня. Про тенденції розвитку української металопластики межі ХІХ–ХХ століть писали Л. Жоголь, В. Могилевський, О. Роготченко, В. Ковалінський, С. Баньковська, Ю. Довгань, П. Жолтовський, Є. Олесницький, Р. Шмагало. Найбільший мистецтвознавчий доробок у вивченні, дослідженні і висвітленні проблем творення мистецької української школи належить львівському ученому Ростиславу Шмагало. Остання оприлюднена його праця, присвячена даній темі, носить назву «Художній метал України ХХ–ХХІ ст.».

Слід згадати праці Н. Белічко «Проблеми становлення сучасної української емалі», А. Бень-Дронюка «До питання про художнє литво дзвонів в Західній Україні в 20–30-х рр. ХХ ст.», С. Боньковської «Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку», Ю. Бородай «Відродження старовинного мистецтва гарячої емалі», П. Жолтовського «Художній метал. Історичний нарис», О. Лучинського «Я за традиції національного мистецтва», М. Петренка «Українське золотарство», О. Роготченко «Гуру ювелірного мистецтва», Л. Суха «Художні металеві прикраси українців Східних Карпат», Р. Шафран «Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кін. ХХ ст.», Р. Шмагала «Нариси з історії зарубіжного декоративно-ужиткового мистецтва. Навчальний посібник. Розділ “Художній метал”», а також праці С. Білана, М. Кравченка, Е. Сидора, О. Федорука, Г. Стельмащук, І. Гаймус, Н. Моруняк, І. Поп'юк.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Незважаючи на достатню кількість фактичного матеріалу, оприлюдненого у згаданих вище мистецтвознавчих розвідках, що досліджують вітчизняне мистецтво художнього металу, спеціальної розвідки, присвяченої нищентно металопластики, все ж не існує. Найбільший мистецтвознавчий доробок у вивченні, дослідженні і висвітленні проблем творення мистецької української школи належить львівському вченому Ростиславу Шмагало. Остання оприлюднена його праця під назвою «Художній метал України ХХ–ХХІ ст.» на сьогодні є однією з найбільш детальних розвідок даної теми. «Представники епохи модерну власною творчою практикою здолали панівні стереотипи мислення <...> Викристалізовувалося розуміння тієї істини, що поза етнічною приналежністю мистецтва не існує. Зважаючи на таку позицію, декоративно-ужиткове мистецтво модерну набуло безліч стилістичних національних відгалужень <...> Новий стиль черпав натхнення з традиційних ремесел (зокрема емальєрства, ковальства, мосяжництва) <...> Представники народного традиційного мистецтва залучалися до творчої співпраці з архітекторами та професійними митцями. <...> Лише на фірмі Фаберже та її філіях у Києві та Одесі працювало сорок чотири майстри золотарської та каменерізнячої справи, що були вихідцями з України. Пізніше першим продовжувачем явища каменерізнячих фігурок К. Фаберже став виходець з донецької селянської сім'ї Василь Коноваленко (1929–1989). Натомість західноукраїнські мисткині Олена Кульчицька (1877–1967), Марія Дольницька (1895–1974), а згодом Ярослава Музика (1898–1973) стали апологетами відродження мистецтва емалі, здобувши при цьому європейське і світове визнання. Курс художнього емальєрства М. Дольницької у Львові 1937 року відвідало 60 осіб. Другим за значенням, всесвітньо відомим автором творів т. зв. «кабінетної» віденської бронзи у стилі модерн та арт-деко сьогодні на провідних аукціонах вважається український скульптор з Тернополя Петро Терещук (1857–1963). Рівно ж він є майже невідомим класиком української фалеристики <...> Вагомий внесок новатора зробив представник Баухаузу, киянин за походженням, ювелір Наум Слуцький (1894–1965). Він практику-

вав у Віденських Верстатах, а в 1930–1960-х викладав ювелірне мистецтва та дизайн у провідних мистецьких школах Англії. Художній метал розвинувся на перехрестях традицій і авангарду, народного і професійного, функції та образотворення <...> На виставці у Салоні Незалежних у Парижі (1914) поруч з роботами О. Архипенка, К. Малевича, Д. Бурлюка, С. Делоне з'явилася протодадаїстична скульптура Володимира Баранова-Россіне (1888–1944) «Симфонія № 2», що була «зклепана» з металевих відходів цивілізації: пружин, прутів, перцемолок, ринв та ін. Родом з Миколаївщини, випускник Одеського художнього училища, він увінчав свої авангардистські експерименти з металом у творі «Політехнічна скульптура» (1929). Це були одні з перших абстрактних інсталяцій з металом. У той же час, віддаючи належне авангардній моді, творила проекти яскравих ювелірних прикрас за допомогою емалі у стилістиці симультанізму Соня Делоне (1885–1980). Ще один уродженець Півдня України, одесит Михайло Задунайський (1903–1983) зробив видатний внесок у розвиток світового художнього металу, насамперед ковальства. Його активна творчість припадає на розвиток стилю Ар-Деко у французькому місті Ліон. Зрештою, він став родоначальником цього стилю в ковальстві Франції. Його твори були удостоєні дипломів та найвищих нагород на Осінніх Салонах та виставках декоративного мистецтва в Парижі (1925, 1929, 1935, 1937)» [7, с. 8]. Цю розлогу цитату з вступного слова останньої наукової праці Ростислава Шмагала ми навели для того, щоб було зрозуміло, якого мистецтва і якого мистецького рівня позбулася Радянська Україна, втративши ювелірні та ковальські промисли. Ми підтримуємо версію Р. Шмагала про те, що сфера художнього металу в українському мистецтвознавстві є найменш досягнутою порівняно зі станом вивченості інших видів образотворчого мистецтва. Можливо, занадто делікатно львівський учений, доктор мистецтвознавства коментує те, що трапилось: «Далися взнаки відлякуюча дослідників масштабність здобутків та мистецьких явищ, численні багаткові табу, утаємниченість елітарність суміжних мистецтв та ремесел тощо» [7, с. 10]. В реальності правда нищення старовинних промислів лежала на поверхні соціального ґрунту, необізнаності керманичей молодій українській соціалістичній державі, відсутності державного і приватного замовлення та страху бути страченим лише за дотичність до небажаних мистецьких процесів. Починаючи з 1930-х художні ювелірні майстерні фактично припиняють своє існування, тому що ювелірне і ковальське мистецтво потрапляють під пресинг компартійної доктрини. Пояснення цьому просте. Ці види образотворчого мистецтва обслуговували панівні класи; натомість образ будівника соціалізму і нового життя залишався без прикрас — атрибуту буржуазії.

Знадобилося більше сорока років для того, щоб ювелірна і металопластикова галузі українського декоративно-ужиткового мистецтва почали відроджуватися. Процес був важким. Досвід недалекого минулого, в котрім існували і працювали справжні міцні ремісничі та творчі осередки початку ХХ століття, звичайно, знадобився. Тоталітарна українсько-радянська система керування культурою чинила усілякі перепони та заборони, що підсилювалися постійними постановами та циркулярами. Творчій процес вдалося призупинити, але не знищити, як на це сподівалися «керманічі». Відродження, разом з відбудовою заводів, фабрик і зруйнованого житла республіки, почалося у післявоєнний період. Потроху відроджувалися поодинокі артілі, що випускали дуже скромні у художньому сенсі чеканні вироби з міді, оздоблені бурштином.

Кінець 1940-х і початок 1950-х — важливий період фактично нового народження знищеної ювелірної культури. Жорсткі державні заборони унеможлилювали офіційний шлях розвитку мистецтва металопластики. 1955 рік став відправною точкою у відродженні вітчизняного ювелірного мистецтва. Це був рік, коли після закінчення війни майстри, що працювали з металом, вперше вийшли з підпілля. У Вишницькому училищі прикладного мистецтва саме у цей рік було відкрито кафедру обробки металу. Це була непересічна подія і велика перемога. Працювати зі срібними (офіційно забороненими) припоями стало можливо. Заборона приватним майстерням використовувати срібло діяла від другої половини 1930-х. Наступна кафедра художнього металу була відкрита лише через 12 років, у Косівському училищі гуцульського народного мистецтва. Попередня постанова, що була оприлюднена у червні 1940 року — «Про організацію Косівського промислового учи-



лица», в якому було відкрито п'ять відділів: столярство, різьба по дереву, ткацтво, килимарство, вишивка — про відділ обробки металу не згадувала. Разом з тим мосяжництво було розповсюджене практично на усій території Західної України, і творчі роботи карпатських майстрів неодноразово експонувалися на міжнародних виставках і художніх ярмарках, як унікальні і самобутні твори професійної школи української металопластики.

Можна з впевненістю констатувати, що мосяжництво збереглося в Україні післявоєнного періоду виключно завдяки декільком майстрам, що працювали всупереч радянських законів і зберегли вікові традиції металевого мистецтва Карпат.

Один із, на жаль, небагатьох дослідників художнього металу Західної України, Олег Гаркус дослідив і оприлюднив інформацію, вкрай важливу для розуміння ціни практично знищеного радянською владою традиційного мистецтва. «Художній метал Гуцульщини можна поділити на два періоди — дорадянський і радянський. Між ними видно чітку різницю в асортименті металевих виробів, ідеологічному підході до подачі композиційних рішень, декоруванні. До приходу радянської влади в мосяжництві Гуцульщини простежується усталеність у традиції, багатство хрещатих форм, анімалістичних зображень, присутності язичницьких вірувань, які тісно переплітаються з християнством, орнаментальних схем, що відображають внутрішнє бачення, світогляд гуцулів. Феномен мосяжництва — унікальне явище, що формувалося протягом сторіч, нашаровуючи досвід виготовлення, вдосконалення та ускладнення композицій, розбудови архітектоніки виробів.

Із встановленням радянської влади на західноукраїнських землях, з 1939 року, мосяжництво не розвивається зовсім, хоча в радянській літературі, навпаки, оспівується підйом народних ремесел. Головним напрямком промислів м. Косова як центру народних ремесел, який визначився вже у перші роки

післявоєнних п'ятирічок, став усебічний розвиток традиційних ремесел Гуцульщини. Тому основні зусилля були спрямовані на реконструкцію та розширення артілей, зміцнення їх матеріальної бази» [5, с. 354].

Але основна увага приділялася килимарству, різьбярству, кушнірству. Виробництво ж металевих речей, особливо дотримання традицій у виготовленні гуцульських прикрас, у ті роки не підтримувалося.

Після возз'єднання Західної України зі східноукраїнськими землями була спроба підняти народні промисли у формі нової організації виробництва. З цією метою у Косові організовується художньо-промислова артіль «Гуцульщина», до якої вступила частина майстрів Косова та сіл Брустури і Річки. Однак роботу артілі було перервано під час фашистсько-німецької окупації (1941–1945).

Після закінчення Другої світової війни виробничий процес в артілі поновлюється, тут зосереджуються кращі творчі сили таких майстрів, як М. Медвідчука — сина знаменитого майстра «олов'янок», талановитого мосяжника-самоука М. Ф. Медвідчука, І. Дудчака — правнука Н. Дудчака. Проте вироби артілі, представлені на республіканських виставках у 1949 і 1957 роках у Києві, засвідчили значні зміни в традиційному промислі, що пояснювалось багатьма чинниками. Так, наприклад, С. Боньковська зауважує: «Незначна кількість топірців, які дозволялося виготовляти народним майстрам для виставок, носили виключно сувенірний характер, часто були переобтяжені надмірною кольоровою оздоблення і позначені втратою логічного поєднання орнаменту і форми» [2]. Потім, у зв'язку зі сумнозвісною ідеєю атеїстичного виховання з асортименту мосяжних виробів артілі були виключені чоловічі нагрудні хрести та згарди. Власне, найбільш колоритний, багатий формами та орнаментикою тип виробів зник з лінії виробництва художнього металу. Заборона виготовляти вироби з хрещатими мотивами призвела до того, що згарди, натільні чоловічі хрести, енколпіони в радянську добу можна було побачити тільки в музеях — в якості «пережитку минулого».

У 1969 році в Косові був створений цех Товариства охорони пам'яток історії та культури, що підпорядковувався республіканському експериментальному комбінату товариства. Тут працювали понад 200 осіб з Косова та довколишніх сіл. В асортименті виробів ТОПІК були присутні художня обробка дерева та металу, вишивка, ткацтво та ін. [5, с. 413]. Проте в металообробних майстернях працювало лише

кілька осіб, з яких тільки двоє були майстрами. Асортимент виробів обмежувався виготовленням металевої фурнітури для шкіряних виробів; власне, це була лише допоміжна ланка виробництва.

З початку 1950-х почалося повільне відновлення знищеної ювелірної промисловості на державному рівні. Разом з тим попит значно перевищував потужності виробництва, і впровадження художниками нових форм і моделей ставало дуже складним — бо, з одного боку, у заводського керівництва була відсутня мотивація, а з другого — пропозиції інновацій наражали головного художника підприємства на небажані затвердження в інстанціях нових норм і технічної документації до них.

Відновлені після Другої світової війни заводи місцевої промисловості, майстерні системи Художнього фонду, підприємства Міністерства промисловості будівельних матеріалів, під патронатом якого працював Укрхужпром і ЦХКТБ (Центральне художньо-конструкторське бюро), підприємства Облспоживспілки, підприємства «Ремпобуттехніки», «Укоопхудожника» практично завжди мали у штатному розкладі заводського художника. Перш за все це було продиктовано економічною складовою. Митець мусив розробити ескіз і пробний екземпляр майбутнього твору, що запускався згодом у виробництво багатотисячними тиражами. Керівництво підприємства, главу і самого міністерства у такий спосіб знімало з себе відповідальність за можливий провал виробу. Разом з тим випускники технікумів та вузів на зразок КТЛПу, КХІ, ЛППМ, Вишницького та Косівського училищ та технікуми прикладного мистецтва на території Лаври у Києві, Дніпропетровське художнє училище, Донецьке художнє училище, Художнє училище імені М. С. Самокиша в Сімферополі випускали художників з кінця 1940-х. До неповного переліку художніх навчальних закладів Української РСР слід додати потужні інститути аналогічного спрямування, що діяли в Росії. Це перш за все Художнє училище ім. В. Мухоміної у Ленінграді та Строганівське художнє училище у Москві. З початку 1950-х в УРСР, окрім згаданих тут, почали з'являтися ювеліри — випускники Старосельського училища. За законами того часу випускників навчальних закладів слід було працевлаштувати, і посада заводського художника часто була бажаною для обох сторін — як заводського виробництва, так і самого митця. До середини п'ятдесятих років були відроджені і запрацювали великі підприємства — Київський, Одеський, Львівський ювелірні заводи. До переліку підприємств, де художники працювали у традиціях, наближених до народних, слід віднести художньо-промисловий комбінат «Гуцульщина», до якого потрапляли переважно поодинокі випускники Вишницького та Косівського училищ, які, в свою чергу, відігравали надзвичайно важливу роль у формуванні, а головне, у збереженні народних традицій. Як уже згадувалося, у Вишницькому училищі прикладного мистецтва було відкрито 1957 року відділ художньої обробки металу; тут протягом багатьох років працювало подружжя Шигкіних. Вони впровадили нові для гуцулів техніки обробки металу — філігрань, перегордчасту емаль, рельєфну гравюру. Але введення технік обробки та мотивів елементтики Красносельської школи в навчальний процес відтіснило на другий план традиційну гуцульську металопластику. Крім того, це поєднання мало й позитивний ефект: значно розширило технічні можливості виготовлення виробів, сприяло відродженню виїмчастої емалі, характерної для давньоукраїнського мистецтва [3].

На окреме дослідження заслуговують роботи майстрів-аматорів, що працювали на заводах, де існували цехи металообробки. Зважаючи на те, що у відбудованій після Другої світової війни Україні практично всі заводи мали цехи обробки металу, слід додати, що такі «митці» працювали практично в кожному місті республіки. Однозначно стверджувати той факт, що художня якість таких творів була поганою, було б і непрофесійно, і нечесно. В тому, що стосується інкрустації та різьблення штихелями, вироблених цими майстрами, а також зробленого ними допоміжного інструменту, слід зауважити, що траплялися такі майстри, майстерності котрих можна було б позаздрити і в наш час. Вони також виконували гравірування на сталі, оздоблення і реставрацію рушниць, старих годинників, виготовляли письмові набори та ножі, а також біжутерію (зокрема, чоловічі персні з головою Мефістофеля чи черепом — що, цілком вірогідно, могло бути парафразою трофейних німецьких заборонених чоловічих пернів зі зрозумілою символікою).

З початком 1960-х створюються художні ради при підприємствах системи художнього фонду. Мається на увазі — Художнього фонду Співки художників України. Документ було віднайдено у неопрацьованій досі папці «Фонд» Співки художників України [4].

Минув час, і в 1960-х Україна опинилася у скрутному становищі. Чиновники вперто не визнавали ювелірне мистецтво народним, вважаючи скань і філігрань російськими, а сердолікові прикраси — азійськими. Скіфське ж мистецтво було аж надто далеко. З іншого боку, сучасне ювелірне мистецтво не мало власної вищої школи. Про дукачі, дукати, традиційні гуцульські ювелірні прикраси тодішнє українське чиновництво не згадувало. Саме з початком 1960-х в Українській РСР народні майстри отримали дозвіл відкривати свої майстерні і навіть родинні артлі. Проте випадки, в котрих митці користувались цим дозволом, були поодинокими. Одним з перших перейшов на творчу роботу і заснував власну художню майстерню косівчанин Роман Стринадюк. Він тривалий час працював на комбінаті «Гуцульщина», а коли опинився на «власних хлібах», почав розвивати не лише карпатське народне ювелірне мистецтво, але й сучасне на той час мистецтво професійне. Відомі його художні твори на мисливську та побутову тематику. Замовники диктували власні смаки, і митець доволі часто мусив цим смакам коритися. У той же час (середина 1960-х) у системі художнього фонду працювали Степан Ковалюк та Михайло Катеринюк — обидва випускники Вишницького училища.

Відсутність розгалуженої української професійної школи в цій галузі швидко почала даватися взнаки. Із закінченням «бурштинового буму» та чеканки — «недоювелірного» металевого оздоблення — проблеми з професійними вимогами до ювелірних виробів з кожним роком загострювали ситуацію. Знищення радянською владою майстерень та професійних шкіл дореволюційної України на довгі сорок років спровокувало вакуум у ювелірному розвитку країни. Радянська Україна вперто не розвивала вітчизняну художню ювелірну промисловість. Виключенням залишалися лише два центри і два відділення художнього металу — Вишниця та Косів, де провідною лінією навчання студентів було роз'яснення і залучення творчої молоді до національних традицій, в тому числі до вікових секретів мосяжництва. Разом з тим загальна ситуація в країні не дозволяла розробляти суто національні твори. Переважно в навчальному процесі від викладачів вимагали створення побутових речей з національною орнаментикою. Проте у період кінця 1950-х — 60-х навіть і це було революційною перемогою. Та, на жаль, п'ять випускників на рік, обізнаних з секретами національної символіки та орнаментики в ювелірних виробках у співвідношенні з 50-мільйонним населенням держави складали мізерний відсоток, недостатній для реальних потреб промислових підприємств.

Внаслідок цього склалась ситуація, яку Р. Шагалю описав наступним чином: «Професійне та самодіяльне ювелірство 1950-х рр. не відзначилося тяжінням до чітко визначеної стилістики і характерне здебільшого ремісничим підходом до справи з обмеженими особистісними можливостями використання коштовного каміння та металів» [7, с. 142].

З цього правила траплялись приємні виключення. Так, наприклад, наприкінці 1960-х влаштувався на роботу на київське підприємство «Охорона пам'яток» професійний кераміст із лєнінградською вищою художньою освітою на ім'я Петро Печерний. Після цього рівень виробів підприємства в тому, що стосувалось кераміки та емалей, одразу підвищився. Потім, восени 1966 року зі Свердловська до України були запрошені на роботу професійні художники-каменерізи Володимир Вірачев і Володимир Стародубцев. Вони привезли з собою значну кількість уральського каміння і, що найголовніше, зуміли довести справжню красу твору з натуральним мінералом. «Так почалася нова сторінка українського ювелірного мистецтва: малахітово-бірюзова» [6].

**Висновки.** Період 1945–1960-х був і залишається надзвичайно важливим в історії вітчизняного ювелірного мистецтва тому, що саме в цей час в сучасне ужиткове мистецтво було закладено ідею національної ідентичності — попри усі заборони і перестороги, що стояли на шляху розвитку національного відродження. Відсутність розгалуженої української професійної школи швидко почало даватися

взнаки. Із закінченням бурштинового буму і чеканки — «недоювелірного» металевих оздоблення — проблеми, що виникали з професійними вимогами до ювелірних виробів, з кожним роком загострювали ситуацію. Знищення радянською владою майстерень та професійних шкіл дореволюційної України спричинило вакуум у ювелірному розвитку країни, що протривав цілих сорок років. Радянська Україна вперто не розвивала вітчизняну художню ювелірну промисловість. Виключенням залишалися два центри і два відділення художнього металу, що діяли у Вишніці та Косові, де провідною лінією навчання студентів було роз'яснення та залучення творчої молоді до національних традицій і до давніх секретів мосяжництва. Разом з тим загальна ідеологічна ситуація в країні не дозволяла розробляти суто національні твори. У навчальному процесі від викладачів вимагали переважно створення побутових речей з національною орнаментикою, що у період кінця 1950-х — 1960-х було революційною перемогою. Та п'ять випускників на рік, обізнаних із секретами національної символіки та орнаментики в ювелірних виробках, у співвідношенні з 50-мільйонним населенням держави, складала мізерний відсоток в тому, що стосувалось реальних потреб промислових підприємств.

#### Список скорочень

«УКООПХУДОЖНИК» — Українська спілка товариств художників. Більш детально про цю організацію можна прочитати у ЦДФМЛМ, у Фонді 488; оп. 1; од. зб. 357; 1950–1964.

КТЛП — Київський технологічний інститут легкої промисловості.

КХІ — Київський художній інститут, нині Національ на Академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).

ЛДПМ — Львівський інститут декоративно-прикладного мистецтва.

#### Література

1. *Арсенич П. І.* Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження [Текст] / П. І. Арсенич, М. І. Базак. — К/ : Наук. думка, 1987. — 471 с.

2. *Боньковська С.* Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку [Текст] / С. Боньковська // *Історія Гуцульщини: в 6 т.* — Львів : Логос, 2001. — Т. 6. — С. 368–375.

3. *Гаркус О.* До історії розвитку худ. Металу Гуцульщини в другій половині ХХ — на початку ХХІ століття [Текст] / О. Гаркус // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2012.* — К. : Фенікс, 2012. — № 4 (14–15). — С. 283–285.

4. «Фонд» Спілки художників України [Текст]. Ф. 487, оп. 1, од. зб. 1099. — 1944–1980.

5. *Історія міст і сіл Української РСР* : Івано-Франківська область. — К. : Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. — 639 с.

6. *Роготченко О.* Ювелірне мистецтво України: радянський період [Текст] / О. Роготченко // 24 карати. — 2003. — № 14. — С. 31–40.

7. *Шмагало Р.* Художній метал України ХХ–ХХІ ст. [Текст] / Роман Шмагало // *Енциклопедія художнього металу* : у 2 т. — Львів : Апріорі, 2015. — Т. 2. — С. 275.

8. *Мосяжництво* [Електронний ресурс] : (Проект) / Електронна енциклопедія Вікіпедія. — Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мосяжництво>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

**Анотація. Роготченко О. О. Творчі засади вітчизняної металопластики 1940–1960-х: нищення національних традицій та перші спроби відродження мосяжництва.** Стаття повертає мистецтвознавчій та культурологічній науці втрачену зацікавленість до одного з найдавніших напрямків традиційного народного та професійного мистецтва — ювелірної справи та її стану у період повоєнного тоталітаризму. Нищення радянською владою сакрального мистецтва, ковальства та дрібної металопластики — ювелірного мистецтва призвело до низки чинників, які не висвітлювалися класичним вітчизняним та зарубіжним мистецтвознавством та культурологією. В даній розвідці автор намагається пояснити причини безпрецедентної сваволі чиновницького апарату 1940–1960-х у ланці «культурної» політики, що межувала з тотальним винищенням традицій стародавніх промислів загалом та стародавнього мистецтва обробки металу зокрема. В даному матеріалі увагу автора сконцентровано на дослідженні феномену відродження мосяжництва — стародавнього українського традиційного мистецтва.



*Ключові слова:* мосяжництво, відродження, ювелірне мистецтво.

**Аннотація.** Роготченко А. А. **Творческие принципы отечественной металоластики 1940–1960-х: уничтожение национальных традиций и первые попытки возрождения мосяжничества.** Данный материал возвращает отечественному искусствоведению и культурологии утраченный интерес к одному из самых древних направлений традиционного народного и профессионального искусства — ювелирному делу, к его состоянию во времена застоя в период тоталитарного советского режима послевоенного времени. Уничтожение советской властью сакрального, кузнечного и ювелирного искусства привело к процессам, которые до сих пор не были изучены классическим отечественным и зарубежным искусствоведением и культурологией. В данной работе автор пытается объяснить причину беспрецедентного чиновничьего произвола 1940–1960-х в линейке так называемой «культурной» политики, граничащей с тотальным уничтожением украинских традиций старинных промыслов и старинного искусства обработки металла. В данном исследовании внимание автора сконцентрировано на феномене возрождения мосяжничества — старинного украинского традиционного ремесла; искусства.

*Ключевые слова:* мосяжничество, возрождение, ювелирное искусство.

**Summary:** Rogotchenko O. O. **This research regains attention of the art and cultural studies to the jewelry as one of the earliest art styles of folk and professional art.** The fact the Soviet regime ruined sacred art, smith craft, fine metal plastic, and jewelry resulted in the number of factors that were not analyzed by the native and international art and cultural studies. In this research the author traces the reasons of unprecedented despotism of bureaucracy of the period of 1940–1960 in the sphere of “cultural” politics that verged on genocide towards the ancient tradition of crafts and metalworking. In this material we focus attention on the research of the phenomenon of revival of smith art and jewelry as the ancient Ukrainian art.

*Keywords:* smith art, revival, jewelry.