



УДК 739(=1.23)(477.85/.87):808.1]:929
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.03.721>

МИСТЕЦЬКА МОВА ГУЦУЛЬСЬКОГО МОСЯЖНИЦТВА У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ШКОНДЕЮКА

Віталій ГОРОДЕЦЬКИЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3283-3966>

аспірант, Карпатський національний університет
імен Василя Стефаника, кафедра дизайну і теорії мистецтва,
вул. Шевченка, 57, 76000, м. Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: vitalii.horodetskiy@cnu.edu.ua

Досліджується творчий доробок народного майстра гуцульського мосяжництва Івана Шкондеюка, діяльність якого досі недостатньо висвітлена у фахових мистецтвознавчих публікаціях. Проаналізовано художньо-стилістичні, формотворчі й орнаментальні особливості авторських виробів майстра. Аналіз творчості засвідчує, що творчість Івана Шкондеюка не лише зберігає канонічні риси гуцульського мосяжництва XIX—XX ст., а й розширює типологію виробів, збагачуючи їх новими композиційними та образними рішеннями.

Мета статті — проаналізувати композиційні принципи авторських творів Івана Шкондеюка в контексті мистецької трансформації гуцульського мосяжництва.

Об'єкт дослідження — художні твори майстра, створені в традиції гуцульського мосяжництва та представлені як у канонічних формах, так і в сучасних авторських інтерпретаціях.

Джерельна база — наукові, мистецтвознавчі та публіцистичні праці, присвячені гуцульському мосяжництву, а також результати аналізу традиційних і сучасних зразків мосяжних виробів Гуцульщини. Важливе місце у дослідженні посідають авторські твори Івана Шкондеюка, матеріали польових спостережень, усні свідчення майстра та візуально-аналітичне дослідження його виробів.

Методологічна основа — мистецтвознавчий і структурно-композиційний аналіз, вивчення орнаментальних мотивів і принципів формотворення авторських творів майстра.

Ключові слова: мосяжництво, Іван Шкондеюк, художній метал, орнамент, насікання, литво, згарда, мосяжні хрести, топірець, сакральна символіка, авторський стиль, мистецька трансформація.

Vitalii HORODETSKYI

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3283-3966>

Postgraduate Student,

Department of Design and Art Theory,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,

57, Shevchenko Str., Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine,

e-mail: vitaliy.gorodetskiy@cnu.edu.ua

THE ARTISTIC LANGUAGE OF HUTSUL BRASSWORK IN THE OEUVRE OF IVAN SHKONDEIUK

Within the structure of Ukrainian artistic metal, Hutsul brasswork occupies a leading position, in which utilitarian, decorative, and sacred-symbolic components are integrated into a coherent artistic model.

The article examines the creative legacy of the folk master of Hutsul brasswork, Ivan Shkondeiuk, whose activity has thus far received insufficient coverage in professional art historical publications. Existing sources mainly provide fragmentary information, which underscores the relevance of a comprehensive analysis of his oeuvre in the context of the development of both traditional and contemporary brasswork. The study analyzes the artistic-stylistic, formative, and ornamental features of the master's works. The analysis demonstrates that Ivan Shkondeiuk's practice not only preserves the canonical features of Hutsul brasswork of the nineteenth and twentieth centuries, but also expands the typology of objects by enriching them with new compositional and figurative solutions.

The aim of the article is to analyze the compositional principles of Ivan Shkondeiuk's authorial works in the context of the artistic transformation of Hutsul brasswork.

The object of the study comprises the master's artistic works created within the tradition of Hutsul brasswork and presented both in canonical forms and in contemporary authorial interpretations.

The methodological framework is based on art historical and structural-compositional analysis, as well as the study of ornamental motifs and principles of form-making in the master's works.

The source base includes scholarly, art historical, and journalistic works devoted to Hutsul brasswork, along with the results of analyzing traditional and contemporary examples of brass objects from the Hutsul region. A significant place in the research is occupied by Ivan Shkondeiuk's authorial works, materials from field observations, the master's oral testimonies, and the visual-analytical study of his objects.

Keywords: brasswork, Ivan Shkondeiuk, artistic metal, ornament, chasing, casting, zgarda, brass crosses, topirets, sacred symbolism, authorial style, artistic transformation.

Вступ. Художні вироби з кольорових металів, створені на теренах Гуцульщини, акумулюють багатошаровий пласт загальнослов'янських культурних традицій, що виявляються у характері форм, системі орнаментальних мотивів та технологічних прийомах художньої обробки металу. Ці твори засвідчують високий рівень художнього мислення майстрів-мосяжників, їхнє тонке відчуття пропорції, ритму й декоративної гармонії. Попри наявність усталених типологічних форм, кожен виріб вирізняється індивідуальною орнаментальною мовою, що унеможливорює їх повне повторення та надає предметам ознак унікальності.

У цьому контексті гуцульське мосяжництво постає як цілісна художня традиція народного мистецтва з глибокими історичними коренями та тривалою еволюцією. Ця традиція зумовила формування впізнаної художньої мови мосяжництва, що проявляється в характерних принципах формотворення, орнаментальних системах і широкому спектрі виробів — від сакральних прикрас до побутово-декоративних предметів.

Мистецтвознавець О. Роготченко стверджує, що в післявоєнний період мосяжництво в Україні збереглося насамперед завдяки діяльності обмеженого кола народних майстрів, які, працюючи всупереч радянській політиці, змогли зберегти та передати вікові традиції художньої обробки металу Карпатського регіону [1].

Розвиваючи цю думку, О. Роготченко детально аналізує роль артілей, зокрема виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина» (далі ВХО «Гуцульщина») в Косові, де працювали відомі династії майстрів Медвідчуків і Дудчаків, а також діяльність окремих індивідуальних митців, зокрема Романа Стринадюка, які стали рушійною силою у збереженні локальних традицій художнього металу. Попри тиск радянської ідеології, що орієнтувала виробництво на уніфіковані «сувенірні» форми та обмежувала сакральну символіку (виключення із асортименту мосяжних виробів згارد і нагрудних хрестів), ці осередки й ініціативи забезпечили безперервність традиції та збереження її художньо-технологічних засад [1, с. 33].

Саме до таких митців належить Іван Петрович Шкондеюк, творчість якого є переконливим прикладом не лише збереження, а й мистецької трансформації гуцульського мосяжництва сьогодення.

Його доробок засвідчує спадкоємність традиційної орнаментально-пластичної мови, поєднану з послідовним формуванням індивідуальної авторської системи формотворення, композиційної організації та символічної інтерпретації виробів. Попри значущість цієї постаті, творчість майстра досі не отримала належного системного висвітлення в наукових дослідженнях.

Мета статті — проаналізувати композиційні принципи авторських творів Івана Шкондеюка в контексті мистецької трансформації гуцульського мосяжництва.

Методологічна основа — мистецтвознавчий і структурно-композиційний аналіз, вивчення орнаментальних мотивів і принципів формотворення авторських творів майстра.

Основна частина. Іван Петрович Шкондеюк народився 4 січня 1971 року в селі Річка Косівського району Івано-Франківської області. До традиційного ремесла гуцульського мосяжництва він долучився у юні роки й займається ним уже понад чотири десятиліття. Після одруження майстер переїхав до села Брустури Косівського району Івано-Франківської області, де нині проживає та здійснює активну творчу діяльність.

Варто зазначити, що Брустури є осередком із глибокими історичними традиціями художнього металу: саме тут від початку XIX століття формувалася й працювала відома династія мосяжників Дудчаків. Окрім цієї родини, наприкінці XIX — на початку XX століття у селі налічувалося ще близько півтора десятка народних майстрів-мосяжників, зокрема представники родин Дручківих, Габораків та інших, що засвідчує високу концентрацію й тяглість ремісничої традиції в цьому локальному середовищі [2, с. 13].

Творчий шлях Івана Шкондеюка розпочинався у сфері дереворізьби, що було зумовлено його ранніми мистецькими зацікавленнями, сформованих у родинному середовищі та тісно пов'язаних із традиційною художньою культурою Гуцульщини [3]. Авторка матеріалу згадує випадкову зустріч із родиною майстра на схилі гори Гига в Карпатах, де батько хлопця — різьбяр по дереву — продемонстрував перші різьблені роботи свого сина. Незважаючи на початковий рівень технічного виконання, у цих роботах уже виявлялося прагнення юнака до опанування мистец-

цтва дереворізьблення та розвитку власних художніх здібностей.

Через рік, під час повторної зустрічі, зафіксовано суттєве творче зростання юного митця. Нові роботи Івана Шкондеюка, за свідченням авторки, вже не лише демонстрували формальні навички, а й відображали його спроби осмислити базові цінності людського буття — працю, природу, міжлюдську взаємодію. Попри традиційність тематики, його дереворізьба вирізнялася оригінальністю та нестандартним образним мисленням [3].

Важливим джерелом, що засвідчує ранній етап творчого становлення Івана Шкондеюка є публікація в українській періодиці другої половини XX століття, присвячена участі юного майстра у Днях народних ремесел та етнографічному ярмарку в Музеї народної архітектури і побуту УРСР. У цій статті Івана Шкондеюка названо наймолодшим учасником мистецького заходу, що вже на цьому етапі привернув увагу фахівців та численних відвідувачів музею. Зазначено, що різьблені предмети побутово-декоративного призначення (тарелі, цукорниці, гребінці, лінійки, дрібна пластика) вирізнялися складною орнаментальною структурою, ретельністю виконання та високою культурою матеріалу [4].

За умов обмеженої кількості публікацій, присвячених творчості Івана Шкондеюка, опрацювання наявних джерел дає змогу лише окреслити його ранній творчий період як етап входження в публічний мистецький простір. Водночас важливим джерелом реконструкції цього етапу є усні свідчення самого майстра, згідно з якими перші навички дереворізьблення він здобув у батька — різьбяра Петра Шкондеюка, який працював на той час у ВХО «Гуцульщина» [5].

На початковому етапі батько системно навчав сина базових технічних прийомів дереворізьби, ознайомлював із принципами роботи з різьбярськими інструментами та формував розуміння властивостей деревини як художнього матеріалу. Згодом, прагнучи забезпечити ґрунтовну професійну підготовку та подальший розвиток фахових навичок, Петро Шкондеюк направив сина для вивчення техніки різьблення по дереву до народного майстра України Миколи Зіновійовича Кіщука. Упродовж трьох років навчання Іван опанував складні технологічні та художні прийоми інкрустації, що дало змогу вже на

ранньому етапі творчого становлення брати участь в обласних і республіканських виставках. Його роботи отримували високі оцінки фахівців, що підтверджувалося почесними грамотами та дипломами.

За високу художню майстерність на Республіканському святі народної творчості — Днях ремесел у Музеї народної архітектури та побуту УРСР у 1984 році — Іван Шкондеюк був відзначений почесною грамотою. У цьому ж році йому було присвоєно звання наймолодшого народного майстра УРСР, що стало важливою віхою у формуванні його подальшої професійної творчості [5].

Наступним етапом фахового становлення стало навчання у народного майстра України Василя Яковича Тонюка, у якого Іван Шкондеюк протягом двох років опановував техніку сухої різьби по дереву. У цей період майстер значно поглибив професійні знання, розвинув композиційне мислення та набув досвіду синтезу різних художніх технік. У своїх роботах він поєднував орнамент сухої різьби з інкрустацією, використовуючи різні породи деревини, метал, бісер і перламутр, формуючи цілісні художні композиції. Паралельно з навчанням Іван Шкондеюк активно брав участь у виставковій діяльності: у 1986 році експонував свої твори на Виставці досягнень народного господарства України в Києві, а також у Лівадійському палаці в місті Ялта під час виставки, присвяченої 40-річчю Перемоги у Другій світовій війні.

Попри те, що Іван Петрович Шкондеюк на той час ще навчався у дев'ятому класі Річківської загальноосвітньої школи, наявність звання народного майстра УРСР стала підставою для його зарахування до ВХО «Гуцульщина» в місті Косові, де він успішно працював різьбярем-надомником, що стало екстраординарним випадком у практиці об'єднання, оскільки зазвичай у ньому працювали зрілі, досвідчені народні майстри. Надалі, набувши значного досвіду в галузі інкрустації та сухої різьби по дереву, Іван Петрович звертається до художньої обробки кольорових металів, зокрема до мосяжництва.

На початку 1990-х років Іван Шкондеюк у селі Брустури Косівського району навчався у народного майстра-мосяжника Михайла Шмадюка — рідного брата Федора Шмадюка, представника тієї ж ремісничої традиції.

У процесі навчання Іван Петрович Шкондеюк опанував традиційні технології обробки кольорових

металів, зокрема архаїчну техніку литва у глиняні форми, якою на той час досконало володів Михайло Шмадюк і яка передавалася в межах ремісничої традиції. Відзначимо, що в цій технології особливої майстерності вимагало дотримання прийомів, спрямованих на запобігання утворенню повітряних пор у виливку, які в середовищі народних майстрів розглядалися як спеціалізовані знання, доступні обмеженому колу досвідчених ремісників. З метою отримання якісного виливка майстер навчав формувати в сирій глиняній опоці спеціальні ливниково-вентиляційні канали у вигляді тонких «голок». Технологічний процес полягав у набиванні навколо основної форми — «фірмака» — системи порожнистих виямок, які забезпечували відведення повітря та рівномірне заповнення форми розплавленим металом: «розплавлена латунь пливе рівничками у витиснені форми і там застигає» [6, с. 330]. Як жартує Іван Петрович: «в нас виходив такий собі їжачок в опоці» [7]. Після лиття утворені металеві «голки» видалялися обценьками, при цьому основний виріб залишався цілісним і позбавленим внутрішніх пустот. Додатковий вентиляційний канал, виведений із найвищої точки «фірмака» до верхньої частини ливникової чаші, забезпечував відведення залишкового повітря, стабілізуючи процес лиття. Саме таким способом у традиційному гуцульському мосяжництві відливали топірці, нагрудні хрести, елементи люльок та інші вироби; дрібні предмети розміщували в опоці по кілька одиниць, поєднуючи ливниковими каналами для одночасного лиття. Особливо характерною була серійність литва згардових хрестиків, необхідних для набору кількох однакових елементів у складі згарди.

За свідченням Івана Шкондеюка, такі згарди традиційно носили «гонорові» жінки; ці прикраси побутували на території Гуцульщини приблизно до 1920 року. Важливою ознакою згарди було дотримання принципу непарної кількості нагрудних хрестиків — зазвичай три, п'ять, сім або дев'ять. Кількість хрестів виконувала соціально-маркерну функцію: згарди з трьома хрестами, як правило, належали менш заможним жінкам, П'яти чи семи хрестикові згарди носили багаті гуцулки. Згарди, насіяні у три ряди вважалися найпрестижнішими [7].

Згодом Іван Петрович налагодив власну ливарню у домашніх умовах і розпочав самостійне відливання хрестиків та металевих деталей для гуцульських лю-

льок. У разі технологічних труднощів він звертався за консультацією до Михайла Шмадюка, а інколи, навпаки, демонстрував учителеві результати власних експериментів.

У контексті новітніх культурних процесів гуцульське мосяжництво демонструє зміну художніх пріоритетів і модернізацію технологічних рішень у формотворенні металевих виробів. Сам термін «мосяжник» повертає первісне значення, адже слово «мосяж» походить від польського *mosiądz* і означає латунь — матеріал, що історично був і залишається основою гуцульського метальства. Попри розширення спектра використовуваних металів і впровадження складніших технологічних процесів, саме латунь і сьогодні зберігає провідну роль у литві художніх виробів. Варто зауважити, що сучасні майстри-мосяжники застосовують італійську ливарну латунь типу «Pandora», яка характеризується високою рідкотекучістю та стійкістю до атмосферних впливів.

Поєднуючи традиційні технології з авторськими інноваційними підходами у своїх творах Іван Шкондеюк застосовує попереднє литво форм із подальшим гравіруванням, насіканням пуансонами («писачками»), рельєфним моделюванням і поєднанням металу з іншими матеріалами, зокрема деревом. Така технологічна багатошаровість дає змогу не лише відтворювати канонічні зразки гуцульського мосяжництва, а й розширювати їхні художні можливості.

Майстер звертається до усталених форм і мотивів не як до музейних реконструкцій, а як до художніх форм актуального побутування, здатних акумулювати в собі авторське смислове наповнення. Важливе місце у його доробку посідають мосяжні топірці як знакові предмети традиційної матеріальної культури Гуцульщини. У цих виробах утилітарна форма трансформується в репрезентативно-символічний об'єкт, наділений багатошаровим культурним змістом. У гуцульській традиції топірець (бартка) виконував не лише практичну функцію, а й був ознакою соціального статусу, символом чоловічої гідності та невід'ємним елементом святкового строю й обрядових дій.

Сьогодні латунні топірці продовжують активно функціонувати в обрядовій культурі Гуцульщини, зокрема в колядницькій традиції, що особливо виразно простежується на території Верховинщини. Акту-

альність і життєздатність цієї традиції підтверджує, зокрема, народний майстер із с. Брустури Назарій Габорах, який засвідчує стабільний попит на металеві топірці саме з цього регіону [8].

Традиція використання металевого топірця на Гуцульщині охоплює широкий спектр обрядодії і має виразне символічне значення [9].

Варто відзначити звичай весільної обрядовості, за яким батько, благословляючи сина на шлюб, дарує йому топірець як атрибут майбутнього газди. Цей жест символізує перехід юнака до нового соціального статусу — повноправного господаря та відповідального члена громади [10].

У с. Космач дружби і наречений (кнезь) використовують топірці в обряді «прошення на весілля». За свідченням Івана Петровича: «При вході до оселі «молодої» дружби першими підходять до дверей і символічно навхрест вдаряють по них топірцями, промовляючи благословення: «В ім'я Отця і Сина, і Святого Духа. Амінь». Лише після цього вони заходять до хати, за ними — «молодий». Зараз традиція трохи трансформувалась: двері захищають сосновими дошками, які демонтують після завершення обряду» [10].

У селі Брустури, де проживає і працює Іван Шкондеюк, металеві топірці й нині використовують під час виконання традиційного танцю «Аркан» і в колядницьких обходах. Це засвідчує їхню сталу присутність у локальному обрядовому середовищі та безперервність функціонування відповідних культурних практик.

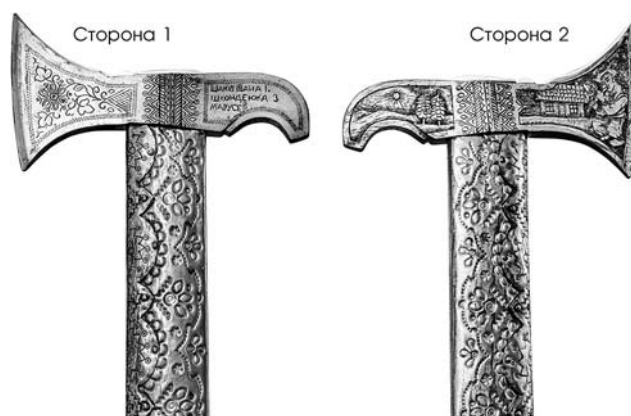
Під час польових досліджень, проведених у липні 2025 року, в творчій майстерні Івана Шкондеюка, майстер продемонстрував зразок давнього металевого топірця, виготовленого невідомим майстром для подружньої пари наприкінці XIX століття [11]. На одній стороні виробу збережено напис: «Слюб Михайла Якіб'юка з», на іншій — «Калинов 10/11.1898». Артефакт є прикладом персоналізованого весільного предмета, у якому поєднано меморативну функцію та декоративно-символічне наповнення.

Водночас Іван Петрович представив власні авторські топірці, створені для синів та приурочені до дня їхнього весілля. Перший топірець містить напис «Слюб Івана Шкондеюка з Марусев» на одному боці леза, а на іншому — стилізоване зображення сина, який грає на сопілці, на тлі гуцуль-

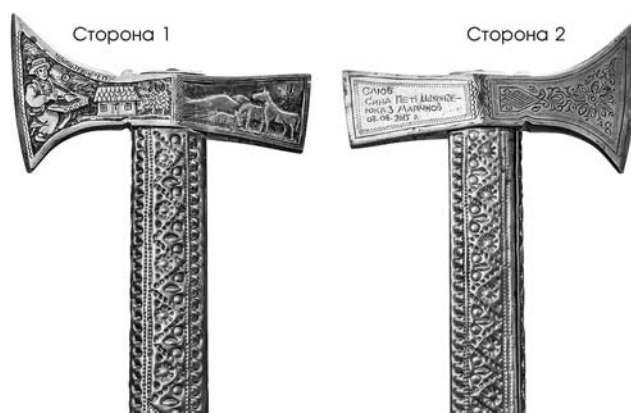
ського пейзажу з хатою, деревами та солярними знаками (іл. 1).

Композиція розгортається вздовж корпусу топірця — від вістря до обушка — поєднуючи наративність, символіку та вишукану орнаментальну організацію форми. Цей топірець відтворює канонічний силует: виразно окреслене лезо з м'яко вигнутою лінією, компактний обушок і пропорційно врівноважене топорище. Орнамент виконано в техніці насікання пуансонами («писаками») й побудовано на ритмічному чергуванні геометризаних і рослинних мотивів, який підкреслює вертикальну вісь виробу, забезпечуючи композиційну цілісність.

Другий топірець має також яскраво виражений персональний характер. На одному боці вигравірувано напис: «Слюб сина Петі Шкондеюка з Марічков 08.08.2015», який увічнює важливу родинну подію.



Іл. 1. Весільний мосяжний топірець І. Шкондеюка, створений для старшого сина Івана. Світлина В. Городецького, 2025 р.



Іл. 2. Весільний мосяжний топірець І. Шкондеюка, створений для середнього сина Петра. Світлина В. Городецького, 2025 р.



Іл. 3. Весільний мосяжний топірець І. Шкондеюка, створений для наймолодшого сина Василя. Світлина В. Городецького, 2025 р.



Іл. 4. Родинний мосяжний топірець І. Шкондеюка. Світлина В. Городецького, 2025 р.

На протилежному боці стилізовано зображено музиканта з цимбалами на тлі гуцульського ландшафту та архітектури (іл. 2). Поеднання тексту, фігури та орнаментальних мотивів перетворює топірець на своєрідний художній артефакт родинної пам'яті.

Третій топірець, призначений для наймолодшого сина Василька, перебуває на стадії незавершеного твору: на одному боці сформовано композицію зі стилізованим музикантом із бубном, вписаним у гуцульський пейзаж (іл. 3), тоді як інший бік залишається неоздобленим і, за задумом майстра, має бути опрацьований напередодні весілля.

Особливої концептуальної ваги набуває задум, за яким усі три топірці для синів у сукупності формують символічний образ традиційного гуцульського ансамблю «троїсті музики»: сопіляка, цимбаліста та музиканта з бубном.

Кульмінаційним елементом серії є родинний топірець, що концептуально увінчує колекцію. На одному боці розгорнуто багатофігурну композицію з образом родини: синів, представлених у ролі «троїстих музик», та батьків — Івана й Ганнусі Шкондеюків — біля родинної хати. Другий бік містить на-

пис: «Сім'я майстра: дружина Ганнуса, син Іванко, Петрусь і Василько. 2020 рік», що виконує функцію родинної фіксації та символічного увічнення (іл. 4).

Форма цього топірця традиційна для гуцульського мосяжництва: латунну основу відлито з подальшим оздобленням у техніці гравірування. Орнамент держака побудовано на ритмічному повторі рослинно-геометричних мотивів, що врівноважує насичені сюжетні сцени на лезі. Особливу семантичну роль відіграє обушок у вигляді стилізованої кінської голови — одного з ключових символів традиційної культури Гуцульщини, де кінь постає як багатозначний образ, наділений міфопоетичними та сакральними смислами. У народній уяві гуцулів кінь асоціювався із силою, життєвою енергією, мужністю та захистом, а також маркував соціальний статус газди. У родинному топірці Івана Шкондеюка цей образ виконує подвійну функцію: композиційно врівноважує форму та підсилює загальну ідею єдності роду.

У цьому контексті доцільно звернутися до поняття «сімейного наративу», що дозволяє інтерпретувати художні образи крізь призму родинної пам'яті та життєвого досвіду. Так, науковець О. Кресан наголошує, що сімейний наратив нерідко виступає засобом переживання та осмислення ключових подій життєвого циклу людини, формує ціннісні орієнтири родини й закладає основу її символічної пам'яті, яка конструюється в теперішньому та передається наступним поколінням [12].

Отож весільно-родинна серія топірців Івана Шкондеюка постає як цілісний авторський мистецький проект, у якому традиційна форма гуцульського мосяжництва переосмислюється як носій складної символіки, родинної пам'яті та індивідуального художнього висловлювання. Аналіз гуцульських топірців кінця XIX—XX століття засвідчує рідкісність аналогій такого типу оздоблення, коли за допомогою гравірування вибудовуються розгорнуті сюжетні композиції. Саме така синергія традиційної основи й авторської інтерпретації дозволяє розглядати творчість майстра як вагомий внесок у мистецьку трансформацію гуцульського мосяжництва початку XXI століття.

Важливу й художньо самобутню групу творів у доробку Івана Шкондеюка становлять мосяжні згардові хрести. Як засвідчують наукові джерела, хрести, з яких формуються традиційні гуцульські згарди,

посідали особливе місце в системі художнього металу Гуцульщини [13].

Проаналізовані згардові мосяжні хрести майстра демонструють типологічну різноманітність, зберігаючи сталу конструктивну основу. Найпоширенішими є рівнораменні хрести з чітко окресленим центром, який виконує роль композиційного й символічного осередку (іл. 5).

Форма виробів вирішена у площинно-рельєфній манері з незначним об'ємом, що забезпечує зручність носіння як у складі згарди, так і у вигляді поодинокого підвісу. Пропорції ретельно виважені: кожне рамено має завершену форму, часто підкреслену розширенням, зубцюванням або додатковими декоративними виступами.

Орнаментальна система ґрунтується на поєднанні геометричних мотивів: ромбічні сітки, хрестоподібні знаки, крапкові ряди, солярні розетки, лама-ні лінії, виконані технікою насікання «писання», за допомогою інструментів пуансонів «писаків». Центральна частина, як правило, акцентована окремим орнаментальним модулем, який може інтерпретуватися як умовний солярний символ або знак світового центру. Така побудова підсилює обереговість виробу, адже в гуцульській традиції хрест виступає не лише знаком християнської віри, а й потужним захисним символом. У складі згарди він формує ритмічний ланцюг сакральних модулів, посилюючи захисну функцію цієї прикраси.

На окрему увагу заслуговує авторський мосяжний хрест Івана Петровича як приклад індивідуального переосмислення традиційної сакральної форми. Виріб має складну багатокомпонентну будову: базова хрестоподібна структура ускладнена додатковими елементами на кінцях рамен і розвиненим центром (іл. 6).

Основу становить рівнораменний хрест із виразною вертикально-горизонтальною віссю, що відповідає канонічним принципам сакральної форми хреста. Водночас кожне рамено розгортається у пластично активні, майже скульптурні завитки, створюючи ефект динамічного розширення простору. Центральний ромбічний модуль із хрестоподібним перехрестям виконує роль символічного осердя. Навколо нього вибудовано ритмічну мережу насічок, зубчастих ліній, крапкових заглиблень і дрібних накладних елементів. Орнамент виконано технікою («писання»



Іл. 5. Авторські мосяжні хрести І. Шкондеюка. Світлина В. Городецького, 2026 р.



Іл. 6. Авторський мосяжний хрест І. Шкондеюка з ускладненою орнаментально-символічною структурою. Світлина В. Городецького, 2026 р.

«писаками»). Легка асиметрія окремих елементів і варіативність глибини насічок засвідчують ручний характер роботи й високий рівень володіння традиційною технологією. Поєднання площинного рельєфу з об'ємними накладними деталями наближає виріб до



Іл. 7. Авторський мосяжний кулон І. Шкондеюка у формі зооморфної фігурки коня. Світлина В. Городецького, 2026 р.

малої пластики та є переконливим прикладом того, як гуцульська традиція може функціонувати в сучасному культурному просторі без втрати своєї ідентичності.

Серед авторських виробів майстра також показовим є кулон у формі зооморфної фігурки коня, який стилістично нагадує пластику гуцульського сирного коника й надає твору виразного символічного звучання, вкорінюючи його у традицію народної малої скульптури (іл. 7).

Відмова від натуралістичної деталізації врівноважується узагальненням форм та акцентуванням знакових елементів. Орнаментальні мотиви на тулубі та ногах мають обереговий характер і підсилюють сакральне значення образу коня як символу сили, руху та захисту. Збереження слідів ручної обробки поверхні підсилює відчуття автентичності та матеріальної виразності виробу.

Майстер зберігає архаїчну символіку, усталені композиційні принципи та характерні технологічні прийоми, водночас осмислюючи їх у сучасних авторських формах. Такі твори постають як повноцінні зразки сучасного українського народного мистецтва, що не лише репрезентують локальну культурну традицію, а й сприяють її збереженню та актуальному побутуванню.

Саме в такому зв'язку творчість Івана Шкондеюка доцільно осмислювати в площині спадкоєм-

ності мистецьких принципів, закладених майстрами попередніх поколінь. Показовою є типологічна й світоглядна близькість його постаті до Василя Девдюка — одного з ключових майстрів Косівського осередку кінця XIX — першої половини XX століття, новатора у сфері різьблення по дереву та художньої обробки металу.

Згідно з дослідженнями кандидата мистецтвознавства Ю. Юсипчука, Василь Девдюк поєднував різьблення, інкрустацію та роботу з металом, формуючи цілісну систему декору, де орнамент виступав структурним і семантичним елементом форми [14]. Водночас як зазначає дослідник М. Гнатюк, «Василь Девдюк вирізнявся новаторськими рішеннями й вніс у традицію чимало оригінального. Майстер принципово уникав повторень: кожен його твір — як у металі, так і в дереві — не був подібним до попереднього ані за формою, ані за декоративним оздобленням» [15, с. 124]. Подібний принцип простежується і в творчості Івана Шкондеюка: для його художнього мислення характерні відчуття композиційної рівноваги, симетрії та ритмічної організації площини, а також послідовне уникнення повторюваності декоративного оздоблення.

Адже для обох майстрів показовим є глибоке знання матеріалу та технологічних процесів, яке виходить за межі ремісничої майстерності й набуває характеру свідомого художнього конструювання форми. Василь Девдюк, опанувавши техніки мосяжництва у брустувільських майстрів та різьблення в середовищі яворівської школи, сформував стиль, у якому декор логічно «вирастає» з конструкції предмета [16].

Аналогічний принцип спостерігаємо й у творчості Івана Шкондеюка, де орнаментальні системи виконують формотворчу й смислову функції, а не є зовнішнім оздобленням.

Спільним є й ставлення до традиції як до відкритої системи. Василь Девдюк, опираючись на архаїчні мотиви («зубчики», «сосонки», «підківки», «кружальця»), не лише відтворював мотиви, а й трансформував їх, комбінував і вводив нові ритмічні побудови, досягаючи високої композиційної узгодженості [17]. Подібну логіку простежуємо й у творах Івана Шкондеюка, де традиційна орнаментика переосмислюється крізь призму авторського стилю, відчуття ритму та площини, зберігаючи впізнаваність гуцульської традиції.

Отже, творчість Івана Петровича Шкондеюка може бути осмислена як сучасний етап розвитку мистецької парадигми, репрезентованої Василем Девдюком: парадигми цілісного художнього мислення, заснованого на знанні традиції, технології та символічної мови орнаменту [18]. Це проявляється насамперед у композиційній організації виробів Івана Петровича, де орнамент перестає бути суто заповнювальним елементом і набуває статусу структуруючого чинника.

Вироби Івана Шкондеюка вирізняються підсиленою симетрією, модульністю та ритмічною впорядкованістю орнаментальних елементів, що забезпечує композиційну цілісність і внутрішню зібраність форм. Водночас майстер активно варіює масштаб мотивів, комбінує різні типи насінання та гравірованого рельєфу, створюючи складні багатопланові композиції. Особливо виразно це простежується в згардових хрестах, де традиційна форма стає основою для насиченої символами орнаментальної системи й трансформує предмет особистого вжитку в носій сакрально-художнього образу.

Як зазначає О. Гаркус, традиційне гуцульське мосяжництво сформувалося на перетині сакральної символіки, утилітарних потреб і декоративного мислення, що зумовило особливу роль орнаменту як носія символічного наповнення [19]. Відтак у творчості Івана Шкондеюка ця система не відтворюється механічно, а постає як інтерпретований комплекс символів і образів, із яким митець працює на рівні композиції, пластики та технології. Зокрема, використання класичних форм гуцульських хрестів і згард поєднується з аналізом історичних зразків, що забезпечує морфологічну впізнаваність виробів і водночас надає їм індивідуального звучання.

Важливою ознакою спадкоємності є звернення до традиційної техніки насінання орнаменту пуансонами («писаками»), яка в гуцульському середовищі функціонувала як своєрідне графічне письмо по металу. У виробах Івана Шкондеюка ця техніка не лише реконструюється, а й систематизується та набуває нового художнього осмислення.

На особливу увагу заслуговує прагнення майстра до систематизації орнаментальних мотивів. Орнамент у його творчості постає як впорядкована знакова система з власною внутрішньою логікою. Майстер працює з базовими елементами, характерними

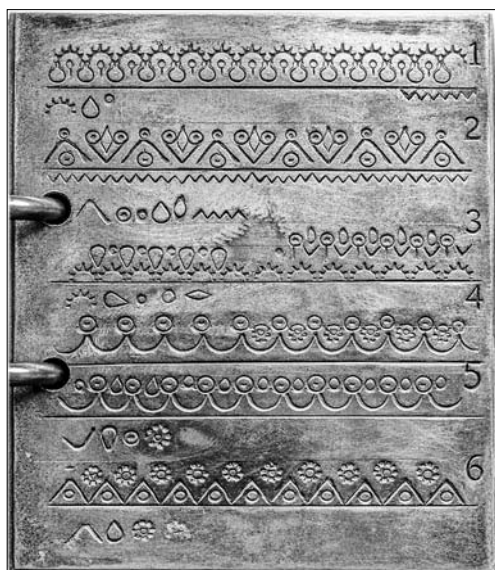
для гуцульського мосяжництва XIX століття («драбинка», «кривулька», «зубчик», «віконця», «ільча-те письмо») [20], осмислюючи їх по-своєму як модулі, здатні до варіацій, комбінування й формування складних орнаментальних композицій. Така систематизація орнаменту проявляється в творах Івана Шкондеюка як прагнення зафіксувати, класифікувати та зберегти традиційні мотиви, що особливо важливо в умовах втрати ремісничих знань. З огляду на вищезазначене, можна стверджувати, що творчість майстра має не лише мистецьке, а й культуроохоронне значення.

У цьому контексті доцільно звернутися до наукового визначення, запропонованого українською мистецтвознавцею І. Бариш-Тищенко, яка визначає народне мистецтво як особливий вид художньої творчості з чітко окресленим національним характером, заснований на традиційності, спадковості у передачі майстерності та водночас відкритий до новаторських проявів [21]. Зазначені риси повною мірою репрезентовані у творчості Івана Шкондеюка, де національно зумовлена образна система гуцульського мосяжництва поєднується з індивідуальним авторським мисленням і сучасними художніми пошуками. Спадковість ремісничих знань, засвоєних у середовищі народних майстрів, у його творчості не зводиться до повторення усталених форм, а є підґрунтям для їх подальшого розвитку та мистецької трансформації.

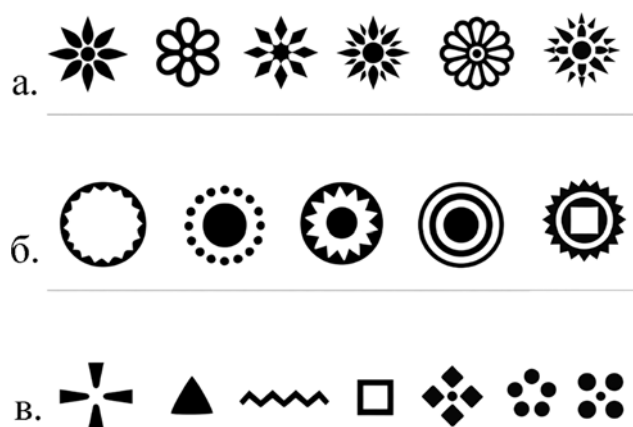
Водночас унікальним явищем у творчості Івана Петровича є створення авторських металевих книг, у яких зафіксовано орнаментальні елементи та мотиви, розроблені та систематизовані майстром на основі традиційних зразків гуцульського мосяжництва. За спостереженням В. Городецького, металеві сторінки книги Івана Шкондеюка завдяки насиченим мотивам та орнаментальним композиціям перетворюють фіксацію традиції на самостійний художній процес [22]. У такому прочитанні книга перестає бути носієм тексту й постає як матеріалізований посібник мосяжництва. Подібна форма репрезентації знань є новаторською для сучасного декоративно-прикладного мистецтва України.

Металева книга (іл. 8) підкріплюється авторським інструментарієм — пуансонами «писаками» (іл. 9), за допомогою яких виконується насінання.

Майстер створює та впорядковує власний набір «писаків», кожен із яких відповідає конкретному



Іл. 8. Сторінка авторської книги І. Шкондеюка (орнаментальні мотиви). Світлина В. Городецького, 2025 р.



Іл. 9. Графічні мотиви відбитків пуансонів («писаків») І. Шкондеюка для насікання орнаменту. Світлина В. Городецького, 2025 р.

- а) радіальні і розеткові елементи;
- б) кільцеві і концентричні елементи;
- в) лінійні, геометричні і крапкові елементи

орнаментальному елементу. Ці інструменти можна розглядати як матеріальну «абетку» орнаментального письма, де кожен знак має стабільну форму й водночас допускає інтерпретацію залежно від ритму, щільності та композиційної структури виробу.

Таким чином, досліджені авторські твори в царині гуцульського мосяжництва, а також розглянутий інструментарій і принципи його застосування засвідчують системність художнього мислення Івана Петровича Шкондеюка, у якому технологія, орнамент і композиція функціонують як взаємопов'язані склад-

ники єдиної системи. Саме з цих позицій доцільно перейти до узагальненого осмислення його творчості в ширшому історико-культурному вимірі.

Висновки. Дослідження творчості Івана Шкондеюка засвідчує, що його інноваційні пошуки становлять закономірний етап еволюції гуцульського художнього металу кінця XX — першої чверті XXI століття.

Іван Шкондеюк репрезентує тип митця, для якого традиція не є замкненим зразком для механічного наслідування, а відкритою системою творчих можливостей. Його діяльність спрямована не лише на відтворення історично сформованих форм гуцульського мосяжництва, а й на їх актуалізацію через авторське переосмислення, міжматеріальний синтез і систематизацію орнаментальної мови. У цьому полягає принципова відмінність сучасного етапу розвитку мосяжництва від попередніх: акцент зміщується від ремісничої репродукції до концептуального художнього мислення.

Особливо показовим є вплив різьбярського досвіду майстра на трактування мосяжних виробів: принципи пластики, наративного мислення та роботи з площиною, сформовані в дереворізьбі, трансформуються у художній обробці металу, надаючи традиційним формам нової образності. Водночас інноваційні підходи Івана Шкондеюка не руйнують традиційну основу, а, навпаки, підкреслюють її життєздатність, адаптивність і здатність до розвитку.

Використання авторських інструментів, створення орнаментальних книг, поєднання металу з деревом, а також осмислення орнаменту як знакової системи засвідчують глибоке розуміння майстром сутності гуцульського мосяжництва та його потенціалу в сучасному мистецькому контексті.

Відтак сформована Іваном Шкондеюком індивідуальна мистецька мова вирізняється впізнаваністю, наративністю та високою декоративною культурою, залишаючись глибоко вкоріненою в гуцульській традиції. У такий спосіб діяльність майстра підтверджує, що традиційне ремесло може зберігати актуальність у культурному просторі XXI століття у результаті синтезу технологічних і мистецьких підходів. Саме завдяки творчості таких митців гуцульське мосяжництво отримує новий імпульс розвитку, забезпечуючи спадкоємність традиції та її актуалізацію в сучасній культурі України.

Водночас проведене дослідження не вичерпує всієї багатогранності творчого доробку майстра й окреслює перспективи подальших наукових розвідок, спрямованих на поглиблений аналіз нових авторських виробів, художньо-технологічних експериментів і поєднання традиційних технік гуцульського мосяжництва з сучасними інноваційними підходами.

1. Роготченко О. Творчі засади вітчизняної металопластики 1940—1960-х: Нищення національних традицій та перші спроби відродження мосяжництва. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 29—37.
2. *Гуцульські художні вироби з металу кін. XVIII — поч. XX ст.*: (сер. Українське народне мистецтво). Упоряд. О. Валько. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2011. 376 с.
3. Nastenka N. 13-year-old woodcarver. Teenage artist carries on old traditions. *News from Ukraine*. 1985. № 39. P. 9—10.
4. Яковенко Т. Наймолодший майстер. *Молода гвардія*. 1984. № 182. С. 8—9.
5. Польові матеріали автора В. Городецького, записані 25.06.2025 р. від респондента І. Шкондеюка (1971 р. н). Спогади.
6. Шухевич В. *Гуцульщина: у 5 ч.* (репринтне вид. 1899—1908 рр.). Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 1218 с.: 294 іл.
7. Польові матеріали автора В. Городецького, записані 25.06.2025 р. від респондента І. Шкондеюка (1971 р. н). Інтерв'ю з майстром.
8. Польові матеріали автора В. Городецького, записані 25.06.2025 р. від респондента Н. Габорака (1986 р. н). Усні свідчення.
9. Дядюх-Богатько Н. *Мистецтво декорування зброї на Гуцульщині у XVIII—XIX століттях: монографія*. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 224 с.
10. Польові матеріали автора В. Городецького, записані 25.06.2025 р. від респондента І. Шкондеюка (1971 р. н). Усні свідчення.
11. Польові матеріали автора В. Городецького, записані 25.06.2025 р. від респондента І. Шкондеюка (1971 р. н). Інтерв'ю з майстром.
12. Кресан О. Сімейний наратив як засіб переживання та усвідомлення особистістю життєвих подій. *Сімейна політика в Україні: проблеми і перспективи розвитку: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.*, 4—6 квіт. 2018 р. Київ, 2018. С. 92—95.
13. Франк І. Нагрудні прикраси Гуцульщини в контексті збереження та розвитку народних традицій. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1169—1172.
14. Юсипчук Ю. *Василь Девдюк — майстер гуцульського різблення та метальства*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2016. 200 с.
15. Гнатюк М., Гrepиняк М. *Красою гір натхненні: Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець XIX — початок XXI ст.)*. Майстри, школи, музеї. Івано-Франківськ: Видавництво ПНУ імені Василя Стефаника, 2010. 322 с.
16. Молинь В., Андрейканіч А., Яремін І. *Василь і Микола Девдюки*. Косів: Писаний камінь, 2016. 200 с.: іл.
17. Молинь В. Василь Девдюк в історії народного мистецтва Гуцульщини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2013. Вип. 24. С. 308—323.
18. Юсипчук Ю. Заснування Вишнівської школи Василем Девдюком. *Народознавчі зошити*. 2021. № 1 (157). С. 157—162. DOI: 10.15407/nz2021.01.157
19. Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині XX — на початку XXI століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 283—285.
20. Суха Л. *Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX—XX ст.* Київ, 1959. 140 с.
21. Баріш-Тищенко І. Трансформаційні процеси розвитку народного мистецтва. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2008. Вип. 4—5. С. 23—26.
22. Городецький В. Майстерклас з гуцульського мосяжництва як форма збереження і розвитку художньої традиції. *Народознавчі зошити*. 2025. № 5 (185). С. 1242—1249. DOI: 10.15407/nz2025.05.1242

REFERENCES

- Rohotchenko, O. (2015). Creative principles of Ukrainian metal art of the 1940s—1960s: Destruction of national traditions and the first attempts to revive brasswork. *Current Problems of Artistic Practice and Art Studies*, 7, 29—37 [in Ukrainian].
- Valko, O. (Ed.). (2011). *Hutsul artistic metal works of the late eighteenth — early twentieth century* (Ukrainian Folk Art Series). Institute of Collecting of Ukrainian Artistic Heritage at the Shevchenko Scientific Society. Lviv [in Ukrainian].
- Nastenka, N. (1985). 13-year-old woodcarver: Teenage artist carries on old traditions. *News from Ukraine*, 39, 9—10.
- Yakovenko, T. (1984). The youngest master. *Young Guard*, 182, 8—9 [in Ukrainian].
- Horodetskyi, V. (2025). *Field materials: Memoirs*. Recorded on 25.06.2025 from respondent I. Shkondeiuk (born 1971) [in Ukrainian].
- Shukhevych, V. (2018). *Hutsulshchyna* (Reprint edition; originally published 1899—1908). Kharkiv: Oleksandr Savchuk Publisher [in Ukrainian].
- Horodetskyi, V. (2025). *Field materials: Interview with the master*. Recorded on 25.06.2025 from respondent I. Shkondeiuk (born 1971) [in Ukrainian].

- Horodetskyi, V. (2025). *Field materials: Oral testimony*. Recorded on 25.06.2025 from respondent N. Gaborak (born 1986) [in Ukrainian].
- Diadiukh-Bohatko, N.Y. (2018). *The art of weapon decoration in Hutsulshchyna in the eighteenth and nineteenth centuries*. Lviv: Polytechnic Publishing House. Lviv [in Ukrainian].
- Horodetskyi, V. (2025). *Field materials: Oral testimony*. Recorded on 25.06.2025 from respondent I. Shkondeiuk (born 1971) [in Ukrainian].
- Horodetskyi, V. (2025). *Field materials: Interview with the master*. Recorded on 25.06.2025 from respondent I. Shkondeiuk (born 1971) [in Ukrainian].
- Kresan, O. (2018). Family narrative as a means of experiencing and understanding life events by the individual. *Family policy in Ukraine: Problems and prospects for development: Proceedings of the All-Ukrainian scientific and practical conference* (Рр. 92—95) [in Ukrainian].
- Frank, I. (2017). Pectoral ornaments of Hutsulshchyna in the context of preservation and development of folk traditions. *The Ethnology notebooks*, 5 (137), 1169—1172 [in Ukrainian].
- Yusypchuk, Yu. (2016). *Vasyl Devdiuk — master of Hutsul carving and metalwork*. Ivano-Frankivsk: City NV [in Ukrainian].
- Hnatiuk, M., & Hrepyniak, M. (2010). *Inspired by the beauty of the mountains: Folk art of Hutsulshchyna and Pokuttia (late nineteenth — early twenty-first century)*. Masters, schools, museums. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Publishing House [in Ukrainian].
- Molyn, V., Andreikanych, A., & Yaremin, I. (2016). *Vasyl and Mykola Devdiuk*. Kosiv: Inscription stone [in Ukrainian].
- Molyn, V. (2013). Vasyl Devdiuk in the history of folk art of Hutsul region. *Visnyk of the Lviv National Academy of Arts*, 24, 308—323 [in Ukrainian].
- Yusypchuk, Yu. (2021). Vasyl Devdyuk's teaching activity at Vyzhnytsia school. *The Ethnology notebooks*, 1 (157), 157—162. DOI: 10.15407/nz2021.01.157 [in Ukrainian].
- Harkus, O. (2012). On the history of the development of artistic metal in Hutsulshchyna in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. *Current issues in artistic practice and art history*, 4, 283—285 [in Ukrainian].
- Sukha, L. (1959). *Artistic metal works of Ukrainians of the Eastern Carpathians of the second half of the 19th—20th centuries*. Kyiv [in Ukrainian].
- Barysh-Tyshchenko, I. (2008). Transformational processes in the development of folk art. *BRIDGE: Art, history, modernity, theory*, 4—5, 23—26 [in Ukrainian].
- Horodetskyi, V. (2025). Masterclass in hutsul brass-working as a form of preservation and development of artistic tradition. *The Ethnology Notebooks*, 5 (185), 1242—1249. DOI: 10.15407/nz2025.05.1242 [in Ukrainian].