

Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя

Особливості розвитку

ОЛЕКСІЙ РОГОТЧЕНКО

Постановка проблеми. Метою даного дослідження є спроба відродити у хронологічному порядку етапи нищення та подальшого відродження міцної ланки вітчизняної образотворчості — ювелірного мистецтва, вперше оприлюднивши мало відомі факти.

Мета роботи. Всебічно ознайомити українських мистецтвознавців та культурологів з мало відомими процесами існування в Україні шкіл ювелірної творчості, здобутків цього мистецького напрямку межі ХІХ–ХХ сторіччя, видозмін у розвитку галузі від 1930-х до 1970-х, процесами відродження та становлення національного напрямку в металопластиці 1980–2000-х.

Результати дослідження. Цинізм, з яким влада нищила ювелірне і ковальське виробництво, культуру і надбання професійних шкіл, можна порівняти хіба що із знищеною і сплюндрованою архітектурою культового будівництва, де лівова частина була фізично зруйнована, а ті церкви, костельоли, синагоги, кірхи, кінаси, мечеті, що залишилися, перетворювалися на сховища, заводи, майстерні, лялькові театри, пивні бари, гуртожитки.

Почнемо з українського ювелірства. Радіючи і пишаючись сьогодишнім безперечним успіхом художників у ювелірному виробництві різних форм власності, де створюються прикраси із дорогоцінного каміння і благородних металів,

спостерігаючи досягнення дрібної металопластики, стає зрозумілим, що у вазі в каратах сьогодишнє українське ювелірство, певно, досягло 1913 року, а щодо образної майстерності — то, мабуть, ще ні. Бо таких блискучих перемог ювелірних виробів, як перемога 20-фунтової моделі пароплава — письмового приладдя фабрики Й. Маршака, що засліпив блиском віртуозності глядачів на Чиказькій 1893-го та Антверпенській 1894-го років виставках і посів призові місця, поки не може запропонувати ніхто.

Після сорокарічної перерви ювелірна та металопластична галузі українського декоративно ужиткового мистецтва почали відроджуватися. Процес був тривалим і важким. Маючи у недалекому минулому справжні міцні ремісничі та творчі школи початку ХХ століття, держава вимушена пережити багатолітнє забуття цікавої, сформованої і доволі розгалуженої ювелірної промисловості. Тотальні заборони, підтримані державними законами і страхом в'язниць надовго зупинили творчий процес. Відродження почалося у післявоєнний, важкий для Вітчизни період, від малоцікавих у художньому сенсі речей, що випускалися артілями та примітивними чеканками з бурштином — виробами народних майстрів. За наступні півстоліття буде пройдено ще раз шлях розвитку великого мистецтва ювелірної галузі. На межі ХХ та ХХІ століть Україна

знову увійде в світову еліту ювелірної промисловості і посяде чільне місце серед європейських розвинутих держав.

Після закінчення революції, а якщо абсолютно точно — після НЕПу, на всій території України новою змушленою радянською владою було запрограмоване ряд постулатів у житті країни стосовно її населення. Так, піонер, комсомолец, партієць не могли ходити до церкви, носити золоті і срібні прикраси, мати в хаті образи. Інакше це могло бути сприйнято як прихована боротьба з державою. Зрозуміло, що школярство і студентство довоєнної України ювелірні прикраси також не носило. Чоловікам були заборонені запонки і металеві притримувачі галстука. Винятками чомусь були брошки, які не вважалися буржуазним пережитком і ними модно було заколювати хустку. (Це стосувалося у переважній більшості міського населення — автор робить висновки, опираючись на документальні свідчення очевидців). Були випадки, коли нехтування новими написаними законами закінчувалися трагічно. Соціальна ненависть до ювелірного мистецтва як такого, що обслуговувало церкву і панівні класи, попри всі намагання, не змогла знищити древнього, прекрасного мистецтва. Півстолітній шлях відродження привів до нинішнього Олімпу.

У сьогоднішньому доволі демократичному, оновленому житті нової України разом із сотнею нововведень, свобод і можливостей увійшли поняття, що були заборонені ще зовсім недавно. Нова генерація вже не розуміє, як могла бути одна партія, дві газети, п'ять різновидів ковбаси, п'ятнадцятилітні черги за авто. Йшов 1972 рік — золотих виробів у вільній торгівлі практично не було. Для придбання весільних обручок видавався спеціальний талон, зареєстрований під своїм номером у ЗАГСі. Дефіцит як явище породжував збочення в економіці. Монополісти виробництв диктували свої закони, норми, цінову політику, і вже такі дріб'язкові питання, як дизайн, образ чи стиль, ставали малозначущими. Офіційне (державне) ювелірне мистецтво тих років можна

було порівняти з випуском радянських легкових авто: «Запорожець», «Волга», «Жигулі», «Москвич». Ось і весь асортимент. Не подобається — не бери. Асортимент золотих і срібних виробів (за винятком Прибалтійських республік) практично не видозмінювався. Це стосувалося й багатьох інших виробництв легкої, місцевої промисловості та Міністерства промисловості будівельних матеріалів, яким була підпорядкована переважна більшість заводів та фабрик, що виробляли текстиль, гутне скло, кришталі, фарфор, фаянс, кераміку, вишивку і таке інше. Попит набагато перевищував потужності виробництва, і впровадження художниками нових форм, моделей і прийомів оздоблення були небажаними, часом навіть небезпечними для керівництва, бо це неодмінно вимагало переобладнання знайомого робітникам процесу, порушувало часові нормативи і призводило, врешті, до недопустимого подорожчання кінцевого результату — продукції, що наражало технологів на нову неприємність у розробці і затвердженні в інстанціях нових норм і технічної документації.

Заводський художник — це окрема каста творчих людей, що працювали на виробництві та мусили змиритися із законами тодішнього часу і ставленням до них вищих ешелонів міністерської влади. Болючим питанням залишалося впровадження вже розроблених нових зразків у виробництво. Траплялися різні, навіть курйозні, ситуації. Виробництво могло випускати малоцікаві у художньому плані зразки (наприклад, на Київському заводі художнього скла були виробы, що тиражувалися десятиліттями), а затвердження на художніх радах і впровадження нової сучасної моделі законсервовувалося на роки. Разом із тим керівництво вимагало від художника розробок нових зразків, і доробок практично кожного заводського митця обчислювався сотнями нових ідей, промальованих і підготовлених до серійного чи малосерійного виробництва. Зміна прейскурантів, норм затраченого робочого часу на кожну операцію, зміна ціноутворення, технологій процесу і навиків робіт-

ників були небажаними для керівництва, адже абсолютно не змінювала кінцевого результату — продажу товару, а, навпаки, додавала ризику і нових незручностей у реалізації. Безликий покупець величезної держави був невибагливим і не вимагав надмірної якості та нових художніх образів. А найбільша небезпека крилася в тому, що новий витвір міг не сподобатися і певний час гірше реалізовуватися чи, навпаки, сподобатися і скласти конкуренцію своєму ж виробництву стосовно інших моделей. Формально заводський художник працював, його твори проходили художні ради, що було творчим звітом і водночас виправданням заробітної платні, яка на початок шістдесятих усі семидесяті і восьмидесяті роки істотно перевищувала заробітки художників інших галузей. Тому, за винятком нових зразків, замовлених і розроблених під конкретну дату, наприклад, 100-річчя від дня народження Леніна, що святкувалося у 1970 році, Олімпійські ігри у Москві 1980 року, кожні десять роковин соціалістичної революції, круглі дати перемоги у ВВВ, ювілеї лідерів комуністичної партії і уряду, все інше впроваджувалося кволом і довго. Адже політично і економічно було невигідним усім, крім художників. Але і тут знаходився компроміс. Гонорар виплачувався за зразок, що був затверджений художньою радою. Ескіз, що виставлявся на обласній, республіканській чи всесоюзній художній виставці, прирівнювався до твору, а виставка йшла у залік для вступу до СХ. Траплялися заводські художники, роботи яких ніколи не долали межу виставкової картинки. Таке, чи майже таке становище панувало і в ювелірній промисловості. До середини п'ятдесятих років були відроджені великі підприємства — Київський, Одеський, Львівський ювелірні заводи. Ці підприємства монополісти десятиліттями випускали одні й ті самі зразки за відсутності конкуренції і штучно утримували дефіцит. Монополісти були під дахом уряду і закону, бо ст. 80 Карного кодексу УРСР надійно охороняла державні підприємства від можливих конкурентів недержавного чи напівдержавного

виробника. Золото, діаманти і більшість інших дорогоцінних і напівдорогоцінних каменів з потенційних витворів мистецтва перетворилися на примітивну валюту, заощадження капіталів, де стабільність ціни, на відміну від девальвованого карбованця, була величиною сталою, а тому підробка грошей і виготовлення без дозволу золотих чи навіть срібних ювелірних виробів каралися однаково. Дозвіл на виготовлення чи реставрацію, крім державних заводів, мали цехи обласних побутових комбінатів — «Ремпобуттехніка», але, окрім київського, на якому працювало більше сотні робітників, обласні були значно менші, з числом працюючих до десяти. Серйозної конкуренції політиці державного сектора вони не робили. Були й окремі ювелірні майстерні в маленьких містечках, працівники яких здебільшого займалися реставрацією і гравіруванням. Дозволу використання дорогоцінних металів у таких майстернях практично не було. Звичайно, залишалися майстри, що працювали вдома, реставруючи старі і виготовляючи нові твори з золота та срібла, порушуючи в такий спосіб чинне законодавство і потрапляючи час від часу до кабінетів слідчих. Та в кількісній пропорції до 50-мільйонної держави три десятки нелегалів не могли реально вплинути на перебіг подій.

Позадержавне ювелірне мистецтво і ювелірне виробництво, які у цивілізованих країнах світу дотувалися державами у податковій політиці, в Радянському Союзі взагалі і в Україні зокрема, набули слави напівкримінального промислу з гучними карними справами і цілковитим збоченням художнього процесу. Техніка і засоби виробництва залишалися старими, дідівськими, а різниця між картинками з виробами на іноземних каталогах і проспектах та реально зроблених у заводських цехах радянської України творів декоративно-ужиткового мистецтва була разючою.

Вакуум невикористаних можливостей і об'язного ряду в біжутерному і ювелірному мистецтві почав заповнюватися в інший спосіб. Відродити ювелірну славу і міць знищених дорево-

люційних цехів і фабрик Фаберже, Маршака та інших судилося не державним установам із заводськими можливостями, а майстрам народної творчості, що в переважній більшості працювали на кухнях «на коліні», маючи маленький верстачок і боячись сусідів, щоб не заявили у міліцію про надто гучно працюючий каменобробний механізм, переобладнаний із побутової сокодавилки. Технічні засоби найпростіші: алмазний диск прилаштовано до двигуна від пральної машини, камера від волейбольного м'яча під ногою — саморобні міхи, зубопротезна горілка. Матеріали — мельхіор, мідь, латунь. Припой саморобний — срібний царський полтинник плюс п'ять копійок в будь-якому наборі переплавлено і настружено грубим напилником з домішкою 209-го флюсу (винесеного другом з інститутської хілабораторії), або бура з борною в рівних частинах. Каміння спочатку підніжне — сердолік з Планерського, аметистова друза з Волині, малахіт з Конго, якщо пощастило, бірюза з Шахітау — колишніх шахських копалень у пустелі на кордоні з Афганістаном, перли річні вітчизняні і заморські галіотеси та чорнобілі перли, а до того бурштин. З нього, власне, все і почалося.

У СРСР родовищ бурштину було два. Перше — прибалтійське узбережжя, звідки привозили бурштинові камінчики, що викидало море після шторму, саморобні намиста і вже готові кабошони та друге — копальні на Рівненщині в Україні. Тут масиви смоли досягали кількох кілограмів, а насиченість кольору (більше рожевого) робила український бурштин дорожчим. Щоправда, і видобування його було значно важчим. Хвиля моди на прикраси з бурштину протрималася в імперії 10 років, з початку 1960-х до початку 1970-х. І рівно через 10 років був ще один підйом зацікавленості до бурштинових виробів. Звичайно, лідером виробництва була Прибалтика, де професійні художники, народні майстри, артлі ювелірів і прості громадяни почали виготовляти прикраси. Спочатку без застосування металу, а пізніше

з включенням легкої металевої конструкції. Існувала думка, що «ювелірно-біжутерний» вибух трапився саме дякуючи бурштиновій «епідемії». Таке твердження припустиме лише гіпотезно. Насправді використання металу (міді, латуні, мельхіору, сталі) у виготовленні прикрас — перших ювелірних спроб народного мистецтва — почалося раніше, ще з кінця 1940-х у вигляді первісної чеканки. Є свідчення, що на Солом'янському ринку і на Євбазі (цих київських базарів уже давно не існує) народні умільці продавали саморобні чеканні з металу прикраси, підтверджуючи тезу про те, що мистецтво мусить бути зрозуміле простому народу. Художня якість і образність тих речей заслуговує на особливу увагу і майбутнє дослідження мистецтвознавцями, тому що з економічної і політичної точок зору ці приклади народної недержавної творчості були важливим ланцюгом у шляху розвитку українського ювелірного мистецтва і його сьогоднішньої конкурентноспроможності у європейському і світовому рейтингах. І якщо чеканка, як напрямок творчості, як можливе мистецтво, що об'єднувало різних людей (від робітників до академіків), залишається реальним додатковим заробітком, продовжувала розвиватися аж до початку 1980-х, переродившись у величезні чеканні форми, картини, панно, то інша гілка розвитку чеканного металу, та, що об'єдналася з бурштином, породила симбіоз нового мистецтва української народної творчості 1950–1960-х серед прикрас середнього і робітничого класу, де домінантою залишався бурштин, підкреслений прочеканим металом. Асортимент поновлювався і стихійно розширювався. В моду входять браслети, брошки, рідше запонки і затиски для краватки. Переважна більшість майстрів працює після основної роботи, але трапляються поодинокі випадки перших професіоналів — людей, що заробляють на життя художньою творчістю. Одним із перших лідерів «відлиги» у народній ювелірній творчості стає колишній олімпійський чемпіон із важкої атлетики — киянин Юрій Мазу-

ренко. Із закінченням у 1958 році спортивної кар'єри він починає заробляти гроші виготовленням чеканної продукції — пряжок до поясів, а на початку 1960-х об'єднує металеві прикраси з бурштиновими вставками, що вперше привозять до Києва не як сувеніри, а як предмет бізнесу друзі-спортсмени із Дзінтарі, Маярі, Паланги. Юрій Мазуренко, людина кармічної долі, певне, не розумів тоді, що започаткував нове масове мистецтво потужної держави. Доля не була милосердною до майстра. Він працював до останнього дня свого життя і помер у 1990-х на ганку власного будинку в центрі міста невідомим і нікому вже не цікавим.

На окрему розмову заслуговують роботи майстрів-аматорів, що працювали на заводах, де були цехи металообробки, а, зважаючи на те, що у відбудованій після другої світової війни Україні практично всі заводи мали цехи металеві обробки, то такі «митці» працювали практично в кожному місті республіки. Однозначно стверджувати, що художня якість таких творів є поганою, було б не професійно і нечесно. Стосовно інкрустації і різьблення штихелями, що вироблялися самими ж майстрами, а також стосовно допоміжного інструменту, то траплялися такі майстри, яким можна було б позаздрити і в наш час. Гравірування на сталі, оздоблення і реставрація рушниць, старих годинників, виготовлення письмових наборів і ножів, а також біжутерії (особливо чоловічих перснів з головою Мефістофеля чи черепом, що, цілком вірогідно, могло бути перефразом трофейних німецьких заборонених чоловічих перснів із зрозумілою символікою).

Бурштинові прикраси миттю завоювали ринок великих і малих міст України і Молдавії, розділившись на офіційні худфондівські салонні вироби і базарні несанкціоновані. Базарні перетворилися на комісійні, а офіційні салонні потрапили під пильне око новостворених художніх рад Спілки художників України. В Києві у післявоєнний період працювало кілька комісійних магазинів, що спеціалізувалися на продажу антикварі-

ату, живопису, посуду. Ці магазини не мали офіційного дозволу, за законами того часу, продавати нові вироби, тому знаходився компроміс між тим, хто здавав у продаж, і тим, хто реалізовував. Пройшло майже сорок років, і важко сьогодні заявляти впевнено, що рівень комісійних експозицій був нижчим від рівня художніх худфондівських салонів, це було б несправедливо, але відсутність художніх рад, звичайно, мала свої наслідки. Авторів і твори легко можна було ідентифікувати — хто з вулиці Червоноармійської чи Львівської площі (там працювали найбільші комісійні магазини), а хто з салонів по вул. Леніна (вищого-центрального і нижчого), що були поруч із магазином «Тютюн». І якщо на перших етапах комісійної і салонної торгівлі ювелірні бурштинові твори практично не відрізнялися, на кінець 1960-х рівень художніх творів системи художнього фонду УРСР впевнено зростав, і до початку 1970-х різниця стала разючою. Пояснюється це, в першу чергу, тим, що до співробітництва з художнім фондом і його комбінатами залучалися насамперед люди із художньою освітою і вже потім народні майстри, які проходили регулярні атестації і були змушені брати участь у республіканських та всесоюзних художніх виставках не намальованими ескізами, а творами у матеріалі. Тобто рівень творчих стосунків одразу підвищувався, бо вимоги до учасників таких виставок були однакові для всіх. Особливо таке змагання було відчутно, коли у Москві збиралася експозиція металопластики всієї величезної імперії. Наявність традицій, шкіл, базової професійної освіти, розвитку національних мистецьких кадрів, ставлення керівництва до проблеми ювелірного мистецтва республік лакмусовим папірцем проявлялося у експозиціях великих форумів. Україна, рівна серед рівних, йшла практично тими ж шляхами розвитку своєї національної культури і пластичних мистецтв, що і всі інші республіки колишнього СРСР. Звичайно, це в першу чергу стосується ужиткового мистецтва. Рівень Якутії і Молдавії був різний. Реанімовані художні промисли при міністерствах

легкої, місцевої промисловості будівельних матеріалів та Спілки художників намагалися відродити національне народне мистецтво. І в тих республіках, де ювелірні вироби були визнані традиційно народними, — в Грузії, Вірменії, республіках Сходу, уваги майстрам, що працювали у народних традиціях, приділялося більше, що, безумовно, допомагало виживанню ювелірного мистецтва в цілому, хоча і сповільнювало розвиток сучасного ювелірного мистецтва і доволі часто служило причиною конфлікту між художниками традиційної народної етнографічної орієнтації та представниками інших напрямків у металопластиці. В першу чергу, це стосувалося прийому до членів СХ і закупок із виставок. Республіки Прибалтики, швидко зрозумівши економічну перевагу розвитку народних промислів, де питома вага ювелірного традиційного і сучасного мистецтва була достатньо великою, прискорили народження ювелірних кооперативів і артілей. Частка художників-ювелірів у СХ Латвії, Литви, Естонії була найбільшою серед усього СРСР. Прибалтійські республіки, заробляючи гроші на традиційній народній ювеліріці з бурштином, уже з 1970-х пішли шляхом розвитку національної і сучасної професійної ювелірної художньої школи. Україна 1970-х опинилася у скрутному становищі. Чинovníки вперто не визнавали ювелірне мистецтво народним, вважаючи скань і філігрань російськими, а сердоликові прикраси — азійськими. Скіфське ж мистецтво було аж надто далеко. З іншого боку, сучасне ювелірне мистецтво не мало своєї школи, ані вищої, ані середньої. Про дукачі, дукати, традиційні гуцульські ювелірні прикраси чомусь не згадали. Відсутність української професійної школи швидко почало даватися взнаки. Із закінченням бурштинового буму і чеканки — недоювелірного металевого оздоблення проблеми з професійними вимогами до ювелірних виробів з кожним роком загострювали ситуацію. Знищені радянською владою майстерні і професійні школи дореволюційної України на довгі сорок років спровокували вакуум у ювелірному розви-

тку країни. Випускників Ленінградського училища ім. В. Мухіної, московського Строгановського училища, де були кафедри металу, та Красносельського технікуму, що давав базову ювелірну середню освіту, в Україні 1960-х були у повному розумінні слова одиниці. Переважна більшість випускників після закінчення навчання отримували розподіл на обласні ремпобуттехніківські підприємства і державні ювелірні заводи. Майстерні «Охорони пам'яток», що працювали у Лаврі, і цех на заводі столових приборів, що намагалися відродити українське ювелірство, професійних художників і технологів не мали. В кращому випадку це були здібні, талановиті інженери і художники споріднених спеціальностей. Ці цехи виготовляли у скромній кількості значки, медалі, кубки, емалеві вставки на ложках та виделках, а також затиски до краваток спочатку з кабошонів, закуплених в Росії, а згодом було налагоджено своє виробництво. Необхідність розвивати біжутерну промисловість ставала нагальною. У сусідній Польщі, Чехословаччині, Прибалтійських республіках біжутерна ювелірка залишалася вагомим додатком до національної економіки.

Восени 1966 року із Свердловська були запрошені на роботу до України професійні художники (робота з камінням) — Володимир Вірачев і Володимир Стародубцев. З собою вони привезли багато уральського каміння і, що найголовніше, зуміли довести справжню красу твору з натуральним мінералом. Почалася нова сторінка українського ювелірного мистецтва: малахітово-бірюзова.

Як відомо, ні малахіт, ні бірюза в Україні не видобуваються. Малахіт потрапляв до України з Уралу і Заїру. Російські зразки були кращими в малюнку, адже являли собою розгалуження бруньок. У літературі цей малахіт так і називається — бруньковий. Ефект розрізаної навпіл чи на чотири частини бруньки дає едентіку у парі сережок чи віддзеркалення малюнка для подальшої інкрустації або набирання доволі великої площини. Важкий і неприємний у виготовленні

пластин і кабошонів малахіт надзвичайно красивий у виробках як великих (малахітова скринька чи скульптура), так і у малих — біжутерного плану. Гра природного орнаменту може бути самостійною прикрасою, а може бути допоміжним ефектом у творі. Заірський або конговський малахіт за малюнком менш цікавий. В ньому також трапляються бруньки, але значно простіші, ніж у російському. Загалом у африканському малахіті йде чергування темних і світлих смуг. Та, на відміну від російського, він має одну безперечну перевагу: порізані пластини практично не мають вкраплень породи, тобто вони суцільні і в такий спосіб дають можливість робити доволі великі за розміром композиції, що важливо у брошках, кулонах, кольє, в оздобленні книжкових окладів.

До початку сімдесятих малахіт у ювелірному мистецтві сприймався як напівдорогоцінний камінь, бо видобування мінералу у Сибіру було ускладнено його фізичною вичерпністю у старих копальнях, розробка нових велася кволо і виконувалася майже завжди геологічними партіями. Кількість матеріалу, що потрапляла до України, звичайно, була недостатньою. Тому художники намагалися використовувати його дуже обережно, здебільшого як продовження образу, здобутого у металевому мереживі. Відомий твір талановитого українського ювеліра Володимира Друзенка, де малахіт у сотнях дрібних кастів врешті вималювався у прекрасну композицію справжнього твору і здобув премію на найпрестижнішому бієнале тих часів — Яблунекському у Чехословаччині. Малахітовий бум почався в Москві у магазині «Ганг», де продавалося намисто (не лише малахітове, а й сердолікове, скляне, родонітове, бірюзове). З появою малахіту в київських, одеських і львівських комісійних магазинах у вигляді яець і попільничок матеріалу стало достатньо, що змінило художні твори, в яких домінантою вже ставав камінь. До Києва мода докотилася швидко, і вже початок сімдесятих був зелено-червоним у ювелірних виробках, що експонувалися у вітринах художніх салонів і ярмарок художнього фонду. Пояснень два.

Легкий видобуток кам'яного матеріалу: намисто розрізалось навпіл або на три частини і майстер мав два практично готових кабошони для сережок або й три на цілий гарнітур. Додавалися каблучка або кулон. Економічна частина гарантувала успіх, бо найпростіший гарнітур з мінімальним застосуванням металу, скажімо, каст і дві зернинки з боків на шинці або каст і одна зернинка над галантерейною швензою — припаяний дріт з трикутником замка в нижній частині, виставлявся на продаж за 45–50 радянських рублів. Заробітна місячна платня інженера, вчителя, мистецтвознавця у 1972–1975 роках становила 100–130 карбованців. (Це пояснення робиться для молодого покоління, аби була зрозуміла динаміка стихійного розвитку ювелірного мистецтва, бо мета тексту не економічне, а мистецтвознавче дослідження — *О. Р.*)

Красень малахіт підкорив усю Росію, а в Україні зустрівся з суто національним каменем — кораловими і баламутовими намистами. Червоні корали, оспівані в народній творчості, були популярні у ХІХ — початку ХХ століття на всій території України, Бессарабії, частково Польщі. Національне українське жіноче вбрання практично всіх регіонів оздоблювалося рясним червоним намистом. До кінця 1920-х корали вийшли з моди як буржуазна ознака, і новий інтерес до них проявився вже наприкінці 1960-х. Важко сказати, чи хвиля першої легальної еміграції, де корали відігравали роль валюти, чи природна краса відродили насильно придушену моду, однак у приватному ювелірному мистецтві мельхіорові виробки з кораловими вставками набули неабиякої популярності. Вони широко використовувалися у ювелірі заробітчанській і ювелірі творчій — тобто у композиціях і роботах, які експонувалися на виставках. У першу чергу це було оздоблення до книжок — обов'язковий атрибут атестації народного майстра, потім у кольє і сережках. До коралів зверталися українські ювеліри Ю. Барановський, О. Гуцин, С. Маро, В. Вінницький, П. Шинкаренко, О. Жарков, О. Косулін, О. Роготченко.

Паралельно з відродженням зацікавленості до каміння у шанувальників металопластики у 1978 році відбулася подія, яка не мала аналогів у світі. Народний майстер Олексій Косулін, реставруючи старовинний австрійський браслет, звернув увагу на дивовижної краси квіточку — елемент декору. Це була троянда. Розібравши на складові частини (їх виявилось три), майстер збагнув, що трансформація такої квіточки у незалежний твір сучасного мистецтва цілком можлива. Він працював над образом, конструкцією і сучасною технологією рік і досяг неможливого. Сережки «Троянда» завоювали любов мільйонів жіночих сердець. Через три роки цю модель робила вся велика держава від моря до моря. Їх переобладнували, видозмінювали у розмірах, додавали листочки і об'єднували у букети, ними всипали великі композиції і носили як каблучки. Кількість випущених «троянд» по всій країні, певно, могла бути зарахованою до книги рекордів Гіннеса.

Мода на коралі спалахнула у масовій ювелірній справі між 1970 і 1975 рр. і так само зупинилася, залишившись темою кількох майстрів.

Зелень малахіту в парі з філігранним листом ствердилася як образ модної моделі у другій половині сімдесятих і протрималася майже двадцять років, потрошку спречаючись з бірюзою, кількість якої була значно меншою, а вартість більшою. Незважаючи на велику різницю у ціні (один кілограм малахіту коштував 500–1000 крб, а бірюза — 3000–5000 крб.), цей чинник не відіграв пропорційного збільшення вартості самого виробу. Для українських ювелірів закордонний малахіт відіграв чималу роль у формуванні нового образу художника-ювеліра, а не ювеліра-ремісника. В першу чергу, це стосується творчих робіт П. Чепурного, В. Синицького, С. Серова, О. Падія, В. Друзенка, А. Крюкова, В. Зубкова, Г. Гридасова, О. Косуліна. Ю. Барановського, О. Роготченка, П. Євтушенка, М. Кіндяка, В. Балебердіна, В. Хоменка і, звичайно, багатьох інших.

В Україні у другій половині ХХ сторіччя сформувалося три регіональні центри ювелір-

ного недержавного мистецтва: центральний, що об'єднував Київ, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Харків; західний, з художниками, що працювали у Львові, Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську і в багатьох маленьких містах західної України, і Кримський, з базовими центрами у Сімферополі, Феодосії, Керчі і Ялті. Загалом же майстри-ювеліри працювали у кожному місті України, де були відділення Художнього фонду чи фондівські комбінати. Раз на рік Спілкою художників проводилися художні ярмарки, на яких разом із різноманітними творами, що вироблялися системою фондівських комбінатів, майстерень і окремими народними майстрами, що співпрацювали з комбінатами на місцях, експонувалися десятки тисяч різноманітних художніх виробів всіх без винятку областей України, а також Білорусії, Росії, Молдавії, Грузії, Вірменії, республік Сходу і в останні роки республік Прибалтики. (Останні роки художні ярмарки співпали з першими роками незалежності). Спочатку обережні та малі за об'ємом експозиції ювелірного металу — до вісімдесятих, особливо до другої половини, перетворювалися на справжні свята творчості і таланту. На ярмарках за десять днів експозиції укладалися договори з художніми салонами всього СРСР, вирішувалися проблеми постачання і обладнання і, що найголовніше, відбувалося спілкування між майстрами у творчому плані. Рівень майстерності і образності ювелірних мельхіорових та нейзильбирових виробів досяг надзвичайно високого рівня.

Перші роки незалежності ознаменувалися високими вимогами до ювелірної і металопластикової творчості. Зразком були світові стандарти у технічному виконанні, аде аналогічна продукція все частіше стала потрапляти до України. Вершини ювелірної майстерності художників України були високими. Це підтверджували художні виставки.

Середина дев'яностих років внесла серйозні зміни в художнє життя країни. Мода в ювелірному мистецтві пережила ще два спалахи. Популярними кабошонами замість натурального ка-

міння стали різнокольорові скляні вставки. Серед ювелірної спільноти такі підробки називалися телевізіном, бо нарізалися з телевізійних лінз. Достатньо довго протрималося сульфітне скло з різнобарвним різноколірним блиском. Протягом кількох років популярними були перли річкові і океанські. Особливо цінувався заморський галеотіс — синьо-рожева перлина. Цей матеріал був достатньо легким у обробці і давав можливість застосовувати більш за розміром композиції. З'явилися аж занадто великі кольє і металеві з перловими вставками композиції до спеціально виготовлених суконь. Ювелірне мистецтво виходило на новий рівень, де вже усе менше місця залишалося недорогоцінним матеріалам. Зникли мельхіор, нейзильбер, мідь і латунь. З галеотісу виготовляли крила метеликів, просторі композиції, де вже новим оздобленням були золоті, срібні і платинові елементи. Усе частіше дорогоцінне каміння — діаманти, рубіни, смарагди прикрашали ювелірні твори.

Нова економічна політика 1990-х минулого століття окреслила нові перспективи розвитку ювелірної і металопластикової галузі декоративного мистецтва. Перш за все, це було пов'язано з полегшеною процедурою відкриття приватних фірм і майстерень з можливістю використання дорогоцінних матеріалів. Збільшення виробництва золотих, срібних і платинових зразків призвело до неминучої конкуренції в умовах ринкового господарства. Приватні підприємства стали реальними конкурентами державних заводів, а можливість завезення достатньо дешевої продукції з дорогоцінних матеріалів з Арабських еміратів, Єгипту, Туреччини в Україну спонукало виробників національного ювелірного продукту зосередити увагу саме на художньому образі твору. Початок 1990-х здолав одну важливу проблему у процесі розвитку ювелірної справи України. Йдеться про відкриття приватних салонів і великих відділів продажу ювелірних виробів у новозбудованих промислових магазинах, де офіційно стала продаватися ювелірна продукція. Дефіцит змінився перевиробництвом. Рин-

кові капіталістичні стосунки кінцево розставили акценти у існуванні і виживанні ювелірного мистецтва. Світові сучасні технології, інтернетові мережі і щорічні потужні ювелірні виставки практично перепрофілювали галузь. Напрямок ювелірної творчості залишилися три. Перший — етномистецька направленість у ювелірній справі залишилася у надзвичайно скороченому вигляді, бо практично зникла зацікавленість у такому промислі. Колись потужні колективи худфондських майстрів розпоршилися із закриттям творчих майстерень при художніх комбінатах. Майстри одинаки залишилися працювати у прямому контакті з галереями чи безпосередньо із замовником. До другого напрямку можна віднести малотиражні вироби сучасних заводів і приватних підприємств. Тут практично зникла національна складова у образах готової продукції, а загальний напрямок таких товарів перетворився на середньо статистичний. Переважна більшість виробництв користується досі каталогами і проспектами з виставок різних країн. Відсутність художніх рад і законодавчих документів дозволяє виробнику вправно позичати найбільш популярні і вигідні у виробництві моделі світової ювелірної мережі. На ювелірних виставках можна придбати готові воскові зразки обручок, сережок, кулонів, чи елементи до них. Стосовно авторського права щодо використання, питання жодного разу не виникало.

Третім напрямком розвитку вітчизняного ювелірного мистецтва стали складні ювелірні композиції, що вироблялися у спеціалізованих підприємствах. У цьому випадку можна констатувати практично повне повернення до цехового стилю праці, що був розповсюджений на межі ХІХ–ХХ сторіч. Модель вимальовувалась наступна. Художник чи група художників розробляли спочатку ескіз, а пізніше креслення і технологічну карту майбутнього твору. Робота розділялася на процеси, де кожен майстер виконував свою частину. Авторство було колективне, але твори народжувалися високого художнього і технічного рівня. До таких підприємств нале-

жали ювелірне ательє Лабортас і Карпова, «Золото 77», «Фіал+», творча майстерня Алест, «Фенікс», «Адамант 13», «Скляр і сини», ювелірне підприємство «Дюльбер», черкаська «Зарина», дніпропетровський «Ювелірсервіс», «Агат» з міста Ровеньки, об'єднання «Ювеліри Поділля», товариство «Діадема» з Вінниці.

Вище сказане стосувалося колективного виробництва. До перелічених слід додати і державні підприємства. Це перш за все Київський ювелірний завод — підприємство з міцними традиціями і сильним творчим колективом. Завжди цікавими були твори виробництва вітчизняних корифеїв — Одеського, Львівського та Харківського ювелірних заводів.

Разом з тим ніколи не зникала постать художника індивідуала. У час новітньої історії розвитку українського ювелірного мистецтва з'явилося багато напрочуд потужних майстрів. Це Микола Кіндяк, Микола Пономаренко, Станіслав Вольський, Євген Заварзін, Володимир Балабердин, Ірина Карпова, Стас Баранівський, Олексій Тюрменко, Дмитро Тимченко, Роберт Усманов, Олександр Сорочкін, Віктор Слаткевич, Віктор Беяєв, Андрій Ласкавий, Андрій та Олег Скляри, Микола Барган, Олексій Зігура, Сергій та Андрій Дорошенки, Людмила Марущенко, Тарас Шалашний, Валерій і Леся Губченки, Святослав Коштелянчук, Юрій Юрченко, Ігор Негода, Олександр Мірошніков, Олександр Бородай, Антон та Олексій Жилкіни, Олексій Романов, Сергій Капітонов, Олександр Міхальянц, Зінаїда Новак, Олексій Владимиров, Олександр Ткачук, Василь Чехун, Оксана Куропаткіна.

Висновки. Буремне ХХ сторіччя залишило по собі низку протиріч і доволі різних споминів.

Стосовно образотворчого мистецтва України — єдиної думки і оцінки немає. Розвиток одних видів і жанрів вітчизняної образотворчості не співпадав з існуванням інших. Тоталітарна влада породила тоталітарне мистецтво і знищила ті його напрямки, які не вміщувалися у прокрустовому ложі понятійних принципів розвитку культури. Катаклізми, війни, знищення релігій і культових споруд, сакрального мистецтва, напрямків у літературі і музиці відкинули мистецький розвиток великої центральноєвропейської держави на довгі роки назад. Особливо болючими фактами стали знищення національних шкіл церковного живопису, іконопису, а також майстерень де створювалися золоті та срібні оклади до образів, виробництв спеціального литва церковних дзвонів, і звичайно майстерень ювелірної і ковальської справи. Багато творів і майстрів, які ті шедеври створювали було фізично страчено. Не усі секрети майстерності багатьох художніх галузей відновлено і до нашого часу. Здавалося б у розвитку нерівних можливостей ювелірне і ковальське мистецтво приречено пасти задніх. Але трапилося чудо. Обидва напрямки декоративно-прикладного мистецтва України вже на початок ХХІ сторіччя розвинулися настільки потужно, що не лише наздогнали, але подекуди обігнали розвиток цих галузей в інших країнах світу, де не відбувалося таке brutальне нищення мистецтва, яке відчула на собі Україна. Сьогодні наша держава впевнено увійшла у світовий культурний простір мистецьким доробком ювелірів і ковалів, залишивши далеко позаду вітчизняні здобутки живопису чи контемпорері арту, підтвердивши доктрину, що мистецтво яке робиться для потреб народу знищити не можливо.

1. *Белічко Ю.* Тема — ідея — образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). — К., 1975.
2. *Говдя П.* Украинское советское изобразительное искусство. — К., 1960.
3. *Даниленко В.* Дизайн. — Х., 2003.
4. Збірник архітектурно-будівельної інформації / Упр. в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР, БНТІ. — К., 1947.

5. Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1968. — Т. 6.
6. *Роготченко О.* Ювелірне мистецтво України: радянський період // 24 карати. — 2003. — № 14. — С. 31–40.
7. *Роготченко О.* Ювелір Експо Україна 2002 // АНТ: Археологія, мистецтво, культура. — 2003. — № 7/9. — С. 55–56.
8. *Роготченко А.* Кузнечний мастер-класс в Києве // Мир метала. — 2003. — № 17. — С. 16–17.
9. *Роготченко А.* Кований метал глазами искусствоведа // Журнал о металле (Всеукраинский специализированный журнал о кузнечном искусстве). — 2006. — № 2(8). — С. 32–26.
10. *Роготченко А.* Гуру ювелирного искусства // Журнал о металле (Всеукраинский специализированный журнал о кузнечном искусстве). — 2006. — № 1(7). — С. 68–69.
11. Современная западная философия: Словарь / Сост. В. С. Малахов, В. П. Филатов. — М., 1998.
12. Українська Нова хвиля: Друга половина 1980-х — початок 1990-х: Каталог виставки. — К., 2009.

Анотація. Жоден вид, підвид, напрямок українського образотворчого мистецтва не відчув у своєму розвитку таких утисків з боку радянської влади, як ювелірне і ковальське мистецтво. Вітчизняне і світове мистецтвознавство практично не приділяло уваги дослідженням процесів нищення і відродження такої важливої ланки образотворчого мистецтва як ювелірне. Історії вітчизняного ювелірного мистецтва присвячене дане дослідження.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, металопластика, відродження.

Анотация. Ни один вид или направление украинского изобразительного искусства не ощутил в своем развитии таких гонений со стороны советской власти, как ювелирное искусство. Отечественное и мировое искусствознание практически не уделяло внимания исследованию процессов уничтожения и возрождения такого важного направления в украинской изобразительном искусстве, как ювелирное. Истории развития отечественного ювелирного искусства посвящается этот труд.

Ключевые слова: ювелирное искусство, металопластика, возрождение.

Summary. None kind, subspecies, direction of the Ukrainian fine art did not feel in the development such oppressions from the side of soviet power, how the jeweller and blacksmith's art is. The home and world study of art practically did not spare attention by research of processes of elimination and revival of such important link of fine art as jeweller. Histories of home jeweller art are the devoted given research.

Keywords: jeweller art, metaloplastica, revival.