

ПЕРСТЕнь "ВЕПР" С.М. СЕРОВА

У дослідженнях еволюції історичних, культурних, мистецьких процесів та їх складних взаємозв'язків значний інтерес становлять твори сучасних митців, у яких вони повторюють й розвивають мотиви мистецтва Давнього світу.

На виставці "Сучасне ювелірне мистецтво України" 2006 року нашу увагу привернув перстень "Веpr" С.М. Серова (рис. 1, 2). Хоча цитувань та стилістичної подібності художнім мовам попередніх епох в ньому немає, однак простежується світоглядний і мистецький зв'язок з потужними пластами давніх культур, найбільш примітні з яких: доба палеоліту, доба неоліту-бронзи, скіфська доба, часи давньослов'янські та становлення Київської держави.

Серов Сергій Миколайович, член Національної спілки художників України. Учасник багатьох республіканських та всеоюзних виставок з 1975 р. Деякі його роботи зберігаються в Музеї історичних коштовностей України.

За словами автора, це творча робота, що не була замовлена й спершу не планувалася для виставок. Йому захотілося зробити чоловічий перстень. Відповідно, почав формуватися загальний задум: великуватий розмір, лаконічні лінії й форми, що сприяли б відчуттю міцності, надійності, цікавий сюжетний мотив. Митець згадував класичні зразки (антика, взагалі, дуже подобається С.М. Серову) і вирішив зробити золотий перстень зі щитком-камеєю із зображенням сильної, енергійної тварини. Зупинив свій вибір на фігурці дикого кабана.

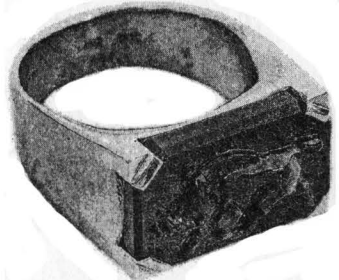


Рис. 1. Перстень "Веpr". (Київ).
Перстень з камеєю, 2006 р. Золото,
геліотроп; різьблення по каменю,
металопластика. 27×23 мм.
Інв. № ТВ-4348.



Рис. 2. Перстень "Веpr".

Розглянемо вже готовий перстень “Вепр”. Він досить масивний, але не виглядає громіздким, приємної, обтічної форми. Золота основа цільновідлита по моделі. Дужка не вузька, трохи розширюється догори і перекривається вставкою з прямокутного, видовженого по горизонталі, геліотропа на якій вирізьблений дикий кабан. Каменя визначально домінує. (Принцип розміщувати на щитку цікаву, а іноді й дуже насичену композицію з’явився в ювелірному мистецтві Древнього Єгипту. Простежується походження багатьох зображень від тотемічних уявлень).

Конструкція персня, загалом, досить поширена, спрощеною схемою дещо схожа й на персні-печатки давнього світу, хоча в них вузька рухома дужка і овальний щиток. Однак її хочеться розглянути докладніше – на таких прикладах зрозуміле взаємопроникнення мистецтва та інженерії: бачиться елемент архітектурності, навіть своєрідна ілюстрація розвитку архітектурних прийомів. В основі читається стоїчно-балочна конструкція. Виникає певний асоціативний ряд: дорійський ордер, та далі до витоків європейської архітектури – ворота й проходи в стінах палаців Мікен, Тірінфа та ін., коли

несучі опори перекриті монолітом, і ще глибше до самої появи цієї конструкції – найпростішого дольмена з двома каменями поставленими вертикально й третім покладеним на них горизонтально. У внутрішній же формі, що тяжіє до звичайної заокругленої дужки, вже з’являється арка. (Серед досить давніх аналогів можна назвати відомий перстень Папи Сікста IV кінця XV ст. з позолоченої бронзи зі вставкою з гірського кришталю (рис. 3)¹).

Перстень підкреслено великий – очевидно ним прагнули виразити сталість, непохитність, значимість). Вдалу простоту, лаконічність та схематичну чіткість автор пояснює раціональністю та доцільністю. Вгорі на бокових частинах зроблені невеликі ввігнутості. За словами художника, це розвантаження для уникнення одноманітності в пластиці й тональному сприйнятті.



Рис. 3. Перстень Папи Сікста IV.

Проте вони є й конструктивним підсиленням і на них додатково спирається камінь.

Гліптика авторська. В роботі С.М. Серов орієнтується на античні зразки, серед яких особливо відзначає давньоримські, де різьбярі по кольоровому каменю, які працювали за замовленнями двору, складали творчо-ремісничу еліту. У I ст. багато з них, як Діоскурід та Епітюнхан, входили до числа наближених до імператорської родини. Сини Діоскуріда Гілл та Євтіх теж були дуже шанованими майстрами, геми яких брали за зразки при виготовленні фалер². Опосередковано до античних митець вивчає й цінує твори доби класицизму та ампіру.

Вибір каменя для камеї С.М. Серов вважає дуже важливим. Він майже не працює з традиційними шаруватими каменями та мушлями, а надає перевагу різним – дорогоцінним, напівдорогоцінним, твердим і більш м'яким, прозорим і непрозорим, часто одноколірним, – залежно від творчого задуму. Також художник зазначає, що підібрати камінь буває непросто. Приміром, деякі задуми йому не вдається здійснити через неможливість знайти природно красиво забарвлений шаруватий онікс, подібний до тих, які використовували давньоримські майстри.

Для цього твору він обрав геліотроп. Вирішив, що до лимонного золота пасуватиме такий зелений камінь. Він має темнуватий трав'янисто-зелений колір з дрібними червонуватими та жовтуватими вкрапленнями, й чудово підходить для створення образу дикої лісової тварини. Гра кольорів нагадує гру світла і тіней у лісі. Цікаво, що назва каменя перекладається з грецької як той, який повертається разом з сонцем. Зміст цих слів стосовно каменя не зовсім зрозумілий³. Але, напевне, він має відношення до ефектів сонячного освітлення на природі.

Геліотроп відносять до яшмоїдів – яшмоподібних суттєво халцедонових утворень з великою кількістю мінеральних домішок, що впливають на колір, структуру, текстуру. За технічними можливостями йому властиві: масивність, достатньо висока щільність, в'язкість, твердість (6–7), чудові властивості щодо полірування⁴. Плaskі вставки використовують у чоловічих пернях; традиційно він слугує також матеріалом для творів дрібної пластики, камеї⁵. Геліотроп вважають каменем учених, магів, людей, які прагнуть до філософського пізнання⁶.

Заготовка каменя для камеї продумана по формі відповідно до творчого задуму й дещо нагадує спрощений варіант огран-

ки типу “багет” – смарагдову (за зрізаними кутами). Типова риса виробів з каменями – картинність вставок, а тому оправа майже завжди схожа на раму. Для цього твору автор обрав можливо менш поширений, але досить традиційний спосіб кріплення по кутах, оскільки довгі кріплення з боків, на його думку, заважали б сприйняттю цільності. Хоча воно, загалом, теж схоже на раму зі зміцненими і водночас акцентованими кутами. Трикутні виступи імітують закриті кути каменів.

Вепр зображений збоку, в красивому русі коли енергійна пружна хода переходить на нешвидкий біг риссю – м’язи виграють і все тіло наче переливається. Про такий рух Г. М. Карлов зазначає: “Звір, який біжить риссю, зберігає рівновагу, представляючи ноги по діагоналі. До того ж задні кінцівки, через те, що вони довші й міцніші, виставляються вперед трохи раніше, ніж передні, які не можуть робити такої ж довжини крок. Щоб ліквідувати цей розрив у часі й зберегти рівновагу, тварина ставить задню кінцівку збоку по відношенню до однойменної передньої”⁷. Автору добре вдалося передати кінематику тіла під час швидкісного алюру.

Дикий кабан (*Sus scrofa attila* Thom.) – парнокопитний ссавець роду свинячих, один з родоначальників свійських порід свиней (рис. 5). Населяє вологі ліси й чагарники, зарості очерету та річкові плавні Європейської області. Тримуються невеликими групами, як правило, неподалік води. В Україні поширені у лісах і лісостепових смугах.

Довжина тіла зрілих особин іноді досягає 2 м, висота в холці – до 1,1 м. Вага нерідко перевищує 300 кг. Самиці трохи менші та легші. Тіло значно стисненіше та коротше порівняно зі свійською свинею та вкрите обрідною щетиною темно-бурого, коричневого, іноді сірого кольору. Морда видовжена, у самців – ікла, довжиною до 22 см, в поперечному розрізі трикутної форми. Останні використовуються в жорстоких бійках між самцями – своїми іклами кабани здатні наносити потужні удари по напрямку знизу-вверх, нерідко спричиняючи у суперників тяжкі травми. До природного захисту можна віднести товстий шар жирової тканини (2–5 см), яка відіграє здебільшого захисну функцію. Кабани любляють тертись об дерева та валяться в болоті, після чого суміш болота і деревної смоли застигає на їх щетині, утворюючи своєрідну “броню”, яка нерідко захищає їх від мисливських куль. Дикий кабан, порівняно з домашньою

свинєю, має довші та грубіші ноги, що дозволяє йому швидко бігати. Дикий кабан – мисливський звір, цінний задля м'яса, шкіри, щетини та іклів. Полювання на нього пов'язане з підвищеним ризиком – поранені сікачі (молоді дикі кабани) нерідко кидаються на мисливців та наносять рвані рани іклами й топчуть передніми ногами⁸.

На камеї персня кабан зображений реалістично і має дуже характерний вигляд: міцну статуру, сильні м'язи, густу щетину. У фігурі простежується напруження: крупна голова з підкресленою нижньою щелепою рішуче трохи нахилена вперед, грива піднята й настовбурчена; верхня лінія тіла являє собою пластичну дугу, контрастуючи з композиційно меншими ногами, їх гоструватими згинами. Типово для високомайстерної гліптики в малому розмірі добре пророблені деталі: око, рило з іклом і п'ятаком, напорошене вухо, копита, хвіст, суглобні вузли задніх ніг з сухожиллями.

У наш час, коли можливо поглянути на світовий мистецький процес крізь ретроспективу тисячоліть, особливо пригадується мистецтво палеоліту, привертає увагу художня схожість та своєрідна духовна спорідненість дуже віддалених між собою в широкому розумінні творів. Наче замикається спіраль часу між самою появою високомайстерного реалістичного зображення тварин і сучасністю.

Як зазначають мистецтвознавці, основа майже всіх виражальних прийомів, якими надалі буде користуватися людство, була закладена за первісної доби⁹. А. Леруа-Гуран визначає як класичний етап (за часом – це мадлен), коли складається цілком реалістичне мистецтво. До цього часу належить більшість розписаних печер, в тому числі такі, як Фон де Гом, Кап-Блан, Комбаррель в Дордоні, Нію, печера “Трьох братів”, Монтеспан в Арьєжі, Альтаміра та Кастільо в Кантабрії. Розписи на поверхнях палеолітичних печер хвилюють, викликають радість, піднесення як будь-які твори істинного мистецтва. Перед їх досконалістю, як влучно сказав Г. Кюн, нерідко “німіє язик”. У розписах бачиться виразна сила експресії, прагнення передати не тільки форму в її статиці, а і рух, динаміку. Приміром, фігура кабана з піднятою дибом щетиною, який кудись мчить (печера Альтаміра). Відчувається глибоке проникнення в життя звірів, їх “внутрішній світ”. Реалізм палеолітичного мистецтва, який вражає нас, мав глибоке історичне коріння. В ньому була своя специфі-

ка, особливості; знаходився в закономірному зв'язку з суспільним устроєм й світоглядом людей того часу¹⁰.

Стосовно глибинних витоків, мотивації та ін. мистецтва М.С. Каган робить висновки: "Вірогідно, визначальною ознакою мистецтва є видобута ним і та, що міститься в ньому специфічна художня інформація. ... Для того щоб виникло мистецтво ... людство мусило передусім набути здібності художньо-образного сприйняття дійсності ... це не просте зорове або слухове відчуття, а результат складного процесу переробки відчуттів людською свідомістю. В цьому легко переконатися, звернувшись до уважного розгляду ранніх з відомих нам творів первісного мистецтва. Встановлено, наприклад, що скельні розписи і скульптурні зображення доби верхнього палеоліту створювалися не "з натури", а по пам'яті й тому не могли бути простими копіями конкретних об'єктів, простим закріпленням у твердому матеріалі того, що художник безпосередньо бачив. У цих рисунках і скульптурах був утілений не індивідуально-неповторимий вигляд даного звіра ..., а узагальнене уявлення про суттєві для цілого виду ознаки ...". Далі продовжує про те, що художньо-образне пізнання виявляється метафоричним і "в найдревнішому типі художньо-творчої діяльності відображався ціннісно-пізнавальний синкретизм первісної суспільної свідомості.

Мистецтво народжувалося як спосіб пізнання системи цінностей, що об'єктивно складалася в суспільстві, бо зміцнення соціальних відносин та їх цілеспрямоване формування вимагали створення таких предметів, в яких закріплювалася б, зберігалася й передавалася від людини до людини й від покоління до покоління ця єдино доступна людям духовна інформація – інформація про їх зв'язки зі світом, які соціально організувалися, про суспільну цінність природи й буття самої людини". Вона включала в себе безпосередність емоційного ставлення людини до світу¹¹.

У скельному живописі тварини майже завжди зображені збоку – так вони виглядають найбільш характерно, виразно. Так зображені і кабани, зокрема, в печерах Альтаміра, Труа Фрер ("Трьох братів") (рис. 4). Можна порівняти зображення кабанів на розписі з печери Труа Фрер ("Трьох братів"), на персні та на фотографії (рис. 5). Помітно, що на палеолітичному розписі тіло кабана певною мірою диспропорційне – величезний тулуб на невеличких ніжках. (Знавці кажуть, що в природі у

дикого кабана ноги дійсно ілюзорно сприймаються маленькими). Кабан на персні С. М. Серова реалістичний, пропорційний, але загалом зображення дуже схожі, силуети майже однакові, а головне – подібні враження, які справляють ці твори. Дуже схожі вони й зі звіром на фото. Грамотно і древній майстер, і сучасний провели художній відбір, підкреслили характерні риси. Видно, як “створюючи збірний узагальнений образ, художник приводить в дію свої знання про цілий ряд об’єктів, наділених схожими типовими особливостями, реалізуючи їх у конкретному зображенні”¹².

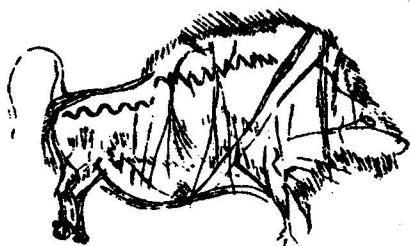


Рис. 4. Рисунок дикого кабана в печері Труа Фрер (“Трьох братів”).



Рис. 5. Дикий кабан (фото з сайту www.chornobyli.in.ua).

У художній педагогіці однією з найважливіших першочергових задач є вироблення бачення й уміння передачі тримірності. У мистецтві палеоліту це розуміли і успішно втілювали. Зображення тварин з вираженими об’ємами створені на пласкуватих та з природними опуклостями скельних поверхнях. Багато з них, окрім розпису, додатково проробляли гравіруванням, проходили крем’яним різцем. У ряді випадків майстри ще й вишкрябували фарби, посилюючи цим світло і тіні. О.П. Окладников також наводить приклад взаємопідсилюючого поєднання кольорового та пластичного рішень шляхом використання шаруватості поверхні: “Своєрідним віддзеркаленням поліхромії в техніці різьблення є незвичайні зображення в печері “Трьох братів”, пов’язані з особливостями самої скелі, на якій були вигравіювані рисунки. Скеля ця тришарова, триколірна. Щоб використати, якщо цього потребував задум художника, всі три кольори або тільки один чи два з них, треба було відповідно заглибитися в скельний фон, так само як це робили античні майстри, які різали свої камеї з твердого шаруватого каміння

різного кольору. ... Так виникла нова техніка – техніка “камеї”. Винятково цікаві також зображення в яких використані тектиформи. Форми вапнякового нальоту включені до фігури мамонта з печери Пеш-Мерль. Інше зображення мамонта з цієї ж печери манерою передачі постави, об'ємів та довгої шерсті звіра вторить групі сталагмітів.

У палеолітичному мистецтві бачаться глибокі емпіричні знання, незбагненна художня майстерність. Граціозні називає фігури з розписів печери Альтаміра “академічними” зображеннями”¹³.

Безперечно, твори такого рівня не могли з'явитися раптово. Можна вести мову про передачу художніх знань і навичок з покоління в покоління, та, можливо, почасти про їх “рух по горизонталі” (різними шляхами) від одних спільнот до інших.

У творах сучасних митців стрижень мистецтва залишається – природа, виразна, сильна тварина, як її символ. Проте змінилися, так би мовити, частини наповнення. Попри спільні внутрішні основи та значну зовнішню схожість, важливі складові формування творів інші. Нас оточує величезний масив інформації, і підхід до роботи – комплексний. Сучасний митець спирається на знання, передусім художньої грамоти й історії мистецтва, та, в даному разі, природничих наук.

С.М. Серов багато разів бачив диких кабанів у природі – на Житомирщині, й зазначає, що завдяки природоохоронним заходам їх кількість збалансована, а популяція в Чорнобильській зоні зростає й живе добре, фактично, в умовах самовідновлення дикої природи, однак і для нього велика дика лісова тварина – не повсякденна оточуюча реальність. І хоча останніми роками дикі звірі з настанням холодів перебираються до околиць столиці у пошуках їжі, проте для багатьох киян це екзотика, яку можна побачити лише в зоопарку, у документальних фільмах та на фотографіях. Сучасний митець може вибрати особливо виразні, красиві, художньо цікаві моменти і рухи, зробити художній відбір, щось змонтувати.

Як відомо, тварину неможливо просто змалювати. Слід ловити найбільш характерне. Тут підходять метод пізнавального об'ємного рисунка, метод начерків. Для того, щоб пов'язати накопичений матеріал у виразних творах, основою для побудови може слугувати тільки знання пластичної анатомії тварин. Про важливість поєднання лінійного рисунка і конструкції М.Ц. Рабинович зазначає: “Контур плавкий та невловимий і

стає зрозумілим та умовним тільки при чіткому й ясному розумінні та поєднанні об'ємів. Контур з'являється, буває то товстим, то зовсім тонким, заходить всередину фігури і сходиться нанівець, а з-за нього з'являється інший контур – це результат взаємовідношення об'ємів, які лягають один на інший та виникають один з-за іншого”¹⁴. Говорячи про свою роботу С.М. Серов відзначає натхнення, імпульсивність, творчу переробку вражень від природи, а також здатність малювати комплексним способом та знання скульптури – рельєфу. Художник-ювелір наголошує, що він не займався анімалістикою окремо, однак тема тварин постійно проходить крізь його творчість.

Проте і тут слід зазначити, що попри такі відмінності й навиви в роботі твір С.М. Серова перстень “Ведр” продовжує нести ту ж значиму інформацію про природу, тваринний світ і людину в природі, що й найдревніші твори мистецтва. Подібні роботи відносяться до важливого світоглядного напрямку сучасного мистецтва. В.О. Ватагін стояв у витоків російської анімалістики. Він писав: “З глибоким відчуттям зачарування, поваги і любові дивлюся я на світ тварин. ... Як художник, я схилився перед тваринним світом – могутнім проявом краси”¹⁵. Саме його заслугою вважають формування сучасного “екологічного” погляду на світ.

Крім того, ця сучасна прикраса культурологічно належить до одного з найдревніших типів, що виражає дуже глибинне, генетичне розуміння краси і величі природи, прагнення людини зливатися з нею – мати її частку з собою, на собі (риси оберегів, фетишів та ін.). З пам'яток, що збереглися, до подібних належать деякі предмети дрібної пластики із зображеннями живих істот.

С.М. Серов погоджується, що одним з поштовхів у виборі теми стало загальне захоплення східним гороскопом: 2007 рік був роком Кабана, а робота замислювалася напередодні; сам він народився 1947 р. – у рік Кабана. Проте митець говорить, що цей фактор тільки долучився до інших у творчому процесі.

Китайська легенда приписує створення дванадцяти знаків східного гороскопу напівміфічному Жовтому імператору в 2637 р. до н.е. Інша легенда – самому Будді (563–483 р. до н.е.)¹⁶. Але не викликає сумнівів той факт, що тотемічні уявлення, в яких тварини виступають як один з варіантів міфологічного коду, формувалися значно раніше. Тотемічний і наповнений символікою зміст несе й гороскоп, що ґрунтується на проходженні Сонцем по екліптиці протягом року, поширений на Давньому Сході та пізніше на

Заході (в Європі та США). Астрономічна й астрологічна інформація зашифрована в поемі про Гільгамеша, проглядається вона і в міфах про Геракла та про Самсона. Важливо, що на величезних обширах Євразії деяких з тварин гороскопу, поширених в різних регіонах, наділяють однаковими якостями. Зокрема, пацюк скрізь вважається розумним, ощадливим, таким, що вміє накопичувати, бик – працюючим, дикий кабан – сильним, сміливим, здатним йти напролом. Цінуються їх соціальні якості.

Це поєднується з одвічними місцевими традиціями, сприймається органічно. Зокрема, винятково цікавими знахідками стали підняті в різні часи з дна Дніпра поблизу гирла Десни два стовбури могутніх дубів. У них було врубано в одному випадку дев'ять, а в другому – чотири кабанячі щелепи іклами назовні. Тут простежується тісний зв'язок між культами: могутнього дерева – дуба, що присвячувався богу Перуну, та звіра-вепра¹⁷. Культ Перуна, балтського Перкунаса та ін. походить від культу Зевса-Громовержця та ще древнішого бога грому й перемоги Веретрагні – іранської паралелі індійського Індри Вртрагана, який міг перевтілюватися, зокрема в кабана¹⁸. К. Леві-Строс пише, що в уявленні американських індіанців диким свиням покровительствує грім: він гримить, коли люди б'ють більше дичини, ніж потрібно¹⁹.

Композиція камеї. Рух справа наліво бачиться продуманим ніби за правилами геральдики – як композиція для щита. В даному ж разі можна зазначити, що перстень значно більше підходить для носіння на правій руці. Саме так він гармонійно сприймається господарем. (Якщо перстень надіти на ліву руку, вийде, що кабан “вибігає” з зони найкращого сприйняття. Ця зона знаходиться перед людиною й окреслюється з боків витягнутими вперед руками і спереду уявною лінією, якою поєднуються кінчики пальців.) Хоча автор говорить, що спеціально над цим не замислювався.

С.М. Серов працює з золотом, сріблом, а також усіма видами каміння. При створенні виробів застосовує різноманітні техніки художньої обробки металу, але надає перевагу металопластиці. Любить і високо цінує мистецтво й ремісництво Давнього світу.

Митець зазначає, що зараз особливо зріс інтерес до ювелірних творів високого художнього рівня, дуже цінується саме авторська творча робота. Серед модних тем називає, зокрема, античні, класицистичні, ампірні мотиви.

Примітки:

- ¹ Сокровища мира / Под редакцией Джанни Гуадалупи. – М.: Астрель, 2001. – С. 243.
- ² Неверов О. Римские фалеры // Юный художник. – 1991. – № 11. – С. 17–19.
- ³ Шуман В. Мир камня. В двух томах. – Т. 2. Драгоценные и поделочные камни. – М.: Мир, 1986. – С. 122.
- ⁴ Путолова Л.С. Самоцветы и цветные камни. – М.: Недра, 1991. – С. 169–170.
- ⁵ Шуман В. Указ.соч. – С. 122.
- ⁶ Глоба П.П. Астроминералогия / Серия “Введение в астрологические спецкурсы”. – К.: Логос, 2003. – С. 80-81.
- ⁷ Карлов Г.Н. Изображение птиц и зверей. – М.: Просвещение, 1976. – С. 112.
- ⁸ Дикі кабани // www.mijsvit.com.ua/content/view/548/188
- ⁹ История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, Античность. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 28.
- ¹⁰ Окладников А.П. Утро искусства. – Л.: Искусство, 1967. – С. 46-47, 127, 111–112.
- ¹¹ Химик И.А. Мировая художественная культура. – Кн. 1. Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия. – Спб: Славия, 1994. – С. 191-193.
- ¹² Карлов Г.Н. Указ.соч.– С. 142.
- ¹³ Окладников А.П. Указ.соч. – С. 55, 88, іл. 4, 5, 6.
- ¹⁴ Рабинович М.Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и её применение в рисунке. – М.: Высшая школа, 1978. – С. 166, 179.
- ¹⁵ Карлов Г.Н. Указ.соч. – С. 5-6.
- ¹⁶ Китайская астрология. – <http://www.astrohoroskope.org/>
- ¹⁷ Давня історія України. – Т. 3. Слов'яно-Руська доба. – К., 2000. – С. 184.
- ¹⁸ Стаття О.В. Триколенко “Золота скульптурка дикого кабана з кургану Хомина Могила” у цій збірці.
- ¹⁹ Леви-Строс К. Мифологика: от мёда к пеплу. – М.: ИД “ФЛЮИД”, 2007. – 441 с.