

УДК 73.671.4

Микола Гурмак

викладач кафедри
монументально-декоративної
скульптури Львівської
національної академії мистецтв

Технології виготовлення медалей — від міфу до історії

© Гурмак В., 2016

<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51664>

Анотація. Простежено розрив і шлях його подолання між технічними засобами й образним наповненням сучасного медальєрства. Проводиться порівняння сучасного співвідношення техніки та образу, характерних для двох попередніх етапів медальєрного мистецтва: антична монета та середньовічно-ренесансні монети й медалі. Злети медальєрного мистецтва попередніх епох пов'язані з досягненням єдності образу і техніки – у античні часи основою такої єдності була міфологія, у добу середньовіччя – натурфілософські вчення на зразок алхімії. Оскільки жодна з цих основ не підходить для сучасних митців, кожному з них залишається виробити індивідуальний варіант «одухотворення техніки».

Ключові слова: медаль, медальєрне мистецтво, монета, литво, карбування, пантограф.

Постановка проблеми. Медальєр із світовим ім'ям Юрій Шевяков (1955, Донецьк) відзначає парадоксальну ситуацію: попри неймовірний прогрес технології виготовлення медалей, сучасне медальєрне мистецтво здебільшого перебуває в занепаді. І причину цього занепаду мариупольський митець бачить саме в найбільш поширеній сьогодні техніці виготовлення медалей — модель медалі виготовляється у кілька разів більшою за майбутню медаль і зменшується до потрібних розмірів механічним шляхом. При зменшенні змінюється співвідношення між зображенням і медальним тлом – у результаті втрачається монументальність фігури, що «здається нереальною маріонеткою, позбав-

леною сили і шляхетності» [1].

Автор справедливо зазначає, що виготовлення медалі вимагає не математичного копіювання, а інтерпретації, основу якої знаходить у ідеалізації зображуваного предмета, неперевершеним зразком якої називає роботи античних і ренесансних майстрів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вказану проблему аж ніяк не можна звести до заклику відмовитися від сучасних технологій, аби повернутися до старих кустарних методів. До прикладу, французькі медалі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., виготовлені за допомогою пантографа Жанв'є, аж ніяк не втратили своєї художньої вартості.

І навпаки, часто саме обмеженість технічних засобів античних, а ще більше — середньовічних майстрів приводила до неможливості адекватного передання образу. У розділі, присвяченому технології виготовлення монет і медалей, Василь Гурмак [2, с. 321-328] детально зупиняється на перевагах і недоліках кожного з наявних технічних засобів переведення моделі в кінцевий матеріал — метал, пластик тощо. Підсумовуючи думку автора, можна сказати, що немає жодного ідеального технічного методу – запорука успіху лежить у знаходженні гармонії між задуманим образом, кінцевим матеріалом і технікою переведення у нього.

Михайло Єрмаков справедливо наголошує, що одним з головних художніх принципів декоративно-прикладного мистецтва є відповідність між формою предмета та особливостями обраного металу й методом його обробки, оскільки останні є не просто технічними моментами, але й засобами образного мислення художника. Тож чим тонше розуміє він властивості формотворчих матеріалів і металу, тим краще використовує їх для вирішення художньо-композиційних завдань. «Високе почуття матеріалу, тонко продумане ставлення до вибору його обробки — запорука творчих успіхів художника прикладного мистецтва» [3, с. 5], — підсумовує автор.

1978 року Р.М. Персіг [4] присвятив проблемі співвідношення техніки і образу книгу, що відразу після публікації стала класикою філософського роману. Автор доводить — техніка сама по собі аж ніяк не є злом, навпаки, завдяки її прогресу людство вирішило безліч реальних проблем. Справа не в тому, аби ігнорувати технічні питання і поринути в чисте мистецтво — справа в подоланні прірви між техніком і художником. Р. М. Персіг вказує

на відсутність такої прірви в античності — грецьке слово «техно» позначало водночас техніку та мистецтво. Якісна техніка стає мистецтвом, — стверджує автор.

То, можливо, художникові достатньо бути заангажованим у всі етапи виготовлення медалі, а не обмежувати свою роль виготовленням малюнку чи моделі? Саме це ще на початку 1980-х років рекомендував Михайло Одноралов [5, с. 124], чия присвячена медальєрному мистецтву книга дотепер не втратила актуальності.

Мета статті — порівняти особливості співвідношення між технікою та образом, характерними для трьох головних етапів медальєрства: 1) домонетні види грошей і античні монети; 2) середньовічно-ренесансні монети й медалі; 3) сучасні монети й медалі. На основі цього порівняння і висновків авторів, що зверталися до цієї проблеми у своїх роботах, пропонується шлях виходу з кризи сучасного медальєрного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. 1. Античність. Для світогляду сучасної людини видається цілком природним розділення образного та технологічного аспектів мистецтва. Зокрема, автори книги «Світ художнього литва. Історія технології» [6, с. 15] зазначають, що, хоча причорноморські монети-стріли та монети-дельфіни й не становлять особливої художньої цінності, проте техніка їх литва заслуговує високої оцінки. Однак для міфологічного світогляду розподілу на техніку та образ не існувало — процес створення тієї чи іншої речі строго відповідав кінцевому результату.

Тонко відчуваючи характер міфологічної свідомості, Василь Розанов [7] справедливо порівнював процес виготовлення античних монет з випіканням проскур при храмі. Інакше кажучи, якщо для людини античності сама монета становила образ світу (або його частини), то й процес її виготовлення мав відповідати міфу творення.

Перше твердження не викликає жодних сумнівів. Зокрема, Ніна Івочкина [8, с. 112-123] наводить численні докази відповідності форми стародавніх китайських монет картині світу, що склалася під впливом народних вірувань, даосизму та конфуціанства. Литий бронзовий цянь у вигляді круглого диску з квадратним отвором посередині стародавні автори трактували як поєднання Неба і Землі, що, у свою чергу, є окремим випадком поєднання фундаментальних начал всесвіту: чоловічого ян та жіночого інь. За аналогічним квадрато-круговим принципом побудований і за-

пис усіх 64-х гексаграм «Книги змін» («І цзін»).

Цю основну паралель між образом світу та монетою Н. Івочкина доповнює наступними: центральне розташування монетного отвору відповідає центральному місцю на землі Середньої Імперії (Чжунго), квадратний отвір з чотирма ієрогліфами довкола нього відповідає схемі п'яти елементів у сің, за якою земля перебуває в центрі, над нею — вогонь, під нею — вода, праворуч — метал, а ліворуч — дерево.

Далі автор ставить слухне запитання — але для чого потрібно було таке багатство символічних рядів, якщо на маленькій монеті було майже неможливо розгледіти ієрогліфів? Відповідь автора проста й переконлива – майже невидиме на монеті ставало добре видимим на амулетах, що мали вигляд монет, однак були значно більші за розміром.

Відзначена двоїстість знаходить свій відповідник у давньокитайському міфі [9, с. 45]: завершуючи творення, богиня Нюйва — напівлюдина-напівзмія — підповзає до ставка і, дивлячись у нього, наче в дзеркало, ліпить фігурку з жовтої глини. Фігурка ожила, і Нюйва продовжила працю, однак втомилась задовго до того, як кількість людей стала достатньою для заселення всієї землі. Тоді Нюйва зірвала ліану, занурила її на дно ставка, і коли та вкрилася глиною, висмикнула — краплі глини падали на землю і перетворилися на людей. Від фігурок, зліплених індивідуально, походять видатні люди, а від виготовлених серійно — простолюд.

Таким чином, для китайського ремісника існувала та сама різниця, що для богині-творця: один шаблон (образ Нюйви) втілювався у двох варіантах: амулети (видатні люди) і монети (простолюд).

Існують й інші паралелі між міфом і процесом виготовлення давньокитайських монет і амулетів. Олексій Биков [10, с. 9] описує цей процес так: від V по IV ст. до н. е. давньокитайські монети-ножі, монети-мотики чи монети-музичні пластини відливали у формах з пресованого піску, що складалися з верхньої та нижньої половини. Форму отримували, відтискаючи зразок монети на гладкій плиті. Через крихкість їх поступово замінили вапняковими. Згодом технологія вдосконалилась, і монети почали виготовляти за допомогою опуклих патриць — форма для лицевого та зворотного боків монет накладалися одна на одну, метал заливали по спеціальних жолобках, які йшли від зовнішнього краю і з'єднували відбитки монет (для порівняння, у Європі цей метод

набув розповсюдження лише на початку XIX ст.).

Таким чином, зразок монети відповідав богині, гладка поверхня плити — дзеркалу, в яке вона дивилась, а процес вливання у форму металу — скиданню рідкої глини з ліани. Отже, для майстра процес виготовлення монети становив повторення міфу творення, а сама монета втілювала образ світу. Сакральна функція монет (особливо у вигляді амулетів) важила не менше за господарську, тож навіть банальна торговельна операція мала в собі щось від священнодійства, оскільки робила учасників причетними до Появи світу в його ідеальній першоформі.

Вочевидь, подібним чином до монети ставились і в Середземномор'ї — це доводить велика кількість раних монет, знайдених при розкопках храму Артеміди Ефеської. Отже, відразу після появи монет у античному Середземномор'ї вони вважалися гідним жертвоприношенням. Михайло Максимов [11, с. 14] так описує метод виготовлення давньолідійських монет: при карбуванні найдавніших електричних монет зливок у вигляді бобу чи кульки кидали на ковадло, аби він під дією власної ваги закотився до центру заглиблення, створеного зображенням лицевого боку. Зі зворотного боку на нього наставляли один чи кілька стержнів квадратного січення і після удару молотка по стержнях на зливку відбивався одночасно малюнок з нижнього штемпеля-ковадла і слід від стержня.

Автори книги «Світ художнього литва. Історія технології» [6, с. 10] вважають за необхідне уточнити: хоча монети Лідії та Егіни зазвичай зараховують до карбованих, вони є відлитими крапельним методом, тобто наливом краплі металу на пласку основу. Однак, вочевидь, найбільш правильно назвати цей метод карбувальним литвом, оскільки при виготовленні монети були задіяні обидва методи.

На жаль, міфи давніх лідійців дійшли до нас лише фрагментарно. Однак їх можна реконструювати, зважаючи на походження лідійців і вплив шумеро-вавилонського світогляду, зумовленого їхнім місцем проживання. Одним з основних моментів індоєвропейської міфології є мотив творення через жертвоприношення. Зокрема, у скандинавській міфології всесвіт постає внаслідок жертвоприношення велетня Іміра, у давньоіндійській міфології в жертву принесли першолюдину Пурушу, у греків богиня всесвітньої любові Афродіта з'являється внаслідок оскоплення Кроносом бога небес Урана [12; 13] тощо. Враховуючи, що той самий

сюжет є в аккадо-вавилонській міфології, можна з абсолютною впевненістю сказати, що міф творення давніх лідійців складався з двох частин: 1) убивство або пошкодження першоістоти; 2) перетворення її тіла на всесвіт і його елементи.

Ось як описує цей процес поема «Енума Еліш» («Коли вгорі»): першобоги Апсу, Мумму і Тіамат змішали свої води і створили богів посередині небес. Після цього з'явилися боги землі та підземного світу. Але нові істоти заважали першобогам, котрі вирішили знищити власне поріддя. Але нові боги нанесли удар першими — спочатку був убитий Апсу, на чиему тілі Еа звів свій дім — «Покої долі». Там побачив світ його улюблений син Мардук. Коли розгнівана Тіамат пішла війною на богів, саме Мардук вийшов проти неї. Коли Тіамат розкрила пащу, аби проковтнути його, він заповнив її Вихором, так що тіло її роздулося. Тоді він вразив її стрілою і розітнув черево. З однієї половини Тіамат Мардук створив небо, а з другої — землю, яку заселив рослинами й тваринами, а насамкінець змішав глину з кров'ю убитого чоловіка Тіамат — Кінгу — і створив людей [13, с. 110].

Порівняємо текст аккадо-вавилонського міфу з процесом виготовлення перших середземноморських монет: куляста заготовлена монета відповідає роздутому тілу Тіамат, стержень — стрілі Мардука, удар по стержню молотком — пострілу, відбиток на заготовці малюнка — створенню світу, різниця між аверсом і реверсом монети — розділенню небес і землі.

Інакше кажучи, для лідійського майстра, як і для майстра з Піднебесної, процес виготовлення монети повторював міф творення. Вдаряючи по заготовці молотком, майстер виконував роль бога-громівника, що вражає свою зброєю першоістоту — кулясту й безформну. Заповнення м'яким металом вирізаного в ковадлі малюнка відтворювало постання землі з рослинами, тваринами й людьми — тож не дивно, що ранні зображення на аверсі монет — рослини і тварини, до яких незабаром приєдналися і люди — спочатку у вигляді написів, згодом в якості зображень.

2. Середньовіччя. Якщо міф впливав на технологію, то й технологія впливала на міф. Згідно із спостереженнями вчених (П. Потапов [12], К. Кляшторний [13]), більшість легенд, що розповідають про походження тюрків, пов'язані з печерою. Одна з них розповідає, як вода залила печеру в горах Каратагу й заповнила глиною яму, що мала форму людського тіла. Під дією сонячного проміння

протягом 9-ти місяців статуя ожила й стала чоловіком на ймення Ай-Атам. Він прожив 40 років, коли внаслідок другого паводку з'явилася жінка. Вони побрались і мали 40 дітей. Ще 40 років Ай-Атам прожив після смерті дружини. Загалом Ай-Атам прожив 120 років і став першим королем тюрків. Після смерті його поховали у тій самій печері й встановили там золоту статую [14, с. 79-86].

Культ печери предків у державі давніх тюрків був культом каганського роду. Ал-Біруні в «Мінералогії» пише, що жителі Кабула вважали, що перший з тюркських царів Барахмакін був створений у печері Бугра і вийшов звідти в царській шапці (калансува) [15, с. 158-161]. Не становить жодних труднощів побачити пряму відповідність печери — ливарній формі, заповнення ями глинистою водою — етапу вливання розплавленого металу у форму, а першолюдини — статуї.

Тож не дивно, що в легендах про походження роду Ашіна, котрий заснував у VI ст. перший тюркський каганат, робиться акцент на його вмінні добувати та обробляти метал. Аналіз найдавнішої тюркської лексики доводить, що культура пратюркських народів характеризується знанням і використанням навичок металургії та гірничо-рудної справи. Зокрема, за О.А. Мудраком, слово «алтун» первісно характеризувало тюркські народи та їхні досягнення у металообробці, а згодом поширилося на всю зону тюркського впливу як позначення різноманітних металів – золота (здебільшого), міді, срібла [16].

Інакше кажучи, спочатку метал творився за подобою людини (з точки зору міфу), а згодом за подобою металу творилась уже сама людина. Закутий у металеві лати середньовічний воїн бачив себе як залізу істоту не лише ззовні, а й зсередини. Сліди такого сприйняття дотепер збереглися в ідіомах на зразок «залізний характер», «залізні нерви» тощо.

Однак якщо міфологія литва в середньовіччі перейшла на людину, то саме литво втратило свою міфічну природу. Втрата статусу священнодійства операцій з металом взагалі та виготовлення монет зокрема була характерна вже для пізньоримського часу. За описом Г. Федорова-Давидова [17, с. 9-15], римський монетний двір II – III ст. н. е. нагадував радше конвеєрний завод Форда, ніж храм. Ймовірно, саме з розривом між десакралізованим процесом виготовлення і все ще міфологізованим кінцевим продуктом пов'язане погіршення мистецької якості пізньоримських монет

при тому, що вони набули ідеально круглої форми й мали велику кількість дрібних деталей. Деміфологізованим залишався процес виготовлення монет і в добу Середньовіччя.

Відокремлення медалі від монетної справи в добу Середньовіччя відбулося під знаком зміни ставлення до технологічного процесу. Марк Джонс [18, с. 15-16] зазначає, що Пізанелло технікою виготовлення (литво) і матеріалом (бронза) повернув медаль у царину скульптури, тоді як пізньоготичні медальйони радше належали до сфери ювелірного мистецтва. Марина Майская [19, с. 120-121] виділяє кілька стадій техніки, у якій працював італійський майстер: 1) виготовлення моделі з воску; 2) закривання моделі формою для литва, виготовленою з просіяного піску або вугільного пилу, закріплених розчином; 3) заливання металу, що заповнює опоку, витісняючи віск; 4) фінальна обробка медалі з допомогою інструментів для карбування.

А позаяк роль фінальної обробки була доволі високою, можна сказати, що, як і у випадку з технологією виготовлення давньолідійських монет, процес створення ренесансної медалі слід називати карбувальним литвом або ливарним карбуванням.

Можна сказати, що у своєму наслідуванні античності середньовічно-ренесансні медальєри відтворили не стільки окремі ланки стародавньої технології, скільки античний підхід до неї. Звичайно, це не значить, що Пізанелло сприймав процес виготовлення медалі через призму міфу, як робив це давньокитайський, давньолідійський або давньоегінський майстер. Радше можна говорити про те одухотворення техніки, котрого прагнув досягнути герой Р.М. Персіґа. Для середньовічно-ренесансного майстра не існувало розділення на техніку і образ, техніка була частиною творчості, якщо про образ він волів не роздумувати (образ-бо повинен говорити сам за себе), технічні аспекти описувалися детально і з задоволенням.

Саме це є ключем до розуміння «Життєпису» Бенвенуто Челліні [20] — читаючи автобіографію скульптора з позиції розділення технічного та образного аспектів, неможливо позбутися враження, що він взагалі не займався мистецтвом у сучасному значенні слова. Челліні детально описує свої сварки із замовниками, суми гонорарів, процеси виготовлення монет і скульптур і навіть кінцевий вигляд своїх творів, але абсолютно нічого не говорить про їхнє образне наповнення, про ідею, про символічне

навантаження тощо. Однак це зовсім не характеризує скульптора як бездумного ремісника — просто для нього не існувало високого мистецтва в сучасному значенні слова. Мистецтвом було все, що має відношення до творця — власне, усе його життя. Але якщо так, то хіба питання образу не мало б зайняти місце поруч з питаннями техніки, оплати та ін.?

Для відповіді на це запитання слід повернутися в епоху, де жили Пізанелло, Челліні та інші середньовічно-ренесансні майстри. З одного боку, це епоха відкритості розуму та необмеженого інтелектуального пошуку. Відроджуються неоплатонізм, розквітають натурфілософія, алхімія, астрологія та інші напівмістичні-напівнаукові вчення. Але при цьому всі ці явища мають напівзаборонений характер, про них говорять лише у вузьких колах посвячених, тоді як у зверненні для широких кіл використовуються приховані натяки й прямі замовчування.

Тож, можливо, для Пізанелло, Челліні та ін. процес виготовлення скульптур і медалей таки мав міфічне підґрунтя, подібне до міфу творення античних часів. Мова про алхімію. У контексті сказаного вище, алхімія є нічим іншим, як поверненням металу його міфологічної природи при тому, що центральне місце в міфології металу залишається за людиною.

Завдяки дослідженням К.-Г. Юнга [21], Марії-Луїзи фон Франц [22] та інших піонерів аналітичної психології більше неможливо дивитися на алхімію як забобон або засіб видурювання грошей у засліплених жадобою простаків. З точки зору сучасної науки алхімічні тексти й практика є цінним джерелом аналізу тонких процесів людської психіки. Перетворення свинцю на золото становило лише один з аспектів Великої Справи, чії цілі диференціювалися за «рівнями металу»: 1) трансформація металу; 2) духовне вдосконалення людини; 3) безпосереднє споглядання Божества.

Оскільки при обробці речовина послідовно змінювала колір, стадії Великої Справи отримали кольорові назви: 1) нігредо — у чорному, що символізує гниття та смерть; 2) альbedo — у білому, що символізує воскресіння; 3) цитринітас — у жовтому, що символізує звільнення від зайвих домішок; 4) рубедо — у червоному, що символізує кінцеве духовне перевтілення.

Основа алхімії — принцип аналогії, алхімік у своїй лабораторії відтворює космічну трансформацію первинного хаосу під впливом Світла. Водночас алхімічні операції строго відповіда-

ють етапам індивідуалізації (за Юнгом), що починається в темряві несвідомого, переходить у видобування його прихованого вмісту й завершується його повною інтеграцією в психіку. Звідси закріплення за стадіями Великої Справи психологічних відповідників: нігредо відповідає меланхолії, альbedo — ейфорії, цитринітас — свободі, рубедо — гармонії.

Для того, аби провести аналогію між відливом медалі та алхімічними процедурами, середньовічно-ренесансному художникові зовсім не потрібно було бути алхіміком або магом (хоча Леонардо да Вінчі вважали саме таким, а Пізанелло називають «Леонардо раннього Відродження», і це вже не кажучи про існування такого різновиду медалі як «алхімічна» [2, с. 312]) — достатньо було загального культурного тла, на якому відбувалася його діяльність. Як показав Ервін Панофський [23, с. 49-79], таким культурним тлом часів готики була схоластика, тож у структурі готичних соборів будівничі відтворювали структуру схоластичного трактату. Аналогічним загальним культурним тлом сучасності є психоаналіз, тож художник віддзеркалює у своїх творах його засади навіть якщо не вивчав спеціально психологію. Щодо періоду раннього ренесансу, то його загальне культурне тло складалося саме з натурфілософії, алхімії, астрології та неоплатонічних течій. Тож художник того часу навіть несамохіть мав бачити в стадії закривання восківки в темряву опоки аналог з нігредо, в етапі заповнення форми розплавленим добіла металом — паралель з альbedo, ототожнювати цитринітас із зняттям недоліків відливу карбівкою та сприймати як рубедо, виконаний у червонуватій бронзі твір.

Для прикладу звернемося до кульмінаційного моменту книги Челліні (LXXV – LXXVIII) — опису відливу Персея [20, с. 393-401]: етап загортання моделі в глиняний кожух, витоплення воску з форми та початковий розігрів металу завершується пожежею в майстерні й нападом лихоманки, що вклала майстра до ліжка. Прощаючись із помічниками, він каже: «... я почувуюся настільки зле, як ніколи не почувався відтоді, як з'явився на світ, і упевнений, що за кілька годин ця велика хвороба мене уб'є». З відчуттям великого незадоволення скульптор лягає в ліжку і дві наступні години бореться з лихоманкою, постійно повторюючи: «відчуваю, що помираю!». Несподівано до кімнати заходить чолові'яга, зігнутий у формі літери S і проголошує: «...ваша праця

зіпсована і цього вже нічим не виправити». Перед нами зразковий опис стадії нігредо з її меланхолією, відчаєм, переживанням розпаду всередині та довкола себе.

Бенвенуто підводиться і повертається до майстерні, де наказує помічникам виконувати все, що він казатиме. І хоча йому спочатку відповідають, що він прагне неможливого, урешті всі висловлюють готовність підтримати його в усьому (як підозрює Челліні, винятково через те, що чекали на його смерть будь-якої миті). Бенвенуто бачить, що метал згустився, і посилає за дубовими дровами. Челліні почувується деміургом: «...я превеликим голосом казав то тому, то цьому: «Неси сюди, приберись там!» Так що, бачачи, що тісто починає розріджуватись, весь цей народ з такою охотою мені корився, що кожний робив за трьох». Далі скульптор кидає в горн трохи олова, і ось, завдяки йому, дровам та постійному перемішуванню металеве тісто перетворилося на рідину. «І коли я побачив, що воскресив мертвого.; до мене повернулась така сила, що я вже не помічав, чи є в мене ще лихо-манка або страх смерті». Знову таки, це просто зразковий опис стадії альбедро з її припливом сил, почуттям щастя, переживанням глибокого оновлення усього ества.

«Раптом чується гуркіт із превеликим сяйвом вогню, так що здавалося просто-таки, що блискавка утворилась тут же ж у нашій присутності; через якийсь незвичний жахливий острах кожний розгубився і я більше інших». Виявилось, що горн тріснув і бронза почала вилитись. Бенвенуто розуміє, що причина у вигоранні олова, тому наказує додати ще. Нарешті форма наповнилась, скульптор дякує Богові, а далі «повернувся до блюда із салатом... і з великим апетитом поїв і випив разом із усім цим людом; опісля пішов у ліжку здоровий і веселий». Це стадія цитринітас, коли адепт позбувається надміру ейфорії, повертаючись на землю – він більше не всемогутній деміург, зате, як ніколи, вміє радіти тому, що є.

Через два дні скульптур починає потрохи відкривати свою роботу: спочатку голову Медузи, що вийшла чудово, оскільки «природа вогню в тому, аби йти вгору», а вона є найвищою точкою скульптури. Далі голову Персея, яка теж вийшла чудово, хоча й розташовувалась нижче. Найбільшим дивом скульптор називає те, що кількість бронзи точно відповідала формі — нічого не залишилось у ливарному отворі, водночас не було й жодної неста-

чі (Юнг назвав би це синхронізацією). І так поступово скульптор спускався донизу, поки дійшов до правої стопи. Він був абсолютно впевнений, що вона добре не відліється, тому відчув розчарування, коли побачив, що й з нею все гаразд. Але коли виявилось, що пальці таки не вийшли, Челліні був радий і цій додатковій невеличкій роботі, і тому, що справдився його прогноз, ще й озвучений герцогові. Отже, опис роботи над скульптурою завершується на ноті рубедо — твір завершено, скульптор переживає гармонію в собі й довкола себе.

3. Сучасність. Услід за Дж. З. Янгом, М. Мак-Люен доводить, що «радикальні зміни у засобах повсякденної людської діяльності й мовлення пов'язані з освоєнням нових інструментів» [24, с. 11]. Нехай не настільки прямо, однак подібна синхронізація між новими технологіями й новим світоглядом і формами, що його втілюють, безперечно існує. Але у формулу «нова технологія – новий світогляд» слід додати ще один компонент — період адаптації. Саме він виявляється вирішальним, оскільки в ньому визначається, чи приживеться нова технологія взагалі, а якщо приживеться, то яким чином вона змінить старий світ і зміниться сама. Тож між появою нової технології та появою нових форм світогляду проходить певний час, що може розтягнутися на десятиліття і більше, а може обмежитися кількома роками.

Зокрема, зміна технології карбування монет і медалей відбулася між 1851-м (пантограф Гілла) та 1899-м (пантограф Жанв'є), і приблизно у той самий період відбулась і зміна розуміння медальєрного мистецтва — середньовічно-ренесансна медаль поступилася медалі сучасній. Художники-медальєри освоїли нову технологію без втрат у якості чи образному наповненні. Можна виділити два моменти, які зробили адаптацію карбувальних машин настільки швидкою і успішною. По-перше, вже 1900 р. пантограф Жанв'є був художньо осмислений — Александр Шарпонтє випустив восьмикутну плакетку із зображенням процесу машинного карбування. Як зазначає В. Гурмак, завдяки цьому пантограф Жанв'є із засобу тиражування мистецьких творів перетворився на мистецький твір [2, с. 325], що забезпечило те одухотворення техніки, до якого закликав герой М. Персіґа. По-друге, французькі медальєри початку ХХ ст. інтуїтивно застосували випробований стародавніми творцями міфів прийом адаптації нововведення завдяки його поданню у вигляді старої традиції. Такі класики медальєрного мистецтва як

Демен, Делануа, Деламар та ін. відобразили сучасні їм відкриття засобами міфологічних образів (наприклад, Авіація у вигляді дівчини в крилатих сандаліях), що дозволило запобігти конфлікту між старими й новими формами свідомості.

Таким чином, перехід до нової ери медальєрства виявився максимально безконфліктним — аж настільки, що усвідомили зміну в змісті слова «медаль» лише наприкінці ХХ ст.

Висновки і пропозиції. М. Єрмаков справедливо зазначає, що «майстри і художники, котрі працюють у царині художнього литва, окрім вивчення самих металів і прийомів формування, повинні знати... історичні стилі й дизайн художнього литва» [3, с. 7]. Однак такі знання ніколи не будуть повними без їх доповнення розумінням світогляду стародавнього майстра, без спроби побачити процес його очима і пережити його серцем. З іншого боку, не менш правильне й твердження М.Єрмакова, що сучасному художникові абсолютно «необхідне знання можливостей і результатів застосування сучасних матеріалів і техніки в царині художнього литва металів» [3, с. 9]. Але й це знання потребує доповнення у вигляді власного варіанту «одухотворення техніки» на зразок інтелектуально обґрунтованого М. Персіґом або інтуїтивно знайденого французькими медальєрами першої третини ХХ ст.

На сьогодні саме останнє завдання є найскладнішим. Культурне тло минулих епох дозволяло художникам переживати як єдине ціле образ і техніку, процес створення речі значив не менше, ніж сама річ. Інакше кажучи, основою творчості була рівновага між твором і процесом творення. Сучасний світ загубив цю рівновагу — мистецький об'єкт байдужий до процесу свого створення, а мистецький процес — перформанс, байдужий до кінцевого результату.

Однак напрямок розвитку сучасного мистецтва безперечно пов'язаний із возз'єднанням твору й творення, тож сучасні мистецькі форми все більше нагадують традиційне мистецтво, і навіть не стільки зовнішньо, скільки за підходом. Цю тенденцію ще на початку 50-х років ХХ ст. чудово описав М. Мак-Люен у своїй «Галактиці Гутенберга». Зокрема, посилаючись на І. Колін Чері, канадський вчений доводить, що головною перепорою технічного прогресу в давніх культурах була неможливість відокремити механічну структуру від живих форм — зразком видатної спроби такого відокремлення став винахід колеса. Однак на сучасному

етапі колесо стає засобом подолання машини, оскільки завдяки під'єднанню до нього електрики відбулося його повторне злиття з живою формою; власне, будь-яка жива істота в русі є колесом, оскільки реалізує циклічний принцип [22, с. 66-67].

Саме таке повторне поєднання механізму й життя відкрили французькі медальєри початку ХХ ст. і перевідкривають медальєри початку століття ХХІ-го. І надзвичайно приємно бачити серед цих перевідкривачів вітчизняних митців.

1. Шевяков Ю.И. Художественные медали [Електрон. ресурс] / Юрий Иванович Шевяков. — 2009. — Режим доступу до ресурсу: <http://donbass.name/2009/05/28/medali.html>.
2. Гурмак В.М. Медальєрство: образотворчі засоби, історія і техніка виконання: [Навч. посібн.] / Василь Миколайович Гурмак. — Львів : Національна академія сухопутних військ, 2015. — 385 с.; 265 іл.
3. Ермаков М.П. Технология декоративно-прикладного искусства. Основы дизайна. Художественное литье. Учебное пособие: [Учебн. пособ.] / Михаил Прокопьевич Ермаков. — М. : ЛитераФорте, 2014. — 460 с.
4. Персиг Р.М. Дзэн и Искусство Ухода за Мотоциклом. Исследование Ценностей / Роберт Мейнард Персиг. — М. : АСТ, 2015. — 480 с.
5. Одноралов Н.В. Техника медальєрного искусства: [Учеб. пособ.] / Николай Васильевич Одноралов. — М. : Изобразительное искусство, 1983. — 159 с. ; ил.
6. Петриченко А.М. Мир художественного литья. История технологии / Алексей Петриченко, Энрико Гини, Николай Бех, Валерий Васильев. — М.: Едиториал УРСС, Металлург, 1997. — 272 с.
7. Лепехина Е.В. В. Розанов «Об античных монетах» [Електрон. ресурс] / Е.В. Лепехина // Портал Античная нумизматика. — 2015. — Режим доступу: <http://www.coins.msk.ru/index.php/stati-i-materialy/antichnaya-numizmatika/55-v-v-rozanov-ob-antichnykh-monetakh>.
8. Ивочкина Н.В. Китайская медная монета как модель мира / Н.В. Ивочкина // Записки восточного отделения ЗВОРАО. — С-Пб : Петербургское Востоковедение, 2002. — 560 с.
9. Ежов В.В. Мифы Древнего Китая / В.В. Ежов ; авт. предисл. И.О. Родина. — М. : Астрель, 2004. — 494 с. : ил.
10. Быков А.А. Монеты Китая / А.А. Быков. — Л.: Советский художник, 1969. — 80 с.
11. Максимов М.М. Очерк о золоте / М.М. Максимов. — М. : Недра, 1977. — 128 с.

12. Токарев, С.А. Мифы народов мира: Энциклопедия : в 2 т. / гл.ред. С.А. Токарев ; ред. И.С. Брагинский, И.М. Дьяконов, В.В. Иванов. Т. 1 : А - К. — 2-е изд. — М. : Российская энциклопедия, 1994. — 671 с. : ил.
13. Токарев С.А. Мифы народов мира:Энциклопедия : в 2 т. / гл.ред. С.А. Токарев ; ред. И.С. Брагинский, И.М. Дьяконов, В.В. Иванов. Т.2 : К - Я. — 2-е изд. — М. : Российская энциклопедия, 1994. — 720 с. : ил.
14. Потапов Л.П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах / Л.П. Потапов // СЭ — 1991 — № 5 — С. 79-86.
15. Кляшторный С.Г. Версия древнетюркской генеалогической легенды у ал-Бируни // Средневековый Восток. История. Культура. Источниковедение. М. : 1980. С. 158-161.
16. Мудрак О.А. Сравнительная грамматика тюркских языков / О.А.Мудрак // *Orientalia et Classica*. Труды Института восточных культур и античности. — М. : РГГУ, 2009. — Вып. XXIII. — С. 81-103.
17. Федоров-Давыдов Г.А. Монеты-свидетели прошлого : попул. нумизматика / Г. А. Федоров-Давыдов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 176 с : ил.
18. Jones Mark. The Art of the Medal / Mark Jones. — London : Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Publications Limited, 1979. — 192 p.
19. Майская М.И. Пизанелло / М.И. Майская. — М. : Искусство, 1981. — 290 с. : ил.
20. Челлини Бенвенуто. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции / Бенвенуто Челлини. — М. : Художественная литература, 1987. — 495 с. : ил.
21. Юнг Карл-Густав. Дух Меркурий (История психологии в памятниках) / Карл-Густав Юнг. — М. : Канон, 1996. — 384 с.
22. Франц М.-Л. Алхимия. Введение в символизм и психологию / М.-Л. Франц : Библиотека аналитической психологии. — М. : Б. С. К., 1997. — 189 с.
23. Панофский Эрвин. Готическая архитектура и схоластика / Эрвин Панофский // Богословие в культуре средневековья. — Киев : Христианское братство «Путь к Истине», 1992. — С. 49-78.
24. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Мак-Люэн. — К. : Ника-Центр Эльга, 2004. — 217 с.

ANNOTATION

Mykola Hurmak. Technologies of medal manufacturing — from myth to history. The article is about the gap between the technique means and figurative filling of modern medal art. Author studies a comparison of contemporary proportion between technique and image of medal and the same proportion of the Ancient, Middle-aged and Renaissance medal and coin. The way to get over this gap is also proposed. The author notes that the rises of medal art in previous eras were associated with the consummation of the combining of an image and a technology — in ancient times the mythology was taken as the basis of such a unity, in medieval times its place as a basis was replaced by the natural-philosophical school like alchemy. Forasmuch neither of these foundations is suitable for contemporary artists, each of them should develop the own unique version of «technique spirituality».

Keywords: medal, medal art, coins, foundry, coinage, pantograph.

АННОТАЦИЯ

Мыкола Гурмак. Технологии изготовления медалей — от мифа к истории. Тема статьи — разрыв между техническими средствами и образным наполнением современного медальерного искусства. Проводится сравнение современного соотношения техники и образа в медали и соответствующих соотношений, характерных для двух предшествующих этапов медальерного искусства: античная монета и средневеково-ренесансные монеты и медали. Предлагается путь преодоления указанного разрыва. Автор отмечает, что взлеты медальерного искусства предшествующих эпох были связаны с достижением единства между образом и техникой — в античный период основу такого единства составляла мифология, а во времена Средневековья — натурфилософские учения вроде алхимии. Поскольку ни одна из этих основ не подходит для современных художников, каждому из них остается выработать индивидуальный вариант «одухотворения техники».

Ключевые слова: медаль, медальерное искусство, монета, литье, чеканка, пантограф.