

Н. В. ОДНОРАЛОВ • ТЕХНИКА МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА



Н. В. ОДНОРАЛОВ

**ТЕХНИКА
МЕДАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**



Н. В. ОДНОРАЛОВ

ТЕХНИКА
МЕДАЛЬЕРНОГО
ИСКУССТВА

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия
для художественных и художественно-промышленных вузов

Москва
«Изобразительное
искусство»
1983

ББК 85.13
0.43

Рецензент

Кафедра скульптуры ордена Трудового Красного Знамени
Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина
ордена Ленина Академии художеств СССР

О 4903030000-132 19-83
024(01)-83

С «Изобразительное искусство». Москва, 1983

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	5
ТЕРМИНОЛОГИЯ В МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	6
КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ МИРОВОГО МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА	8
РАЗВИТИЕ МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ	32
Значение Федора Толстого для истории русского медального искусства	36
АЛЛЕГОРИИ, СИМВОЛЫ И АТРИБУТЫ В МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА	51
Античные боги	51
Атрибуты богов	52
Музы	52
Растения	52
Животные и птицы	53
Предметы и отвлеченные понятия	53
АЛЛЕГОРИИ И СИМВОЛЫ В СОВЕТСКОМ МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	55
КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА	58
Некоторые особенности современного медального искусства	75
ТРАДИЦИОННЫЕ МЕДАЛИ	93
Типы традиционных медалей	93
Перспектива в медальном рельефе	95
Определение высот рельефа	100
Надписи на медалях	105
Выбор шрифта	105
Венки и орнаменты на медалях	108
СОВЕТСКАЯ ЭМБЛЕМАТИКА	118
ТЕХНИКА ЛЕПКИ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ МЕДАЛЕЙ В МАТЕРИАЛЕ	121
Приготовление и выбор пластилина для медальных работ	121
Состав и свойства пластилина, выпускаемого производственным комбинатом Художественного фонда СССР	122

Метод испытания пластилина	123
Техника лепки медальерного рельефа	124
Специальные требования, предъявляемые к технике лепки медалей	126
Снятие гипсовых форм с пластилиновых авторских оригиналов	128
Изготовление эластичных форм из технического желатина или столярного клея	129
ИЗГОТОВЛЕНИЕ МЕДАЛЕЙ ТЕХНИКОЙ ГАЛЬВАНОПЛАСТИКИ	131
Изготовление рельефного текста для медалей	134
Изготовление контррельефов	137
ГАЛЬВАНИЧЕСКАЯ УСТАНОВКА	141
Выпрямители тока	142
Состав электролита и его приготовление	145
Монтировка гальванопластических медалей	146
ТЕХНИКА ОКСИДИРОВАНИЯ МЕДАЛЕЙ ИЗ БРОНЗЫ, ЛАТУНИ И МЕДИ	148
Способ оксидирования медалей, применявшийся на Монетном дворе в XIX веке	150
Лаки для покрытия медалей из меди, медных и алюминиевых сплавов	150
Уменьшение размеров медалей за счет усадки восковых форм	151
Прессование односторонних медалей из пластмассы	152
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	153
УКАЗАТЕЛЬ МЕДАЛЬЕРОВ	156

В истории медальерного искусства известно значительное количество выдающихся мастеров, оставивших богатое творческое наследие, которое повлияло на различные школы, направления и манеру исполнения художников последующих эпох. Многие из них достигли поражающих своим совершенством композиций, отличающихся виртуозным моделированием. В связи с чем в учебном пособии особое внимание уделено истории медальерного искусства; этот раздел призван в какой-то степени раскрыть «тайны» мастерства художников прошлого.

В качестве иллюстраций приводятся примеры наиболее выдающихся образцов медалей.

В книге описаны специальные требования, предъявляемые к медалям как особому виду памятника, отражающему в миниатюрном рельефе важные исторические события, портреты выдающихся государственных деятелей, крупнейших представителей науки, искусства и т. д.

Специальный раздел знакомит с современным медальерным искусством, характеризующимся созданием уникальных медалей главным образом выставочного и музейного характера.

Учебное пособие для учащихся скульптурных факультетов высших и средних художественных учебных заведений изложено в соответствии с академической программой по скульптуре.

В книге излагаются методы проектирования медалей с учетом особых требований, предъявляемых к построению рельефа, описан выбор шрифтов и построение надписей на медалях, рассматриваются различные виды орнаментирования — венками, символическими изображениями и т. п., изложены технические приемы гальванопластики для исполнения авторских оригиналов медалей и их декоративной отделки.

ТЕРМИНОЛОГИЯ В МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Название «медаль» происходит от французского «medaille»¹, что означает щит, круг с двусторонним рельефным изображением².

Медали не всегда имеют круглую форму. Иногда они представляют собой прямоугольные пластины небольших размеров и выпускаются (так же как и круглые медали) с односторонним, иногда двусторонним рельефом и носят название плакетки (плакетки).

Кроме классических круглых, создаются медали и других самых разнообразных геометрических форм. Например овальные, в виде неправильных окружностей, многоугольные или неопределенных форм, диктуемых композиционными решениями рельефа, которому подчинена форма современной медали.

Лицевая сторона медали с главной темой, которой посвящена медаль, называется аверсом (от французского слова «avers» — обращенный к кому-нибудь). Обратная сторона медали («реверс», от французского «revers» — обратный) имеет обычно вспомогательный характер, используется в традиционных медалях главным образом для нанесения текста, который дополняет и разъясняет изображение на аверсе.

Поле медали — изобразительные плоскости медали, занимаемые аверсом и реверсом, а у плакеток лицевая и обратная сторона, но в

¹ По другой транскрипции слово «медаль» происходит от латинского «metallum» — металлический знак.

² Появлению медалей предшествовало создание округлых монет, заменивших слитки драгоценных металлов, предназначавшихся для обменных целей.

Развитие округлых монет, представляющих собой подобие медалей, и появление на них художественных изображений способствовало созданию наградных медалей, а также медалей, увековечивающих события или личности.

Время выпуска монет в античном мире точно не установлено и примерно относится к VII в. до н. э. (685—652 гг. до н. э.). В России первые монеты были отчеканены в конце 980 г.

«поле» медали входят и свободные плоскости около изображения или текста.

Гурт (от нем. пояс) — кант, выступающий по периферии поля медали, обрамляющий изображение или текст.

Размеры памятных медалей могут быть самыми различными, их диаметр колеблется от 12—15 мм до 150—200 мм.

Медали дают возможность во многом восстановить процесс исторического развития. Не приходится говорить, насколько это важно в нашей стране, где происходили и происходят важнейшие историко-общественные события мирового значения.

В нашей действительности искусство памятных медалей должно было претерпеть существенные изменения. Теперь уже не факты жизни людей знаменитых, как это зачастую было раньше, являются темой, воплощенной в памятной медали. На медалях могут быть лишь воссозданы портреты выдающихся людей или события, оказавшие существенное влияние на развитие советского общества. Это и налагает на советское медальерное искусство особую ответственность, требует от скульптора художественного обобщения, отвечающего глубокой общественной значимости события или лица, выраженной простыми и строгими средствами пластики.

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Возникновение медального искусства можно отнести к тому времени, когда на металлические деньги художники-металлисты стали наносить различные символические изображения.

Следует отметить, что монеты зачастую чеканились с изображениями мемориального характера. В античные времена они изготовлялись в память каких-либо событий или героев. Изобретение денег было вызвано социально-экономическими факторами. Греки и римляне приписывали их появление мифологическим героям и богам. Так, по легенде греков, в Аттике монету с изображением священного быка ¹ ввел Тезей ².

До нас дошли галльские штемпеля. Они служили для выбивания монет в I веке н. э. Большинство штемпелей делали из бронзы, и лишь некоторые во времена римских императоров были изготовлены из стали. Художественные рельефы на металлических деньгах, а позднее на памятных медалях как вид изобразительного искусства находились в древности на равной высоте с другими видами искусства, например скульптурой.

До нашего времени дошло немалое количество старинных египетских, греческих и римских изделий из металла, как монет, так и украшений, служивших для увековечивания памятных событий. Таковы большие греческие медальоны из золота, серебра и бронзы. Привлекает внимание огромный золотой медальон короля Бахтриани Эвкратиды (200—150 гг. до н. э.),

¹ Во многих странах и особенно в государствах Эгейского мира в качестве денег использовался скот, а также быки или бычьи шкуры, поэтому с применением слитков драгоценных металлов им стали придавать форму растянутой «воловьей шкуры» (вторая половина II тысячелетия до н. э.). Такие «растянутые шкуры» массой в 25 кг каждая длиной 25 см, шириной 12 см, состоящие из сплава меди, золота и серебра, были найдены на судне, затонувшем примерно в 1200 г. до н. э. См.: Лазаров М. Потерянная флотилия. Л., 1978.

² Тезей — герой древнегреческой мифологии, сын Эгея, царь Афин.

великолепные сиракузские декадрахмы (413 г. до н. э.), крупные золотые, серебряные и бронзовые пластины, относящиеся к временам династии Птолемея, карфагенские металлические изделия. Некоторые старинные монеты имели двойное назначение. Считают, например, что афинские декадрахмы были выпущены для раздачи гражданам после Марафонской битвы¹. Следовательно, у них были не только обменные функции, но они приобрели характер памятных медалей. К этой категории относят и римские медальоны из золота и серебра, и упомянутые монеты, которые чеканились в честь побед и других торжественных случаев, а также для награждения победоносных полководцев, послов и иностранных высокопоставленных особ, посещавших Рим.

На лицевой стороне античных монет часто встречаются портреты (главным образом в профиль) императоров, полководцев, знаменитых людей, как известно, эта традиция была распространена и в городах Малой Азии, где выпускались монеты с изображениями персидских сатрапов.

Выдающейся работой в области портретного рельефа является изображение Александра Македонского (356—323 гг. до н. э.) в виде Геракла в львиной шкуре, на монетах, выпущенных в годы его правления².

Исследователь А. Н. Казаменова сообщает: «Основные изображения на монетах можно свести примерно к следующим сюжетам: легендарные сцены (римская волчица, Рем и Ромул, бегство Энея из горящей Трои и др.); изображение богов и богинь; архитектурные и скульптурные памятники; сцены из военной жизни или эпизодов военных походов»³. Выпускались монеты, носящие мемориальный характер, например, в Риме динарии Брута и Каски. Во время войны против Октавиана и Антония они должны были напоминать о событиях мартовских ид⁴ 44 года до н. э. На этих монетах были помещены изображения фригийского колпака (символ свободы. — *Н. О.*) и другие символы. Для императорских монет характерен тип так называемых посмертных мемориальных. Они чеканились вошедшим на престол императором в память о своем предшественнике. На лицевой стороне таких монет помещалось портретное изображение умершего императора.

Известными портретами, помещенными на ряде монет, являются изображения Юлия Цезаря, получившего от сената право увековечения на монетах еще при жизни. Затем на медалях появились портреты Брута, Кассия, Марка Антония, Октавиана.

¹ Впервые медаль как награда была учреждена в XVII веке шведским королем Густавом Адольфом для награждения офицеров (БСЭ, т. 15. М., 1974).

² Зограф А. Н. Несколько римских монет V—IV вв. до н. э. с портретным изображением. — В сб.: Античный портрет. Л., 1939.

³ Казаменова А. Н. Введение в античную нумизматику. М., 1969.

⁴ В древнеримском календаре идами назывались 15-е числа месяцев марта, мая, июля, октября и 23-е числа остальных месяцев.



I
Пизанелло
Папа Иоанн VIII Палеолог,
император Константинополя
(avers)



2
Посещение Иоанном VIII
папы Евгения IV
(реверс)



3
Пизанелло
Цецилия, дочь Иоанна
Франциска Маркиони из Мантуи
(аверс)



4
Пизанелло
Цецилия, дочь Иоанна Франциска
Маркиони из Мантуи
(реверс)

В античное время как в Греции, так и в Риме выпускались мемориальные, или коммеморативные¹ монеты. Они всегда соответствовали по весу определенному номиналу (декадрахмы, тетрадрахмы) и также посвящены были каким-либо памятным событиям.

Исторический период от начала нашей эры по XIV век включительно следует признать временем упадка медальерного искусства. Вместе с тем элементы медальерного искусства постепенно входят в произведения декоративно-прикладного искусства и служат как украшения, это можно видеть на церковной утвари: потирах, ковшах, окладах евангелий и многих других художественных изделиях. Мы располагаем некоторыми интересными медалями и медальонами этих столетий, созданными граверами государств Апеннинского полуострова (ныне — Италия), Франции, Византии и других стран.

На монетах и медалях, выпущенных в средние века, значительно сказалось влияние античного искусства. Оно обнаруживается в изображении мифических и исторических персонажей и в стиливых особенностях. Первая такая медаль создана по приказу властителя Каррары Франциска II в честь овладения им Падуей.

Портреты выдающихся или занимающих высокое положение людей на монетах позднейшего времени несут на себе черты связи с античными традициями, например, августалии Фридриха V, которые чеканились в Амальфи в 1231 году.

В первые столетия нашей эры и в средние века в медальерном искусстве появились новые художественные элементы, которые не оставляют сомнения в том, что эти монеты и медальоны предназначались не для денежного обращения. К числу медальонов относятся, в частности, конторниаты², названные так по контурной бороздке, идущей по периферии поля медальона и замыкающей в круг изображение. Памятные и наградные монеты выпускались в эту эпоху византийскими императорами, королями династии Каролингов, венецианскими дожами и т. д.

Великолепный взлет искусства, обозначившийся в начале итальянского Возрождения, самым благоприятным образом отозвался на медальерном искусстве. Но одно имя возвышается над целой группой талантливых медальеров, которых принято называть итальянскими (в действительности объединение «лоскутных» государств на Апеннинском полуострове произошло значительно позже), — это Антонио Пизано (1395—1455), ставший знаменитым под прозвищем Пизанелло. Он родился в городе Вероне, этой колыбели Возрождения. В юности он был художником в Вероне, Риме, Ферраре. В Пизанелло талант живописца переплетается с дарованием скульптора. На всех созданных медалях он подписывался — «Opus. Pisani Pictoris» («Произведение живописца Пизани»), считая себя лишь

¹ Коммеморативный — отмечающий событие.

² От итальянского «contorno» — контур.

живописцем. Творчество этого великого художника способствовало появлению обширной школы медальеров Италии в середине XV века.

Одновременно с Пизанелло работали медальеры Маттео де Пасти, Джулио делла Торе, Джованни Помозелло, Карретто, Болди и Мерескотти, Джованни из Пармы, Андреа Кремонский и Климент из Урбино. Они составляли молодое поколение художников, познакомивших с этой новой областью искусства всю Италию, что повлияло на распространение его и в других странах.

Пизанелло славился среди современников главным образом как живописец. К сожалению, из его живописных произведений, созданных им вместе с другими мастерами в Венеции и Риме, ничего не сохранилось. Погибли и его фрески в Мантуе и Павии. По фреске в Вероне в церкви св. Анастасии, где изображен св. Георгий на коне, поражающий копьём дракона, можно лишь отчасти судить о его могучем таланте. Вазари, видевший другие произведения Пизанелло, особенно хвалил его за смелые ракурсы и искусство изображать животных, главным образом лошадей. Это подтверждает упоминавшаяся нами фреска св. Георгия.

Первая медаль Пизанелло, созданная в честь посещения Иоанном VIII Палеологом папы Евгения IV, отличается сдержанностью изображения. Она выполнена так, что и сегодня остается непревзойденным образцом художественного мастерства (рис. 1,2).

При рассмотрении медали бросается в глаза одна из особенностей композиции реверса, нуждающаяся в пояснении. На первом плане — Иоанн VIII. Его руки сложены в молитвенной позе перед крестом, венчающим небольшой обелиск. В основу медали положено подлинное историческое событие. Турки стояли перед воротами Константинополя, и в этих трагических обстоятельствах Иоанн VIII направился за помощью к владыке христианского мира. Значение изображенной сцены усиливается композиционным совершенством реверса. В сложнейшем ракурсе на втором плане изображена лошадь крупом к зрителю. Такое положение лошади связывает первый план с третьим, где изображены голые утесы, и используется для создания глубины, перспективы (рис. 2).

Связь между аверсом и реверсом обеспечивает целостность медали. Изображенный на аверсе в профиль Иоанн VIII глубоко озабочен судьбой Византии.

Известно, что в портрете в профиль художнику труднее, чем в изображении анфас, передать душевное состояние персонажа. Но Пизанелло преодолел эту трудность. Хотя лицо сидящего на лошади императора слегка повернуто влево в направлении обелиска с крестом, этот новый ракурс не повторяет, а дополняет портрет Иоанна VIII на аверсе.

В портретных медалях Пизанелло всегда заботился о передаче характера, натуры, душевного мира персонажей. Наряду с суровыми лицами принцев и полководцев, например Малатесты, Пикинино, Филипо Висконти и т. д., им созданы женские образы, прекрасные ясностью и чистотой



5
Бенедетто да Майано
Филиппо Строщи



6
Жан-Кристофоро Романо
Лукреция Борджия

черт (рис. 3). Нельзя не отметить, сколь индивидуализированы портреты Пизанелло, они отличаются живописностью, смелостью ракурсов.

Кроме того, ему нет равных как медальеру-анималисту. Следует отметить, что медали, созданные Пизанелло, отливались из бронзы, а затем самим художником отделывались чеканкой и гравированием, что еще больше выявляло его мастерство. Создания его большого таланта не являются ни барельефами, ни миниатюрами. Пизанелло усовершенствовал и утвердил новый и самостоятельный вид искусства — медальерный, занявший особое место в скульптуре.

В целом искусство медали в Италии длительное время было на высоком уровне, но ни один из художников-медальеров не достиг уровня мастерства Пизанелло. Многочисленные медали, созданные крупнейшими представителями флорентийской школы, объединяет нечто общее. Они стремились к максимальной реалистичности портрета, но нарочито огрубляли черты лица исторических персонажей (портреты покровителя искусств Лоренцо Великолепного и Савонаролы). Кроме того, у флорентийских медальеров постепенно исчезает умение создавать реверс со смысловой нагрузкой, что составляло одну из отличительных особенностей мастерства Пизанелло.

С флорентийской школой связан любопытный факт. Автор медали с портретом Филиппо Строщи долгое время был неизвестен, и авторство было установлено случайно лишь после того, как в Лувре скульптором Бенедетто да Майано был выставлен бюст вельможи Строщи.

Медаль выполнена в резкой, грубоватой манере этого скульптора, архитектора и медальера (рис. 5). Медаль с портретом Строцци известна не своими художественными достоинствами, а благодаря тому факту, что сохранилась ее модель из воска, и она является первой известной моделью из этого исходного материала.

На севере Италии — в Мантуе, Венеции, Падуе, Брешии, Болонье и других городах — увеличилось число медальеров, среди которых в первую очередь следует назвать Христофора ди Джермия, Пьера Якова Иларио и Жана-Кристофоро Романо. Первого из них по уровню мастерства можно поставить сразу же после Пизанелло, а среди медалей Романо лучшими являются портреты маркиза Мантуанского и Лукреции Борджия (рис. 6).

Нельзя не вспомнить о Бенвенуто Челлини — скульпторе, работавшем с серебром и бронзой, он оставил нам шедевр — статую Персея¹.

Как медальер Челлини не достиг совершенства в медальерном искусстве, но среди его работ есть одна наиболее впечатляющая. Это медаль с изображением Франциска I. Создав портрет короля Франции, Бенвенуто Челлини сумел выявить в чертах лица этого крупного государственного деятеля не только величие и ум, но и придал портрету оригинальную выразительность. Челлини создал немного крупных медалей. Его маленькие медали более многочисленны и нередко играли роль драгоценных украшений.

Последними крупнейшими представителями медальерного искусства эпохи Возрождения были Леоне Леони-Ареццо и Людовик Леона. Подобно Бенвенуто Челлини, Леоне Леони-Ареццо был и скульптором, и медальером. Он несомненно может быть причислен к когорте лучших мастеров Возрождения. Его портреты Филиппа II Испанского, дожа Андреа Дориа, Микеланджело (рис. 7) — шедевры, в которых глубокое проникновение в характер подкреплено изумительной техникой исполнения. Тщательность изображения одежды и разного рода деталей не лишает его работы пластичности и живости.

Если сравнить живописные портреты Леоне Леони-Ареццо с изображением Филиппа II на аверсе медали, то видно, что оно соперничает с ними по портретному сходству, психологической значимости, верности каждой детали. Сильное впечатление оставляет изображение на реверсе медали, в котором наиболее полно, пожалуй, чувствуется влияние Микеланджело. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на фигуру обнаженного мужчины на первом плане. Не менее искусно выполнена четырехплановая перспектива реверса, создающая весьма любопытную аллегорию. На первом плане изображены фигуры мужчины и женщины. Приподнятые руки этих двух фигур как бы оттесняют на второй план еще одну

¹ На затылке Персея в 1915 г. была обнаружена маска, оказавшаяся портретом скульптора Бенвенуто Челлини.

женскую фигуру, выполненную столь же совершенно. Женщина на втором плане, положив руку на плечо мужчины, жестом руки указывает на пейзаж и находящиеся в глубине архитектурные сооружения. Другая женщина, отстраняя ее руку, показывает на предметы, олицетворяющие соблазны жизни, которые Ареццо сгруппировал на третьем плане рельефа. Здесь амфора с вином, фрукты и бюст фавна. Фигура обнаженного мужчины, возможно, персонифицирует самого скульптора, который держит в левой руке палицу.

В целом итальянские памятные медали эпохи Возрождения — прекрасное искусство, положившее начало его всеобщему расцвету. Итальянские медальеры в немалой степени способствовали тому, что люди и события того времени предстали перед потомками в живых и впечатляющих образах. Портреты на аверсах лучших итальянских медалей Возрождения отличаются мастерством исполнения. Реверсы этих медалей обладают емким содержанием, воспроизводящим в сложной и четкой композиции различные исторические факты.

Преемником итальянского Возрождения в медальерном искусстве во многом стало французское искусство, воплотившее национальные особенности. Конец XV и первая половина XVI века — период расцвета медальерного искусства во Франции. С удивительной живостью изображения итальянской медали французские медальеры сплели утонченный эстетизм, благородство стиля. Большое влияние на французские медали имели итальянские медальеры, такие, например, как Кандио, Примавера, Бенвенуто Челлини.

Французские медали XVII века, нередко отличавшиеся чертами барокко, где персонажи одеты в пышные одежды с дорогими украшениями, вместе с тем характеризуются правдивостью портретных образов и тщательной отделкой деталей. Виднейшие французские медальеры этого времени — Гийом Дюпре, Этьен де Лольн. Никола Брио, назначенный руководителем монетного двора в Париже, ввел в употребление штампы, позволяющие изготавливать правильные круглые медали¹.

Дюпре стал во Франции тем, кем был в Италии Пизанелло. Его портреты Генриха IV, Марии Медичи и другие можно поставить рядом с произведениями Пизанелло. Дюпре явился продолжателем стиля, которым прославился талантливый итальянский художник.

Шедевром Дюпре можно, несомненно, назвать портрет Генриха IV на одной из больших медалей, посвященной королю Франции (рис. 8, 9). По тонкости, живописности и проникновению во внутренний мир человека, по любовному вниманию к малейшей детали этот портрет вряд ли имеет себе равные даже среди тех, которые написаны кистью художников, прославлявших просвещенного короля Генриха IV. Необычайно

¹ Следует отметить, что штампы для получения круглых заготовок медалей Н. Брио показывал Петру I во время пребывания его в Париже.



7
Леоне Леони
Портрет Микеланджело
(avers)



8
Г. Дюпре
Генрих IV
(аверс)



9
Г. Дюпре
Генрих IV
(реверс)



10
Жан Варен
Людовик XIV
(аверс)



II
Жан Дассье
Монтескье
(аверс)

интересен также реверс овального медальона, на котором в аллегорической форме воссоздается борьба короля Наварры за французский престол. Этот реверс привлекает внимание динамикой движения и прекрасным воспроизведением человеческого тела, на нем изображено единоборство короля с кентавром, олицетворявшим Генриха Савойского.

Дюпре создал значительное количество медалей с портретами своих именитых современников, в основном французов и итальянцев. Он умел решать произведения в разной художественной манере, от чувственно-утонченной до резко-сухой, в зависимости от натуры, положения в обществе изображаемых персонажей.

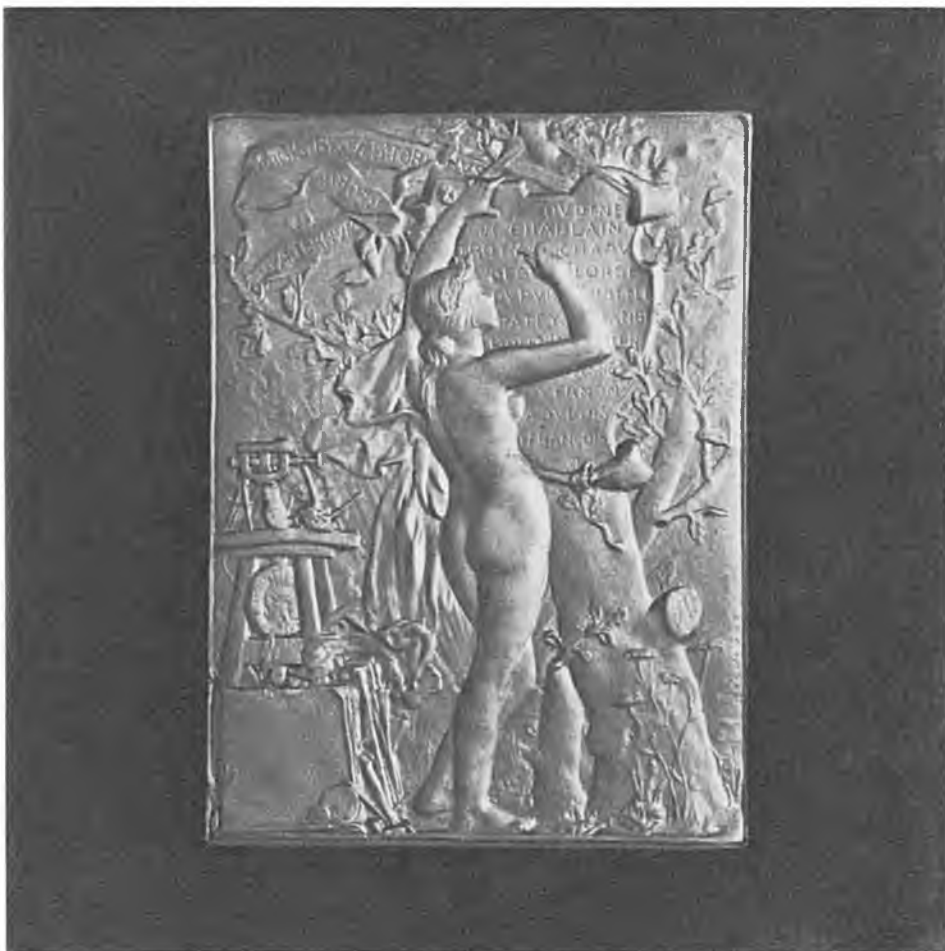
После смерти Дюпре плеяду французских медальеров возглавил Жан Варен, фламандец по национальности. Если Дюпре и его ученики предпочитали изготавливать медали путем литья, то Жан Варен и большинство его последователей прибегали уже к гравированию стальных штампов. В изображении человеческого тела вкус иногда изменял ему. Мускулы обнаженных фигур порой гипертрофированы, но портреты его верны оригиналам. Таковы изображения кардиналов Ришелье и Мазарини, Анны Австрийской и особенно Людовика XIV (рис. 10).

Конец царствования Людовика XIV ознаменовался значительным явлением не только для французского медальерного искусства, но и общеевропейского. Речь идет о воспроизведении в медалях истории Франции.

В создании так называемой «Малой истории» Франции в медалях участвовали видные ученые, медальеры, писатели. Среди этих последних — Буало и Расин, который даже написал «Объяснения» к ряду медалей, имевших историческое значение для Франции.

К сожалению, для ускорения создания «Малой истории» прибегли к элементарным способам изготовления медалей. Так, заранее изготавливались стандартные изображения в профиль и анфас и шрифты для текста медали. Почти полностью были упразднены эскизы, и гравировка производилась прямо на оригинале. Эта ремесленная практика не способствовала созданию произведений большой художественной ценности.

Медали с изображениями Вольтера, Монтескье, Руссо, Мольера, Расина, созданные в это столетие Фердинандом де Сан-Урбеном, Жаном Дассье и его сыном — Жаком Дассье, Бенжаменом Дювивье и рядом других мастеров, характеризует стремление передать силу интеллекта и образное раскрытие характера людей. Образцом этого направления может послужить изображение Монтескье Жаном Дассье (рис. 11). Выходец из знаменитого дворянского рода, барон де ля Брэд де Монтескье отверг родовые привилегии и целиком отдался науке. Герцен назвал автора «Духа законов» одним из первых и крупнейших просветителей Франции. На реверсе медали, посвященной Монтескье, он предстает в центре аллегорической композиции с весами правосудия в одной руке и с сорванной с глаз повязкой — в другой. Аллегорическая сцена воспринималась несколько



12
Р. Шеврель
Плакета с именами
выдающихся медальеров
Франции

упрошенно. Портрет Монтестье на аверсе — не только шедевр Жана Дасье, но и одно из крупнейших произведений французского медальерного портрета. На аскетическом лице Монтестье, изборозженном морщинами, лежит печать неустанных трудов философа и борца.

Между искусством итальянских и французских медальеров нетрудно выявить определенные преемственные связи. Другое дело — искусство создания медалей в тот же период времени в Германии, причем на небольшой территории, простирающейся между Нюрнбергом, Лейпцигом и Аугсбургом. За очень редкими исключениями искусство немецких медальеров первой половины XVI века оказалось вне влияния итальянского и французского Возрождения. Если Пизанелло на каждой из своих медалей напоминал, что он живописец, а изображения на медалях Гийома Дюпре свидетельствуют, что их автор — искусный скульптор, истоки мастерства немецких медальеров восходят к искусству резчиков по дереву. Такие корни искусства немецких медальеров определили технику и художественные качества их произведений. Они создавали модели для своих медалей из твердых древесных пород или же из прочного камня. На основе этих моделей делались формы, в которых и отливались медали. Отсюда и художественные особенности немецких медалей начиная с XVI века: грубоватая резкость рельефа, нарочитые контрасты света и тени — так материал диктовал особенности рельефа. По целому ряду признаков и в противопоставление итальянскому и французскому искусству немецких медальеров можно назвать, хотя в некоторой мере условно, буржуазным. Оно во многом связано с бытом бюргеров, с их психологией, внешним видом. На отделанных деревом стенах темных немецких таверн, на крышках пивных кружек можно увидеть медали, мало чем отличающиеся от наградных или памятных. Нужно также отметить, что немецкие медали были часто односторонними. На их обратной стороне не имелось обычно изображения или же оно было крайне элементарным, преимущественно из геральдической символики.

Подобно тому как в Италии известность Бенвенуто Челлини медальера является производной, как бы отраженной от его таланта скульптора, так и Альбрехт Дюрер — медальер всем обязан своей живописи. Ему приписывают создание многих медалей, но он, возможно, был автором лишь части из них. Медали, которые принадлежат ему, отличаются низким рельефом. На некоторых портретных медалях лежит печать суровой задумчивости, другие носят налет сентиментальности. В своих медальерных работах Дюрер скорее ювелир, чем медальер, и в этом качестве он испытал влияние итальянских мастеров.

Следующий период развития медальерного искусства в Германии характерен отходом от манеры резчиков по дереву и усилением влияния мастеров итальянского Возрождения.

Наиболее интересными немецкими медальерами второй половины XVI века были Флётнер, М. Гебель (который создал, в частности, медальерный



13
О. Роти
Похороны
президента Франции
Карно
Плакета



14
Ж. Шаплен
Портрет химика
Шевреля
(реверс)



15

Дежорж

Медаль в память студентов
Высшей художественной
школы,
погибших при защите Франции
в войне 1870—1871 годов
(avers)

портрет А. Дюрера), И. Демьер, Г. Кельс, Г. Рейнхардт, Г. Рейца и знаменитый живописец Ф. Хагенауэр.

Во второй половине XVII века в различных европейских странах и главным образом во Франции, Германии и Голландии медали создавались в ограниченном количестве.

В XVIII и начале XIX века начинается упадок медальерного искусства во Франции, которая вслед за Италией долгое время была законодателем в области наградных и мемориальных медалей, а затем и в ряде других стран Европы. Одна из главных причин — бурные политические события. Французская революция, директория, консульство, приход к власти генерала, а вскоре и первого консула Бонапарта, его завоевания в Африке и Европе, объявление его императором, гибельный для него поход в Россию, реставрация Бурбонов — весь этот калейдоскоп событий не благоприятствовал развитию европейского искусства в целом и медальерного в частности.

Во Франции исторически закономерным явилось подчинение различных видов искусства целям политической пропаганды сменявшихся режимов. В период революции французское медальерное искусство попыталось выразить социальные идеи средствами античного искусства медали. Искренний патриотизм граверов не мог, однако, восполнить отсутствие опыта и мастерства. Они не могли достичь уровня античного искусства. Правда, революционному правительству предложили свои услуги Бенжамен Дювивье, Дюпре и ряд других медальеров, создавших себе имя при монархии.

И все же нечто новое было внесено в эту эпоху французского медальерного искусства. Это новое заключалось в стремлении к массовости сцен, прославляющих победу народа.

Наиболее черные дни для французского медальерного искусства настали в годы Реставрации и Третьей республики. Появление медальерных работ знаменитого художника Жака-Луи Давида сыграло решающую роль в вытеснении ремесленных медалей. Медали Давида отличаются мощью и живостью изображения. Его портреты Мюссе, Жорж Занд, Ламартина и многие другие из большой галереи современников были встречены с энтузиазмом рядом деятелей французской культуры и литературы. Его искусство прославил в сборнике стихов «Осенние листья» Виктор Гюго. Во второй половине XIX века начинается подъем медальерного искусства в произведениях Удине, его блистательного ученика Шаплена, Роти, Понкарма, Вернона, Дежоржа, Даниэля Дююи, Дюбуа и многих других. С их приходом утвердилось современное реалистическое направление в искусстве создания медалей, возвестившее о наступлении нового периода в медальерном искусстве. Имена этих выдающихся медальеров запечатлены на плакетке (рис. 12) работы медальера Шевреля.

К числу лучших вещей Шаплена следует отнести бронзовую медаль с портретом Гарнье. Один из шедевров Роти — изображение знаменитого

химика Шевреля¹. Он запечатлен работающим, вдохновляемым музой (рис. 14).

Исполнена глубокой скорби группа женщин на другой плакетке Роти. Женщины несут гроб с телом президента Французской республики Карно к виднеющемуся вдали Пантеону (рис. 13).

Выдающимся произведением Дежоржа считается серебряная медаль, посвященная памяти студентов Высшей художественной школы, погибших за родину в 1870—1871 годах (рис. 15). Положение обнаженного тела напоминает позу Христа в известной скульптурной группе Микеланджело «Пьета».

В обновлении французского медальерного искусства значительную роль сыграл возврат к лучшим традициям крупнейших мастеров итальянского Возрождения. Это сказывается в произведениях таких талантливых мастеров, как Понкарм, Левиллен, Рош, Петер (анималист, подобно своему далекому предшественнику Пизанелло), и других.

Французская медаль на рубеже XIX и XX веков продолжает сохранять одно из первых мест в европейском медальерном искусстве. Вместе с тем немало выдающихся произведений создается первоклассными немецкими, австрийскими и английскими мастерами.

Отличительные особенности творчества крупнейших французских, немецких, австрийских и английских медальеров — это сдержанное благородство изображения, великолепная точность каждой детали, поиски единства формы и содержания, отказ от декоративных излишеств и т. д. Эти качества характеризуют австрийца Шарфа, создателя медалей — портретов Гёте, Штрауса (с изображением «Венской девушки»).

¹ Шеврель — выдающийся химик XIX века, занимавшийся изучением масляных красок в живописи. В 1857 г. Шеврель провел большое исследование по изучению процесса высыхания красок.

РАЗВИТИЕ МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Русское медальерное искусство стало развиваться намного позднее европейского, в конце XVII века. Речь идет именно об искусстве создания памятных медалей, так как печати и монеты, изготовлявшиеся в давние времена в Древней Руси, лишь очень условно можно назвать их предшественниками. Политическая и экономическая раздробленность России в средние века, непрекращающиеся распри между русскими князьями, нашествия и набеги иноземцев — все это тормозило развитие культуры, искусства. Но в народном творчестве уже подготавливался фундамент, на котором впоследствии расцвело искусство создания медалей.

Влияние медальерного искусства периода итальянского и французского Возрождения, а затем его расцвета в Германии через опыт иностранных мастеров, работавших в России в конце XVII века, наложило некоторый отпечаток на первые пробы медалей в России. Было бы несправедливым отрицать их вклад в развитие русского медальерного искусства, с другой же стороны надо отметить, что искусство медалей в России шло своим национальным путем. На развитие этого искусства оказал большое влияние Петр I. Интерес, проявленный Петром I к памятным медалям, возрос после посещения им Парижа. Серия медалей французских мастеров, посвященная правлению Людовика XIV, натолкнула его на мысль создать серию русских медалей, посвященных событиям и свершениям его царствования.

В то время как Людовик XIV был озабочен обожествлением собственной персоны и лично следил за тем, чтобы в медалях отражалось происходящее в рамках его семьи и двора, Петр I стремился к воссозданию, в первую очередь, событий и явлений в жизни России, русского народа. При этом он, конечно, не забывал и себя как государственного деятеля. Это выразилось в изображении царя на лицевых сторонах медалей, на оборотных — воспроизведены события, происходившие под его руководством. Таким образом,

осуществлялась связь между аверсом и реверсом медалей, и это объединяло медали всей серии.

Одной из наиболее интересных групп медалей первой четверти XVIII века явилась серия, отмечавшая знаменательные даты Северной войны. На лицевых сторонах медалей помещены портреты Петра I в трех вариантах, на оборотной же — почти всегда воссоздание батальных сцен. Ее выполняли как русские, так и иностранные мастера. Крупнейшим медальером этого времени был Ф. Алексеев. Известны его медали «В память взятия Шлиссельбурга», «В память пленения двух шведских судов», «В память взятия Азова и Нарвы». Несколько позднее Алексеева работали мастера Медынцев и Константинов. На Кадашевском монетном дворе трудились и другие русские медальеры, а также иностранные мастера: француз С. Гуэн и немцы Г. Гаупт и Ф. Мюллер — автор большой и интересной серии на тему Северной войны, включающей двадцать восемь медалей.

Иностранные мастера приезжали в Россию на то время, которое требовалось для выполнения заказов. Они были заинтересованы в том, чтобы их произведения обрели известность, а поэтому обычно подписывали их. Русские же медальеры являлись работниками монетных дворов, где не было принято подписывать медали, и в России имело хождение значительное количество превосходных, но безымянных мемориальных и наградных произведений мастеров, оставшихся неизвестными. Лишь в очень редких случаях русские медальеры обозначали свои медали инициалами. Так, начиная с 1718 года появляются интересные медали, подписанные инициалами «О. К.» и «К. О.». В своем широко документированном исследовании Е. С. Шукина¹ приводит убедительные доказательства того, что за этими инициалами скрывается имя талантливого русского мастера. Примерно так обстоит дело и в отношении целого ряда других медальеров.

Впрочем, состояние медальерного искусства со временем стало все более зависеть от требований, предъявляемых к медалям заказчиками.

На рубеже 20—30-х годов XVIII века в искусстве создания медалей сложилась противоречивая обстановка. Мемориальных медалей в правление Анны Иоанновны стало выходить мало, и лишь немногие из них были высокого художественного уровня. А наряду с этим совершенствовалась техника медальерного дела и проектирование медалей стало приобретать систематический характер. Совершенствовать мастерство в эту пору было трудно, господствовал парадный стиль, особое внимание уделялось детальной отделке доспехов, драпировок, одеяний царицы и вельмож, нагромождению символов, значение которых нелегко было разгадать. В этом помпезном позднебарочном стиле работал приглашенный в Россию датчанин Антон Шульц.

Антону Шульцу вменялась также в обязанность подготовка русских медальеров. С этой целью ему были даны в качестве учеников Лукьян Дмитриев, Федор Никифоров и Иван Козьмин. Но Шульц не оправ-

¹ Шукина Е. С. Медальерное искусство России. XVIII века. Л., 1962.

дал себя как педагог. Если русские ученики добились успехов, то обязаны этим самим себе, и отчасти другому иностранному мастеру — шведу Гедлингеру. Гедлингер был опытным рисовальщиком, тяготевшим к особой выразительности изображения. Его портреты Остермана, Головина и Анны Иоанновны отличаются сходством с оригиналом и прекрасной передачей особенностей характера.

Русские мастера работали в несравненно худших условиях, чем иностранные, приглашенные по контракту в Россию. Достаточно сказать, что помимо ежемесячного жалования в несколько сот рублей Гедлингер при отъезде в Швецию получил четыре тысячи рублей наградных. В то же время талантливые Лукьян Дмитриев, Иван Козьмин и Василий Климов, числясь учениками, «резного штемпельного дела подмастерьями», довольствовались мизерным жалованием и долгое время пользовались чужими рисунками и проектами медалей. Приемлемым для них еще было, когда проекты к медалям, которые они позднее создавали, составлялись Ломоносовым. Вряд ли можно сомневаться в том, что наиболее способные русские медальеры с трудом мирились с требованиями монетных дворов, резко ограничивавших их творческие возможности.

Следует особо отметить огромное влияние на развитие медальерного искусства в России М. В. Ломоносова. Интерес, проявленный Ломоносовым к мемориальным медалям, объясняется тем, что он видел в них памятник, иллюстрирующий историю. В Академии наук шла работа по собиранию материалов для отечественной истории. Ломоносов принимал в ней самое деятельное участие. Одна из трудностей, с которыми он постоянно сталкивался,— бессистемность хранения документов, имевших существенное значение для точного установления исторических событий и явлений. Соприкоснувшись с отечественным медальерным искусством, он установил, что за исключением серии, относящейся к Северной войне ¹, при выпуске медалей тоже царил неразбериха. В ряде случаев трудно было восстановить, какие события изображены на медалях, их последовательность, имена создателей и т. д.

Предложения Ломоносова по организации медальерного дела целиком исходили из интересов русской исторической науки. В силу этого Ломоносов настаивал в Академии наук (где было сосредоточено руководство медальерным искусством) на выпусках медалей в сериях ². Он активно работал над созданием некоторых из них, в частности, над серией, посвящен-

¹ В память Северной войны было выпущено 28 медалей, выполненных в Нюрнберге по заказу Петра I медальером Мюллером.

² Впоследствии для проектирования медалей в 1772 г. были созданы «Медальерные комитеты», просуществовавшие до 1792 г., куда вошли такие известные представители русской культуры и науки, как механик А. А. Нартов, поэт М. И. Херасков, историк М. М. Щербатов, художники Г. И. Козлов, де Вильи, профессор риторики Я. Я. Штелин. Ведущими граверами-исполнителями были Тимофей Иванов, И. Вехтер, Самойло Юдин, создававшие медали с характерными пышными барочными формами.

ной деяниям Петра I, создав ряд проектов. На основе одного из них Василием Климовым была осуществлена медаль «На начатие флота». Ломоносов также предложил Академии наук проекты четырех медалей, посвященных сражению при Франкфурте.

Достоинством ломоносовских медалей явилось художественное воплощение подвига, его возвеличение в аллегии изображаемого лица, в честь которого выбивалась медаль. Другая особенность медальерных проектов Ломоносова заключается в том, что в аллегорических фигурах на оборотной стороне воплощены не отвлеченные изображения, а действия, свершения, научный и технический прогресс. Интересно сравнить проекты лицевых сторон двух медалей, посвященных одной теме: уже упомянутой медали «На начатие флота» по проекту Ломоносова и той же медали по проекту не лишенного способностей придворного Я. Я. Штелина, именуемого профессором элоквенции (красноречия) и аллегии.

На лицевой стороне, по проекту Ломоносова, Петр I изображен в латах с накинутым на них плащом. В правой руке он держит скипетр в виде трехзубца, с которым изображался бог морей Нептун. Чело Петра венчает лавровый венок. В верхней части медали и вокруг этого поясного портрета латинская надпись «Петр Великий — первый создатель русского флота». На ее оборотной стороне Ломоносов предлагал изобразить петровский ботик среди кораблей военного флота того времени.

Я. Я. Штелин был в большом почете при дворе Анны Иоанновны как устроитель всевозможных увеселений, он весьма успешно проводил свои проекты, отстраняя, в частности, проекты Ломоносова, хотя его замыслы и рисунки постоянно уступали ломоносовским. В истории же с медалью «На начатие флота» произошло следующее: проект Штелина для ее лицевой стороны оказался совершенно непригодным. На штелинском рисунке была изображена голова Петра I с венком из... ракушек. И в этом случае, не желая обидеть любимца двора, постановили медаль выпустить с аверсом Ломоносова и реверсом Штелина.

Немалое значение для развития русского медальерного искусства приобрела одобренная Академией наук инициатива Ломоносова по созданию «медалических серий» о событиях времен царствования Петра I, Екатерины I, Петра II и Елизаветы Петровны. Эта эпоха представлялась великому ученому-самородку как непрерывное движение России на пути к тому, чтобы занять достойное место среди крупнейших мировых держав. Его начинания по развитию медальерного искусства — одно из непреложных этому свидетельств. Отметим его внимание к подготовке и обучению русских медальеров.

Чтобы достичь более совершенных изображений на монетах и медалях, по инициативе Екатерины II в 1764 году был основан специальный медальерный класс при Академии художеств, руководимый французским медальером П. Вернье. Однако недостаточное количество преподавателей-художников помешало широко развить этот вид искусства. Руководил классом

с 1780 по 1798 год талантливый медальер С. В. Васильев, окончивший Академию художеств в 1770 году. Медальерный класс Академии художеств функционировал с некоторыми перерывами. В 1860-х годах его работа была наименее интенсивной, но в 1870-х годах класс был возрожден и работал очень плодотворно. Медальерный класс просуществовал до реформы Академии 1893 года. За время его существования из Академии вышли такие выдающиеся художники-медальеры, как И. Шилов, Ф. Толстой, П. Уткин, А. Лялин и многие другие. В медальерном классе предъявлялись высокие требования к рисункам, моделью для которых служила античная скульптура. В классе преподавались лепка, гравирование по стали, резьба по твердым камням и одновременно такие общеобразовательные дисциплины, как химия и минералогия. Руководил медальерным классом К. Леберехт, всесторонне образованный педагог и выдающийся медальер ¹.

Среди русских медальеров конца XVIII — начала XIX века К. А. Леберехт был первым, утвердившим тип медали с портретом на одной стороне и надписью на другой. Позднее он освободил сюжеты медалей от излишеств аллегорий XVIII века, одним из первых взял курс на реалистическое направление и добился значительных успехов в построении гармоничных и лаконичных композиций.

Эпоха классицизма внесла в медальерное искусство новые средства в изображение человека и многих явлений действительности. Но следует отметить, что многие скульпторы-медальеры, увлекшись модным в то время стилем, аллегориями и символикой, нередко подменяли реалистическое воссоздание действительности новыми, интересными по форме, но очень усложненными и далекими от жизни изображениями, часто непонятными даже знатокам античного искусства.

ЗНАЧЕНИЕ ФЕДОРА ТОЛСТОГО ДЛЯ ИСТОРИИ РУССКОГО МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Наиболее яркие страницы в истории русского медального искусства были вписаны Ф. П. Толстым. Его творчество явилось вершиной русского медального искусства в период расцвета классицизма и наметило дальнейшие пути в развитии реализма.

Федор Толстой создал значительное число медалей ², а также медальонов ³ с аллегорическими сюжетами, посвященных войнам, которые вела Россия с 1812 по 1814 год. Рассмотрим наиболее известные работы скульптора, относящиеся к эпизодам войны 1812 года.

¹ К. А. Леберехт приехал в Россию в 1769 г., был медальером С.-Петербургского Монетного двора. В 1800 г. назначен главным медальером медальерного класса в Академии художеств.

² Федором Толстым помимо двух исторических серий медалей были исполнены 26 медалей к различным событиям и датам.

³ Медальоны характеризуются не только своими размерами, но и односторонним рельефом.

Перед созданием этих работ Ф. Толстой выпустил альбом, где были опубликованы проекты-рисунки медалей на события этих войн¹. Клише к рисункам Ф. Толстого выполнены гравером Н. Уткиным в 1816 году.

Серия этих медалей начинается вступлением — «Народным ополчением» (рис. 16), — где автор раскрывает тему верности долгу перед Родиной².

Символическая сцена на медали не очень сложна, но имеет некоторые особенности. На переднем плане изображена женщина, олицетворяющая Россию. На ней традиционный национальный костюм. Она сидит на троне, установленном на постаменте, левой рукой опираясь на славянский овальный щит. В протянутой правой руке она держит мечи, вручая их стоящим перед ней ополченцам, воплощающим идею единства различных сословий России перед лицом грозной опасности.

Особенностью основного изображения на медали является наличие мелких рельефов на постаменте. На рельефе изображены граждане России, жертвующие свое имущество в помощь Родине.

«Бородинское сражение» (рис. 17)

Воин в славянских доспехах, на щите которого изображен государственный российский герб, отражает нападение двух противников; на щите одного из них виден герб французской империи. У ног русского воина поверженный им третий неприятель. Группа из трех фигур очень компактна, что усиливает экспрессию сражающихся.

«Освобождение Москвы»

Изображение на медали как по композиции, так и по содержанию сложное, что обуславливает и сложность его аллегорического выражения.

В центре большой группы находится фигура женщины в национальном русском одеянии. Руки ее, выражая мольбу, сложены на груди, она сидит на развалинах, символизирующих сожженную и разрушенную Москву. У ее ног лежит якорь — символ надежды. Справа от нее — фигура воина. В правой руке женщина держит меч, в левой — щит с изображением распятого Христа.

Эти атрибуты находятся в прямой связи с другой фигурой, изображающей поверженного врага, опирающегося на правую руку. Эту часть композиции можно назвать «Победа и милосердие». С этой сценой тематически связана и третья фигура, изображенная на последнем плане. Спасющийся бегством противник в надежде взирает на изображение Христа на щите.

Отметим, что изображение на этой медали, не имея единого композиционного центра, несколько распадается.

¹ Медальон «Родомысл девятого на десять века» был выбит из меди уже в 1814 г. и принесен в дар Академии художеств.

² Штемпеля резали Клепиков А. и Лялин А. По этим штемпелям в 1830-х г. производился выпуск самих медальонов. Вся серия состояла из 22 медальонов.



16
Ф. Толстой
Народное ополчение



17
Ф. Толстой
Бородинское сражение



18

Ф. Толстой

Сражение под Ахалцком (1828)



19

Ф. Толстой

Совершенное разбитие двух корпусов
турецкой армии (1829)



20
П. И. Уткин
Афина и Марс



21
А. Лялин
П. И. Уткин. Заслуженный
профессор Академии художеств
(аверс)

«Бой при Малом Ярославце»

Русский воин в кольчуге, прикрываясь щитом, отражает удар врага. Французский воин держит двумя руками обломок меча. Другой вражеский воин обращен в бегство, еще двое лежат поверженными у ног победителя. Тут же, уточняя мысль о поражении наполеоновской армии, лежат меч, щит и орел с древка знамени.

На медали надпись: «Чей меч не сокрушится о скалу народной твердости?»

«Трехдневный бой при Красном»

Воин в славянских доспехах поражает мечом бегущего неприятеля, на его щите изображен герб французской империи. Поза французского воина, откинувшегося назад, указывает на то, что он повергнут. О победе русского воинства свидетельствуют и другие символические атрибуты. В левой руке русского воина трофеи. Он держит два меча, а за ним на коленях стоят двое пленных. У ног победителя обломки меча и поломанное древко от знамени, а также шлем и маршальский жезл — свидетельство полного поражения французов.

Медаль отличается динамичностью и выразительностью.

«Сражение при Березине»

Русский воин в кольчуге, шлеме и со щитом указывает мечом на поле брани с телами убитых воинов, павшими лошадьми, воинскими доспехами,

брошенными колесницами, драгоценными сосудами, шлемами, обломками копий и орлов с древков французских знамен. Воин-победитель возвышается над полем брани. В его позе художник сумел выразить суровую решимость к защите Отечества.

«Бегство Наполеона за Неман»

На заснеженном поле полулежит дремлющий старец. Левой рукой он опирается на урну, из которой вытекла вода. На правом плече он держит весло. Его фигура прикрыта звериной шкурой, цепью скованы его ноги, олицетворяющие неподвижность замерзшего Немана. Остатки великой армии Наполеона (в образе галла) бегут за Неман. Живость этого изображения достигается во многом контрастом между статичной фигурой, изображающей Неман, и бегущим в панике галлом.

В интересном исследовании искусствоведа А. В. Косаревой¹ выделены наиболее характерные особенности творчества Федора Толстого в его медалях, посвященных событиям Отечественной войны 1812 года. Она, в частности, пишет: «Толстой сумел в рельефе создать ощущение скульптурного пространства, развернуть действие во времени при сохранении цельности и завершенности пластического образа...» Исследователи справедливо отмечали виртуозное построение Ф. Толстым фигур в различных сложных ракурсах, присущее ему чувство «ритма в линиях и движениях», подчеркивали умение скульптора создавать обобщенные и цельные образы. Особо хочется отметить, что в увеличенном виде медальоны Федора Толстого в 1838—1839 годах украсили стены Александровского зала Зимнего дворца в виде барельефов.

Толстой создал школу медальеров. Учениками Ф. Толстого были П. Уткин, А. Клепиков, А. Лялин и другие. К этой группе художников примыкает и Андрей Губе, приехавший из Германии в Россию в 1830 году. Он многое воспринял от русского медальерного искусства и вместе с тем обогатил его своим мастерством. Следует отдельно выделить работы талантливого медальера Павла Уткина, которого можно поставить рядом с Федором Толстым. Композиции Уткина отличаются камерностью, мягкостью моделировки, столь характерными для позднего классицизма.

В 1830 году Павел Уткин окончил Академию художеств. Его учителями были Федор Толстой и Доброхотов, преподававший резьбу на твердых камнях. Через год П. Уткин стал преподавателем медальерного искусства в Академии художеств и тогда же был назначен медальером Монетного двора. Первыми работами П. Уткина в 1825—1829 годах являлись: фигуры Афины и Марса, вырезанные из стали (рис. 20), голова Александра Македонского из халцедона и голова эскулапа, вырезанная на красном сердолике.

В 1830 году он создает медаль «За успехи в рисовании», присуждавшуюся лучшим ученикам Академии художеств. Через некоторое время появляются

¹ Косарева А. В. Русское медальерное искусство XIX века. 1973. Диссертация



22
А. Лялин
Федор Толстой
(avers)



23
А. Клепиков
Губернская выставка
сельских произведений
(avers)



24
Л. Штейнман
Сурамский туннель
(1886—1890)
(аверс)

еще две его медали — «На закладку Александровской колонны» (1832) и «В память открытия Александровской колонны» (1834). На медалях стояли лишь инициалы автора. Известными работами Павла Уткина являются портреты баснописца И. А. Крылова и Петра I, выполненные лишь в воске. (Портрет Крылова был использован для переплета его собрания сочинений, изданного в 1945 году.) Ряд медалей Уткин выполнил по рисункам О. Монферрана¹.

Одними из лучших работ А. Лялина можно считать медали «Федор Толстой» (В память 50-летней службы, 1852, рис. 22), «П. И. Уткин, заслуженный профессор Академии художеств» (1859, рис. 21).

Представляет интерес ряд портретов на медалях В. Алексева: «В честь Айвазовского», «В честь Литке», «В честь архитектора Тона» и др.

Во второй половине XIX века в медальерном искусстве появляется крестьянская тема. Это объясняется народническим движением и его отражением в литературе того времени. Медали на крестьянские темы создаются А. Лялиным, П. Стадницким, С. Важениным.

Медальерное искусство начинает фиксировать юбилейные даты в науке, сельском хозяйстве, промышленности и т. д. Несомненно, что этому способствовало развитие молодой русской промышленности и сельского хозяйства. Появляются медали, пропагандирующие сельскохозяйственные выставки, как, например, работы А. Клепикова (рис. 23), а также медали, посвященные созданию промышленных сооружений, в частности, строительству Сурамского туннеля, открытого в 1890 году. Медаль была исполнена медальером Л. Штейнманом (рис. 24).

Федор Толстой и его последователи, не отвергая лучшего в наследии классицизма, находили такой путь в медальерном искусстве, который наиболее полно мог воссоздать события и факты общественной жизни России. Но во второй половине XIX века медальерное искусство, как и другие виды искусства, начинает все более некритически использовать традиционные элементы классицизма, строить медальерные композиции преимущественно на античных атрибутах аллегорий и символике, не учитывая их сущности.

В искусстве появляются «стили», далекие от живой жизни, для которых типичен отход к прошлому, к эклектической смеси различных художественных средств.

Одна из их характерных особенностей — вычурная стилизация изображений и перегрузка орнаментикой.

Начиная с 80-х годов и до победы Великой Октябрьской социалистической революции медальерное искусство в России испытало наибольший

¹ Например, платиновая медаль с изображением колонны была помещена О. Монферраном в бронзовом футляре в углубление постамента колонны. Эта медаль заложена им на случай разрушения колонны как необходимый технический документ, который сможет помочь ее восстановить. Была также отчеканена с изображением колонны памятная «монета-рубль», которая раздавалась солдатам, участвовавшим в параде в честь открытия памятника.



25
М. А. Скуднов
А. С. Пушкин (1799—1837)
(avers)



26
М. А. Скуднов
А. С. Пушкин
(реверс)

упадок, за исключением работ отдельных мастеров, таких как М. А. Скуднов, А. Ф. Васютинский и немногих других.

Старший медальер Монетного двора М. А. Скуднов к сотой годовщине со дня рождения поэта исполнил юбилейную медаль с изображением А. С. Пушкина (рис. 25, 26). Для оборотной стороны рисунок был сделан академиком М. Я. Вилле.

Монетный двор выпустил четыре таких золотых медали (одна — для Императорского Александровского лицея и три для императорской семьи), 20 серебряных и пять тысяч бронзовых, которые выдавались как одна из наград всем окончившим с отличием средние учебные заведения в юбилейном 1899 году.

Барельефный портрет А. С. Пушкина работы М. А. Скуднова, выполненный техникой конгрева, можно видеть на переплетах юбилейного собрания сочинений поэта, изданного в 1938 году.

Долгое и трудное становление новой эпохи медальерного искусства начинается с победы Великой Октябрьской социалистической революции и связано с социальным возрождением России.

АЛЛЕГОРИИ, СИМВОЛЫ И АТТРИБУТЫ В МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА

Изучая русское медальерное искусство XVIII века, необходимо обратиться к словарю, раскрывающему значение хотя бы наиболее распространенных аллегорических изображений и символов.

Прежде чем привести этот краткий словарь, укажем, что некоторые аллегии и символы используются и в современном медальерном искусстве. Их недостаточное знание иногда приводит медальеров к тому, что символические изображения, например, растительные орнаменты зачастую применяются не к месту или неоднозначно, в то время как изображение растений в виде венков имеет самые разнообразные символические значения. Так, например, лавр означает не только победу, но геройство, храбрость, пальма — победу, геройство, а также плодородие.

АНТИЧНЫЕ БОГИ

Аполлон — один из важных божеств олимпийской религии, сын Зевса, изображался в венке из лавра.

Афродита, дочь Зевса, богиня красоты, изображалась в венке из мирты или розы.

Гермес — бог торговли, покровитель скотоводства, пастухов, изображался в венке из плюща, масличного дерева или шелковицы.

Деметра, греческая богиня плодородия и земледелия, изображалась в венке из колосьев.

Дионис — бог посевов, ему принадлежал венок из молодых фиговых или виноградных листьев, а также черные и белые ягоды винограда, олицетворяющие день и ночь.

Пан — аркадский бог лесов и рощ, сын Гермеса, изображался в венке из сосновых веток.

АТРИБУТЫ БОГОВ

Атрибуты — необходимый признак предмета. Атрибуты в мифологии — вещественный признак, являющийся обязательной принадлежностью божества. Атрибуты Зевса — молния, скипетр, орел; Афины — эгида (щит Зевса, символ покровительства богов) и сова; Гермеса — кадуций (посох) и крылатые сандалии; Посейдона — трезубец; Геракла — палица и львиная шкура.

В качестве других атрибутов выступали различные предметы, растения, птицы, животные, орудия, музыкальные инструменты, маски. Атрибуты помогают уточнять сюжет изображения.

МУЗЫ

В изобразительном искусстве музы изображались юными, цветущими девушками с красивыми, одухотворенными лицами, атрибутами, соответствующими искусству каждой.

Евтерпа (греч.) — покровительница лирической поэзии. Муза изображалась в виде молодой женщины с флейтой в венке из лавровых листьев.

Калиоппа (греч.) — в классическую эпоху муза эпической поэзии. Атрибутами музы были стиль (палочка для писания) и навощенные дощечки. Муза изображалась в лавровом венке.

Клио (греч.) — муза истории, ее атрибут — свиток папируса, муза изображалась в лавровом венке.

Мельпомена (греч.) — муза трагедии, изображалась с повязкой на голове (скуфией) и в венке из виноградных листьев, ее атрибуты — маска в одной руке и шпага или кинжал — в другой.

Полигимния (греч.) — муза пантомимы, изображалась с покрывалом на голове.

Талия (греч.) — муза комедии, изображалась в виде девушки в венке из плюща, со смеющейся маской в левой руке и с пастушьим посохом в правой.

Терпсихора (греч.) — муза танцев, изображалась с лирой или небольшим бубном в руках, в венке из перьев.

Уrania (греч.) — муза астрономии, изображалась в виде девушки в звездной короне, с небесным глобусом в руках.

Эрато (греч.) — муза любви, в левой руке держит лиру, в правой — смычок. Музу изображают в венке из мирты и роз, часто с купидоном, держащим лук и стрелы.

РАСТЕНИЯ

Дуб в древние времена был посвящен Юпитеру; означает силу. Древние поэты писали, что палица Геракула была из дуба. Аллегорическое изображение дуба на медалях представляло собой ветвь этого дерева. Она означа-

ла мощь, венком из дубовых листьев награждался тот, кто спасал жизнь своих сограждан.

Гранат означал согласие, единение народов.

Кипарис в изобразительном искусстве и поэзии символизирует смерть, печаль, сожаление. Это дерево сажали около могил, а ветки кипариса несли при погребении.

Лавр, как и пальма, означал победу. Это символ геройства, храбрости и т. п. Венок из лавровых листьев давался не только за храбрость, но и за добродетель.

Оливковое дерево — знак мира.

Пальма — греки подносили ее ветви тому, кто становился победителем на олимпийских играх. Пальма была также символом плодородия.

ЖИВОТНЫЕ И ПТИЦЫ

Бабочка — глупость, легкомыслие, непостоянство. У древних греков бабочка означала душу. На древних изваяниях часто изображали Купидона, терзающего бабочку за крылья, символизируя тем самым неволю пленной души. Купидон изображался также опаляющим бабочку крыльями.

Вепрь — символ неустрашимости и смелости.

Вол — символ труда, терпения. Римляне украшали свои дома головой вола.

Ворона — ее изображение означает предупреждение.

Журавль — благоразумие.

Заяц — острый слух.

Змея — время, вечность (свернувшаяся в кольцо), неблагодарность, раздор.

Конь — символ верховной власти, а пасущиеся кони олицетворяют мир и вольность.

Кролик — изобилие, робость.

Лягушка — любопытство, у лягушек уши в виде открытых отверстий и поднятая голова.

Олень — долголетие.

Орел — символ воздуха, острого ума.

Павлин — тщеславие.

Петух — неусыпность, бдительность, бодрость.

Сверчок символизировал бездарных поэтов.

Слон — умеренность.

Сова посвящена ночи, богине мрака. Сова символизирует мудрость, так как видит в темноте. Минерва, богиня мудрости, изображается с совой на шлеме, или сова сидит у ее ног.

ПРЕДМЕТЫ И ОТВЛЕЧЕННЫЕ ПОНЯТИЯ

Бессмертие изображали в виде обелиска, который украшался пальмовой ветвью или пучком цветов-бархатцев, перевязанных золотым кольцом.

Весы — справедливость.

Здоровье изображается в виде смеющейся нимфы. В правой руке она держит петуха, а в левой трость, обвитую змеей. На медалях часто здоровье изображается в виде лекарственных растений, а иногда женщины, стоящей перед жертвенником, из которого поднимается змея, или в виде юноши, руки которого обвивает змея.

Зеркало — мудрость, знание, истина.

Золото означало нетленность, то есть вечность.

Кольцо — знак вечности.

Трудолюбие изображалось в виде Меркурия, держащего жезл и флейту.
(Трудолюбие полезно для себя и приятно другим.)

Факел, перевернутый вниз, означает сон, но чаще всего смерть.

Шага — знак исполнения какого-либо долга.

Щит — благоразумие, защита.

Якорь — постоянство, спокойствие, надежда.

АЛЛЕГОРИИ И СИМВОЛЫ В СОВЕТСКОМ МЕДАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Символику и аллегории в медальерном искусстве легче понять, если предварительно обратиться к широко известным монументальным произведениям пластики и некоторым другим видам изобразительного искусства, которые могут послужить наглядным примером того, как идея решается на основе символики и аллегории.

В советском изобразительном искусстве символ и аллегория завоевали право на существование очень рано, но новая символика родилась не сразу, пройдя определенный путь от старых образных представлений к новому мироощущению, революционным образным воплощениям, что ярко отобразилось во всех видах пластического искусства. К таким ранним произведениям советской пластики относятся «Октябрь» А. Матвеева, «Монумент Свободы» Н. Андреева, мемориальная доска «Борцам революции» С. Коненкова и многие другие произведения, но становление и развитие советского изобразительного искусства первых лет революции требовало принципиально новых, более глубоких обобщений.

Принципиальной новизной отличается созданная скульптором И. Шадром композиция «Булыжник — оружие пролетариата», в которой символика рождается на современной новой основе. Идеиная емкость образа делает это произведение символическим.

Новым пониманием символики отличается образ воина в памятнике советскому Воину Освободителю в Трептов-парке в Берлине скульптора Е. Вучетича.

Используя образы символического и повествовательного характера, мастер переплетает элементы иносказания, аллегории с реальным смыслом. Сюжетная основа памятника реалистична и символична. В этом памятнике символическое обобщение заключено в связи, существующей между грозным мечом, которым советский воин повергает в прах свастику, и ребенком, спасенным из огня войны, которого он прижимает к своей груди. Фашизм

повергнут, и молодому поколению открыт путь к преобразению жизни — вот емкая аллегория этого памятника.

Этот же автор создал грандиозный скульптурный комплекс в Волгограде, где символика и аллегория положены в основу всего скульптурного решения. Символизирующим центром этого комплекса является гигантская фигура женщины — воплощение Родины-матери; ее левая рука, отведенная слегка назад, указывает на героев обороны города, а их подвиг воплощен в мече, который она грозно держит в правой руке. Смысл этой аллегории можно обозначить известным изречением: «Пришедший к нам с мечом от меча и погибнет».

Эти две известные скульптуры нашли свое отображение и на юбилейных рублях, выпущенных в 1965 и 1975 годах, они удивительно удачно вписались в круглое поле монет.

Наконец, следует указать и на выдающееся аллегорическое произведение В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница», выражающее в монументальной пластике единение труда рабочих и крестьян Советского государства. В этой композиции В. И. Мухина нашла образное олицетворение символики, выраженной в жесте и стремительном движении фигур. Эта скульптура также изображена на металлической монете 1967 года, отчеканенной к пятидесятилетию Великого Октября.

В память автора В. И. Мухиной медальером М. Кожиной создана медаль, где на реверсе изображена эта символическая скульптура.

Удачным примером использования символики, которая могла бы служить и медальерному искусству, являются произведения художников-графиков, создавших изображения самолетов на марках и конвертах.

В конце 1969 года Министерством связи СССР выпущено пять конвертов «Гражданская авиация». Эти конверты были приурочены к выходу серий почтовых марок «История отечественного воздухоплавания и авиации».

На одном из конвертов изображен первый советский самолет — цельнометаллический моноплан АНТ-2, созданный известным авиаконструктором А. Н. Туполевым. Самолет изображен на фоне мифологического героя Икара. В этом мифе были воплощены мечты древних греков о свободном полете в воздухе.

На почтовой марке запечатлен первый советский вертолет «ЦАГИ-1-ЭА», построенный в 1930 году. Машина изображена на фоне греческой богини Эос (у римлян Эос называлась Авророй), символизирующей зарю, восход солнца, новый день, а в данном случае — начало новой эры в развитии отечественного вертолетостроения.

На другой марке на фоне Атланта, поддерживающего небесный свод, изображен самолет-гигант «Максим Горький» АНТ-20.

Один из конвертов изображает скоростной лайнер ТУ-104. Он взмывает ввысь на фоне созвездия Пегаса, символизирующего волшебного коня.

Третий конверт посвящен советскому вертолету МИ-10, он изображен на фоне созвездия Льва как символ неуязвимости.

На четвертом конверте — ИЛ-62 — скоростной воздушный лайнер. Лайнер изображен с созвездием Стрельца, это подчеркивает, что самолету подвластны самые большие расстояния.

На пятом конверте сверхзвуковой лайнер ТУ-144 изображен вместе с поясом созвездий Зодиака, расположенных вдоль большого круга небесной сферы, этим символизируется возможность этого лайнера облететь земной шар.

Эти примеры советской иконографии показывают, что само понимание аллегории и символики в нашу эпоху — новое, ищущее направление в изобразительном искусстве, и встает вопрос о создании новых больших аллегорий, отображающих идеи нашей современности.

Правильно найденная «метафоричность» призвана подчеркивать, усиливать, глубже раскрывать замысел художника.

Характерной особенностью процесса, происходящего в медальерном искусстве, является то, что поиски символического образа не являются самоцелью, они осуществляются в комплексе, в связи с другими смысловыми компонентами композиции медали.

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В первый год Советской власти было выпущено около двадцати различных значков и медалей-жетонов, которые являются предшественниками советских медалей.

Большинство медалей-жетонов и значков было приурочено к первой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, их создавали художники-энтузиасты, стремившиеся запечатлеть дух революционного времени, изобразить вождя революции Владимира Ильича Ленина и основоположника научного коммунизма Карла Маркса.

В честь Карла Маркса в 1918 году было выпущено четыре медали-жетона. На лицевой стороне изображен погрудный портрет Карла Маркса, по периферии поля медали надпись: «Да здравствует Интернационал» и по краям даты «1818—1918 гг.».

Известны и другие медали-жетоны, посвященные первой годовщине Великого Октября. Особое место занимают медали-жетоны с портретами В. И. Ленина. Это прижизненные портреты вождя, созданные в медальерном искусстве.

Первым и самым распространенным ленинским медальерным портретом был жетон, на лицевой стороне которого воспроизведено погрудное изображение Владимира Ильича. Внизу по ободку — автограф Ильича: «В. Ульянов (Ленин), 31 янв. 1918 г.». В центре оборотной стороны пятиконечная звезда с вписанными в нее плугом и молотом. Дата «1917—1918 X/25». По окружности надпись: «РСФСР. В память 1-й годовщины». Эта медаль была приурочена к первой годовщине Октября. Автограф В. И. Ленина на медали и дата «31 января 1918 г.» напоминали, что с 31 января 1918 года по всей стране вводился европейский календарь: Декрет о введении нового стиля был подписан В. И. Лениным.

В 1918 году были выпущены еще две медали-жетоны. Изображение здесь несколько лучше, так как портреты В. И. Ленина выполнены с фотогра-

фии, сделанной известным фотолетописцем М. С. Напельбаумом. На оборотной стороне медали надпись: «Да здравствует Свобода Великого Трудового народа. 25-го октября 1917».

Однако первым крупным произведением на ленинскую тему в медальерном искусстве считается уникальная символическая медаль работы Д. К. Степанова, посвященная второй годовщине Великой Октябрьской революции (рис. 27).

Это была одна из попыток передать в портретах В. Ленина и К. Маркса черты великих мыслителей. На реверсе медали на фоне индустриального пейзажа воссоздана фигура рабочего. В одной руке он держит молот, в другой — колосья пшеницы (рис. 28). По мысли автора, эта фигура с набедренной повязкой и лучами солнца за головой, напоминающими нимб святого, должна была олицетворять союз рабочих и крестьян.

Деятели искусства того времени прибегали к библейским мотивам довольно часто. Достаточно напомнить знаменитую поэму Александра Блока «Двенадцать». Такое понимание происходящих событий не соответствовало духу времени. Предстояли долгие и трудные поиски новых изобразительных средств в искусстве, и в частности в медальерном.

В эту пору продолжали работать такие крупные мастера медальерного искусства, как А. Ф. Васютинский, Д. К. Степанов, С. А. Мартынов, И. И. Цыганков. Они стремились к возрождению медальерного искусства, искали новые выразительные формы, способные отразить дух эпохи. Их работы посвящены событиям Великой Октябрьской революции и гражданской войны 1918—1920 годов.

Медали этого времени отличаются простотой композиций, плакатностью и документальностью изображения. Таким примером может служить медаль А. Ф. Васютинского, посвященная третьей годовщине Великой Октябрьской революции (рис. 29). Идею защиты революционных завоеваний и первые шаги по созданию новой промышленности и охране государства А. Ф. Васютинский воплотил в аллегорической композиции, символические элементы которой составляли винтовка, наковальня, молот и звезда.

В том же году Васютинский создал медаль в память VIII съезда Советов РСФСР (рис. 30). В ней скульптор создал импрессионистическую композицию: параболические линии, изображающие железнодорожные пути, по которым движутся поезда к лучам изображенной в центре звезды. Аллегорическая сущность этой композиции — помощь народов пяти континентов молодому Советскому государству.

Васютинскому принадлежит плакетка, запечатлевшая пребывание В. И. Ленина в Разливе (рис. 31) близ станции Сестрорецк. На оборотной стороне плакетки помещен текст, который записывает В. И. Ленин, изображенный сидящим у костра вблизи шалаша.

Васютинский выступил также автором ряда портретов И. П. Павлова, И. М. Сеченова и других. Работы его, посвященные первым годам революции, до сих пор вдохновляют многих медальеров.



27

Д. Степанов
Медаль, посвященная второй годовщине
Великого Октября
(avers)



28

Д. Степанов

Медаль, посвященная второй годовщине
Великого Октября
(реверс)

С 1920 по 1935 год Васютинским была создана школа медальерного искусства, принципы которой нашли свое отражение в работах его талантливых учеников Н. А. Соколова и С. Л. Тульчинского.

В двадцатые — тридцатые годы создается значительное количество медалей, посвященных событиям гражданской войны, героическим морякам и летчикам, участникам экспедиции «Главсевморпути» на Северный полюс и экипажу летчиков, совершивших беспрецедентный перелет из СССР в США через Северный полюс (работы Н. А. Соколова).

Особо следует отметить созданный в 1934 году С. З. Маграчевым портрет В. И. Ленина на медали, отмечающей десятилетие со дня смерти вождя революции. Художник добился значительной выразительности, портретного сходства. Образ вождя выглядит монументальным, чему способствуют высокий рельеф и манера лепки портрета.

Одна из особенностей советского медальерного портрета — тщательная обработка деталей, умелое построение композиции, что позволяло выразить характер изображаемого человека.

В последующие пятнадцать лет, с 1935 по 1950-й, круг видных скульпторов-медальеров, работающих в этом жанре, значительно расширился. Над созданием медалей в этот период плодотворно работали народные художники СССР Н. Томский, М. Манизер, а также заслуженный деятель Литовской ССР Г. Йокубонис, заслуженный художник Грузинской ССР И. Очиаури, Л. Квелидзе, Э. Амашукели и многие талантливые представители молодого поколения скульпторов: В. Акимчук, Л. Белокуров, И. Дараган, В. Зейле, А. Королюк, А. Кнорре, Ю. Нерода, П. Мельникова, Ю. Петросян, В. Рогайшис, М. Романовская, А. Рустамов, Ю. Стручков, М. Шмаков, А. Шабанов, А. Цаликов, М. Эшба и другие.

В связи с тем, что ряды скульпторов-медальеров пополнились скульпторами-монументалистами, такими как Н. Томский, М. Манизер, Г. Мотовилов и другие, наметилось особое направление в искусстве этого вида миниатюры. Характерное энергичной и свободной лепкой.

Примерами могут служить медали: И. Бродского «Искусство принадлежит народу» (рис. 32, 33), Ю. Нероды — «Портрет Ференца Листа» (рис. 34, 35), А. Леоновой — посвященная Витусу Берингу (рис. 36, 37).

Кроме монументалистов превосходные работы оставили в медальерном искусстве мастера иного направления. К таким талантливым скульпторам и граверам в первую очередь относится С. Тульчинский, создавший за свою творческую жизнь множество юбилейных медалей с портретами М. И. Калинина, В. И. Чапаева, А. С. Пушкина, И. В. Мичурина и других, а также многие памятные медали.

В процессе развития советского медальерного искусства в технике моделирования обозначились два вида исполнения: медали с низким и высоким рельефом.

В числе медальеров, работавших в низком рельефе, следует назвать скульптора Л. Белокурова, автора портретов К. Маркса, В. И. Ленина, Ф. Э. Дзержинского. Представляет интерес медаль, посвященная 150-летию



29
А. Васютинский
Медаль, посвященная третьей годовщине
Великого Октября
(avers)



30
А. Васютинский
Медаль, посвященная
восьмому съезду Советов
(avers)



31
А. Васютинский
Последнее подполье В. И. Ленина
близ ст. Сестрорецк —
17 июля 1917 г.
(avers)



32
И. Бродский
Искусство принадлежит народу
(avers)



33
И. Бродский
50 лет Государственному музею
изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина
(1912—1962)
(реверс)



34
Ю. Нерода
Ференц Лист
(аверс)



35
Ю. Нерода
Ференц Лист
(реверс)



36
А. Леонова
Витус Беринг (1681—1741)
(аверс)



37
А. Леонова
Витус Беринг
(реверс)



38
П. Мельникова
45 лет Советской Армии
и Военно-Морского Флота
(avers)



39
Л. Белокуров
А. И. Герцен
(avers)

со дня рождения А. И. Герцена (рис. 39). Портрет А. И. Герцена отличается одухотворенностью, благородством и мягкостью пластических форм. В нем привлекают внимание сосредоточенный взгляд, высокий лоб, правильные черты лица, составляющие портретное сходство. Очень емкая связь существует между лицевой и оборотной стороной медали. На реверсе изображены журналы «Колокол» и «Полярная звезда». На обложке журнала «Полярная звезда» воссозданы портреты казненных декабристов. Несмотря на то, что их портреты выполнены в миниатюре, автор достиг удивительно верного сходства.

Во время и после Великой Отечественной войны многие мастера работали над военной темой.

Большой интерес представляют произведения старейшего медальера Н. Соколова — «Прорыв блокады Ленинграда» (18 января 1943 года) и «Снятие блокады Ленинграда» (27 января 1944 года). Они отличаются удачной композицией массовых сцен. К ним близка по тематике юбилейная медаль «30 лет Вооруженных Сил СССР (1918—1948 год)».

Н. А. Соколову принадлежит значительное количество портретных работ: портрет В. И. Ленина, созданный к 90-летию со дня рождения, портрет А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ж.-Б. Ламарка, В. Г. Белинского.

К памятным военным медалям следует отнести медаль работы скульптора А. Кнорре «Одесса — город-герой». На лицевой стороне медали изображена знаменитая одесская лестница, памятная всем по фильму «Бронено-



40
И. Дараган
Данте (1265—1321)
(аверс)



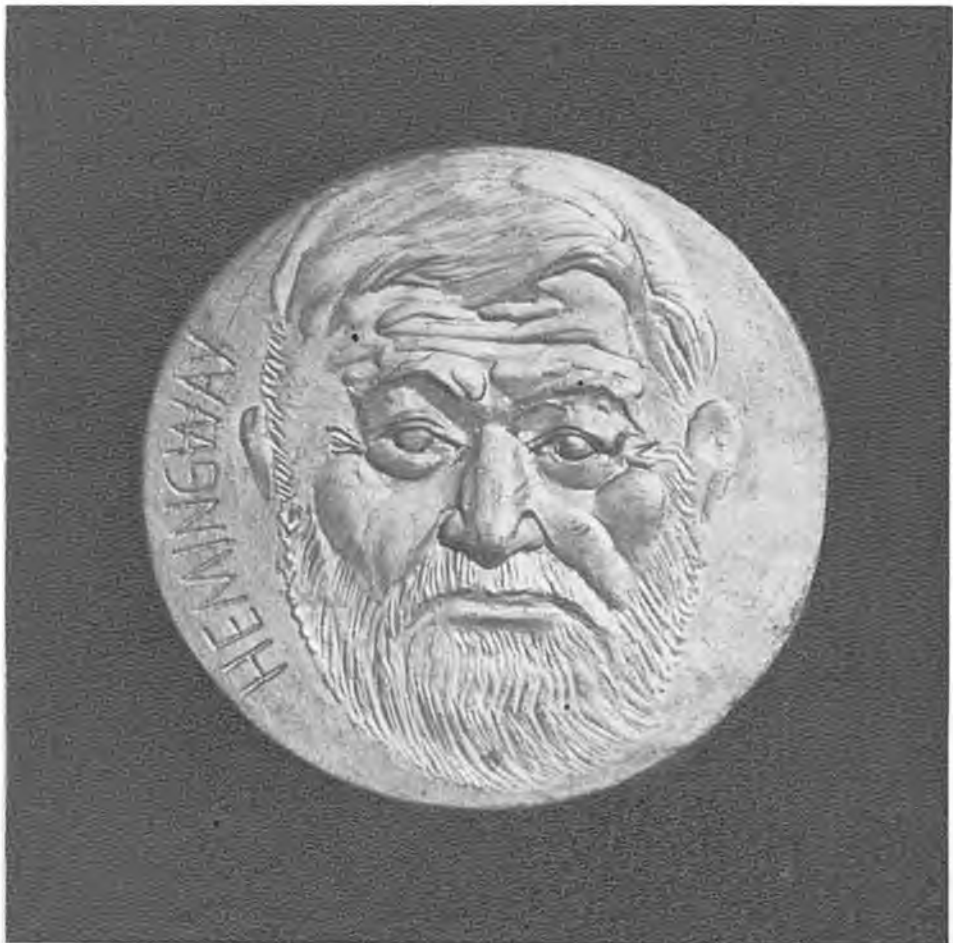
41
И. Дараган
Данте
(реверс)



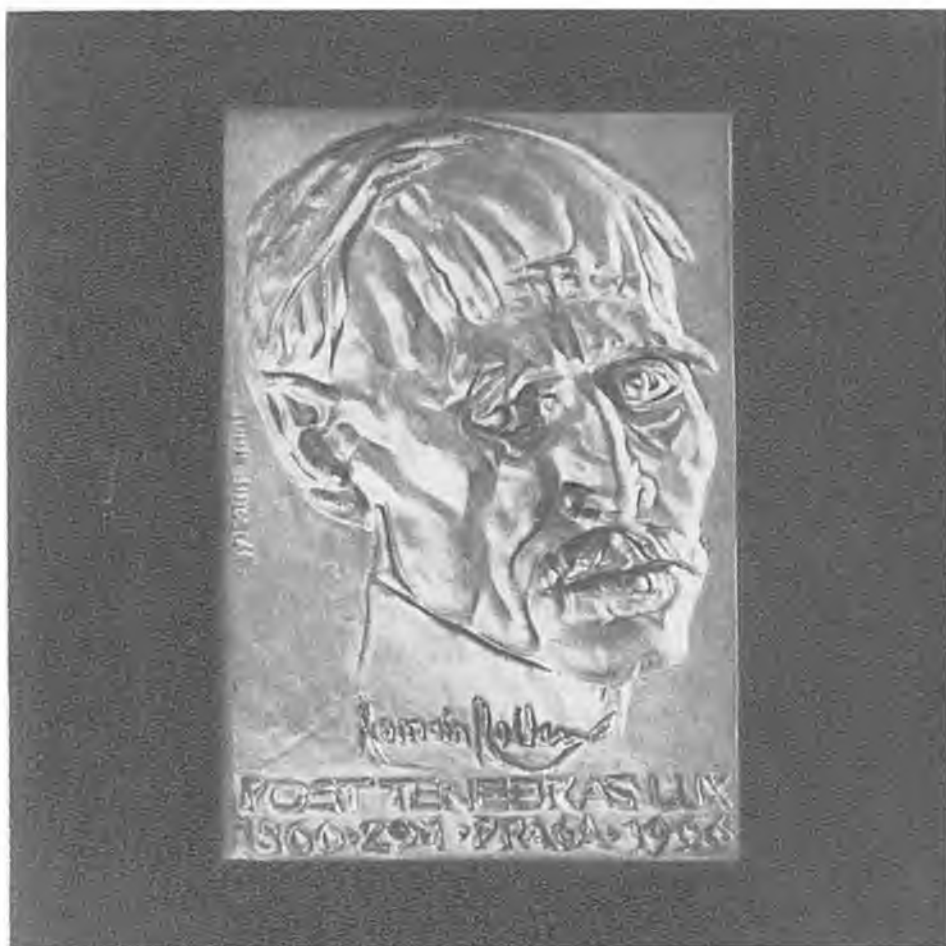
42
И. Дараган
Фритъф Нансен
(аверс)



43
И. Дараган
Фритъф Нансен
(реверс)



44
Б. Бело
Эрнест Хемингуэй
(аверс)



45
Д. Зелндер
Ромен Роллан
Плакета

сец «Потемкин». Это изображение венчается лентой, в центре которой надпись «Одесса», а внизу поля медали — «Город-герой». На реверсе запечатлена аллегорическая композиция, основной элемент которой — фигура моряка на первом плане. Моряк держит наперевес винтовку, за ним жерла орудий. На втором плане виден одесский маяк и на последнем — военный корабль. Этот тип медалей, носящий памятный и юбилейный характер, воскрешает и подвиги Советской Армии и ее полководцев. К ним относится медаль «45 лет Советской Армии и Военно-Морского Флота (1918—1963 гг.)». Автор — скульптор П. Мельникова (рис. 38).

Интересны и портретные юбилейные медали, например скульптора И. Дарагана с изображениями Данте (рис. 40), а также юбилейная медаль Ю. Нероды «Флотоводец Сенявин», посвященная 300-летию со дня рождения. На ее лицевой стороне портрет адмирала с оригинальным орнаментом-эмблемой в виде рулевого колеса с якорем.

Интересно решена и оборотная сторона медали, где изображен трехмачтовый парусник. Его паруса выполнены отдельными штрихами, что усиливает их рельефность.

Для последующего периода советского медальерного искусства также характерны новые приемы моделирования в исполнении портрета. Это новое заключается в трактовке объемов, что создает ощущение напряженности и драматизма. Эта манера придает модели станковый характер, что, например, типично для юбилейной медали скульптора А. Дарагана «Фритьюф Нансен» (1861—1930) (рис. 42, 43), созданной к 100-летию со дня рождения знаменитого исследователя Арктики. Лицо полярного исследователя несет отпечаток огромной внутренней энергии, суровой решимости до конца продолжать дело, которому он посвятил жизнь. На оборотной стороне медали изображен обледеневший «Фрам».

В советском медальерном искусстве, как и в других видах художественного творчества, за годы его существования происходила острая борьба за утверждение традиций в реалистическом искусстве. Не повторяя уже ранее достигнутого крупнейшими мастерами русской художественной культуры, мастера стремились внести новое в отражение советской действительности.

В то время как советское медальерное искусство идет путем социалистического реализма, в европейском медальерном искусстве продолжают долгие и трудные искания, нередко связанные со специфическими особенностями создания памятных медалей. В этом смысле весьма характерны две резко отличающиеся друг от друга манеры выполнения портретов знаменитых людей. Пример одной из них — портрет Э. Хемингуэя (рис. 44) работы французского медальера Бело. Эта манера лепки в очень низком рельефе почти графична¹. Здесь размытость скульптурных форм сочетается

¹ Техника моделирования указанной медали отражает современное направление в медальерном искусстве и носит название пластикографии.

с резким обозначением некоторых деталей: например, вдавленный лоб Хемингуэя прорезают резкие складки морщин, а наряду с этим едва обозначены уши и очень слабо — щеки. Все это делает рельеф как бы вдавленным в поле медали.

Для другой манеры лепки характерен рельеф с такими светотеневыми решениями, которые бы напоминали мазки пастозной живописи. Примером может служить плакетка с изображением Ромена Роллана, созданная медальером Л. Зинделером (рис. 45).

Лучшим, передовым западноевропейским художникам-медальерам присущи острая публицистичность, выразительность, лаконичность образов.

Назовем наиболее талантливых современных медальеров. Во Франции это Р. Деламар, А. Адам, Ж. Лей; в Бельгии — Д. Ледель; в Чехословакии — О. Шпаниэль, Я. Фишер. И. Прадлер, Я. Кулих.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО МЕДАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Важные сдвиги в развитии медального искусства происходят в 50—60-е годы, когда этот вид искусства получил в нашей стране широкое распространение. Именно в это время выпускается значительное количество памятных, юбилейных и особенно сувенирных, а также уникальных музейно-выставочных медалей, глубоких по содержанию.

Для современного медального искусства характерен синтез исполнительских манер различных видов изобразительного искусства, делающих медаль высоко эмоциональным произведением.

Изменяется традиционное представление о композиции и рельефе. Изображение на медали создается, например, так называемой пластикографией, где моделирование медали восполняется графическими деталями в сочетании с элементами рельефа или только графично.

Часто в медалях отсутствует привычная округлость гурта и гладкое поле. Для усиления композиции иногда делают и ажурную медаль для выделения силуэта в изображении — см., например, медаль И. Дарагана «Лука Кранах».

За последние годы значительно возросло мастерство советских скульпторов-медальеров, что было отмечено на выставках: первой Всесоюзной выставке медального искусства, состоявшейся в 1970 году, Всесоюзной выставке молодых художников в 1972 году, второй выставке «Скульптура малых форм» в 1972 году, выставке художников Литовской, Латвийской и Эстонской ССР в 1973 году, второй Всесоюзной выставке медалей в 1975 году и других.

В эти же годы работы советских медальеров демонстрировались за рубежом. В частности, в июне 1977 года в Париже проходил международный конкурс на приз «Возрождение медали», где экспонировались работы восемнадцати советских медальеров.

Выставка медалей была организована в Версале. Конкурс проходил под председательством президента Международной федерации медальеров (ФИДЕМ).

Те тенденции, которые нашли свое выражение в мировом современном медальерном искусстве, проявляются, естественно, и в нашей стране.

Как отмечают современные медальеры, старая техника гравирования вытесняется «документальным» (уникальным) литьем из бронзы, зачастую с передачей шероховатой фактуры, образующейся от формовочной земли, при этом большое место отводится авторской «режиссуре», «интеллектуализму».

Современные требования к исполнительскому мастерству в значительной степени повысились, так как в современном медальерном искусстве больше нет готовых канонов, а следовательно, и разработанной привычной методологии, что требует высокого мастерства, и каждое новое медальерное произведение становится уникальным.

Современные медали прежде всего характеризуются повышенной информативностью, выразительностью поверхности, большую роль в них играют фактура и цвет. Нередко авторы прибегают к дырам, царапинам, рваным поверхностям. Все эти пластические приемы принципиально новы и используются только в современном медальерном искусстве. Virtuозная проработка деталей, характерная для традиционной медали, вытесняется сейчас более условными формами, новой техникой изображения, авторской «режиссурой», монтажом и т. п. Техническая требовательность к работе современного медальера также остается высокой, но теперь она направлена на более глубокое раскрытие темы, проникновение в суть запечатленного события.

Новый подход к решению пространства рельефа в современных медалях во многом объясняется влиянием станкового искусства и особенно станковой скульптуры. Это выразилось в поисках раскрытия темы за счет самой лепки, ее образности и фактуры. Естественно, что новые принципы медальерного рельефа потребовали совершенно новых решений композиции, которые стали более напряженными и выразительными.

От декоративного искусства идет тип массивных медалей из литой бронзы. Фактура этих медалей и все детали рельефа находятся в полной гармонии, присущей, например, лучшим вещам декоративно-прикладного характера. Эти медали всегда безукоризненно отработаны, для них типична тщательная отделка поверхности (полированием, матированием, патинированием, специальной фактурой и т. п.). В качестве примера можно привести работу А. Шабанова «За облаками» (см. рис. 53).

Другое направление в современном медальерном искусстве связано с поисками скульпторов-станковистов.

Специфическими элементами станковой медали являются тонкая психологичность в создании образов, разнообразие скульптурной формы, драматическое решение, неповторимая выразительность лепки.

Эмоциональная трактовка темы достигается не за счет ее пересказа, а с помощью средств творческого выполнения. Форма такого рода медалей как бы выжимается скульптором из массы тела медали, и изображение носит напряженный, полный экспрессии характер, иногда даже имеет место некоторая деформация рельефа.

Характерным примером таких медалей могут служить работы скульптора И. Дарагана «Фритьоф Нансен» (рис. 42, 43) и «Микеланджело».

Одна из тенденций в развитии современного медальерного искусства связана с «режиссурой» фактур. В таких медалях можно достичь единой и гармонической целостности, свойственной подлинно художественным произведениям.

Здесь обычно противопоставляются плоскость медали и прорези или отверстия в ней, входящие в композицию. Часто такой тип медалей создается техникой монтажа элементов сопоставимых или даже несопоставимых между собой, что делает образ наиболее запоминающимся (см., например, медаль Ержи Ярнушкевича «200 лет варшавского монетного двора»).

Медали, относящиеся к традиционному типу миниатюр, характеризует безукоризненная подача отдельных деталей рельефа. В таком типе медалей часто применяется символика. Медали, пересказывающие тему, носят иллюстративный характер, построены на своеобразном сценарии. Этот пересказ и раскрывает сущность изображения. Наглядным примером иллюстративных медалей может служить медальерная Лениниана, созданная М. Г. Манизером (рис. 46—51).

Медали, выпускаемые советскими монетными дворами, носят традиционный характер, установившийся в течение нескольких столетий. В традиционном медальерном искусстве виртуозно исполненная работа гравера нередко подменяет творчество скульптора, и он как бы остается за пределами своего произведения. По этому поводу в статье «О медальерном искусстве» А. Кочетов пишет: «В композициях преобладает портрет, как правило, крупным планом, почти во все поле аверса. Общая портретная характеристика изображаемых людей обычно в русле психологического портрета, в его привычных установившихся формах.

Довольно редки более сложные построения, в частности, однофигурные или многофигурные композиции, запоминающиеся композиционные решения, иные возможные интерпретации образа. Мало гротеска, впечатляющей монументальности, яркой декоративности и других средств неисчерпаемого в своем богатстве художественного языка. Все еще нередки медали, в которых тема раскрывается без необходимой художественной глубины, а порой она просто поверхностно иллюстративна.

В некоторых работах при всем их профессионализме и определенных достоинствах по существу варьируются найденные в прошлом композиции.



46
М. Манисер
Мария Александровна
и Илья Николаевич Ульяновы
(avers)



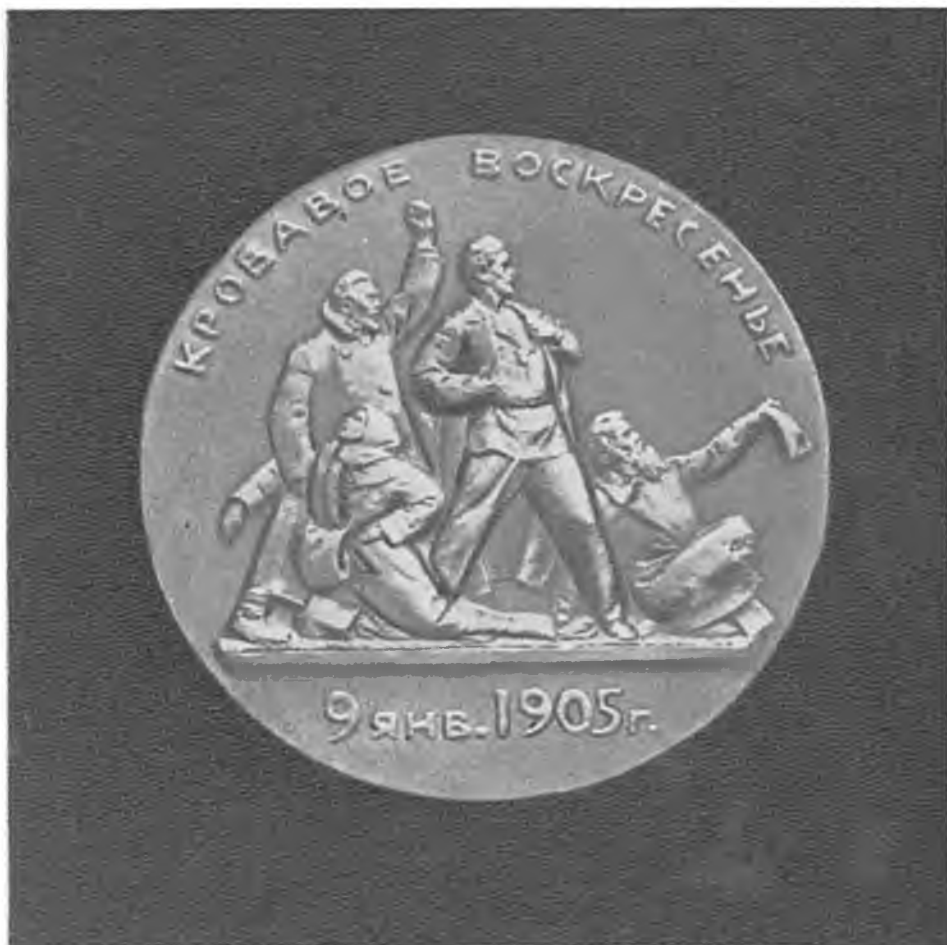
47
М. Манзер
Анна, Александр, Владимир,
Ольга, Дмитрий, Мария Ульяновы
(avers)



48
М. Манизер
Володя Ульянов —
ученик симбирской гимназии
(1887)
(avers)



49
М. Манизер
В. Ульянов — студент
(1891)
(аверс)



50
М. Манизер
«Кровавое воскресенье»
9 января 1905 г.
(аверс)



51
М. Манизер
Ленин в октябре
(avers)

Все это приводит к некоторому однообразию в искусстве медали... художественный уровень тиражных медалей мало чем изменился...»¹ Нельзя не согласиться с А. Кочетовым, и вместе с тем традиционная, массовая или серийная штампуемая медаль, несомненно, сохранится как вид медальерного искусства, средствами которого, как и ранее, будут отмечаться важные вехи жизни страны. Медали этого типа по технологическим особенностям изготовления охватывают лишь очень узкую область искусства. Современное же медальерное искусство в значительной степени обогатило эту сферу скульптуры целым рядом решений, перенесенных из других областей творчества. Медаль перестала быть только тщательно выполненной, фиксирующей события миниатюрой, поражающей зрителей главным образом тонкостью своих деталей.

Современные медальеры нашли новый подход к решению пространства и созданию рельефа благодаря значительному влиянию станкового искусства и особенно станковой скульптуры.

Это выразилось в поисках раскрытия темы за счет самой лепки, экспрессивности построения объемов, образности. Большие возможности в общем решении композиции таит в себе фактура. Современная медаль позволяет видеть автора и проникать в глубину напряженной работы его мысли, вторгаться в его творческий процесс.

Естественно, что новые принципы в организации медальерного рельефа потребовали совершенно новых композиционных решений, напряженных и выразительных.

Эти новые качества пришли в современное медальерное искусство из книжной и станковой графики, а также других смежных искусств.

В этой связи следует отметить, что на первой и второй медальерных выставках (1970 и 1975 гг.) можно было одновременно видеть медали, выполненные в двух манерах: техникой гравирования², а также свободной лепкой и отлитые из бронзы или созданные в иных материалах.

В этом новом направлении медальерного искусства встречаются экспрессионистические построения композиций за счет общей формы. Здесь играет значительную роль умелый отбор необходимых деталей при построении объемов.

Для этих средств выражения темы характерны лаконичность, обобщенность формы. В медали уже больше нет пересказа темы или иллюстративности. Возникло новое понимание содержания медали.

Все это позволяет воспринимать медаль подлинно монументальным произведением. Если традиционная медаль основывалась главным образом на эпических мотивах, то современная медаль часто несет в себе лирическое и драматическое начало. В советских современных медалях

Сб.: Советская скульптура-74, с. 194.

² Речь идет о гравировании штампов для этого вида медалей.

наблюдается еще одно важное и значительное направление — включение в медаль элементов традиционного народного искусства, что видно на медалях мастеров прибалтийских и среднеазиатских республик, где, например, орнаментака идет от традиционного керамического искусства, а у художников Армении и Грузии медали часто орнаментируются элементами народной чеканки.

И, наконец, еще одна особенность современного медальерного искусства заключается в том, что авторы часто стремятся стилизовать медали в поисках новых художественных решений, особенно там, где художнику требуется внести в тему индивидуальное понимание истории и искусства народа.

Выразительность медали может быть связана с гротесковой или иронической подачей темы. Медали создаются не только для прославления личности или события, но иногда несут в себе и сатиру, идущую от шаржей и карикатур.

Таким образом, современная медаль представляет из себя сложнейшее синтетическое искусство, которое впитало особенности, присущие многим областям изобразительного искусства.

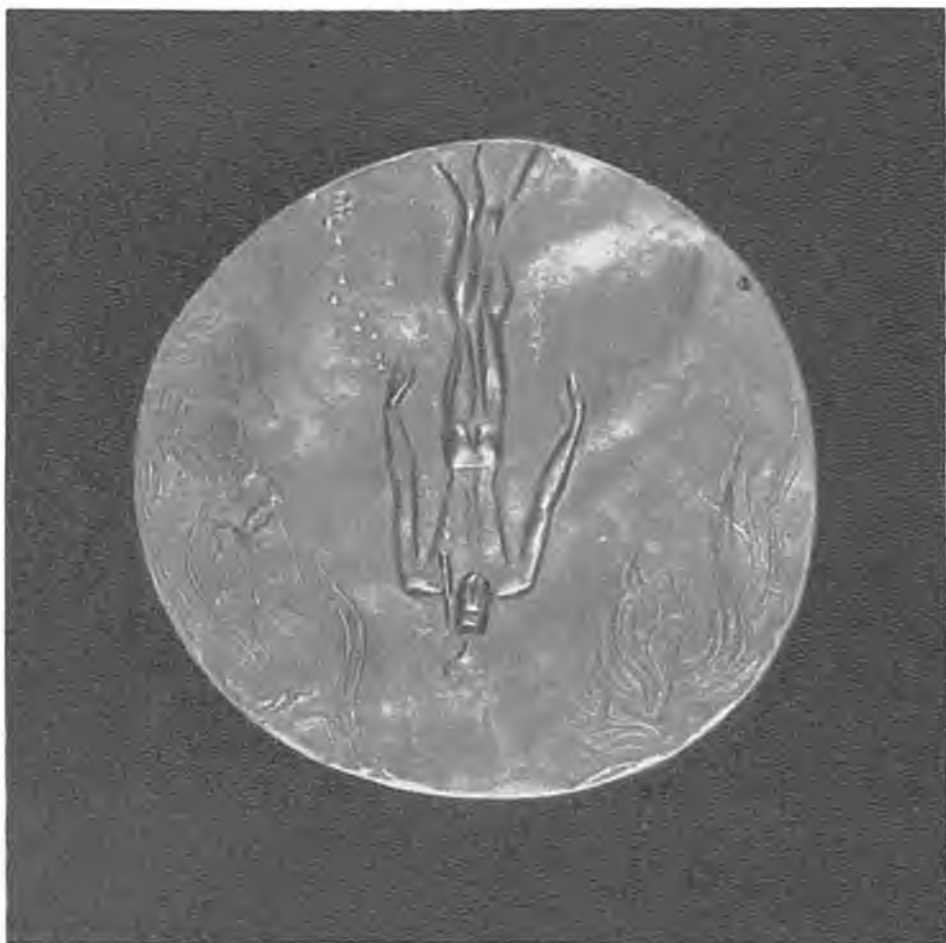
Особенности современной медали — это новое использование ее аверса и реверса, это — плоскости для воплощения принципиально разных форм как по содержанию, так и масштабу, а также по характеру лепки.

Если в традиционных медалях на реверсе обычно проставлялись даты и включался текст, разъясняющий аверс медали, то теперь реверс — это место для развернутой, свободной композиции, свидетельствующей о личностном отношении автора к теме, которой посвящена медаль. Здесь автор выражает его эмоции в рамках темы медали или заходит за пределы темы, может быть ассоциативный подход к решению.

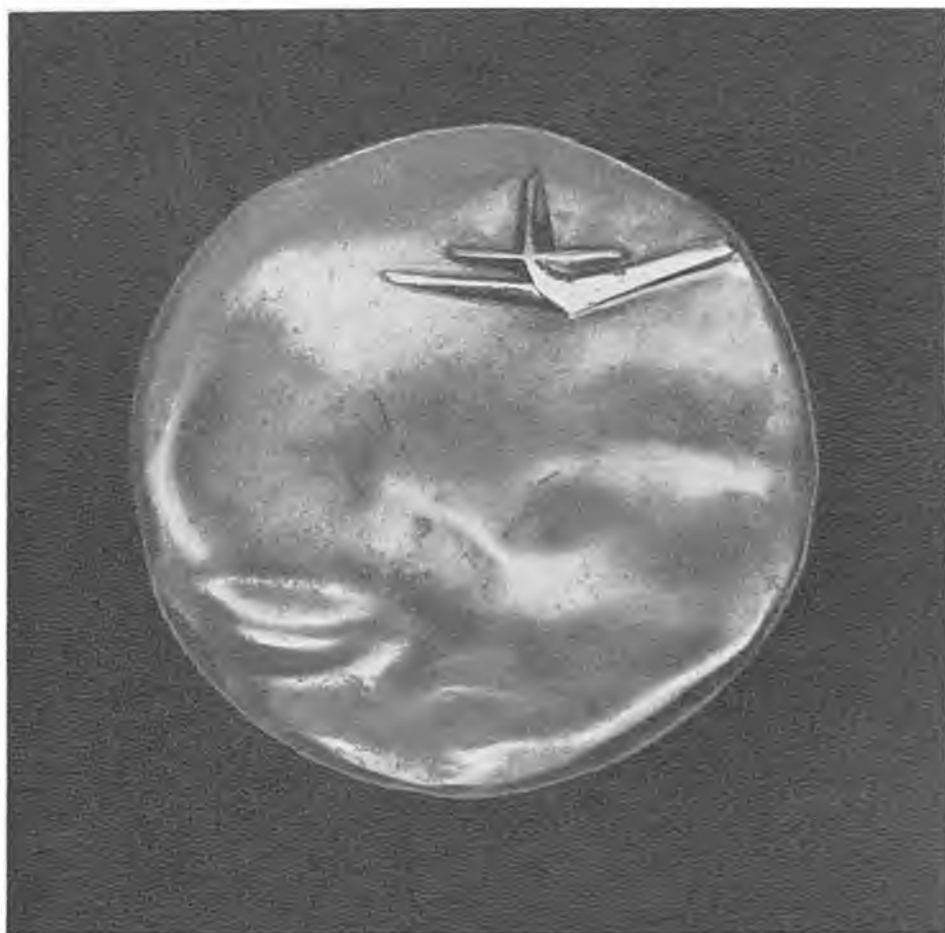
Достижение единства аверса и реверса, несмотря на противоположность их задач, свидетельствует о высоком художественном мастерстве в этом виде искусства. Попутно обратим внимание на размеры современной медали. Международная федерация медальеров установила максимальный размер для круглых медалей до 180 мм в диаметре. У традиционных медалей обычно максимальный размер составляет 60—65 мм¹. Однако это решение федерации, являясь всеобщим для его членов, отнюдь не решает проблемы оптимальных размеров медалей.

Для рассмотрения этой проблемы следует обратиться к различным типам медалей, а именно к памятным, юбилейным, сувенирным и уникальным — выставочным. Нам представляется, что памятные и юбилейные

¹ Иногда встречаются медали, диаметром 80—90 мм, обычно изображающие архитектурные сооружения. См. размеры медалей в альбоме: Советская мемориальная медаль 1917—1967 гг. Этот же размер определен и для плакет по их большей стороне. Медали, диаметром более 180 мм, или плакетки со стороной более 180 мм, согласно установкам ФИДЕМ, на международные выставки не принимаются.



52
А. Шабанов
Подводный мир



53
А. Шабанов
За облаками



54
Н. Посядо
Лев Толстой



55
Н. Посядо
Марина Цветаева

медали должны выполняться в традиционных размерах, с максимальным диаметром примерно 60—65 мм, потому что их целевое назначение и образное решение не требуют больших пространств для размещения композиций.

Несколько иначе обстоит дело с уникальными медалями, их размер часто обусловлен сложной темой композиции. Тут дело не только во вкусе медальера, но и в понимании отношений между темой и ее решением в пространстве, а также в творческом подходе к теме медали.

Уникальные, выставочные медали являются выражением художественного мастерства скульптора-медальера. Казалось бы, ничто не должно ограничивать его замысел. На деле же происходит нечто иное.

Каждый жанр искусства имеет свои пространственные границы, и они не должны вторгаться в пределы другой области искусства. Здесь-то мы и сталкиваемся с проблемой максимальных размеров медали.

Где проходит граница между уникальной медалью и барельефом? Излишне большая уникальная медаль уже входит в ту категорию скульптуры, которую принято называть барельефом,— размеры здесь могут быть значительны.

Но существует и другое мнение. Оно заключается в том, что медаль, при сохранении определенных условий, может быть любого размера. Рассматривая медали литовского скульптора П. Римши, искусствовед Т. Бельская пишет об одной из работ этого медальера следующее: «Достигая в диаметре 35—50 см, его медали тем не менее остаются

медалями и ничем иным. Ибо сохраненный внутри них масштаб (отношение целого и деталей, роль деталей и характер их пластической разработки) есть масштаб скульптурной миниатюры»¹.

Возможно, в будущем будет найдено правильное решение этого вопроса, остающегося по существу до сих пор открытым.

Эпоха итальянского, а затем французского Возрождения оставила нам, как известно, непревзойденные образцы медальерного искусства. Но даже и этим медальерам присущи те черты ограничений, которые обусловлены спецификой размеров медалей. Медали во многом теряют в своей выразительности из-за измельченности или условного изображения деталей — как бы хорошо они ни были выполнены. Часто только на очень близком расстоянии открываются все достоинства этого миниатюрного барельефа.

Увеличенный размер медали предоставляет большие возможности для совершенствования композиции, позволяет более точно решать пластические соотношения в ее рельефе.

Первая Всесоюзная выставка медальерного искусства, открывшаяся в 1970 году, во многом прояснила положение в этой области искусства. Можно отметить, что наряду с традиционными композиционными решениями медалей широко выявилась тенденция к созданию новых форм памятных и юбилейных медалей.

Как правило, во многих медалях их авторы стремятся почти полностью заполнять поле медали, как аверса, так и реверса (что не всегда наблюдается в традиционных медалях), изображением, глубоким по теме и новаторским по пластическому решению. Это, несомненно, следует считать одним из достижений современного медальерного искусства².

Напомним, что выдающийся русский медальер Федор Толстой писал, что «недостаточная заполненность поля медали очень вредит ее красоте»³. Стремление художников-медальеров охватить самые различные явления быстро меняющейся действительности, внесение ими в медаль все новых и новых тем способствовали появлению новых, самых разнообразных композиционных решений. А это, в свою очередь, потребовало новых форм и самих медалей. К таким интересным работам следует отнести произведения В. Акимовской, А. Королюка, О. Барановской, В. Зейле, И. Бродского, И. Дарагана, И. Кнорре, Л. Кремневой, А. Леоновой, А. Филипповой, М. Шмакова, и особенно хотелось бы выделить медаль А. Шабанова «За облаками», отличающуюся своим новаторством в решении пространства (рис. 53). Следует также отметить портретные работы моло-

¹ *Бельская Т.* Советская памятная медаль.— Декоративное искусство СССР, 1971, № 10.

² Такая значительная заполняемость поля медали рельефом таит в себе и угрозу иллюстративного, поверхностного решения тем — художник должен вдумчиво и масштабно воплощать свои замыслы.

³ Русская старина, 1873, февр. Записки графа Ф. П. Толстого.

дых медальеров: «Клод Моне» (аверс и реверс), односторонняя медаль «Эдгар Дега», «Лев Толстой», «Марина Цветаева» (рис. 54, 55) Н. Посядо, «Моцарт» (аверс и реверс), «Томас Манн» Д. Терехова. Произведения этих авторов были отмечены дипломами на парижской выставке медалей в 1974 году.

Все эти медали носят станковый характер: тонкие психологические характеристики образов и самые разнообразные решения тем. Такими интересными по художественному исполнению являются медали В. Кочеткова «Памяти погибших космонавтов» и «Картошка».

Внесение в медальерное искусство станкового жанра с его психологической глубиной и идейно-образным содержанием сделало его одним из главных в миниатюрной скульптуре. Медали станкового жанра в условиях социалистического общества с его богатством жизненных явлений дали возможность современному советскому медальерному искусству выйти за пределы традиционных условных рамок, открыть новые художественные возможности в этой еще мало исследованной области миниатюрного рельефа.

Станковое направление в медальерном искусстве открыло богатство духовного мира человека, глубокую сущность общественных явлений. Возможности станкового жанра раскрываются в трактовке наиболее важных проблем современной жизни нашей страны. Свободная, раскрепощенная от давних традиций форма медали дает возможность более полно выразить замысел. Благодаря этой свободной форме стало возможным решать одну и ту же тему в нескольких композициях.

В иных случаях свободная форма медалей и ее обрамление являются связующим звеном, создающим художественную целостность, что важно при выпуске медалей в тематической серии.

Примером может служить серия медалей-плакеток скульптора Д. Терехова «Древняя архитектура Киева» (рис. 56—58). Плакетки снабжены клеймами, в которых приводятся краткие исторические данные об изображаемом архитектурном памятнике, что важно для восприятия всего авторского цикла плакеток.

Такой авторский подход значительно расширяет информативность данного жанра. Практически плакетки становятся путеводителем по этим памятникам архитектуры. Эта особенность носит принципиально новый характер, пришедший в медаль из прикладного искусства.

Плакетки оригинально обрамлены картушами, созданными автором под впечатлением украинской барочной архитектуры. Обрамление плакеток картушами служит художественно объединяющим началом.

Напомним, что к приему обрамления медалей прибегал и классик русского медальерного искусства Федор Толстой.

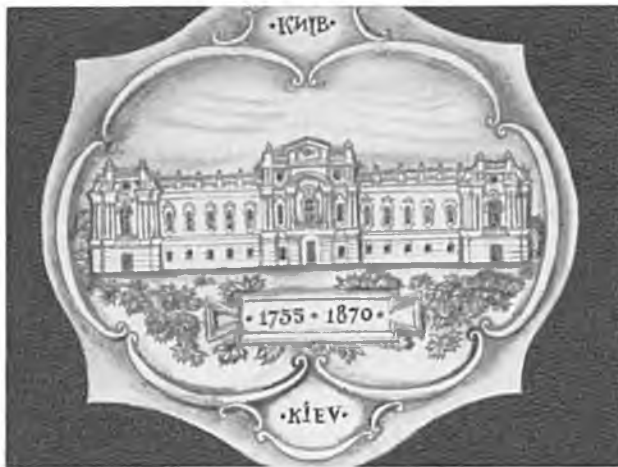
Каждая его медаль, созданная в память войны 1812 года, заключена в восьмигранные рамки с полями, что усиливает эффект единства композиции, медали же расположены в глубине рамок, это способствует



56
Д. Терехов
Маринский дворец.
Плакета



57
Д. Терехов
Ворота Киева.
Плакета



58
Д. Терехов
Киево-Печерская лавра. Плакета

более сосредоточенному восприятию зрителем изображений на медалях. Медали значительны и своими размерами, что лишний раз свидетельствует о том, что большой размер медалей способствует более полному раскрытию замыслов художника.

Во времена Федора Толстого медали больших размеров были столь необычны, что автор был вынужден их назвать медальонами. Размеры медальонов следующие: без обрамления — 150 мм, с обрамлением — 210 мм.

Современные медали значительных размеров могут быть условно названы настенными барельефами-миниатюрами. Нередко они прекрасно вписываются в интерьеры современных жилищ.

ТРАДИЦИОННЫЕ МЕДАЛИ

ТИПЫ ТРАДИЦИОННЫХ МЕДАЛЕЙ

По тематическим особенностям медали можно подразделить на следующие типы¹:

медали-персоналии с портретным изображением. Это наиболее часто встречающийся тип медалей, они посвящены определенным лицам в связи с их общественной, государственной или научной деятельностью. Выпуск медалей-персоналий обычно приурочивается к юбилейным датам или важным событиям в деятельности этих людей;

исторические медали увековечивают исторические события. Главная тема медалей — отображение этапных и эпохальных событий политической и общественной жизни страны, а также героических эпизодов войн и побед;

медали с пейзажами представляют собой вид миниатюрного рельефа, приближающегося по своим изобразительным возможностям к живописной картине со строго определенными планами, создающими перспективу;

медали с бытовыми сюжетами. Этот тип медалей стал активно развиваться в 50—60-х годах XIX века. В это время появляются медали на сельскохозяйственные и промышленные темы, связанные с выставками, с созданием различных строительных или архитектурных сооружений.

В медальерном искусстве наиболее значительное место занимают медали-персоналии и медали с исторической тематикой.

Таковы медали в ознаменование запуска в СССР первого в мире искусственного спутника Земли, к юбилейным датам В. И. Ленина, в память подвига первого космонавта Юрия Гагарина и других.

¹ Условная типизация, принятая в медальерном искусстве.

Выпускались сувенирные медали: «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», «Верховный Совет СССР», «Москва», «Ленинские горы», «Москва старая», «Кремль», «Ленинград — город-герой» и др.

Выпускаются медали-персоналии юбилейного назначения, посвященные государственным деятелям, деятелям науки, искусства, писателям, поэтам. Портрет на медали призван увековечить значимость человеческой личности. Часто такие медали носят «промышленный» характер, для них штампы исполняются граверами, главным образом по рисункам авторов.

Все перечисленные виды медалей выпускаются определенными сериями¹ и рассчитаны на самые широкие массы. Другой вид медалей, предназначенных для сравнительно узкого круга лиц, так называемые провизории², выпускаются, например, к юбилейным датам заводов, строек коммунизма, в ознаменование съездов, симпозиумов, носящих международный или общесоюзный характер. Существуют также медали, «иллюстрирующие» типы литературных героев или носящие сатирический характер.

Наряду с выполнением медалей (выпускаемых сериями) техникой чеканки на монетных дворах Гознака авторы-медальеры для выставок отливают медали из бронзы в земляных формах, а также по выплавляемой модели.

Многие скульпторы-медальеры предпочитают литье из бронзы в земляных формах потому, что это дает возможность получать на медалях некоторую специфическую фактурность (от формовочной земли).

При выполнении медалей техникой литья аверсы и реверсы отливаются отдельно, что создает удобство при экспонировании на выставках (см. раздел «Современные медали»).

Работа по созданию медалей осуществляется Художественным советом по памятным и юбилейным медалям при Министерстве культуры СССР, куда входят скульпторы, искусствоведы, представители Главного управления Гознака, Министерства финансов СССР и Росювелирторга Министерства торговли РСФСР.

Для рассмотрения работы скульптор-медальер последовательно представляет: проект медали, эскиз медали в пластилине, модель медали, отформованную в гипсе. Затем совет утверждает сигнальный экземпляр и тиражирование медали.

Выпускаемые памятные и мемориальные медали — одна из наиболее массовых форм пропаганды, имеющей важное значение в политическом, общественном и эстетическом воспитании советского народа в духе передовых идей времени. Они являются по существу вечными памятниками культуры.

¹ Выпуск медалей определенными сериями восходит к середине XVIII в., когда медаль приобрела значение исторического памятника.

² Провизории — медали временного характера.

ПЕРСПЕКТИВА В МЕДАЛЬЕРНОМ РЕЛЬЕФЕ

Построение миниатюрного рельефа на плоскости с ограниченным пространством, замкнутым окружностью,— сложная задача. Всякий рельеф на плоскости в условиях сокращения в глубину пространства строится планами, с перспективными¹ сокращениями фигур и предметов, которые должны быть пластически связаны с плоскостью фона и составлять органическое единство не только на аверсе, но и с изображением реверса.

Фигуры и предметы на каждом последующем плане соответственно уменьшаются, суживаются и уплотняются, и, наконец, наиболее удаленные часто изображаются почти графически. Точное построение перспективы дает возможность видеть последовательность планов и правильно воспринимать размеры изображаемого. Пространство должно чувствоваться даже в рельефном изображении одной фигуры; и во всех случаях, строя планы медали, скульптору необходимо руководствоваться законами перспективы. Однако их применение в данном виде искусства имеет свою особенность, которая заключается в том, что медальер, работая в низком рельефе, обязан в перспективном изображении понижать высоту рельефа пропорционально планам. Следует помнить, что объемная форма сокращается лишь в глубину, в то время как высота и ширина остаются в тех же пропорциях, какие зритель видит в действительности. Может и не быть необходимости в построении перспективы, например, в современном медальерном искусстве при свободном моделировании рельефа медалей, когда изображение решается пластикографикой или создается лишь один план.

При многоплановом рельефе ощущение пространства иногда достигается за счет подъема только краев углов, в частности в плакетках, или путем изменения общих очертаний краев медали, где глубина рельефа решается поднятием сторон плакетки. Но при создании на медали изображения с правильными геометрическими формами, постепенно отдаляющимися от зрителя (см. рис. 60, 61 и 64), необходимо строить перспективу по правилам начертательной геометрии.

Обычно медальерные изображения отличаются низким рельефом, иногда напоминающим графику, поэтому этот вид искусства является очень сложным для пластического раскрытия образа и его связи с окружающей средой.

Обратимся к истории развития перспективы в искусстве рельефа². Создавая знаменитые рельефы «Врата рая», Гиберти (1378—1455) говорил:

¹ Перспектива — от лат. *perspicere* — просматривать сквозь.

² Первое успешное использование приема перспективы относят к работам архитектора Брунеллески (1377—1446). В первой половине XIV в. Джотто приступил к решению задачи

«Я всемерно стремился подражать натуре, насколько это было в моих силах... Все рельефы обрамлены так, что глаз может измерить их; они так правдивы, что если смотреть издали, кажутся округлыми. Они выполнены в очень низком рельефе, и в плане те фигуры, которые стоят ближе, несколько увеличены, а те, что удалены,— уменьшены, как и в натуре видно. Единство измерения я сохранял от начала до конца этой работы».

Ф. Толстой писал: «... Нередко случается изображать на медалях различные здания, то медальеру необходимо хорошо, вполне основательно знать правила архитектуры и перспективы, чтобы все здания и вообще все, что передается на медалях, изображать верно...»¹

В медальерном искусстве применяется, в частности, линейная перспектива², дающая возможность графически строить объемность предметов и выявлять их глубину.

Линейный вид перспективы применяется главным образом для медалей с изображениями архитектурных сооружений. При этом перспектива строится суживающимися по толщине линиями, которые в глубине рельефа уходят к плоскости схода. Этим создается впечатление отдаления предметов и деталей архитектуры от зрителя.

Наглядным примером может служить медаль, на которой изображен интерьер Вестминстерского аббатства в Лондоне, а также медаль с фасадом здания бывшего мещанского училища в Москве (рис. 60, 61 и 64)³.

В медальерном искусстве прибегают и к так называемой панорамной перспективе. Она строится на строго последовательных планах. При панорамной перспективе учитываются пространственные зоны различной отдаленности, в которых устанавливаются первый и последующие планы, образующие пространство рельефа.

Умелое построение перспективы дает возможность видеть последовательность планов, а главное — правильно воспринимать размеры изображаемых предметов.

пространственного отображения предметов на плоскости, но только в начале XV в. архитектору Брунеллески удалось решить эту задачу в сотрудничестве с математиком Тосканелли. Лишь Леонардо да Винчи (1452—1519) впервые полностью сформулировал принципы линейной перспективы. Он говорил: «Перспектива есть не что иное, как вид из окна, на совершенно прозрачном стекле, на котором изображены предметы, находящиеся за окном». Следует отметить, что это научное заключение, а не простая фиксация результата наблюдения.

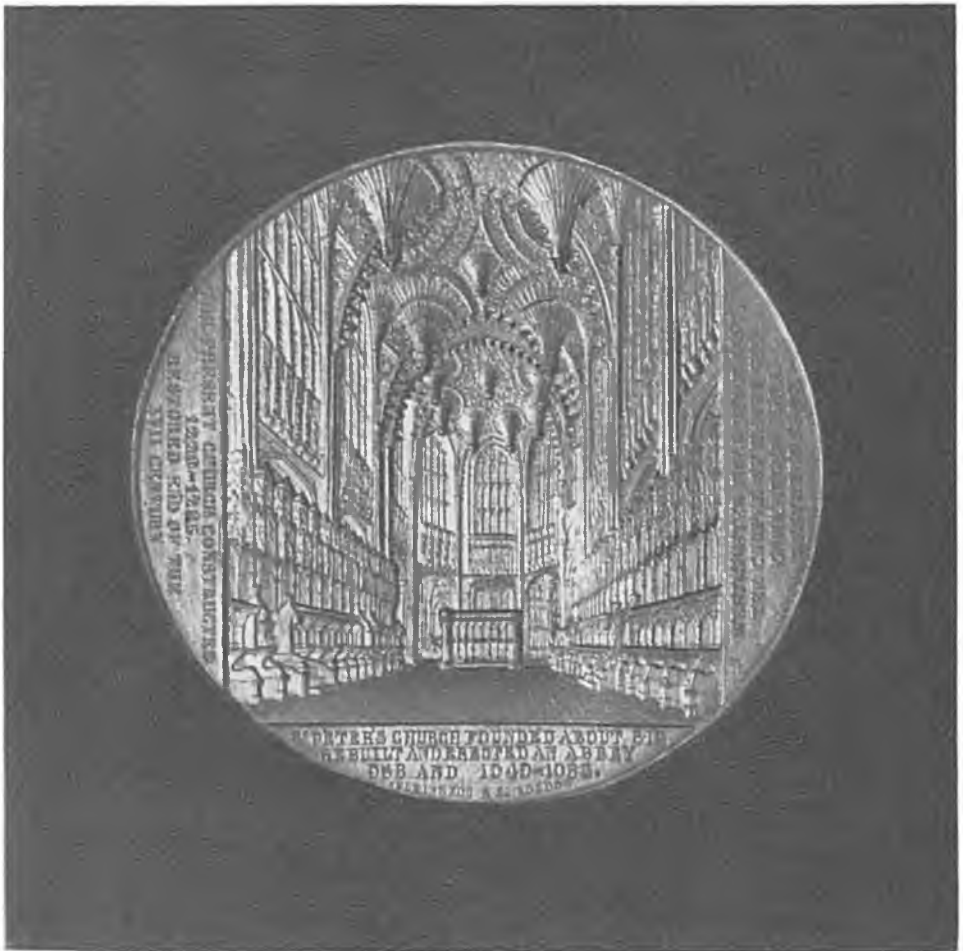
¹ Русская старина, 1873, т. VII, февр.

² В изобразительном искусстве, в зависимости от изображаемого объекта, композиции и т. п., применяют фронтальное, угловое, бинокулярное или панорамное построение.

³ Медали, приведенные на рис. 61 и 64, вылеплены из пластилина чрезвычайно трудно. Изображения на этих медалях выгравированы (в контррельефе) на стальных заготовках, которые в последующем послужили штампами для тиражирования медалей.



59
М. Демин
Музыка итальянского Возрождения.
Плакета



60
Вестминстерское аббатство
в Лондоне.
Интерьер
(аверс)



61
Фасад
бывшего Мещанского училища
в Москве
(avers)

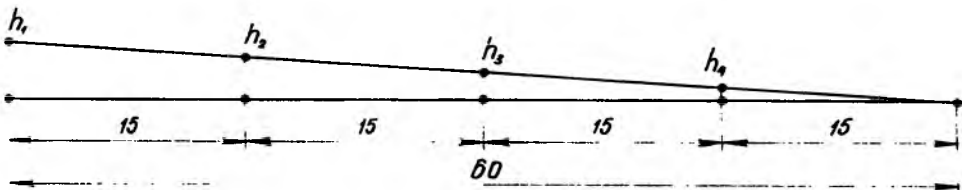
ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВЫСОТ РЕЛЬЕФА

Для ориентации в выбираемых высотах рельефа в XIX веке медальерами был разработан графический масштаб, построенный в соответствии с диаметром медали. В книге Д. Прозоровского «Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства», изданной в 1884 году, по этому поводу говорится: «В медальерном искусстве перспективная величина предметов могла бы быть определяема как отношение роста передней фигуры к поперечнику (диаметру.— *Н. О.*) медали, так и степенью возвышения или выпуклости фигур на каждом плане данной перспективы». Далее автор приводит пример расчетов для медали диаметром в 3 дюйма (дюйм равен 25,4 мм) и перспективой в 2 версты (верста равна 1,06 км): дюйм в масштабе равен $\frac{2}{3}$ версты. Высота фигуры на первом плане не должна превышать $\frac{1}{2}$ диаметра медали (считая, что фигура стоит на базисе — хорде окружности медали)...» Далее автор сообщает, что высоты фигур, находящихся на последующих планах, «следует уменьшать пропорционально, руководствуясь правилами перспективы». Высоту рельефа фигуры на первом плане следует определить не менее как в $\frac{1}{12}$ дюйма, благодаря чему можно построить соответствующий масштаб медальерного рельефа в перспективе. Затем Д. Прозоровский пишет: «Возвышение (высота рельефа.— *Н. О.*) в $\frac{1}{12}$ дюйма составит $\frac{1}{36}$ долю (часть.— *Н. О.*) всего поперечника медали, что не представляет ничего выходящего из пределов умеренности, так как встречаются на медалях выпуклости более значительные. Это возвышение определит выпуклость в конце перспективы в $\frac{1}{60}$ дюйма, или в $\frac{1}{180}$ всего поперечника медали».

Все приведенные вычисления могут быть значительно упрощены. В качестве примера приводим расчеты для медали, имеющей диаметр 60 мм.

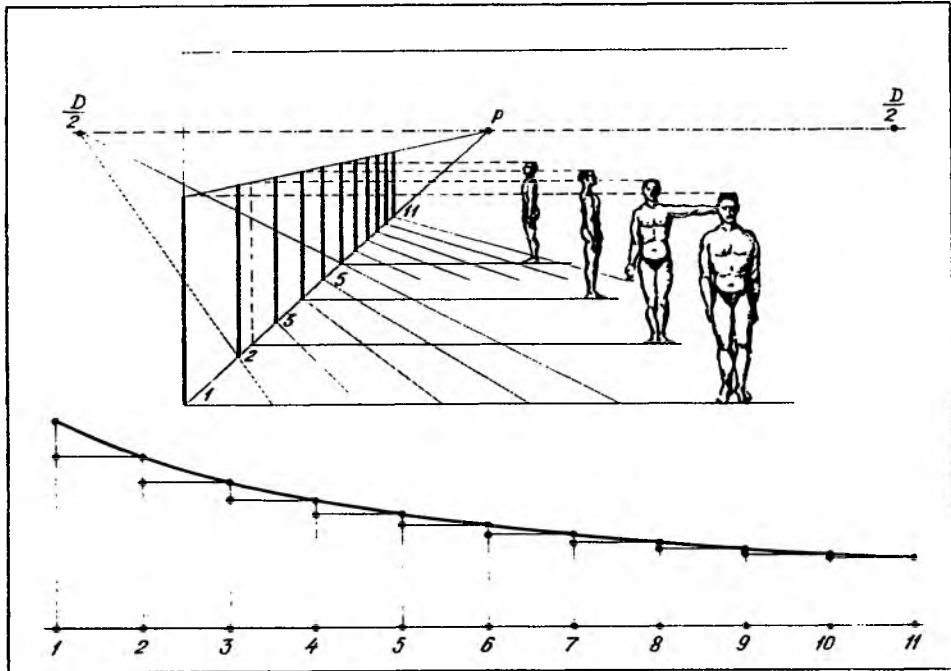
Устанавливаем необходимую высоту рельефа для первого плана композиции в 2 мм. Количество планов в изображаемой композиции четыре.

Исходя из указанных отправных данных строим масштаб, за основу которого берется диаметр медали и на нем устанавливается перпен-



62

Построение масштаба для определения высот рельефа



63

Построение перспективы

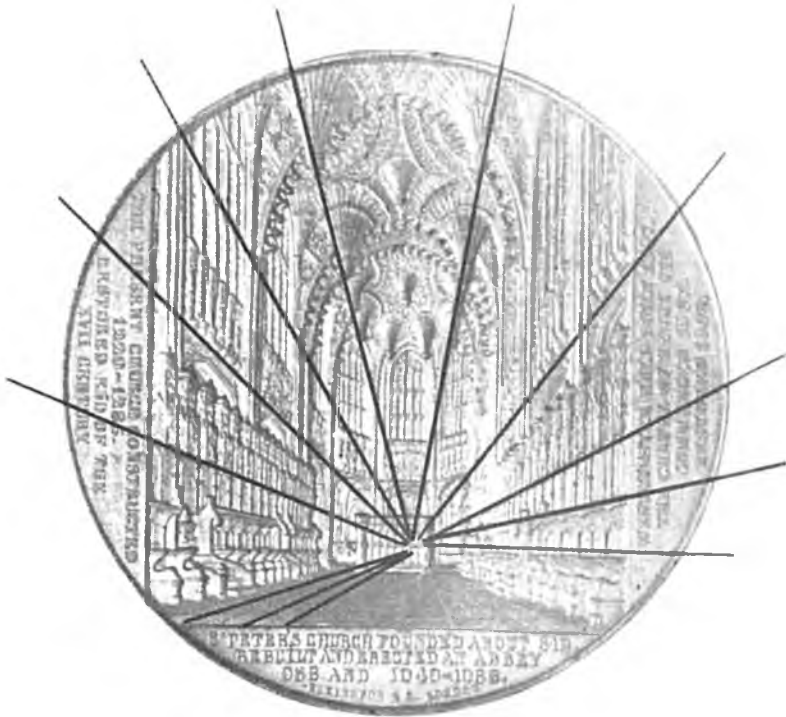
дикуляр, высота которого равна высоте рельефа первого плана — 2 мм. Затем соединяем установленный перпендикуляр с конечной точкой диаметра медали (рис. 62) и разделяем построенный масштаб на отрезки, равные четырем частям диаметра (по 15 мм)¹, то есть на четыре перспективных плана медали 1, 2, 3, 4.

Следовательно, длина всего плана будет составлять $15 \times 4 = 60$ мм. В данных отрезках в масштабе указаны понижения высот рельефа предметов в каждом плане композиции.

Высоты предметов в каждом плане масштаба могут быть перенесены измерительным циркулем, но можно высоты рельефа в планах определить арифметической пропорцией².

¹ Расстояния между планами могут быть самыми различными, что зависит от композиционного решения рельефа.

² Этот метод справедлив, когда поверхность медали находится в горизонтальной плоскости, т. к. иногда медальеры создают рельеф на слегка вогнутой поверхности.



64

Построение перспективы
интерьера Вестминстерского аббатства
в Лондоне



65
Медаль
с заглабленным
рельефом
(аверс)

Например, $l = 2$ мм.

$$\text{тогда } 2 = \frac{2}{60} : \frac{x}{45} = \frac{2 \times 45}{60} = \frac{9}{6} = 1,5 \text{ мм.}$$

$$3 = \frac{2}{60} : \frac{x}{30} = \frac{2 \times 30}{60} = \frac{6}{6} = 1 \text{ мм.}$$

$$4 = \frac{2}{60} : \frac{x}{15} = \frac{2 \times 15}{60} = \frac{2}{4} = 0,5 \text{ мм.}$$

Для нахождения в перспективе медальерного рельефа правильных высот предметов, находящихся на различных расстояниях, применяется, например, так называемая перспективная сетка.

Отложив на основании и на боковой стороне рисунка (картинной плоскости) проектируемой медали отрезки, например, 10 см и пользуясь точкой отдаления Д (рис. 63), строят в горизонтальной и вертикальной плоскостях перспективу, т. е. сетку квадратов со стороной, равной длине этого отрезка, учитывая то, что каждый из этих квадратов, где бы он ни находился на плоскости, имеет размер 10×10 см, можно на глаз довольно точно нарисовать любой предмет в любом месте и положении, зная его истинные размеры.

Уменьшение или увеличение размеров предметов на проекте следует производить за счет верхней, а не нижней части, иначе у зрителя, рассматривающего рельеф, может создаться впечатление, что предметы висят в воздухе.

На рисунке 63 приведен пример построения фигуры человека в перспективе с учетом масштаба изображения.

При практическом построении перспективы рельефа с рисунка (при переводе композиции в пластилин) ее нужно корректировать, принимая во внимание психологическое восприятие, связанное с конвергенцией глаз.

Так, некоторые медальеры для усиления иллюзии отдаленности последнего плана на медали и создания максимального эффекта делают поле медали вогнутым, особенно в плоскости схода линий (рис. 64).

Прием незначительной вогнутости поля медали для портретных рельефов имеет большое значение: при этом не только создается глубина и удерживается изображение на плоскости поля, но и рельеф не кажется накладным, что особенно важно для портретов. Этот же прием вогнутости поля медали иногда используется медальерами для заглабления слишком высокого рельефа (рис. 65). На рисунке показан портрет с высоким рельефом. Портрет заглаблен в полусферическое поле медали, при этом плечо портретируемого (требующее выноса за первый план перспективы) приподнято за счет увеличения высоты гурта медали. Такой прием в медальерной пластике дает возможность использовать ограниченное пространство поля медали.

НАДПИСИ НА МЕДАЛЯХ

Одна из основных деталей медали — надпись, ясная, краткая, которая может быть и аббревиатурной (с сокращенными словами) ¹.

Изображение не всегда достаточно полно может раскрывать авторскую мысль, поэтому оно сопровождается надписями, которые, хотя и имеют подчиненное положение, органически входят в композицию и увековечивают события, в честь которых созданы медали.

Во Франции в 1663 году даже была создана Академия надписей ². В Академию входили не только известные поэты и писатели, но также медальеры и живописцы. В честь Академии надписей была выбита медаль, на которой изображен Меркурий, пишущий, по древнему обычаю, тростником по дощечке. Левой рукой он облокотился на сосуд, наполненный медалями. У его ног медали, уложенные столбиками. Под изображением на медали проходит надпись: «Academia Regia Icriptionum et numismatum, instituta. MDCLXIII» (Королевская Академия надписей и нумизматики, основанная в 1663 году).

При проектировании надписи немаловажную роль играет эпиграфика, то есть начертание шрифта, форма которого может быть стилизована в духе исторической эпохи, событиям которой посвящены медали. В этих случаях для текста используется стилизованный язык. Надписи располагаются на полях медали (аверсе и реверсе) таким образом, чтобы не оставалось неоправданных пустот.

Надписи на аверсе медали могут располагаться по кругу всей периферии, быть полукруглыми, составлять только часть дуги с интервалами между словами или наноситься лишь в нижней части аверса.

Надписи на реверсе по содержанию и расположению обычно отличаются от надписей на аверсе подробностью. В отдельных случаях реверс полностью заполняется текстом, но это редко придает художественную выразительность медали, а скульптор лишается возможности создать еще один рельеф. В современном медальерном искусстве шрифт иногда применяется как образный декор, значительно повышающий эстетическую ценность медали.

ВЫБОР ШРИФТА

Буквы современных шрифтов обрели свои формы с начала нашей эры. Шрифт, который нами приводится (рис. 66), принято называть

¹ Среди русских медальеров конца XVIII и начала XIX в. первым установившим правило при портретировании делать надписи на реверсе медали был известный медальер К. Леберехт.

² В 1795 г. Французская республика учредила национальный Институт наук и искусств, куда впоследствии и вошла Академия надписей. Институт впоследствии был разделен на Академию Франсез, Академию наук, Академию изящных искусств и Академию надписей и изящной словесности.

ленточной «антиквой». Он послужил первоосновой при создании рисунка всех последующих романских (европейских) шрифтов и впоследствии получил широкое распространение.

Развитие полиграфической техники и широкое распространение печатных изданий значительно ускорило эволюцию шрифтов. Этот процесс начался с конца XVIII — начала XIX века. В ту пору появились многочисленные шрифты, варианты которых используются и в наше время.

Проектировать шрифт обязан сам художник-медальер, и только в редких случаях эту работу можно доверить графику-шрифтовику. Но нередко исполнение шрифта на медалях производится непосредственно граверами монетного двора, часто шрифтом «гротеск» (рис. 67). Проектирование, или выбор шрифта, должно вестись с учетом медальерной композиции и общей художественной задачи.

Мало найти соответствующий замыслу рисунок шрифта, очень важно ввести его в композицию рельефа или поля медали (особенно на реверсе медали), что усложняется ограниченным и замкнутым кругом пространства медали. Очень важно добиться единства художественной выразительности шрифта и идейной направленности медали.

Думается, что лаконичность и емкость надписи не играют такой существенной роли ни в одном виде искусства, как в медальерном.

Наиболее совершенные шрифты отличаются единством начертания каждой буквы, каждого слова и надписи в целом, что создает художественную ритмику надписи.

Исторически сложившиеся буквы различных шрифтов имеют определенные начертания. Медальер, проектирующий шрифт, может подвергать некоторым изменениям начертания буквы или какой-либо ее части, зная, что в любом его решении должна ясно просматриваться графема буквы¹.

Необходимо помнить, что буквы одного шрифта, красиво соединяясь в надписи, декорируя медаль, должны иметь как можно больше общего не только в своем характере и размерах, но и в рисунке деталей. Грамотно построенный шрифт гармоничен, и все его детали согласуются.

Скульпторы-медальеры часто лепят и вырезают текст на поле медали. При этом предварительно текст лепят и режут на пластилине, а затем подправляют буквы после отформования медали в гипсе. Создавая текст таким образом, шрифт обычно стилизуют, учитывая манеру лепки и стиль медали. Такую стилизацию следует всячески приветствовать, но при этом необходимое условие — хорошее знание построения шрифта, иначе текст медали получается малоразборчивым и нарушает художественную целостность медали.

¹Графема — начертание букв, соответствующее общему характеру шрифта.

А Б В Г Д
Е Ж З Й К Л
М Н О П Р С
Т У Ф Х Ц Ч
Ш Щ Ъ Ы Ь
Э Ю Я

66

Ленточная антиква

**А Б В Г Д Е Ж
З И К Л М Н О
П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Ъ Щ Ы
Э Ю Я ? ! Л Д**

67

Узкий жирный гротеск

ВЕНКИ И ОРНАМЕНТЫ НА МЕДАЛЯХ

Оригинальна символика на французской медали работы Ж. Шаплена (рис. 68). На аверсе медали изображена женская голова во фригийском колпаке (эмблема Французской республики), над которой дуб склонил свои ветви. Женскую голову украшает венок из дубовых листьев. Эта аллегорическая композиция символизирует единение силы и славы.

На другой французской медали, посвященной памяти студентов школы изящных искусств, павших во время защиты Парижа от пруссаков в 1871 году, которую мы приводили на с. 31 (рис. 15), два растительных символа. Это пальмовая ветвь, знак победы, которую держит в руке женщина, чья фигура олицетворяет Родину, другой же рукой она как бы осеняет павшего лавровым венком, символизирующим славу.

Мемориальные медали, как правило, орнаментируются венками из хвои, туи (рис. 69, 70), плюща (рис. 73).

На мемориальных памятных и юбилейных медалях нередко изображаются две ветви. Так, на медали в память гибели А. С. Пушкина (рис. 25) М. Скуднов над лирой и горящим факелом поместил лавровую и пальмовую ветви, провозглашая неугасимую славу великого русского поэта.

На медалях иногда изображаются венки, состоящие из двух ветвей, лавровой и дубовой, их объединение — символ славы победителя (рис. 71).

В зависимости от содержания медали иногда наряду с растительным орнаментом в изображение входят атрибуты, связанные с темой. На рис. 74 на аверсе мы видим амуров с музыкальными инструментами, на реверсе — эти музыкальные инструменты искусно вплетены в лавровый веночек.

На рис. 75 приведена медаль, посвященная садоводству и сельскому хозяйству. Ее реверс орнаментирован венком из фруктов и бахчевых культур, вплетенных в листья этих плодов. В основании венка лавровые и дубовые листья.

Как мы видим, классицизм, используя античную символику, оставил нам изображение венков из различных растений.

Наиболее общеприняты венки из листьев дуба, означающие силу; листья лавра символизируют победу, славу, геройство, храбрость; ветвь пальмы — знак победителя в войне; масличные венки — мир; ветвь кипариса — смерть, печаль, траур.

Венки на реверсе медалей могут располагаться различно: по окружности поля медали, создавая орнаментальный раппорт (рис. 74), в виде полукруга, расходящихся отдельных ветвей или только одной ветви (рис. 72). Венки могут располагаться как на аверсе, так и на реверсе медали.

Орнаментирование медалей венками, ветвями или иными символами позволяет искать и находить самые различные сочетания растительных и других элементов, что дает возможность обобщающе выразить и усилить изображение.



68
Ж. Шаплен
Медаль
(avers)



69
Венок из хвои
(реверс)

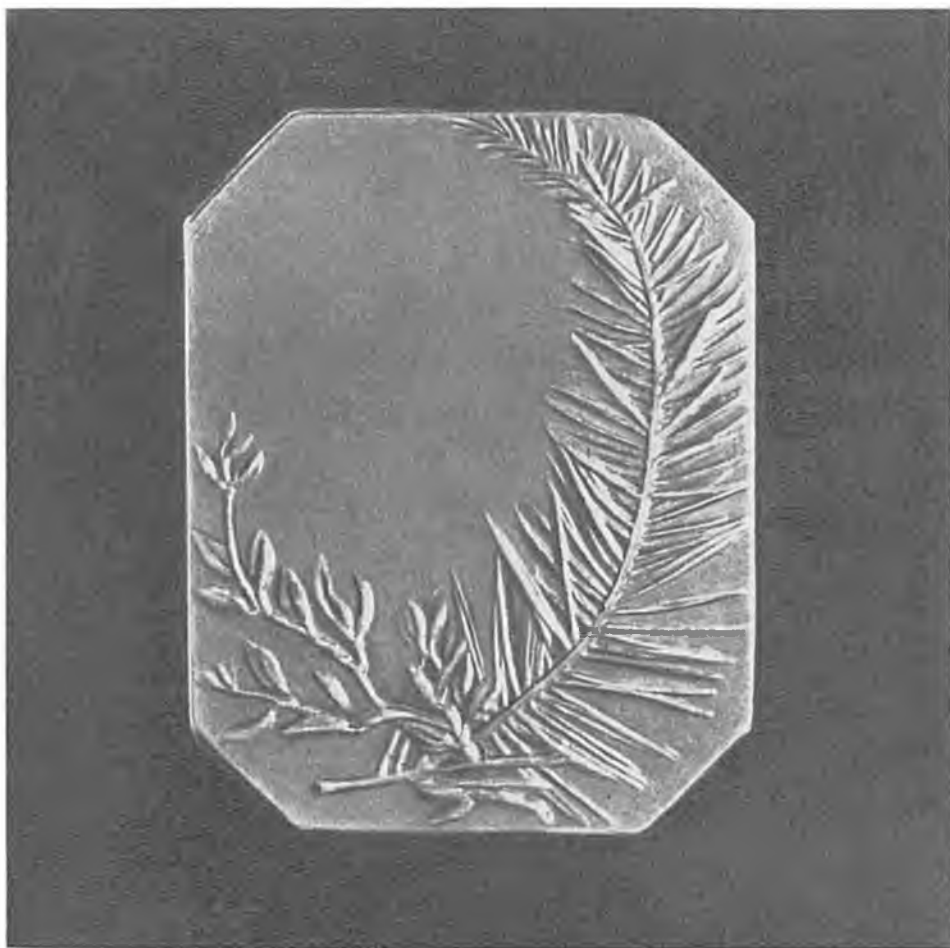


70
Венок из туи
(реверс)



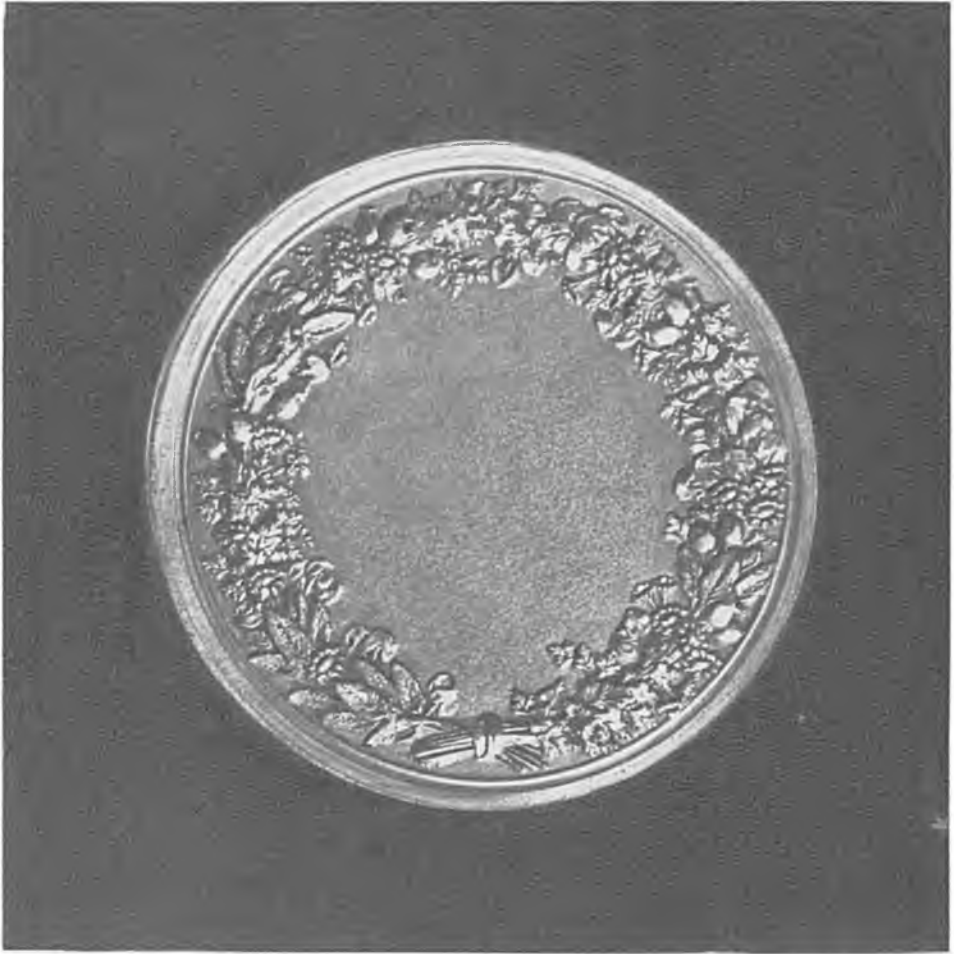
71

Плакета с изображением
дубовой и лавровой ветви



72

Плакета
с одной пальмовой ветвью



73
Венок из плюща



74

Венок из музыкальных инструментов



75
Венок из растений



76

Венок из дубовых ветвей

СОВЕТСКАЯ ЭМБЛЕМАТИКА

Советская иконография в медальерном искусстве разнообразна, и ее истоки восходят к 1917—1918 годам, когда были выпущены первые советские памятные медали.

При обсуждении проблем, связанных с созданием медалей, неоднократно возникал вопрос, правомерно ли внесение в советское изобразительное искусство элементов аллегорий и символики. Вот что по этому поводу сказала на V пленуме Союза архитекторов СССР выдающийся скульптор В. И. Мухина: «...образ есть соединение воедино многих элементов, исторических и природных, с тщательным исключением всего случайного и не являющегося характерным для обрисовки данного образа. Образ есть синтез всего того вечного, что сохраняется как от отдельной личности, так и от данной общественной формации...»

Мое мнение — что аллегория, и олицетворение, и символ не идут вразрез с идеей социалистического реализма: символика нашего герба — серп и молот, красная звезда, пионерский костер — этому яркие доказательства...

Васнецов, большой русский реалист, в картине «Три царевны подземного царства» изображает богатства наших недр — железо, уголь, золото — не в виде жанровых картинок шахтера, вырубающего уголь, или старателя, промывающего золото, а воплощает их в виде сказочных образов-олицетворений»¹.

«Из массы попыток и трактовок разных авторов в конце концов отберутся образы, прекрасные по форме и понятные народу. Они явятся первыми буквами советской пластически-образной азбуки, которую нам приходится создавать»².

Ярким примером, вошедшим в историю советской символики, является создание государственного герба нашей страны, над которым работали многие художники.

Герб — это изображение, состоящее из различных художественных элементов, призванных наиболее точно передать государственную структуру и особенности экономического и политического устройства. История создания первого советского герба связана с созданием первой государственной печати. Уже в январе 1918 года В. И. Ленин дал указание изготовить единую государственную печать³. Секретарь Совета Народных Комиссаров Н. П. Горбунов 20 апреля того же года выступил перед Малым Совнаркомом с отчетом о работе, проведенной по созданию государственной печати. Протокол заседания Малого Совнаркома прочел В. И. Ленин, он проявил живой интерес к проекту герба.

¹ См.: *Воронова О. П.* В. И. Мухина. М., 1976, с. 86.

² Там же, с. 178.

³ См.: *Киселев Г. Ф., Любашев В. А.* В. И. Ленин и создание государственной печати и герба РСФСР. — История СССР, 1966, № 5, с. 22.

«Интересно!..— сказал Владимир Ильич.— Идея есть, но зачем же меч? Завоевания нам не нужны. Завоевательная политика нам совершенно чужда; мы не нападаем, отбиваемся от внутренних и внешних врагов; война наша — оборонительная, и меч — не наша эмблема...»¹

Исследователи современной геральдики вели длительные и настойчивые поиски автора герба Советской республики. Его разрабатывали многие художники, окончательный эскиз художника В. И. Адрианова рассматривал ЦИК СССР.

Благодаря длительной и кропотливой работе был создан герб РСФСР, который воплотил в себе многообразие идейной, экономической жизни нашей страны.

«Наш советский герб — простой, но вместе с тем выразителен, впечатляющ и внушителен. Дело тут, конечно, не только в форме воплощения, но и в идеях, которые несет эмблема нашего государства»², олицетворяющих нерушимое единство рабочих и крестьян.

Помещенная на фоне земного шара, эта эмблема символизирует также интернационализм трудящихся всего мира.

На гербе СССР присутствуют колосья пшеницы, это выражает идею огромной ценности основного продукта питания — хлеба, о чем замечательно сказал в своей книге «Целина» Леонид Ильич Брежнев: «Есть хлеб — будет и песня... Не зря так говорится. Хлеб всегда был важнейшим продуктом, мерилем всех ценностей. И в наш век научно-технических достижений он составляет первооснову жизни народов. Люди вырвались в космос, покоряют реки, моря, океаны, добывают нефть и газ в глубинах земли, овладели энергией атома, а хлеб остается хлебом.

Особенное, трепетное, святое отношение к хлебу присуще гражданам страны с колосьями в гербе»³.

В современном гербе Советского Союза венок из колосьев пшеницы обвивается красной лентой, на которой на русском языке и языках союзных республик начертан лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». В обрамляющих венках гербов союзных республик сочетаются пшеничные колосья с изображением основных сельскохозяйственных культур данного региона. Так, например, в гербе Узбекской ССР справа — колосья пшеницы, а в левой стороне — хлопчатник и т. д.

В рисунок герба в связи с частичными преобразованиями структуры Союза Советских Социалистических Республик в разное время были внесены некоторые коррективы. В основном изменялось оформление обрамляющего венка.

¹ Драчук В. С. Рассказывает геральдика. М., 1977, с. 90.

² Воспоминания графика И. И. Дубасова записал с его слов А. Н. Луппол, который впоследствии опубликовал статью о создании советского герба в «Вопросах истории» (1962, № 12). См. также: «Советская Россия», 1982, 26 декабря, № 297.

³ Брежнев Л. И. Целина. М., 1979, с. 3.

Мы уже касались символического значения серпа и молота — главного изображения государственного герба Союза ССР, которое осталось неизменным и в наши дни.

В этой связи следует сделать существенные выводы в отношении развития символики в советском искусстве, и в частности в медальерном: эмблема серпа и молота вошла во многие медали, значки, а затем и в денежные знаки, выпущенные после революции, став их основным элементом, указывающим на идейную направленность медали или значка. До появления эмблемы серпа и молота и ее официального утверждения идея союза рабочих и крестьян символически изображалась в виде помещенных на красном поле плуга и молота, как это было на нагрудном знаке для воинов Красной Армии, утвержденном Комиссариатом по военным делам РСФСР.

В 1923 году скульптором Иваном Дмитриевичем Шадром по заказу Гознака создана эмблема молодого Советского государства. Скульптору позировали его земляки, крестьяне Киприан Авдеев и Перфилий Калганов. В их образах скульптор выделил не только характерные черты русской природы, но и духовную раскрепощенность людей, обретших свободу.

На государственных официальных медалях изображается герб Советского Союза. Эти эмблемы утверждены Конституцией СССР или конституциями союзных республик.

Медали научных, общественных, спортивных и других организаций снабжаются соответствующей эмблематикой, изображениями предметов, символизирующих или характеризующих данную область науки, искусства, вида спорта и т. п. Такие медали должны отличаться простотой, обобщенностью и отвечать направлению деятельности организации.

Во многих случаях периферия поля медалей обрамляется венками, в центре которых располагаются изображения, поясняющие тексты медали.

ТЕХНИКА ЛЕПКИ И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ МЕДАЛЕЙ В МАТЕРИАЛЕ

ПРИГОТОВЛЕНИЕ И ВЫБОР ПЛАСТИЛИНА ДЛЯ МЕДАЛЬЕРНЫХ РАБОТ

В старинных руководствах о лепке из воска говорится, что к пчелиному воску добавляли для цвета краску — пигмент. При этом пигмент служил наполнителем. Однако такой пластилин не вполне удовлетворял скульпторов, так как был липким и слишком мягким для лепки миниатюрного рельефа, для медальерной же пластики требуется воск значительной твердости.

Воск для лепки растапливали на водяной бане, потому что на огне воск вскипал и становился непригодным для лепки. При этом его непрерывно перемешивали деревянной палочкой. Пигмент к расплавленному воску подсыпали до тех пор, пока капля расплавленного воска, нанесенная на стекло, становилась мутной и не просвечивала.

Воск, смешанный с пигментом, затем фильтровали с помощью марли и продолжали перемешивать в картонной коробке, куда он стекал до полного остывания.

По другому способу в расплавленный воск, при его непрерывном перемешивании, добавляли масляную краску, применяемую для живописи.

Современные виды пластилинов в основном можно разделить на твердый и мягкий. При приготовлении пластилина выбор компонентов и их соотношение зависят от конкретных требований, предъявляемых скульптором-медальером к его пластическим свойствам. Для лепки медалей и скульптурной рельефной миниатюры необходимы твердые виды пластилина: восково-серный и с цинковыми белилами.

Восково-серный пластилин обладает твердостью благодаря таким компонентам, как сера и канифоль. Для приготовления пластилина предварительно на водяной бане расплавляют воск и вводят

расплавленную канифоль, после чего при тщательном перемешивании постепенно присыпают пигмент, например окись хрома, охру, умбру и т. п. Расплавленная масса тщательно и непрерывно перемешивается и затем в нее вводят расплавленную серу.

Пластилин с цинковыми белилами. Наиболее твердый пластилин готовят из пчелиного воска с добавлением пигмента для придания ему соответствующего цвета, вазелина — для повышения пластических качеств воска и, наконец, для твердости к расплавленному воску добавляют тонкотертые цинковые или свинцовые белила, что делает пластилин особенно твердым. Чтобы пластилин не прилипал к рукам, стекам и т. п., его разминают руками и пересыпают картофельной мукой или тальком.

СОСТАВ И СВОЙСТВА ПЛАСТИЛИНА, ВЫПУСКАЕМОГО ПРОИЗВОДСТВЕННЫМ КОМБИНАТОМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОНДА СССР

Производственный комбинат Художественного фонда СССР выпускает два вида пластилина для скульптурных работ — твердый, марки Т, и мягкий марки М.

Для медальерных работ наиболее приемлем твердый пластилин марки Т, который состоит из петролатума (марки ПС) — 32%, парафина (марки Т) — 8%, канифоли сосновой (марки А) — 4,5%, масла машинного (марки 45) — 3,97%, белил цинковых (марки М-1) — 4,8%, каолина (марки Р-1-С) — 46,5%, сажи газовой — 0,23%, придающей пластилину серый цвет, сажа газовая может быть заменена окисью хрома для получения зеленоватого цвета (содержание масс компонентов пластилина дано в процентах).

Другой вид пластилина — мягкий, состоит из следующих компонентов: петролатума (марки ПС) — 38,7%, парафина (марки Т) — 4,9%, канифоли сосновой (марки А) — 1,067%, масла машинного (марки 45) — 4,9%, каолина (марки Р-1-С) — 49,9%, окиси хрома — 0,5%, сажи газовой — 0,039%.

Второй вид пластилина — мягкий (марки М) — может быть пригоден для медальерных работ после добавления цинковых белил, которые отсутствуют в составе этого пластилина, для придания наиболее высокой твердости в пластилин может быть добавлена сера (см. ниже способ введения серы при изготовлении пластилина).

Кроме пластилинов, современные медальеры для моделирования используют восковую композицию, применяющуюся при прецизионном литье из бронзы и чугуна по выплавляемой модели. Эта восковая композиция состоит из 30% пчелиного воска, 35% парафина и 35% стеарина. Кроме того, иногда медальеры работают и с огнеупорной глиной, которую потом обжигают.

МЕТОД ИСПЫТАНИЯ ПЛАСТИЛИНА

Главным при испытании пластилина является определение его способности к размягчению и лепке. Для этого пластилин разминают руками в течение 1—2 мин. и формуют в стержень диаметром 4—6 мм. Стержень растягивают до разрыва. Концы в месте разрыва имеют коническую форму. Одну половину стержня загибают под углом 90° , при этом на месте изгиба не должны образовываться трещины. Если пластилин не прилипает к рукам и не крошится, определяют его эластичность, измеряя линейкой изменения длины валика пластилина при растягивании руками.

Испытание проводят следующим образом: пластилин в количестве 4—5 граммов разминают руками и раскатывают между ладонями в валик диаметром 4—6 мм.

Длина валика должна быть 100 мм. Затем его растягивают до разрыва. Оба конца кладут на линейку, стараясь аккуратно соединить в месте разрыва, и измеряют полученную длину. На одном кусочке пластилина можно производить несколько замеров.

Полученные результаты замеров обрабатывают.

Эластичность, выраженную в миллиметрах, находят как среднее арифметическое значение результатов трех параллельных измерений по формуле:

$$x = l_2 - l_1,$$

где x — величина эластичности в мм;

l_1 — первоначальная длина образца в мм;

l_2 — длина образца после растяжения в мм.

Кроме вышеуказанного, испытание на мягкость проводят прибором, называемым пентометром: испытание производят нажатием иглы прибора и ее проникновением при определенной нагрузке (100 гм) в пластилин. Перед проверкой пластилина на мягкость пентометром пластилин должен быть нагрет до температуры 25°C , при которой и проводят испытание.

Проникновение иглы пентометра в пластилин не должно быть более 0,1 мм. Кроме указанных испытаний, пластилин испытывается на щелочность, путем определения РН пластилина (не должно быть более 7). К внешнему виду пластилина предъявляются также определенные требования. Пластилин должен иметь теплый серый или теплый зеленоватый тон.

На срезе в 1 см^2 пластилин не должен иметь свыше пяти видимых точек — вкраплений (компонентов, входящих в состав пластилина): пигмента, цинковых белил, каолина.

ТЕХНИКА ЛЕПКИ МЕДАЛЬНОГО РЕЛЬЕФА

Известно, что Федор Толстой обязательным при исполнении художественной медали считал создание рисунка-проекта, композицию которого вписывал в круг. Толстой говорил, что для достижения подлинного мастерства в этой трудной области искусства необходимо свободное владение графикой и построением ракурсов, что позволит в линейном рисунке передать ощущение трехмерности. После чего он приступал к лепке медали, к «вырезыванию»-гравированию штампа.

Такой метод создания медали требовал от скульптора не только основательных художественных знаний, но и технического, профессионального мастерства высококвалифицированного гравера. Только при таком методе работы полностью сохранялась индивидуальная манера скульптора.

Следует отметить, что со времен создания медального класса при императорской Академии художеств в 1764 году и до его ликвидации в 1893 году, все его учащиеся обучались не только рисунку и лепке, но и гравированию на стали¹ и термической обработке (закалке) стальных штампов для медалей.

Универсальными медальерами, знавшими гравирование на стали и ее термическую обработку, были: К. Леберехт, И. Шилов, Ф. Толстой, П. Уткин, А. Лялин, А. Клепиков, В. Баранов и другие.

Начиная с 60-х годов XIX века некоторые медальеры стали ограничиваться изготовлением лишь рисунков медалей на бумаге, выполнение же штампов производили ремесленники-граверы.

При этом медаль теряла индивидуальные особенности пластики художника.

Известно, что рисунки к медалям А. Лялина на тему конного спорта были выполнены П. Клодтом.

Изобретение и усовершенствование пантографической гравировальной машины² для производства штампов (штемпелей) для медалей в середине XIX века внесло значительный прогресс в этот вид техники. Гравировальная машина отличалась высокой точностью воспроизведения, но, конечно, ни в коей мере не могла подменить работу художника.

¹ Кроме гравирования на стали, преподавалась резьба и на твердых полудрагоценных камнях для создания гемм и камней.

² Копировальная машина (пантограф) гравировает на стали в контррельефе (штемпель) штамп для будущей медали, в заданном уменьшении. Для гравирования предварительно техникой гальванопластики изготавливается из меди медаль диаметром 15—20 см. Полученная медаль затем никелируется для упрочения поверхности металла. При копировании и уменьшении медали часто делают из стали так называемый маточник (формовик) — выпуклое рельефное изображение медали. Формовиком затем изготавливают стальной штамп, вдавливая формовик в раскаленную стальную болванку.

Современный процесс производства медали заключается в следующем: в соответствии с заданными условиями организацией, заказывающей памятную медаль, разрабатывается тематическое задание, в которое включаются предъявляемые к ней требования.

Обычно медали заказываются Художественным советом по памятным и юбилейным медалям при Управлении изобразительным искусством Министерства культуры СССР. В состав Художественного совета по памятным и юбилейным медалям входят скульпторы, искусствоведы, представители Главного управления Гознака Министерства финансов СССР и Росювелирторга Министерства торговли РСФСР.

Для рассмотрения работы скульптор-медальер последовательно представляет: проект медали, эскиз медали в пластилине, модель медали, отформованную в гипсе, затем совет утверждает сигнальный экземпляр отчеканенной медали.

В тематическом задании должно быть описание изображаемого, необходимые данные, атрибутирующие медаль, а также размеры медали. На основании задания скульптор собирает иконографический, исторический или иной необходимый материал, после чего скульптор включается в творческий процесс и приступает к эскизным вариантам композиции для проектируемой медали.

В поисках оптимальной композиции скульптор группирует предметы в определенном ритме, соответствующем содержанию будущего рельефа. Наиболее сложно найти такое решение, когда изображение органически вписывается в круг медали. Особенно трудно в поле медали группировать несколько фигур, одну за другой (в планах перспективы), поэтому современные скульпторы выбирают формы медали, которые бы были наиболее удобны для найденных композиционных решений.

Строя перспективу, художник должен в процессе работы чувствовать масштабность и пропорциональность, что приобретает особое значение, так как рельеф медали подчинен объему и связан с ним как единое целое.

После утверждения рисунка проекта медали скульптор приступает к лепке рельефа в пластилине, обычно в общепринятом в настоящее время для авторской медали размере (диаметр 15—18 см¹). Окончательные размеры отштампованной медали обычно 40—60 мм и даже 65—70 мм. Чем сложнее композиция рельефа, тем больше поле медали.

Медаль из пластилина лепят на пластмассовой подложке из непрозрачной листовой пластмассы, матового оргстекла, текстолита, фибролита (иногда даже подложкой служит граммафонная пластинка достаточной

¹ Максимальный диаметр медали 18 см установлен Международной федерацией медальеров (ФИДЕМ) и является наибольшим размером, допускаемым на международных выставках, при этом медали могут быть из самых различных материалов: металла, дерева, керамики и т. п.

толщины) ¹. При этом следует иметь второй пластмассовый лист такого же размера, с тем чтобы накрывать работу в пластилине (с помощью распорок, устанавливаемых по углам подложки).

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ,
ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К ТЕХНИКЕ
ЛЕПКИ МЕДАЛЕЙ

Модель, вылепленная из пластилина, специального «воска» для литейных моделей, может предназначаться для литья из бронзы или иных сплавов. Медальерная модель может быть приготовлена и для авторского оригинала, с которого путем гравирования получают стальные штампы.

Таким образом, выпускаемые медали тиражируются штампованием, в штампах (называемых штемпелями) нижняя часть штемпеля (матрица) укрепляется на прессе неподвижно. Верхняя же часть штемпеля (пуансон) движется в вертикальном направлении, совершая возвратно-поступательные движения.

При штамповании медалей медную или латунную заготовку (возможны заготовки и из драгоценных металлов) в виде кружка или прямоугольника разогревают и укладывают на матрицу. При ударе (нажатии) пуансона разогретая металлическая заготовка вдавливается в полости формы (матрицы и пуансона), и металл начинает как бы течь в форме, приобретая ее отпечаток.

Эта особенность изготовления медали в металле диктует необходимость при ее лепке, создании рельефа избегать «поднутрений» — «замков», или, как говорят, рельеф не должен быть «подбористым». Тогда штампуемый металл медали не только легко «растекается» в штампе, но и отштампованная медаль легко снимается с него. Все это требует от скульптора создания такого рельефа медали, чтобы его наиболее высокие детали сосредоточивались по возможности в центре композиции и затем постепенно снижались к краям медали. При этом высота рельефа должна быть незначительной. Высота рельефа медали ни в коем случае не должна приближаться к горельефу ².

Таким образом, в медальерном искусстве для скульпторов в определенной степени ограничены возможности в развитии высоты рельефа. Поэтому скульпторы-медальеры создают объемность изображения за счет тончайших градаций планов рельефа, чем достигается иллюзия объемности и пространственности изображения. Ограничения в высоте

¹ Медальер Ф. П. Толстой, выполняя свои медальерные работы из розового воска, пользовался в качестве подложек так называемыми аспидными (грифельными) досками.

² Медали с горельефами или «поднутрениями», могут выполняться лишь техникой литья.

рельефа также заставляли скульпторов применять графическую передачу деталей рельефа или создавать высокий рельеф в тех деталях, которые должны были бы выглядеть наиболее углубленными, или даже делать медали в контррельефе.

И, наконец, трудность заключается в специфическом характере расположения миниатюрного, низкого рельефа на однотонной поверхности медалей, отчеканенных в золоте, в серебре, бронзе, меди и алюминии¹. Поле круглых медалей, даже наиболее крупных — незначительно. Между тем изображение на нем должно быть ювелирным по отделке, не теряя при этом экспрессии, мысли, одухотворяющей изображение.

Специфика медали не требует живописной полихромности. Все должно держаться только на светотеневых решениях, фактурно подчеркнутых матированием, штрихованием или полировкой, завершенных при конечной отделке патинированием.

Кроме того, работа современных медальеров, при решении больших тем, всегда затруднена ограниченным пространством, сжатым круглой формой медали. Но за последние годы в области медальерного искусства произошла некоторая модернизация медали, в основном касающаяся медалей, носящих станковый характер, где формы медалей могут быть самыми различными, что облегчило работу медальеров в построении композиции.

Следует отметить и трудность работы скульптора-медальера, создающего иногда работу непосредственно в миниатюре, требующей реалистических решений во всех деталях рельефа.

Федор Толстой считал важным «глубокое изучение и знание природы. Медальер должен стремиться к верной передаче человеческого образа и должен быть знаком с зоологией и архитектурой, он должен изучать античное искусство, как самое совершенное и применять его законы при создании своего образа, при разработке современного исторического сюжета».

По мнению Ф. Толстого, композиции должны быть построены по принципу треугольника как наиболее простой лаконичной формы, вписывающейся в круг. Он писал: «Свободное поле медали должно быть строго ограничено, так как его «излишество»... очень вредит красоте медали.

Аллегория должна быть простая, без лишних украшений, образы должны быть простые и понятные современному человеку.

Строго соблюдая верность обычаев, костюмов, местности и страны того времени и тех людей, при которых совершалось... известное событие... ни под каким видом не следует наполнять медаль посторонними вещами,

¹ Первые эксперименты по применению алюминия для медалей производились на С.-Петербургском Монетном дворе в 1892 году. (См.: Клебек П. В. Опыт применения алюминия на С.-Петербургском монетном дворе. СПб., 1900).

не относящимися к объяснению того предмета, на который производится медаль...

Весь процесс создания медали художник должен выполнять сам — проект рисунка и модель из воска...»

Нам остается добавить, что почти всеми наставлениями медальера Федора Толстого современные скульпторы могут руководствоваться и в наше время.

СНЯТИЕ ГИПСОВЫХ ФОРМ С ПЛАСТИЛИНОВЫХ АВТОРСКИХ ОРИГИНАЛОВ

Для формования медалей из гипса из всех видов гипсовых вяжущих следует пользоваться лишь формовочным или медицинским гипсом первого сорта¹, выпускаемым для отливки моделей капов и форм в фарфоро-фаянсовой промышленности. Этот же гипс предназначается ГОСТом для изготовления архитектурных деталей и скульптурных работ.

Выпускаемый формовочный гипс (в соответствии с ГОСТом 125-70) после обжига и помола гипсового камня просеивается через сито, имеющее всего 900 отверстий на см², что дает возможность гипс такой дисперсности применять для формования обычной скульптуры, в то время как для формования медалей требуется гипс более тонкого просеивания. Поэтому формовочный гипс для формования медальерных работ рекомендуется дополнительно просеивать (вернее, протирать) через сито, имеющее 1200—1400 отверстий на см².

З а т в о р е н и е гипса. Гипс предварительно затворяется в повышенном количестве воды², с тем чтобы получить массу, напоминающую жидкую сметану. Окружив пластилиновый авторский оригинал медали картонным кольцом — обечайкой, приступают к оплеску оригинала гипсом.

Оплескивание ведут достаточно быстро, тщательно покрывая рельеф гипсом, применяя кисточку, с тем чтобы гипс проник во все тонко профилированные детали пластилинового рельефа. Затем на рельеф, покрытый первым слоем гипса, накладывают гипс обычный — нормальной густоты.

Для задержания скорости схватывания гипса (по ГОСТу гипс должен схватываться не ранее чем через четыре минуты, а конец схватывания должен быть не ранее чем через шесть минут, но не позднее тридцати минут). Но так как часто гипс схватывается всего за несколько минут

¹ По ГОСТу 125-70 формовочный гипс подразделяется на первый и второй сорт. Кроме этого, ГОСТом 33-53 предусматривается шесть видов гипса: строительный, технический и др., в том числе выпускается гипс формовочный. Кроме этих видов гипса выпускается по ГОСТу 4746-49 медицинский гипс двух сортов, отличающийся более тонким помолом.

² При нормальном затворении гипса примерно на 10 масс частей гипса берется 7 масс частей воды. На практике количество воды определяют приемом, выработанным практикой.

и процесс формования при таком гипсе вести трудно, то в гипс вводят вещества, тормозящие скорость схватывания гипса. Для задержания скорости схватывания гипса при его затворении в воду добавляют раствор борной, либо уксусной или лимонной кислоты, либо щелочи (в частности, можно использовать жидкие моющие средства «Лада», «Экстра-73», «Рица», «Каштан» и т. п., взяв их в количестве от 0,5 до 1 процента от массы гипса). Для ускорения схватывания гипса в воду добавляют 3—4-процентный раствор поваренной соли, азотной или серной кислоты и т. п.

Полученную гипсовую форму затем сушат при комнатной температуре, а при ускоренной сушке при температуре не выше 50—60° во избежание разупрочнения гипса.

Высушенную гипсовую форму медали тщательно прорабатывают в контррельефе, благодаря чему достигается еще более тонкая моделировка деталей в рельефе.

После проработки медали в контррельефе приступают к формованию гипсового авторского оригинала.

Для этого высушенную гипсовую форму покрывают 5% раствором поташа, 3% раствором кальцинированной соды или мыльной пеной, либо раствором одного из выше указанных моющих средств, замедляющих схватывание гипса.

Щелочной раствор служит разделительным слоем, заменяя смазку, нанесение которой в медальной скульптуре недопустимо.

После отливки медали она прорабатывается в рельефе.

Для упрочнения гипсовой отливки гипс затворяют на воде, в которую вводят 5—10% поливинилацетатной эмульсии. Чтобы гипсовая медаль стала блестящей, медаль покрывают раствором, состоящим из 5% глицерина и 95% растворимого стекла.

Иногда с пластилинового авторского оригинала получают медную форму (см. раздел «Изготовление медалей техникой гальванопластики»).

ИЗГОТОВЛЕНИЕ ЭЛАСТИЧНЫХ ФОРМ ИЗ ТЕХНИЧЕСКОГО ЖЕЛАТИНА ИЛИ СТОЛЯРНОГО КЛЕЯ

Наиболее удобны и точны формы из технического желатина или столярного клея. Наиболее качественные клеевые формы получают из технического желатина. При приготовлении клея желатин предварительно увлажняется водой (для его набухания). Процесс набухания желатина при его перемешивании происходит 25—30 мин. Так, на 700 г желатина для его увлажнения берут 50—60 мл теплой воды. В дальнейшем воду добавляют минимальными дозами, так как процесс приготовления клея происходит только за счет образования пара между гранулами желатина. При набухании желатин увеличивается в объеме, но при нагреве снова занимает прежний объем.

Применяя столярный клей (для чего берут клей высших сортов) взамен желатина, плитки клея раздробляют и замачивают в течение суток (воду меняют 2—3 раза), при этом количество поглощенной столярным клеем воды будет достаточно для первой его варки.

Клей варят на водяной бане, используя для этого электроплитку, газ и т. п. Размягчается он медленно, температура клея должна быть около 70° С. Клееварку плотно закрывают крышкой, с тем чтобы потери образующегося в ней пара были минимальными. В процессе нагревания клея на водяной бане может быть добавлено небольшое количество воды для компенсации испаряющейся.

Процесс варки клея за счет парообразования довольно длительный (1—2 часа). После полного разжижения столярного клея или желатина и превращения в однородную массу (типа густой сметаны) доливают горячей воды — 35—40 мл, при этом клей тщательно перемешивают и в него добавляют в качестве пластификатора вместе с водой технический глицерин в количестве 15—20 г.

Для предохранения клея от загнивания и образования грибка в него добавляют 2—3 г антисептика, например пентохлорфенолята натрия или фенола. Клей заливают на пластилиновую медаль, вылепленную из твердого пластилина марки Т и охлажденную в холодильнике. Можно клей заливать и на пластилиновую модель, покрытую шеллачным лаком, но тонко профилированный рельеф медали огрубляется, и тонкие детали могут потеряться. Перед заливкой клея пластилиновую модель окружают бумажным кольцом (из ватмана, картона и т. п.), клей заливают на пластилиновую модель, предварительно доведя его температуру до 52—54° С.

После отвердения залитого клея, на клей (с тыльной стороны) наливают гипс, что служит кожухом для клеевой формы, устраняющим деформацию формы. При применении старых клеевых форм для варки клея следует значительно уменьшить количество воды, необходимой для образования пара, учитывая, что использованные формы уже содержат некоторое количество воды.

При формовании гипсовых медалей в клеевой форме ее обезжиривают, протирая мягкой кистью тальком, после чего форму задубливают два раза 20% раствором квасцов до полного высыхания.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ МЕДАЛЕЙ ТЕХНИКОЙ ГАЛЬВАНОПЛАСТИКИ

Наряду с получением авторских образцов медалей техникой литья гальванопластический способ также не утратил своего значения, так как дает возможность воспроизводить медали с высокой точностью непосредственно у себя в мастерской. Для этого пользуются гальванопластической ванной.

Медали, выполненные в металле, выгодно отличаются от гипсовых, затонированных под металл. Гальванопластические медали дают возможность скульптору представлять работу в экспертный совет в таком виде, в каком фактически медаль будет выглядеть в металле при серийном тиражировании.

Изготовление медалей в металле, как указывалось, также требуется для создания стальных штемпелей, необходимых для чеканки медалей на Монетном дворе. (Хотя эта работа выполняется Монетным двором, но автор может выполнять ее непосредственно сам.) Соблюдая требования Монетного двора¹, медали (размером 15—18 см в диаметре) с полученного авторского образца уменьшаются на гравировальной машине до размеров, предусмотренных авторским проектом. На гравировальной машине механически с высокой точностью гравироваются штампы — пуансон и матрица, то есть изображение аверса и реверса медалей. Гравирование производят на специальной стали в контррельефе.

Одно из главных условий получения точного воспроизведения медалей в металле — тщательное снятие гипсовой формы с пластилиновой авторской модели. Для безукоризненно точного воспроизведения медалей в металле можно прибегать к наращиванию металла непосредственно на пластилиновый авторский оригинал для получения металлической формы. Пластилиновый оригинал покрывают тонким слоем шеллачного лака.

¹ Для упрочнения поверхности металла медаль покрывается никелем.

и затем на поверхность оригинала наносят электропроводящий слой. Затем пластилиновую модель загружают в гальванопластическую ванну. Чтобы обеспечить электропроводность пластилина, поверхность оригинала покрывают тонко просеянным порошком графита, используя мягкую (беличью) кисть. Можно вместо графита химически осадить серебро, дающее равномерный электропроводящий слой, быстро затягивающийся металлом. Авторский экземпляр проектируемой медали лепится из качественного твердого пластилина на пластмассовой подложке, при этом вылепленная медаль должна иметь припуск по полю подложки не менее 2—3 см по всему периметру медали, что важно для дальнейших операций при работе с полученной металлической формой, а затем и готовой авторской медалью.

Скульптор заранее должен определить размеры дополнительного поля, очерчивая круг, в который композиционно вписывается рельеф. (Намеченная окружность будет являться линией обреза медали.)

По способу, описанному ранее, металл для формы наращивают на проработанную скульптором гипсовую модель медали. Для этого гипсовую медаль предварительно тщательно высушивают, затем пропитывают в течение 30—40 мин. в расплавленном озокерите, после чего гипсовую медаль (пока она еще теплая) натирают тонко просеянным графитом, применяя ватный тампон и мягкую беличью кисть.

После остывания гипса по периферии медали прокладываются токопроводящие проводники (из мягкой медной проволоки), и медаль снова подграфичивают в тех местах, где проложены проводники, после чего медаль завешивается в гальваническую ванну. При этом медаль загружают медленно, горизонтально, так как на ее поверхности в узких местах рельефа могут образоваться воздушные пузырьки (от захваченного воздуха).

При наращении слоя металла в 2—3 мм форму считают готовой и отделяют от модели при легком подогреве.

Форму тщательно промывают бензином, обрабатывают мягкой латунной щеткой и обрезают по намеченной линии для удаления лишнего металла. Затем приступают к механической обработке формы для удаления дефектов формовки, образующихся на фоне и на самом рельефе. Такие дефекты появляются в виде сыпи от мельчайших воздушных пузырьков, неизбежно возникающих при формовании моделей из гипса. Воздушные пузырьки бывают почти незаметными на гипсовой модели, но резко выявляются на металлической форме в виде отдельных выпуклых вкраплений, располагающихся главным образом в углублениях рельефа скульптуры и на фоне медали.

Так как на форме все дефекты фона и рельефа медали получаются в негативном виде и они выпуклы, то их легко можно удалить штихелем, затем шабровкой и последующей шлифовкой пемзой. Поле медали шлифуют твердой пемзой, поливая водой фон медали до тех пор, пока



а) рисунок, выполненный художником-графиком для медали:



б) чеканка по латуни, выполненная скульптором для медали;



в) медная форма с выворотным текстом, полученным фототравлением;



г) реверс медали с прямым текстом

с него не будут удалены отдельные темные пятна — углубления, всегда имеющиеся на фоне.

Далее приступают к полировке фона на мягком полотняном круге хромовой пастой.

Полировка придает фону зеркальную поверхность, годную для нанесения текста гравированием или фототравлением. Если медаль не имеет текста, то ровный полированный фон формы упрощает нанесение на нее разделительного слоя.

Для полировки фона металлической формы заранее готовят рельефный шаблон гальванопластическим наращиванием металла с такой же гипсовой формы. Нарощенное изображение обрезают по абрису и вкладывают в обрабатываемую медную форму, защищая контррельеф от полировального круга. С полированной формы удаляют растворителем следы хромовой пасты и промывают форму в горячей щелочи. Далее наносят текст, а если его нет, припаивают подвеску с изоляцией, а обратную сторону формы покрывают асфальтовым лаком, воском или нитролаком, изолирующим форму от электролита.

Изоляционный слой наносят на обрез формы и края ее рабочей части, чтобы в процессе гальванопластики металл отлагался только в плоскости формы, а не по краям, чем облегчается отделение наращенного рельефа от формы. Подготовленную форму обезжиривают венской известью, которую тщательно растирают жесткой щеткой до получения жидкой кашицы.

При обезжиривании следует обращать внимание на края формы, углубленные и узкие места рельефа, куда плохо проникает венская известь. Степень обезжиривания проверяют смачиванием водой: на форме не должно быть несмачивающихся мест.

На промытую в воде форму наносят разделительный слой (см. ниже), после чего завешивают форму в ванну под током.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ РЕЛЬЕФНОГО ТЕКСТА ДЛЯ МЕДАЛЕЙ

Текстовая часть выполняется на заготовках медалей, для чего текст предварительно рисуют тушью на белой плотной бумаге. На рис. 77, а показана заготовка, предназначенная для реверса медали, на ней расположены контуры лавровой ветки, звезда и рамка для именного текста. Все детали, кроме текста, нанесены как вспомогательные, потому что на готовой модели они композиционно спроектированы скульптором на соответствующих местах, а на заготовке служат ориентирами для размещения текстовой части. Художественные детали реверса медали, в данном случае лавровую ветвь, готовят чеканкой модели (рис. 77, б), на которой фон служит местом для текста. С модели гальванопластически снимают форму (рис. 77, в), на которой затем вытравляют текст. При наращи-

вании металла на такую форму получают одновременно текст и детали скульптуры (рис. 77, г).

Если в композицию входят тонкие линейные элементы, расположенные непосредственно на фоне, их выполняют гравированием на медной форме.

Текст наиболее удобно выполнять методом фототравления на металле. Для медных гальванопластических форм применяют описанный ниже электрохимический способ фототравления.

Предварительно медную форму тщательно обезжиривают венской известью, промывают водой и протирают мелким абразивным порошком (особенно тщательно края формы). По окончании протирки форму снова промывают водой, после чего протравливают 3—5 минут в растворе азотной кислоты (150 мл азотной кислоты на 100 мл воды).

Протравленную форму тщательно промывают водой и немедленно наносят на нее светочувствительный состав.

Светочувствительный состав готовят смешением двух растворов.

Первый раствор имеет следующий состав:

Аммиак 10-процентный	200 мл
Шеллак светло-желтый (в порошке)	140 г
Вода	1000 мл

Раствор размешивают и выдерживают сутки до полного растворения шеллака, затем нагревают до 20° в колбе на водяной бане в течение 10 минут.

Полученную массу выдерживают двое-трое суток для выделения шеллачного воска, после чего сливают с осадка чистый раствор.

Второй светочувствительный раствор имеет состав:

Аммиак 10-процентный	25 мл
Спирт 95°	25 мл
Аммоний двуххромовокислый	12 г
Вода	200 мл

Растворы смешивают, медленно приливая второй к первому при непрерывном размешивании до полного осветления. При смешивании растворов жидкость сперва принимает вишневый цвет, затем становится совершенно бесцветной. Готовую светочувствительную жидкость можно хранить в закрытом сосуде не более 15—20 суток.

Обезжиренную форму кладут на край стола несколько наклонно, обливают водой, и тут же через воронку с ватой наливают на верхний край формы приготовленный светочувствительный раствор так, чтобы воду удалить раствором. Когда раствор стечет, вторично наливают его тем же способом и снова дают избытку раствора стечь в течение 2—3 секунд.

Форму, облитую светочувствительным раствором, устанавливают вертикально, чтобы раствор ровным слоем стекал по ней.

Для создания тонкого и ровного светочувствительного слоя на форме ее помещают горизонтально в центрифугу и вращают ручку со скоростью 2—3 об/мин. в течение 2—3 минут. После центрифугирования светочувствительный слой должен подсохнуть по всей площади формы, включая края. Поверхность формы должна быть целиком покрыта светочувствительным слоем, не быть липкой, иметь светло-желтую окраску.

Затем производят экспонирование наложением приготовленного негатива в виде обычной фотопленки с текстом, уменьшенным соответственно размерам медали. Экспонирование производят засвечиванием вольтовой дугой или электролампой в 500 вт на расстоянии 0,5 м в течение 10—20 минут.

Форму проявляют в денатурированном спирте с добавлением 0,2% метилового фиолетового красителя. Проявление длится 3—5 минут, в процессе проявления засвеченные места освобождаются от слоя шеллака.

Проявленную форму поливают фильтрованным 10-процентным раствором метилового фиолетового красителя в денатурированном спирте, после чего промывают струей воды. Если струей воды удалить шеллак в засвеченных местах не удастся, то форму проявляют мокрым ватным тампоном. Затем ее сушат в сушильном шкафу при 60—70°. Высушив, покрывают типографской иллюстрационной краской накатыванием твердым типографским валиком и припудривают канифолью. Обратную сторону формы покрывают нитролаком или воском.

Подготовленную таким образом форму травят электрохимически в растворе, содержащем хромовый ангидрид 300 г/л и сернокислый аммоний 100 г/л. Температура раствора 18—20°, плотность тока 10 а/дм². Продолжительность травления зависит от требуемой высоты шрифта.

Вместо электрохимического можно применять химическое травление 50-процентным раствором хлорного железа.

Кроме приведенного выше, существуют также различные другие рецепты светочувствительных составов. Так, например, применяют хромоальбуминовый состав:

Яичный белок	200 мл
Бихромат аммония	10 г
Аммиак 10-процентный	2—3 мл
Вода	1000 мл

Для приготовления этого состава белок отделяют от желтка, взбивают в пену и оставляют на 15—20 часов для отстаивания, после чего белок сливают, отделяя его от пены. В отстоявшийся белок вливают аммиак, затем раствор бихромата аммония.

На форму с нанесенным светочувствительным слоем накатывают типографским валиком иллюстрационную типографскую краску.

Краска имеет, например, следующий состав (в %):

Газовая сажа	40
Олифа	50,5
Олеиновая кислота	0,5
Стеарин	2
Стеарат алюминия	1

Далее форму проявляют, погружая в воду и слегка протирая ватным тампоном; при этом вскрывают шрифт, отделяя пленку засвеченного слоя.

Форму, подготовленную таким образом к травлению, сушат и запудривают тонким порошком асфальта, после чего подогревают до 80—85°; типографская краска сплавляется с асфальтовым порошком. Обратную сторону покрывают затем плотным слоем лака и форму травят.

Вытравленный на соответствующую глубину текст затем в форме подправляют штихелем, обращая главное внимание на стенки букв и лишь частично на дно.

Стенки букв вытравливаются почти отвесно и получаются гладкими, а дно их — шероховатым. Поэтому следует производить травление глубже, чем требуется для запроецированной высоты шрифта. Лишний слой по высоте после наращивания текста снимают плоским надфилем; таким образом, весь шрифт выравнивается по высоте с одновременным удалением шероховатостей, образующихся в процессе травления.

ИЗГОТОВЛЕНИЕ КОНТРРЕЛЬЕФОВ

Выше уже было упомянуто, что металлические формы могут быть сняты с пластилиновой медали. Получаемые таким путем медные гальванические контррельефы широко применяют в гальванопластике для массового репродуцирования. Впрочем, формы, получаемые электролитическим путем, используют исключительно для плоской скульптуры — медалей, барельефов, различных орнаментов.

Медные контррельефы удовлетворяют самым высоким требованиям, предъявляемым к гальванопластике: дают абсолютную точность воспроизведения, обладают высокой электропроводностью, не имеют усадки и многократно используются в массовом репродуцировании. Способ изготовления медных контррельефов удобен не только для получения абсолютно точных копий, но и для отделки фона плоской скульптуры, что часто требуется в портретных барельефах и особенно при создании медалей.

Медный контррельеф позволяет безукоризненно прошабрить, отшлифовать, затем отполировать фон непосредственно в форме, что часто вызывается необходимостью при работе с гипсовыми рельефами.

Гипсовые модели обычно имеют следы от воздушных пузырьков или от плохо просеянного гипса, а также другие дефекты формования, часто незаметные на моделях из гипса; такие дефекты резко выявляются на металле, требующем по фактурным качествам тщательной и безукоризненной отделки.

Все такого рода дефекты на медном контррельефе удаляют с фона. Одновременно могут быть устранены дефекты формовки, главным образом от воздушных пузырьков, следы которых имеют вид рассеянных выпуклых точек или наростов. Контррельеф, особенно если он представляет собой портретную скульптуру, отделяет опытный гравер, который удаляет указанные дефекты так, чтобы не затронуть фактуры рельефа и не оставить следов своей работы.

Описанный способ дает также возможность наносить гравировку на фон рельефа, что часто требуется при медальерных работах для внесения текста, дат и т. п.

Перед изготовлением медного контррельефа предварительно к обратной стороне копируемой металлической модели припаивают медную подвеску — контакт из хлорвинилового провода соответствующего сечения, подобранного по рабочей плоскости тока. Затем форму обезжиривают щелочью и, если требуется, протравливают азотной кислотой и обрабатывают вращающейся мягкой латунной щеткой. Подготовленную модель с обратной стороны покрывают плотным слоем воска, парафина или кислотоупорного лака, чтобы место припайки контакта, нерабочая сторона модели, края модели и незначительная часть припуска у самых краев модели были изолированы. Необходимо следить за тем, чтобы воск не попал на обработанный фон или рельеф модели. Защитный изоляционный слой лучше наносить на слабо подогретую модель для более прочного сцепления его с металлом. Края модели и незначительную часть фона (3—5 мм, если позволяют размеры) следует покрывать изолирующим слоем с учетом того, на какую величину будут срезаться края будущей репродукции. Изолирующий слой облегчает отделение копии от формы.

Модель, покрытую изолирующим слоем, вторично подвергают тщательному электрохимическому обезжириванию в ванне, содержащей 100 г/л кальцинированной соды, при плотности тока в 2—3 а/дм² и комнатной температуре; продолжительность обезжиривания 15—20 секунд. Затем модель промывают струей воды и производят дополнительное механическое обезжиривание ее тонко размолотым мелом, одновременно играющим роль полирующего средства. Мел наносят на модель в виде кашицы и тщательно протирают жесткой щеткой всю поверхность модели, особенно у краев. По окончании обезжиривания мелом модель промывают струей воды, декапируют в 10-процентном растворе уксусной кислоты и снова промывают. На подготовленную таким образом модель наносят разделительный слой. Для создания разделительного слоя используют различные растворы.

Раствор для контактного серебрения готовится следующим образом: 20 г азотнокислого серебра растворяют в небольшом объеме дистиллированной воды, затем переводят его в хлористое серебро добавлением раствора 20 г поваренной соли в небольшом объеме дистиллированной воды (получение хлористого серебра производится в темноте). Выпавший осадок хлористого серебра несколько раз промывают водой, затем помещают его в предварительно приготовленный 5-процентный раствор гипосульфита.

Для серебрения модели раствором смачивают мел, который затем в виде жидкой кашицы наносят на обрабатываемую поверхность, натирая ее жесткой щеткой до тех пор, пока модель не покроется ровным слоем серебра не только по фону, но и по всем углублениям рельефа. По окончании серебрения модель промывают струей холодной воды, затем обливают горячей или теплой водой и, наконец, окончательно промывают в 2—3-процентном растворе уксусной кислоты.

Для контактного серебрения модели можно пользоваться и другим составом, содержащим цианистый калий, что требует особых предосторожностей при работе с ним:

Азотнокислое серебро	20 г
Поваренная соль	8 г
Цианистый калий	20 г
Вода дистиллированная	1 л

Цианистое серебро получают предварительным осаждением хлористого серебра, которое несколько раз промывают водой и загружают в 2-процентный раствор цианистого калия в дистиллированной воде.

Модель обрабатывают так же, как и в первом случае.

Чтобы в большей мере воспрепятствовать сращиванию модели с контррельефом, ее дополнительно оксидируют раствором двуххромовокислого калия, йода или серной печени, затем промывают струей воды и после этого погружают в электролит.

При оксидировании йодом применяют 10-процентный раствор его в спирте. Модель обливают йодным раствором или погружают в него на 3—4 секунды. Для этой цели можно применять и 3-процентный раствор двуххромовокислого калия, в который модель погружают на 40 секунд, или, наконец, серную печень, в которой модель должна находиться 2—3 секунды.

Серную печень готовят кипячением 7 г порошкообразной серы в 50 мл 25-процентного раствора едкого натра до полного растворения серы. Для получения рабочего раствора серной печени перед оксидированием смешивают 1,5 мл концентрированного раствора серной печени с 100 мл спирта и 200 мл воды. Перед применением раствор взбалтывают. Сохранность рабочего раствора около 2—3 часов, а концентрированного 3—4 суток.

Перед нанесением разделительного слоя надо тщательно обработать форму. Для получения разделительного слоя высокого качества необходимо также точно соблюдать рецепт его и выдерживать правильный режим работы. Для нанесения разделительного слоя всегда следует применять свежеприготовленный раствор.

При наличии правильно нанесенного разделительного слоя копия легко отделяется от формы при введении между ними лезвия ножа без применения особых усилий, которые могли бы вызвать деформацию формы или репродуцируемой копии.

Медные контррельефы нередко снимают не с гальванопластической скульптуры, а со скульптуры, изготовленной, например, из гипса.

Для этой цели гипсовую скульптуру заранее пропитывают специальным восковым составом, пластилин покрывают водокислотоупорным лаком, изделия из дерева пропитывают парафином и т. п.

Контррельефы наращивают, как было указано, и непосредственно на металлические модели, после тщательной предварительной их подготовки и нанесения разделительного слоя.

В таких случаях для изготовления медных контррельефов необходимо перед наращиванием особо внимательно осматривать модели, избегая изготовления контррельефов со скульптур, имеющих замки, которые не допускают отделения контррельефа.

Особенно тщательно надо проверять сложнопрофилированные медали, при осмотре которых трудно получить представление обо всех поднутрениях, создающих замки. В таких случаях для проверки предварительно снимают контрольную форму из твердого воскового состава и внимательно осматривают ее, а также модель. Если при этом обнаруживается, что от модели или форм оторвались кусочки воска, к изготовлению медного контррельефа приступать нельзя.

Если модель покрыта никелем, разделительный слой делают иначе. Для этого поверхность модели обезжиривают 3-процентным раствором едкого натра в дистиллированной воде, нанося его на модель ватным или марлевым тампоном. Затем модель промывают струей воды при температуре 25° и обливают свежеприготовленным 0,4-процентным раствором хромпика, слоем не менее 1 мм; через 10 минут раствор сливают.

Для образования разделительного слоя на никеле и меди применяют и более грубый, менее надежный раствор в виде 2—3-процентного раствора хромпика, в который погружают форму на 3—5 минут. Свинцовые формы обрабатываются в растворе хромовой кислоты, для этого предварительно формы обезжириваются в бензине, уайт-спирите, затем в 3—5-процентном растворе углекислого калия и после декапирования в 3—5-процентном растворе азотной кислоты и промывания в проточной воде оксидируются для нанесения разделительного слоя в концентрированном растворе хромовой кислоты. Чем выше кислотность ванны, тем дольше оксидируют металл для получения более надежного разделительного слоя.

ГАЛЬВАНИЧЕСКАЯ УСТАНОВКА

Гальваническое наращивание медных медалей может производиться в ваннах-сосудах небольшого размера, емкостью 8—10 литров, имеющих прямоугольную форму. Но могут быть применены сосуды и других форм, например, цилиндрические (стеклянные банки и т. п.). Могут применяться керамические глазурованные емкости, а также из пластических масс или специально сваренные ванны из железа, покрытые изнутри винипластом или эпоксидной смолой.

Для получения постоянного тока низкого напряжения можно пользоваться селеновым выпрямителем (например, ВСГ-3), а также выпрямителями на диодах с понижающим трансформатором, или применить электролитический выпрямитель (см. ниже).

Для регулирования силы тока применяются лабораторные ползунковые реостаты. Рабочая сила тока определяется в один—два ампера на один квадратный дециметр поверхности загружаемой в ванну медали.

Для измерения силы тока устанавливается амперметр постоянного тока, а для наблюдения за напряжением — вольтметр. Форму и медный электрод (анод) подвешивают в ванну на подвесках, медный электрод — на медном или латунном проволочном крючке так, чтобы отверстие в пластине электрода и крючок не касались электролита во избежание разъединения крючка-подвески электролитом. Форма подвешивается на медной (отожженной) проволоке на расстоянии 20—25 см от анода. Электродом (анода), соединенным с положительным полюсом источника тока, служит медная пластина толщиной 3—4 мм или более и размером в 2 раза больше наращиваемой медали. Электродом, к которому присоединяется отрицательный полюс постоянного источника тока (катодом), служит форма с электропроводящим слоем.

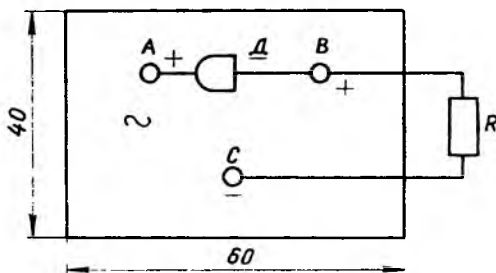
ВЫПРЯМИТЕЛИ ТОКА

Выпрямители тока на диодах. Диод — полупроводниковый прибор, проводящий электрический ток в одном направлении. Основой диода является полупроводниковая пластинка (из германия, кремния и др.). В диоде различают анод и катод. При подаче переменного напряжения на анод диода последний будет проводить положительные полупериоды, а при попадании на анод отрицательных полупериодов диод закрывается и не проводит тока.

Выпрямители по схемам разделяют на одно- и двухполупериодные. Это относится и к полупроводниковым выпрямителям. На рис. 79, а показана схема однополупериодного выпрямителя, а на рис. 79, б — двухполупериодного, собранного по мостовой схеме. В ней задействовано четыре диода, которые работают парами поочередно в каждый полупериод. Каждый из диодов Д1, Д2, Д3, Д4 является плечом моста. Последовательное включение диодов в плече позволяет увеличить прямое напряжение, как это видно из примера, данного на рис. 79, б; оно больше напряжения одиночного диода во столько раз, во сколько увеличено число диодов, включенных последовательно в плече (на рис. 79, б в четыре раза), при этом сила выпрямленного тока не изменяется. При необходимости увеличения силы выпрямленного тока диоды в плече включают параллельно.

Полупроводниковые выпрямители могут быть собраны на различных марках диодов серий Д7, Д226, Д214, Д302, Д305, Д224А¹ и др. Это зависит от параметров выпрямителя. Указанные марки диодов могут быть заменены другими. Сведения о них можно найти в справочнике полупроводниковых приборов.

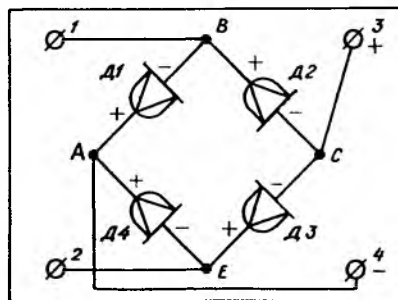
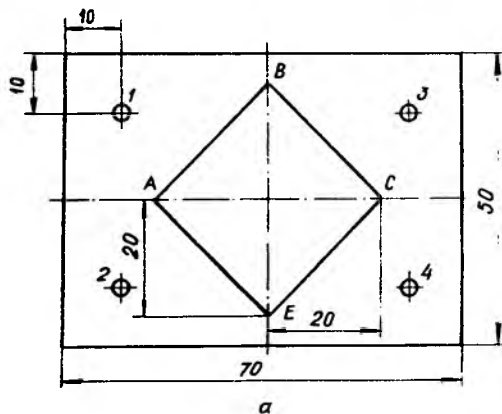
Для изготовления выпрямителей используют изоляционные материалы (гетинакс, текстолит, органическое стекло, фанера и др.), штырьки, клеммы. Выпрямитель монтируют на плате 60×40 мм (рис. 78). В точках А, В и С сверлят отверстия, в которых закрепляют штырьки или клеммы



78

Монтировка выпрямителя на плате

¹ Последние три диода рассчитаны на силу тока до 5 ампер, а при специальных теплоотводящих радиаторах до 10 ампер.



79

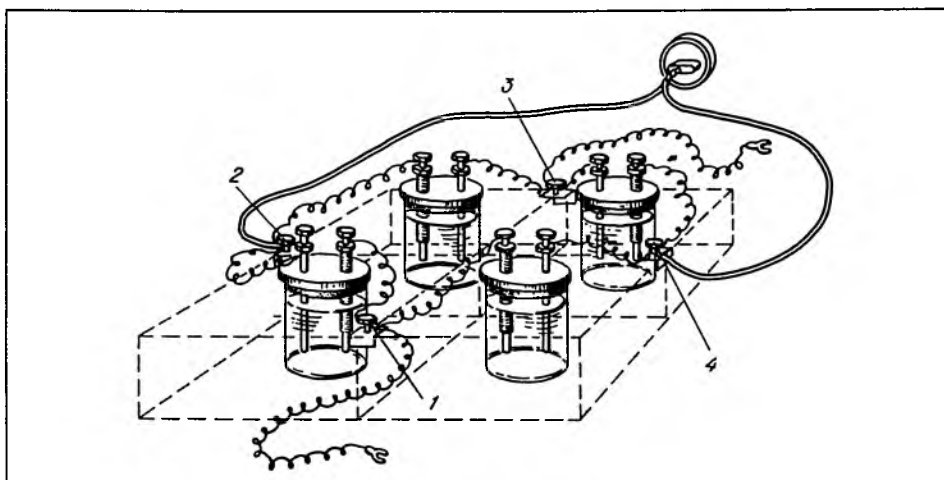
Подготовка платы для изготовления выпрямителя по мостовой схеме

для диодов и перемычек. Схема включения выпрямителя видна на рисунке. Диод Д положительным выводом присоединяют или припаивают к клемме А, а отрицательным — к клемме В. К точкам А, С подводят переменное напряжение, а к точкам В, С подключают нагрузку, рассчитанную на мощность данного выпрямителя. Марку диодов выбирают в зависимости от протекающего через них тока.

Для изготовления выпрямителя по мостовой схеме требуется четыре диода, плата 70×50 мм, четыре клеммы или контактных винта. В плате сверлят четыре отверстия А, В, С, Е, диаметром 1,5 мм, под диоды и четыре отверстия, диаметром 4—5 мм, под клеммы или контакты. Отверстия располагают так, как показано на рисунке 79.

Выпрямитель собирают с обратной стороны платы (рис. 79) в определенной последовательности; в отверстие А вставляют положительные выводы Д1 и Д4. В отверстие В — отрицательный вывод диода Д1 и положительный — Д2. В отверстие С — отрицательные выводы Д2, Д3. В отверстие Е — положительный вывод Д3 и отрицательный Д4. Выводы попарно спаивают с обратной стороны и получают выпрямитель по мостовой схеме. Точки В, Е соединяют проводами при помощи пайки с клеммами 1, 2. На них подают сетевое напряжение. Точки А, С соединяют с клеммами 3, 4, к которым подключают нагрузку, питаемую постоянным током. Выпрямитель закрывают пластинкой из изоляционного материала.

В углах платы сверлят четыре отверстия, в которых крепят шпильки, длиной 30 мм (они придадут устойчивое положение плате с выпрямите-



80

Электролитический выпрямитель

лем). При прохождении больших токов для отвода теплоты диоды крепят на радиаторах. В качестве радиаторов используют металлические пластины. Для удобства и безопасности работы с выпрямителем его помещают в защитный кожух.

Для гальванопластических работ применяют выпрямители переменного тока. Наиболее простым выпрямителем является содово-алюминиевый. Непрерывный постоянный ток получается тогда, когда несколько содово-алюминиевых выпрямителей соединяют в одну батарею (схема Грэца, рис. 80). Ее размещают в небольшом ящике, разделенном на четыре части — гнезда. В каждое гнездо ставят выпрямитель. Он состоит из небольшой банки емкостью 100—150 мл, закрываемой крышкой. К крышке присоединяют две клеммы, одной из них закрепляют железный стержень, другой — алюминиевый. После этого в банку наливают 8-процентный раствор питьевой соды или 10-процентный раствор карбоната аммония, который служит электролитом в этом виде выпрямителя тока.

Для уменьшения разогревания электролита $\frac{4}{5}$ длины алюминиевого стержня покрывают резиновой трубкой. Нижнюю часть стержня оставляют оголенной, тогда разогревание будет происходить только внизу, уменьшая температуру раствора.

Выпрямители соединяют по схеме, как показано на рисунке. К клемме 1 подводят провода от двух алюминиевых стержней; к клемме 3 — провода от двух железных стержней; к клеммам 2, 4 — провода от же-

лезного и алюминиевого стержней; провода, отходящие от клемм 1 и 3, прикрепляют к прибору, для работы которого требуется постоянный ток. Провода, отходящие от клемм 2 и 4, подводят к осветительной сети.

Если ограничиться одним содово-алюминиевым выпрямителем, то получается прерывистый ток.

СОСТАВ ЭЛЕКТРОЛИТА И ЕГО ПРИГОТОВЛЕНИЕ

Медный электролит для гальванопластики готовят на основе медного купороса ($\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$) с добавкой серной кислоты (H_2SO_4), повышающей электропроводность. Для приготовления медного электролита отвешивают медный купорос, из расчета на каждый литр воды 130—160 г. После полного охлаждения раствора медного купороса (растворяют в горячей воде) и доведения его до комнатной температуры электролит фильтруют через ткань и затем в него осторожно вливают серную кислоту. Серную кислоту следует вливать медленно, тонкой струей (по стенке ванны), во избежание быстрого разогревания электролита и его разбрызгивания, что может вызвать ожоги.

В медных сернокислых ваннах содержание серной кислоты поддерживают в пределах 30—35 г/л электролита.

Растворимость медного купороса значительно снижается с увеличением содержания серной кислоты. При наличии повышенного содержания медного купороса он выкристаллизовывается на стенках ванны и, что хуже, на аноде, затрудняя процесс электролиза. Избыток серной кислоты в ванне вызывает хрупкие и недоброкачественные отложения меди из-за включения водорода, интенсивно выделяющегося на катоде.

Кроме медного купороса и серной кислоты, для повышения качества гальванопластической меди, применяют добавки, например, спирт в количестве 8—10 г/л. Добавка спирта значительно улучшает качество меди, делая ее мелкокристаллической, более твердой и упругой. Спирт вводят в количествах не более вышеуказанных, так как большая добавка делает медь хрупкой.

Иногда в электролит могут попадать примеси в виде органических веществ, вредно влияющих на его работу. К таким веществам относятся клей, резина и т. п. В обычных гальванопластических электролитах поддерживают температуру на уровне 18—20° С. Она может повышаться до 25—28° С за счет выделения теплоты при прохождении электрического тока через электролит. Фильтрация электролита должно осуществляться возможно чаще, это дает возможность удалять из ванны осадок — шлам, накапливающийся в виде порошкообразной меди, графита и пыли. Чем выше плотность тока и чем интенсивнее растворится анод, тем больше шлама собирается в ванне, особенно при использовании низкосортной меди, применяемой для анода.

МОНТИРОВКА ГАЛЬВАНОПЛАСТИЧЕСКИХ МЕДАЛЕЙ

Медали монтируют на давальном станке (станок типа токарного) в деревянном патроне простой конструкции.

Патрон представляет собой деревянную болванку с гнездом, диаметр которого соответствует диаметру медали. Он изготавливается обточкой на токарном станке из бука или другого дерева твердой породы или из алюминиевого сплава. Готовые гальванопластические заготовки — аверсы и реверсы — предварительно вырезают по намеченной окружности на давальном станке с применением резинового прижима, надеваемого на центр бабки (рис. 81).

Прижим удерживает заготовку медали на плоском патроне. С обратной стороны заготовку предварительно заливают твердым воском или смолой, чтобы не придавить прижимом рельефа (сила давления на прижим должна быть незначительной).

Давильная работа заключается в закатке бортов корпуса медали. Корпус изготавливают на давальном станке, а при серийном выпуске — штамповкой на прессе.

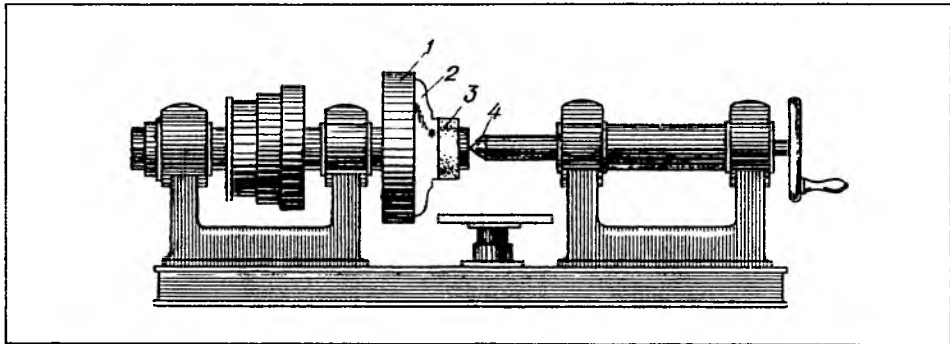
Корпус односторонней медали (обычно увеличенную модель) изготовляют из листовой меди толщиной 0,5—0,8 мм. Форма такого корпуса показана на рис. 82; на дне его накатывают ободок, который по форме и высоте должен соответствовать ободку на лицевой стороне медали. Затем вытачивают чугунный вкладыш, вес которого должен быть близок к весу отштампованной медали.

Вкладыш плотно вставляют в корпус медали.

Корпус с вкладышем (рис. 82, а) центрируют в гнезде патрона давального станка и закрепляют в нем прижимом. Затем торец корпуса медали подрезают так, чтобы стенки выступали над вкладышем (рис. 82, б) на величину, равную толщине вкладываемой заготовки со скульптурным изображением, и чтобы оставался еще край для закатки ободка медали. Внутри корпуса медали стенки несколько подрезают для облегчения закатки ободка. Наконец, в корпус на вкладыш накладывают скульптурное изображение медали и медаль закатывают по ее гурту (рис. 82, в).

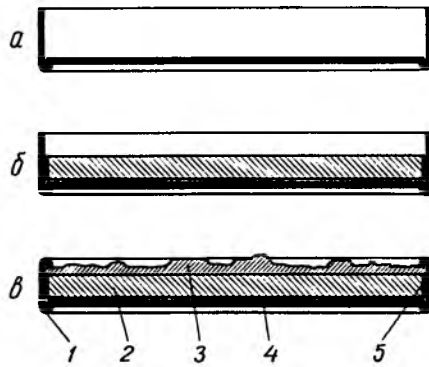
Возможен и другой способ монтировки, при котором корпус изготовляют на давальном станке.

При изготовлении двусторонней медали на давальном станке изготовляют ее корпус в виде кольца с ободком с одной стороны. С противоположной стороны в кольцо закладывают гальваноскульптурную заготовку реверса и плотно прижимают вкладышем, затем вставляют гальваноскульптуру аверса медали и закатывают второй корпус в виде ободка.



81

Схема прижима медали при обработке на давильном станке



82

Схема монтировки медалей:

- а) корпус;
- б) корпус с вкладышем;
- в) готовая медаль

ТЕХНИКА ОКСИДИРОВАНИЯ МЕДАЛЕЙ ИЗ БРОНЗЫ, ЛАТУНИ И МЕДИ

Декоративная отделка медали из латуни, бронзы и меди — завершающий процесс работы медальера. Оксидирование уменьшает блеск, присущий чистому металлу, подчеркивает пластические формы рельефа и создает гармонию светотеней, чем способствует выразительности медали.

Искусственно нанесенные декоративные оксидные пленки имитируют окислы, естественно образующиеся на меди и медных сплавах, они не только декорируют металл, но во многих случаях защищают его от коррозии.

Декоративная отделка медалей производится химическим или электрохимическим способом. Таким образом, различные цветные оксидные пленки получаются вследствие образования химических соединений.

Цвет оксидной пленки на медных сплавах в значительной степени зависит от состава латуней или бронз, главным образом от количества свинца, входящего в сплав.

Было установлено, что в бронзах, содержащих в сплаве, например, 87% меди, 8% олова и 5% цинка, или близких к этому составу, металл будет оксидироваться различно в зависимости от наличия свинца.

Так, при отсутствии в бронзах свинца оксидирование образуется значительно труднее, чем на бронзах с присадками свинца.

Для патинирования наиболее приемлемы бронзы, включающие в сплав примерно 0,5% свинца, в то время как бронзы с большими присадками свинца до 2,5% патинируются уже несколько труднее.

Таким образом, присадки свинца в бронзах должны присутствовать в пределах от 0,5% до 2,5%, что будет не только способствовать процессу образования оксидной пленки, но и улучшать ее прочность.

Наиболее распространенными реагентами для оксидирования сплавов на медной основе, как известно, являются: сернистый аммоний и серная

печень¹. При применении сернистого аммония было установлено, что бронзовые сплавы со значительными присадками цинка от 12 до 22%, а также латуни, например латунь марки Л-62, оксидируются значительно труднее, чем бронзы, содержащие от 4 до 8% цинка, а также латунь, содержащая цинка более 10%.

При применении серной печени ее необходимо приготовить. Для этого спекают (в железной банке) одну часть серы и две части карбоната калия (поташа). Серную печень хранят в герметически закрываемой стеклянной банке. По мере надобности от куска серной печени откалывают кусочек и растворяют в горячей воде, этим раствором и оксидируют медаль.

Наиболее качественным является раствор, состоящий из серной печени и сернистого аммония, для чего серную печень предварительно растворяют (как указывалось, в горячей воде) и затем к остуженному раствору добавляют сернистый аммоний.

Варьируя количество введенного в сернистый аммоний раствора серной печени (примерно 10 г на 1 л воды), можно получать различные оттенки оксидных пленок, от светло-коричневых до темно-коричневых, включая черный цвет, который получается наиболее насыщенным на меди. При этом следует указать, что высветление полученной оксидной пленки можно регулировать легкой протиркой оксидной пленки сырым песком или порошком пемзы. Такая протирка дает возможность создавать необходимые для данной медали светотеневые решения, оставляя более темные места в глубинах рельефа и высветляя его выступающие детали.

Бронзы с большим содержанием цинка, и особенно латуни (представляющие сплавы меди с цинком), содержащие цинка более 10 процентов, оксидируются значительно труднее, чем бронзовые сплавы, содержащие от 4 до 8% цинка.

Другой раствор, который может рекомендоваться для оксидирования медалей: 10-процентный раствор тиокарбоната, который дает хорошие результаты при оксидировании бронз и латуней, включающих значительные количества цинка.

Хорошим считается раствор, состоящий из 2,5 г пентасернистой сурьмы, растворенной в литре 4-процентного едкого натрия. Данный раствор применяется не только для нанесения, например, пульверизацией и кистью, но и для погружения медали в него, что дает равномерное образование оксидной пленки коричневого цвета с незначительным красноватым оттенком.

При всех видах оксидирования медалей следует обратить особое внимание на качество их подготовки перед оксидированием, медали должны быть тщательно обезжирены. В тех случаях, когда медали загрязнены, например минеральными маслами, применяются керосин, бензин, уайт-спирит и т. п., затем медали тщательно протирают, например, гашеной

¹ Серная печень — полусульфид серы.

известью, в которую добавляют 1—1,5 процента раствора едкого натрия или 2—3 процента поташа, после чего медаль промывают горячей водой.

При наличии на поверхности медалей окислов их следует протравить 20-процентным раствором азотной кислоты, затем тщательно промыть водой и только после этого приступить к оксидированию.

**СПОСОБ ОКСИДИРОВАНИЯ МЕДАЛЕЙ,
ПРИМЕНЯВШИЙСЯ НА МОНЕТНОМ ДВОРЕ
В XIX ВЕКЕ**

Оксидирование медалей в XIX веке называлось бронзированием. Вот что по этому поводу сообщает «Горный журнал»: «После зачистки... медали бронзируются, т. е. окрашиваются особым составом для придания надлежащего цвета темной бронзы». Состав этот готовится из киновари и чернязи (темной охры), взятых в равных частях, к которым прибавляется небольшое количество нашатыря (углекислого аммония), около $\frac{1}{16}$ части. Указанную смесь затем тщательно перемешивают и растворяют в ледяной уксусной кислоте, разведенной наполовину кипяченой водой. Приготовленная смесь должна разводиться уксусом так, чтобы, покрывая медаль кистью, смесь могла наноситься ровным и тонким слоем».

Далее автор статьи описывает прием оксидирования медалей: «Вставив медаль в проволочную вилку и намазав указанным составом, держат ее над жаром (видимо, над древесными углями.— *Н. О.*), до тех пор, пока она не обсохнет, потом медаль опускают в холодную воду, вытирают холстом и чистят щеткой»¹.

По другому старинному способу медали натирали мягкой щеткой, применяя смесь, состоящую из $\frac{1}{3}$ графита и $\frac{2}{3}$ железного купороса. После протирки указанной смесью медали погружали в сернистый аммоний. Затем медали протирали и сушили.

**ЛАКИ ДЛЯ ПОКРЫТИЯ МЕДАЛЕЙ ИЗ МЕДИ,
МЕДНЫХ И АЛЮМИНИЕВЫХ СПЛАВОВ**

Медали, выполненные техникой гальванопластики из меди или отштампованные из сплавов на медной основе или алюминиевых сплавов для предохранения их от окисления при хранении или экспонировании, покрываются специальными полимерными лаками. Приводим четыре полимерных лака для этих целей.

1. Лак АС-82 (представляет собой раствор сополимера бутилметакрилата с метилметакрилатом и алкидом с добавкой пластификаторов в смеси органических растворителей).

¹ Горный журнал за 1856 г., № 12.

2. 8—10-процентный раствор смолы МПФ-1 (смола представляет метиланполиамид и 10-процентный раствор бакелитового лака Р-21 в этиловом спирте).

3. 8-процентный раствор смеси «ПБМА и БМК-5», взятых в соотношении 3:1 (раствор БМК-5 представляет собой сополимер бутилметакрилата с метакриловой кислотой в смеси органических растворителей, растворителем являются: 40-процентный раствор ксилола, 30-процентный раствор бутилацетата и 30-процентный раствор ацетона).

4. Покрытие медалей производят 3-процентным раствором полибутилметакрилата (растворенным в ксилоле), после высыхания лака медаль покрывают (через 24 часа) 8-процентным раствором полибутилметакрилата, растворенного в смеси ксилола и ацетона, взятых в соотношении 1:1.

Для наиболее равномерного покрытия медалей их следует покрывать в слегка теплом виде.

УМЕНЬШЕНИЕ РАЗМЕРОВ МЕДАЛЕЙ ЗА СЧЕТ УСАДКИ ВОСКОВЫХ ФОРМ

Уменьшение размеров авторского оригинала медали (которая выполняется автором диаметром 15—20 см) обычно производится на предприятиях Гознака при изготовлении стальных штампелей. В условиях же скульптурной мастерской уменьшение авторского оригинала медали, полученного техникой гальванопластики, может быть осуществлено следующим образом.

Уменьшить медаль можно за счет усадки воскового состава.

Восковая композиция состоит (в процентах):

Воск монтан-пластифицированный	41
Стеарат натрия	33
Стеарат свинца	15
Стеариновая кислота	7
Стеарат алюминия	4

(Указанный воск применяется для записи звука при производстве патефонных пластинок.)

Форма, отлитая из этого воскового состава, остывая, получает равномерную объемную усадку, не вызывая каких-либо искажений в рельефе медали.

При каждой последующей заливке объем восковой формы уменьшается на 2,5—3%. Степень усадки воска возрастает с повышением его температуры, при которой производят заливку воска. После усадки на покрытую электропроводящим слоем форму наращивают металл, затем снимают медаль с формы и снова снимают (отливают) с нее восковую

форму. Когда воск остынет и произойдет усадка формы, на нее также наращивают металл. Так ведут процесс, пока не получат медаль требуемого уменьшения.

ПРЕССОВАНИЕ ОДНОСТОРОННИХ МЕДАЛЕЙ ИЗ ПЛАСТМАССЫ

Пластмассовые медали могут быть отпрессованы из листового, непрозрачного органического стекла — акрилата.

Прессование медалей из размягченного органического стекла производят в матрицах, рабочую часть которых изготавливают гальванопластическим способом. Для этого металл наращивают электролитическим способом, непосредственно на медный рельеф — например на медаль. Перед наращиванием меди на медаль предварительно наносят разделительный слой, о котором мы говорили в разделе «Изготовление рельефного текста для медали». После нанесения разделительного слоя медаль загружают в гальванопластическую ванну. Получив достаточно толстый слой медного отложения (3—4 мм), ножом разъединяют медаль и полученный на ней контррельеф. Затем полученный контррельеф — будущую матрицу формы обрезают по окружности и облуживают с обратной стороны. Облуженную матрицу кладут лицевой стороной на сухой песок, ставят стальную обечайку — в виде стального кольца — вокруг облуженной матрицы и наливают баббит. По остыванию баббита (с припаянной матрицей) его с тыльной стороны протачивают на токарном станке, уравнивая залитый металл со стальной обечайкой так, чтобы с тыльной стороны штампа образовалась одна плоскость. Для прессования пластмассовых медалей штамп ставят на ровную стальную плитку и вместе с ней устанавливают на прессе. Например, винтовом, ручном, балансирном и т. п.

Заготовку органического стекла, размягченную до резиноподобного состояния, укладывают на стол ручного винтового прессы, на заготовку укладывают модель и достаточно толстый слой (30—40 мм) мягкой губчатой резины, защищающей оборотную сторону модели от повреждений; это особенно важно, если там имеется рельеф, как, например, в медалях.

Поверх губчатой резины укладывают металлическую плитку, на которую и производят давление прессом в течение 3—5 минут, почти до полного отвердевания органического стекла. После прессования форму вместе с моделью погружают в воду для полного охлаждения.

Медаль извлекают из готовой формы легким постукиванием.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ленин В. И.* Памяти Герцена. Собр. соч., т. 21, с. 255—262.
- Ленин В. И.* О литературе и искусстве. М., 1976.
- Академия художеств. Петербург. Минц-кабинет. Собрание каталогов, 1868, 1870, 1874.
- Артемьев А. И.* Медальерные комитеты, учрежденные императрицею Екатериной II.— Записки имп. Археологического общества. СПб., 1851, т. 3.
- Ашик В. А.* Памятники и медали в память боевых подвигов русских армий в войнах 1812, 1813, и 1814 годов. СПб., 1913.
- Барышников А. П.* Перспектива. М., 1955.
- Бельская Т.* Советская памятная медаль.— Декоративное искусство СССР, 1971, № 10.
- Вальдгауер О. Ф.* Античный портрет. Л., 1939.
- Вопросы развития советской скульптуры. М., 1953.
- Воронова О. П.* В. И. Мухина. М., 1976.
- Грегори Р.* Разумный глаз. М., 1972.
- Драчук В. С.* Рассказывает геральдика. М., 1977.
- Записки графа Ф. П. Толстого.— Русская старина, 1873, февраль.
- Иверсен Ю. Б.* Медали в честь государственных деятелей и частных лиц. СПб., 1877—1882.
- Иверсен Ю. Б.* Медали на деяния императора Петра Великого и воспоминание двухсотлетия со дня рождения преобразователя России. СПб., 1872.
- Иверсен Ю. Б.* Неизданные редкие русские медали. СПб., 1875.
- Иверсен Ю. Б.* Сатирические медали на события Северной войны.— Труды московского нумизматического общества. М., 1901, т. 2.
- Иверсен Ю. Б.* Словарь медальеров и других лиц, имена которых встречаются на русских медалях. СПб., 1874.
- Иконологический лексикон. СПб., 1763.
- Ильин А. А.* Медали в честь А. С. Пушкина. СПб., 1901.
- Казминова Л. Н.* Введение в античную нумизматику. М., 1969.
- Каталог выставки произведений Н. Посядо и Д. Терехова. М., 1981.

- Каталог медалей СССР. Л., 1960.
- Каталог штемпелей, находящихся в медальной части Петроградского монетного двора. Пг. (б.г.).
- Киницкая С.* Первые советские медали и знаки.— Декоративное искусство СССР, 1977, № 11, с. 44—45.
- Клебек П. В.* Опыт применения алюминия на С.-Петербургском монетном дворе. СПб., 1900.
- Корсаков Н.* Годы великой войны в медалях графа Ф. П. Толстого. СПб., 1913.
- Косарева А. В.* Археология и нумизматика в русском медальерном искусстве XIX—XX веков.— Записки Одесского археологического общества. Одесса, 1967, т. 2 (35).
- Косарева А. В.* Знаки отличия. Сельскохозяйственная медаль на Руси и в СССР.— Сельская новь, 1966, № 6.
- Косарева А. В.* Искусство медали. М., 1977, 1982.
- Косарева А. В.* Русское медальерное искусство XIX века. 1973 (диссертация).
- Кочетов А.* Советское медальерное искусство на современном этапе.— Искусство, 1977, № 12, с. 14—18.
- Левандовский А.* Из истории геральдики.— Наука и жизнь, 1979, № 3, с. 92—95.
- Ломоносов М. В.* Сборник статей и материалов. АН СССР, 1960, т. 4.
- Луцкий А. Н.* Нумизматические памятники Полтавского сражения в собрании Государственного Исторического музея.— В кн.: Полтава. М., 1959.
- Максимова М. И.* Нечто о Комитетах, составленных в 1772 году для сочинения медалей.— Отечественные записки, УП. СПб., 1831.
- Маркеева М.* Художественная летопись, отлитая в медалях.— Творчество, 1976, № 2, с. 20—21.
- Медали и монеты петровского времени. Эрмитаж. Каталог. 1973.
- Медали Чехословакии. Каталог выставки. Вступ. статья Вацлава Прохазки. М., 1966.
- Мроз Е.* Федор Петрович Толстой. М., 1946.
- Новицкий А. Н.* Граф Ф. П. Толстой. Киев, 1912.
- Нумизматический сборник. М., 1913—1915, т. 2, 3.
- Оленин А. Н.* Опыт о правилах медальерного искусства с описанием проектов медалей на знаменитейшие происшествия с 1812 по 1816 г. и трех проектов памятника из огнестрельных орудий, отбитых у неприятеля в 1812 г. СПб., 1917.
- Оленин А. Н.* Описание дел Архива Морского министерства за время с половины XVII по начало XIX столетия. СПб., 1877—1882, т. 1—3.
- Орешников А. В.* Василий Андреев — резчик монетных штампов.— В кн.: В честь графини П. С. Уваровой. М., 1916.
- Орешников А. В.* Фряжских резных дел мастер Василий Андреев.— В кн.: Оружейная палата. М., 1925.
- Петров П. Н.* Сборник материалов для истории С.-Петербургской имп. Академии художеств за 100 лет ее существования. СПб., 1864—1866, ч. 1—3.
- Писарев А.* Предметы для художеств. СПб., 1807.
- Прозоровский Д. И.* Граф Федор Петрович Толстой как медальер. СПб., 1873.
- Прозоровский Д. И.* Каталог русских медалей и монет, хранящихся в музее имп. Археологического общества. СПб., 1865.
- Прозоровский Д. И.* Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. СПб., 1884.
- Редько А. Г.* Материалы для истории С.-Петербургского монетного двора (1805—1812). СПб., 1914.
- Смирнов В. П.* Описание русских медалей XVIII—XIX вв. СПб., 1908.
- Советская мемориальная медаль (1917—1967). М., 1970.

- Спаский И. Г.* Золотые воинские награды в допетровской Руси.— Труды Гос. Эрмитажа. Л., 1961, т. 4.
- Спаский И. Г.* Очерки по истории русской нумизматики.— В кн.: Нумизмат. сборник. М., 1955, ч. 1.
- Спаский И. Г.* Петербургский монетный двор от возникновения до начала XIX века. Л., 1949.
- Толстой И. И.* Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц Ю. Б. Иверсена.— Записки императорского русского археологического общества. СПб., 1883.
- Уваров А. С.* Реестр бронзовых медалей XVIII в.— Археологический вестник, 1867, № 4.
- Фоллендорф Ф. Н.* Современное состояние монетного дела в России и Западной Европе. СПб., 1883.
- Фелькерзам А.* Иностранные мастера золотого и серебряного дела.— Старые годы, 1912, № 7—9.
- Халтурин А. Г.* Вторая всесоюзная выставка медальерного искусства. М., 1975.
- Холодковский И. М., Годлевский Н. Н.* Нумизматические памятники Отечественной войны 1812 года. СПб., 1912.
- Черный Н.* Памятные и юбилейные медали.— Декоративное искусство, 1958, № 8.
- Шатэн А. В.* В. И. Ленин. Памятные медали. М., 1972.
- Шатэн А. В.* Советская мемориальная медаль. 1917—1967. Альбом. М., 1968.
- Шуберт Ф. Ф.* Описание русских монет и медалей собрания генерал-лейтенанта Ф. Ф. Шуберта. СПб., 1841.
- Шодуар де.* Описание собрания медалей монетного двора. СПб., 1819.
- Шукина Е. С.* Памятники истории Петербурга—Ленинграда в медальерном искусстве.— Труды Гос. Эрмитажа. Л., 1959, т. 3.
- Шукина Е. С.* Художественная медаль Эрмитажа. Л., 1961.
- Шукина Е. С.* Медальерное искусство в России XVIII века. Л., 1962.
- Шукина Е. С.* Медальерное искусство Западной Европы IV—XVII веков. Краткий путеводитель. Л., 1978.
- Шукина Е. С.* Федор Алексеев — русский медальер и механик начала XVII в.— Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР, 1954, вып. 53.
- Эрнст С.* Медальер Павел Уткин.— Старые годы, 1915, сентябрь.
- Олбутас А.* Черты искусства медалей в Литве.— Дайле, 1979, кн. 21, с. 31—39. На лит. яз.

УКАЗАТЕЛЬ МЕДАЛЬЕРОВ *

Адам А.— 75
Акимушкина В. М.— 62, 89
Алексеев В. В.— 47
Алексеев Федор — 33
Амашукели Э. Д.— 62
Андреев Н. А.— 55

Баранов Р. В.— 124
Барановская О.— 89
Бело Б.— 74; 72
Белокуров Л. Н.— 62; 39
Бенедетто да Майано — 16; 5
Болди Ф.— 15
Брио Никола — 18
Бродский И. Д.— 62, 89; 32, 33

Вазари Джорджо — 15
Васильев С. В.— 36
Васютинский А. Ф.— 50, 59, 62; 29—31
Варен Жан.— 24; 10
Вернон Н.— 30
Вернье П.— 35
Вехтер Георг Христофор — 34
Вехтер Иоганн Георг — 34
Вилли М. Я.— 50
Вильде — 34

Гаупт Готфрид — 33
Гебель М.— 30
Гедлингер Иоганн Карл — 34

* Цифры, данные курсивом, обозначают номера иллюстраций.

Губе А. И.— 43
Гуэн Соломон — 33

Давид Жак-Луи — 30
Даниэль К.— 30
Дараган И. А.— 62, 74, 75, 77, 89; 40—43
Дассье Жак Антуан — 24
Дассье Жан — 24, 26; 11
Дежорж Ц.— 30, 31; 15
Деламар Р.— 75
Демин М. П.— 59
Демьер И.— 30
Джермий Христофор — 17
Джованни из Пармы — 15
Дмитриев Лукьян — 33, 34
Доброхотов Б. А.— 43
Дюбуа А.— 30
Дювилье Бенжамен — 24, 30
Дюпре Гийом — 18, 24, 26, 30; 9
Дююи Д.— 30
Дюрер А.— 26, 30

Зейле В.— 62, 89
Зелиндер Д.— 45
Зинделер Л.— 75

Иванов Тимофей — 34
Иларио Пьер Яков — 17

Йокубонис Г. А.— 62

Кандио К.— 18
Каррето Илария дель — 15
Квелидзе Л. Х.— 62
Кельс Г.— 30
Клепиков А. А.— 37, 43, 124; 23
Климент — 15
Климов Василий (Климентов) — 34, 35
Клодт П.— 124
Кнорре А. Г.— 62, 70, 89
Кожина М. И.— 56
Козлов Г. И.— 34
Козьмин Иван — 33, 34
Константинов П. Н.— 33
Королук А.— 62, 89
Кремнева Л.— 89
Кремонский Андреа — 15
Кулих Ян — 75

Леберехт К. А.— 36, 105, 124
Левиллен Ж.— 31
Ледель Д.— 75
Лей Ж.— 75
Леона Людовик — 17
Леони-Арецо Леоне — 17, 18; 7
Леонова А.— 62, 89; 36, 37
Лольн Э.— 18
Ломоносов М. В.— 34
Лялин А. П.— 36, 37, 43, 44, 47, 124; 21, 22

Маграчев С. З.— 62
Манизер М. Г.— 62, 77; 46—51
Мартынов С. А.— 56, 59
Матвеев А. Г.— 55
Медынцев И. С.— 33
Мельникова П. В.— 62, 74; 38
Мерескотти Ф.— 15
Мотовилов Г. И.— 62
Мюллер-Филипп Генрих — 33, 34

Нерода Ю. Г.— 62, 74; 34, 35
Никифоров Ф. Г.— 33

Очнаури И. А.— 62

Пасти Маттео де — 15
Петер Андрей — 31
Петросян Ю. Г.— 62
Пизанелло, псевдоним Антонио Пизано — 14—18, 26, 31; 1—4
Помозелло Д.— 15
Понкарм Ж.— 30, 31
Посядо Н. А.— 90; 54, 55
Прадлер Иржи — 75
Примавера А.— 18

Рейнхардт Г. А.— 30
Рейца Г.— 30
Римша П.— 88
Рогайшис В. А.— 62
Романо Жан Кристофоро — 17; 6
Романовская М.— 62
Роти О.— 30, 31; 13
Рош Т.— 31
Рустамов А.— 62

Сан-Урбен Фердинанд де — 24
Скуднов М. А.— 50, 108; 25, 26
Соколов Н. А.— 62, 70

Степанов Д. К.— 59, 61; 27, 28
Стручков Ю. К.— 62

Терехов Д. Ф.— 90; 56—58
Толстой Ф. П.— 36, 37, 47, 89—91,
96, 124, 126—128; 16—19
Томский Н. В.— 62
Торе Д.— 15
Тульчинский С. Л.— 62

Уткин П. П.— 36, 37, 43, 47, 124; 20

Филиппова А. Н.— 89
Фишер Ян Томаш — 75
Флетнер Ю.— 30

Хагенауэр Ф.— 30

Цаликов А. Т.— 62
Цыганков И. И.— 59

Челлини Бенвенуто — 17, 18, 26

Шабанов А. Б.— 62, 76, 89; 52, 53
Шаплен Ж.— 30, 31, 108; 14, 68
Шарф Р.— 31
Шеврель А.— 25, 30, 31; 12
Шилов И. И.— 36, 124
Шмаков М. А.— 62, 89
Шпаниэль Отакар — 75
Штейнман Л.— 24

Эшба М. Е.— 62

Юдин Самойла — 34

Ярнушкевич Ержи — 77

Одноралов Н. В.
О 43 **Техника медальерного искусства: Учеб. пособие.— М.: Изобраз.
искусство, 1983.— 160 с., ил.**

В пер.: 85 к. 30000 экз.

Автор прослеживает краткую историю развития художественных медалей от античного времени до наших дней. В пособии приводятся многочисленные образцы медалей — памятников медальерного искусства, отображающих социальные и общественные явления истории нашей страны.

В книгу включен раздел по современному медальерному искусству, отображающий новые представления о медали, поиски новых выразительных средств. Учебное пособие подробно освещает технологические процессы, связанные с переводом медали из пластических материалов в металл, техникой гальванопластики и декоративной отделкой медали.

Для учащихся высших художественных учебных заведений.

4903030000-132
О 024(01)-83 19-83

ББК 85.13
73

Николай Васильевич Одноралов

ТЕХНИКА МЕДАЛЬЕРНОГО ИСКУССТВА

Художник И. М. Русина.

Зав. редакцией И. И. Березина.

Редактор Н. М. Лазарева.

Художественный редактор Л. Е. Коростелев.

Технический редактор Т. П. Кириллова.

Корректор Е. Л. Мальцева.

ИБ 768

Сдано в набор 14.12.82. Подписано в печать 14.07.83. А 07456.
Формат 70×90/16. Бум. для глубокой печ. 100 гр. Гарнитура таймс.
Глубокая печать. Усл. печ. л. 11,70. Усл. кр.-отт. 13. Уч.-изд. л. 9,56.
Изд. № 20-134. Тираж 30 000. Заказ 777. Цена 80 коп.

Набор выполнен типографией Внешторгиздата. Отпечатано в
Ордена Трудового Красного Знамени Московской типографии
№ 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129085.
Москва, проспект Мира, 105



