

DOI 10.15826/izv2.2019.21.4.067
УДК 002.2(470.23-25) + 098 + 76.01

О. Р. Хромов

1) *Московская Духовная академия*
2) *Российская государственная библиотека*
Москва, Россия

ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА КНИГИ НА МОСКОВСКОМ ПЕЧАТНОМ ДВОРЕ XVI–XVII вв.

Статья посвящена исследованию техники изготовления книги на Московском печатном дворе и ее влияния на внешние особенности книги, ее художественную форму. Методика исследования основана на методах гравюроведения и книговедения, впервые продемонстрированных в настоящей статье. Выявлено, что основа технологических процессов на Московском печатном дворе зависела и определялась применением олова в качестве типографского металла для изготовления литер. Физические особенности олова не позволяли получать высоких тиражей, что побуждало к специфической организации книгопроизводства, использованию большого числа станов, применению «образцового набора» и пр. В статье впервые описана техника книгопроизводства, применявшаяся на Московском печатном дворе. Она основана на изготовлении литых оловянных форм с декоративных и иллюстративных элементов, выполненных в технике ксилографии. Эта техника напоминает стереотип и является его предшественницей. Первая иллюстрация, выполненная в этой технике, напечатана в Апостоле 1684 г. В статье описаны особенности изготовления и применения ксилографии (гравюры на дереве) в московских книгах. Описан процесс ремонта деревянных досок для иллюстраций на Московском печатном дворе. Впервые технологические циклы книгопечатания на Московском печатном дворе показаны с точки зрения применения материалов и их полиграфических возможностей и как единый процесс создания книги. Показано, что внешность, художественная форма московской книги во многом зависели от технологии, применяемых материалов. Техника книги определяла возможности использования художественных средств в создании визуального образа книги. В то же время техника московской книги позволяла

сохранять печатную книгу в традиционной эстетике книжной культуры, основанной на эстетике рукописной книги.

Ключевые слова: техника книги; стереотип; Московский печатный двор; гравюра; ксилография; история русской гравюры; история русской книги; искусство книги.

Цитирование: Хромов О. Р. Техника изготовления и художественная форма книги на Московском печатном дворе XVI–XVII вв. DOI 10.15826/izv2.2019.21.4.067 // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 4 (193). С. 59–75.

Поступила в редакцию 04.08.2019

Принята к печати 14.10.2019

Oleg R. Khromov

1) Moscow Theological Academy

2) Russian State Library

Moscow, Russia

BOOK PRINTING TECHNIQUES AND ARTISTIC FORM AT THE MOSCOW PRINT YARD BETWEEN THE 16th AND 17th CENTURIES

This article is devoted to the study of the book printing techniques in the Moscow Print Yard and their influence on the external features of the book and its artistic form. The research is based on engraving and book studies methods which have not been employed previously. It is established that the basis of the technological processes at the Moscow Print Yard depended on and was determined by the use of tin to make movable types. The physical features of tin made it impossible to produce a large number of copies which conditioned a specific organisation of book production, the use of a large number of mills, the use of an “exemplary set”, etc. The article describes the book printing techniques used at the Moscow Print Yard which has not been done before. The techniques were based on the manufacture of cast tin forms with decorative and illustrative elements made in the technique of wood engraving. This technique resembles and is the predecessor of the stereotype. The first illustration made in this technique was printed in the *Apostle* in 1684. The article describes the features of the manufacture and use of woodcuts in Moscow books. Additionally, the author describes the repair process of woodcuts at the Moscow Print Yard. For the first time, the technological cycles of printing at the Moscow Print Yard are described in terms of the use of materials and their printing capabilities and as a single process of creating a book. It is shown that the appearance and the artistic form of the Moscow book were largely dependent on the technology and the materials used. The technique of the book determined the possibilities of using artistic means in creating the artistic image of the book. At the same time, the technique of the Moscow book made it possible to preserve a printed book in the traditional aesthetics of book culture based on the aesthetics of a manuscript.

Key words: book technique; stereotype; Moscow Print Yard; engraving; woodcut; history of Russian engraving; history of Russian books; book art.

Citation: Khromov, O. R. (2019). Tekhnika izgotovleniia i khudozhestvennaia forma knigi na Moskovskom pechatnom dvore XVI–XVII vv. [Book Printing Techniques and Artistic Form at the Moscow Print Yard between the 16th and 17th Centuries]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 21, 4 (193), 59–75. doi: 10.15826/izv2.2019.21.4.067

Submitted on 04 August, 2019

Accepted on 14 October, 2019

О Московском печатном дворе написаны объемные исследования, созданы каталоги его продукции. Сегодня общепризнанно, что Московский печатный двор был крупнейшей типографией Европы и сопоставим в XVII в. по числу сотрудников, печатных станов лишь со знаменитой антверпенской фирмой Плантена. Однако в отличие от европейских типографий техника, технология создания книг на Московском печатном дворе изучены лишь фрагментарно. Благодаря трудам исследователей мы знаем особенности печатных станов, использовавшихся в Москве, технику верстки, приемы выключки строк и пр. [Немировский, 1985, с. 220–243; 2000, с. 65, 164–179]. Тем не менее, многие процессы, как и в целом технологический процесс создания книги, мы представляем сегодня в самых общих чертах: например, техника декора и иллюстрации реконструируется исследователями как классическая продольная ксилография, без выяснения особенностей и присущей московской типографии специфики. Некоторые детали пыталась объяснить А. С. Зёрнова, но ее реконструкции гравированных досок декора не всегда убедительны, вызывают вопросы, например, в части указания об удалении «черных фонов» на досках заставок при их физическом износе, появлении трещин, сколов и т. п. [Зёрнова, 1952, с. 16, 18]. Каждому мастеру-гравёру, работавшему с дефектными, изношенными деревянными досками такое объяснение покажется странным, поскольку описанное А. С. Зёрновой вмешательство скорее, чем исправление, приведет к разрушению доски. Очевидно, что здесь применялись иные технологии.

Рассматривая иллюстрации московских изданий, можно наблюдать процессы ремонта и реставрации досок, их стяжки и т. п. Процессы эти практически не изучены и не описаны в литературе¹.

В целом в нашей литературе нет и подробного описания технологии книгоделания на Московском печатном дворе, хотя существуют подробные исследования о технических реформах на Печатном дворе в Москве в эпоху Петра I [Куприянова].

¹ Отдельные замечания и общие указания относительно использования старых досок были отмечены А. В. Зёрновой [1952, с. 21–22].

В литературе мы не находим даже постановки вопроса о том, как технологии Московского печатного двора влияли на «внешность», форму книги, какова роль техники и технологии в создании художественной формы московской книги, ее специфики и ярко бросающихся в глаза отличий от западноевропейских изданий. Постановке и в некоторой степени ответам на эти вопросы посвящена настоящая статья.

С самого начала исследование Московского печатного двора и его изданий было основано на архивных изысканиях благодаря хорошо сохранившимся с 1620-х гг. архивным фондам. Сохранились подробные сведения о материалах, приобретаемых на Московский печатный двор, сведения об оплате работ различным лицам, в том числе привлекаемым по договорам на разовые работы, счета об оплате поставок для книгоиздания, и т. п. В этих материалах содержатся ценные сведения об изготовлении и используемых материалах для типографских шрифтов, о декоре, иллюстрациях, а также сведения о приобретении различных инструментов для работы на Печатном дворе и пр., наконец, документы сохранили материалы о ремонте гравированных досок.

Значительная часть этих материалов была опубликована исследователями XIX–XX вв. Недавно значительные материалы о деятельности Московского печатного двора были изданы в качестве обширных приложений к коллективной монографии о его деятельности в XVII в. [Поздеева, Дадыкин, Пушков, 2001; 2007; 2011]. Эти материалы позволяют ясно определить процессы и материалы книгоиздательской деятельности Печатного двора, реконструировать многие конкретные процессы.

Однако сами по себе эти материалы не позволяют полноценно объяснить технику изготовления книги на Московском печатном дворе. Ее реконструкция возможна лишь при совмещении документальных материалов с экземплярами московских книг. Причем сопоставление требует привлечения не одного экземпляра, а нескольких, многих одного издания, поскольку только в этом случае можно видеть особенности повреждений, изменений печатных форм. При этом необходимо применение гравюроведческих, книговедческих методик анализа шрифта и декора. Всё это позволило нам выявить технологические особенности московской книги кирилловской печати, активно влиявшие на ее внешний вид.

Образ московской книги кирилловской печати отличается не только стилистикой иллюстраций и орнаментики, но и особенным, не похожим на западноевропейские книги шрифтом. В данном случае не столь важно кириллические или латинские литеры, шрифт отличался своей стилистикой, конструкцией, построением букв. В литературе отмечалась близость кирилловского шрифта московских изданий рукописному, книжному письму XVI–XVII вв., что, конечно, справедливо [Немировский, 1985, с. 222; Запаско, с. 41; Шицгал, с. 15–20; и др.]. Известно, что шрифт первопечатных московских изданий ориентирован и основан на книжном полууставном письме XVI в. В дальнейшем в московских шрифтах мы видим вариации на эту же тему. Такая ориентация при

широком распространении рукописной книги в Московии представляется закономерным явлением. Печатная книга, несмотря на новую технологию, тираж, создавалась в рамках привычной эстетики, традиционной для рукописной книги, оставаясь в художественном смысле той же «рукописной книгой», исполненной в новой технологии и тираже. При таком взгляде вопросы технологии кажутся излишними. Однако это не совсем так.

В Петровскую эпоху, когда по царской воле были созданы новые шрифты, русские мастера не остались в стороне. Ориентируясь на голландские шрифты, в основу которых была положена классическая антиква, они нарисовали новые формы букв, но воплотить их технически в хорошем качестве не смогли. Трудно представить, что в Москве не могли отлить новые тонкие и более изящные шрифты при очевидном высоком развитии литейного и ювелирного дела. По всей вероятности, дело заключалось не только в любви русского царя к Голландии, не в отсутствии определенных навыков у русских словолитчиков, а в общей технологической ситуации на Московском печатном дворе. Качественная печать получилась лишь тогда, когда перешли на новый типографский сплав — гарт (свинец, олово, сурьма). До этого печать, по выражению Петра I, была «худобой» [Куприянова, с. 67–68], что в большей степени было связано с физическими особенностями оловянного набора.

Этот факт заставляет обратиться к документам XVII в. об изготовлении и отливке шрифтов. Приспособления для отливки шрифтов на Московском печатном дворе хорошо известны и неоднократно публиковались в литературе [Немировский, 1985, с. 225]. Известны мастера, авторы гарнитур, эксперименты, проводимые со шрифтами на Печатном дворе. Однако исследователями недооценены сведения о материалах, которыми пользовались русские книгоиздатели для изготовления литер.

В документах Московского печатного двора встречаются записи о покупке материалов для отливки литер и элементов декора, чаще всего «слов» — вязных строк заголовков. Например, в 1612 г. необходимо было приобрести «30 пуд олова прутянова, по 2 алтына по 3 денги гривенка, по 3 рубля пуд» [Строев, с. 433]. 31 августа 1621 г. «Котельного ряду Якову Веретенникову за два пуда олова с полугривенкою десять рублей два алтына дано. Денги взял Яков. Олово дано мастеру Кондратию на евангельскую на новую азбуку к словам и литью» [Немировский, 1985, с. 224].

Подобные записи встречаются регулярно: для литер, элементов набора постоянно приобреталось английское «прутовое» олово, или олово «в тарелях и блюдах» и т. п., использовалась также и руда, например, 13 декабря 1653 г. «столярю Алимпу Васильеву отвешено руды, что взята у словолитцов, два пуда четырнадцать гривенок, в плавке чистого олова вышло тридцать две гривенки. За работу по осмии денег з гривенки. Итого рубль девять алтын две денги. Дано» [Поздеева, Дадыкин, Пушкин, 2007, с. 254]. Сведения же о иных компонентах хорошо известного типографского сплава гарт в документах Московского печатного двора отсутствуют. Очевидно, что русские книги печатались литерами,

отлитыми исключительно из олова. Это можно рассматривать как одну из особенностей технологии московской книги XVII в.

Типографский сплав гарт, содержащий, кроме олова, свинец и сурьму, по мнению ряда исследователей, был изобретен Иоганном Гутенбергом. Академик В. И. Вернадский, например, считал его главным изобретением Гутенберга, которое обеспечило быстрое развитие типографского дела [Лихтенштейн]. По своим свойствам гарт был идеальным типографским металлом. Он был достаточно тверд, чтобы не сплющиваться под давлением прессы, и достаточно мягок и эластичен, чтобы не рвать бумагу при печати, как, например, железо. Оптимальны были его свойства и для литья мелких и тонких деталей. В то же время гарт хорошо обрабатывался механически. Уже в XVI в. практически все европейские типографии использовали его для отливки литер и других типографских материалов. Надо отметить, что по процентному содержанию компонентов сплав различался в разных типографиях.

В России гарт до начала XVIII в. не использовался. Вместо него применяли чистое олово. Причины этого, возможно, скрываются в сложности получения сурьмы, ее доставки в Россию, поскольку в Москве знали о гарде и редкие упоминания о нем имеются в документах, например: 3 ноября 1685 г. «пунсонного и форменного дела мастеру старцу Арсению черниговскому, словолитцу, от составу четырех пуд свинца в гарт четыре рубли за его работу, да составу к тем четырем пудом изшло у него старца Арсения, по цене на три рубли. И обоего семь рублей дано» [Поздеева, Дадыкин, Пушкин, 2011, с. 368].

Использование чистого олова в типографском деле в Москве имело закономерные последствия, которые отразились на всем процессе книгоиздания. Прежде всего, эти последствия определяются физическими свойствами олова и особенностями его применения в печати.

Олово как типографский металл применялось не только в России, но и в Европе. В европейских типографиях оно использовалось для изготовления форм иллюстраций и декора (техника высокой гравюры на металле, пуансонная гравюра), копий гравюр на дереве (стереотип). В Европе этот период был недолгим, менее столетия (конец XV — начало XVI в.), кроме того, в это время олово не заменяло полностью дерева в изготовлении элементов декора и иллюстраций. Олово использовалось наравне с медью, латунью в XVI в. для изготовления особо тонких форм, имитирующих рукопись, чего невозможно было достичь в традиционной тогда технике ксилографии [Журов, Третьякова, с. 60–61]. Постепенно олово вышло из обихода и применялось лишь в исключительных случаях, в основном для изготовления стереотипов [Функе, с. 130].

Гравировка по олову значительно легче, нежели по дереву, менее трудоемка, позволяет создавать изображение значительно быстрее. Олово обладает и большими пластическими возможностями в сравнении с гравировкой по продольной деревянной доске. Тем не менее, все удобства, выгоды гравировки по олову не получили развития и уступили место продольной ксилографии. Причина

скрывалась в одном — олово слишком мягкий металл, формы из него не выдерживали тиража. Единственной возможностью увеличения тиража была особая гравировка широкими контурными линиями со значительными пробелами. В этом случае оловянная гравюра теряла пластические преимущества, требовала бережной печати, по сути, лишаясь всех основных своих преимуществ, кроме одного — скорости изготовления формы и меньших трудозатрат, но это не сохранило олово как основной материал в европейской технике книги. После короткого времени применения олова, его конкуренции с продольной ксилографией, последняя одержала верх и сохраняла свои позиции несколько столетий. Как металл для литер олово также было слишком мягким, не выдерживало высоких тиражей, что требовало дополнительного набора, именно поэтому вместо него повсеместно использовался гарт, позволяющий отливать литеры любого рисунка и формы и получать с них необходимый тираж.

Использование чистого олова для отливки литер на Московском печатном дворе не могло не отразиться на технологических процессах книгопечатания.

Литеры из олова в силу физических особенностей металла не могли выдерживать высоких тиражей. Кроме того, при изготовлении оловянных литер их рисунок не должен был иметь тонкие, власяные линии, сложные изгибы и т. п., поскольку под давлением пресса при печати они быстро плющились и делали букву плохо читаемой так же, как и в гравюре по олову; литеры должны были иметь определенный рисунок, определенную толщину линий и пробелов. Русский кирилловский шрифт XVI–XVII вв. соответствует этим требованиям, и в этом его кардинальное отличие от европейских шрифтов, отлитых из гарта.

Достаточно толстые линии в рисунке шрифта увеличивали возможное число оттисков набора, за счет меньшей деформации букв в сравнении с литерами с тонким рисунком. Однако это не решало проблемы для получения тиражей даже в традиционном количестве 1000–1200 экземпляров.

Оловянные литеры приходили в негодность не одновременно, а в зависимости от рисунка буквы, характера ее линий, что неизбежно влекло внесение исправлений в набор. Кроме того, не исключено, что набор требовал замены в процессе печати. Этим объясняются нередкие в изданиях Московского печатного двора варианты набора и издания, которые не объяснимы «справой», отличаются смещением строк, литер, заменой литер и т. п. По всей видимости, замена страниц без содержательных изменений также объясняется техническими особенностями оловянного набора. Все эти манипуляции требовали времени и задерживали процесс печати. Именно стремление к ускорению процесса печати способствовало появлению нескольких специфических изобретений на Московском печатном дворе.

Прежде всего, необходимо отметить появление на Московском печатном дворе образцового набора, который соответствовал рабочему набору и служил для него образцом. Наличие образца, естественно, ускоряло процесс правки набора в связи с заменой литер или его полную замену, но его возникновение было связано с еще одним явлением, получившим развитие на Печатном дворе.

Очевидно, что для ускорения процесса печати необходимо применение большого числа печатных станков. При печати с олова использование большого числа станков становилось необходимым условием оптимизации процесса. Если при печати гартом на станах могли печатать одновременно различные листы книг, так как весь тираж можно было получить с одного набора, то при печати с оловянного набора на разных станах удобно было воспроизводить одни и те же листы в том количестве оттисков, которое оловянный набор позволял получить в достойном качестве. При такой технологии создание образцового набора становилось также необходимым условием. Действительно, по мере развития Московского печатного двора мы видим увеличение числа станков для печати одной книги, которое доходило до двенадцати, и постепенное уменьшение книг с «необъяснимыми» вариантами набора.

Таким образом, применение исключительно олова для изготовления литер определило особенности всего технологического цикла книгоиздания на Московском печатном дворе.

Надо отметить, что применение оловянного набора во многом определяло и эстетические, художественные особенности русской книги. Оловянный набор технологически обеспечивал формы букв, близкие полууставному книжному письму. Широкие линии литер, отсутствие тонких, курсивных линий, власяных перекладин и мачт позволяло на уровне технологии обеспечить художественную форму русской печатной книги в полной традиции русского книжного письма. Технология изготовления литер на Московском печатном дворе обеспечивала привычный традиционный облик русской печатной книги, сохранившей (задержавшей) ее в едином эстетическом поле русской книжной культуры, хотя и медленно нарушавшей ее организацию новой технологией книгоделания.

Оловянный набор в определенной степени влиял и на особенности применения декоративных элементов и иллюстраций в книге на Печатном дворе. Художественная специфика русской книги в большей степени была связана с применением декоративных элементов.

Декоративные элементы для книг на Московском печатном дворе резались преимущественно на грушевых досках, специально приобретаемых для этого, но есть сведения и о применении олова, которое использовалось преимущественно для гравировки «слов» — вязных строк и тонких украшений, гравировать их на дереве было сложно и долго. Олово как материал более удобный в обработке, обладающий хорошими пластическими возможностями, идеально подходил для этой цели. Важен и тот факт, что литеры и декоративные элементы, отлитые из олова, хорошо сочетались при печати. Тем не менее, большая часть заставок, концовок гравировались на дереве в технике обрешной (продольной) ксилографии и использовались на протяжении долгого времени (до нескольких десятилетий), пока доска не разрушалась от трещин и сколов вследствие ее физического износа при печати и просушке.

Некоторые декоративные элементы в русской кирилловской книге различают по фону: чернофонные и белофонные, например, заставки. Надо отметить,

что чернофонные и белофонные элементы иногда совпадали между собой по рисунку.

Белофонные заставки и концовки считают вторичными по отношению к чернофонным. Их появление А. С. Зёрнова объясняла тем, что при физическом износе чернофонной доски, появлении дефектов (трещин, сколов, выщерблин) мастер срезал дефектный черный фон, оставляя контурную линию и использовал доску вновь при печати уже с белым фоном [Зёрнова, 1952, с. 16, 18]. Появление белофонных орнаментальных украшений и их совпадение с чернофонными объясняли и особенностями перевода рисунка на доску, и ее последующей обработкой. Однако эти объяснения не убедительны: во-первых, обработка дефектных, изношенных досок крайне сложна, трудоемка и в большинстве случаев приводит к их полному разрушению; во-вторых, особенности перевода не определяют особенности гравировки, кроме того, создание чернофонной гравюры было менее трудоемко, чем белофонной. Поэтому объяснение причин появления белофонных элементов, копий чернофонных декоративных элементов, требует дополнительных уточнений.

В документах Московского печатного двора уже с 1620-х гг. упоминается применение олова, его покупка для изготовления орнаментальных украшений, что представляется оправданным при оловянной печати и с точки зрения трудозатрат, и с точки зрения качества изображений. Известно, например, что Михаил Осипов (работал на Московском печатном дворе в 1617–1637 гг.) «резал» заставки и другие книжные украшения на груше и олове [Румянцев, с. 9]. В Западной и Центральной Европе на протяжении XV–XVI вв. и позднее олово и гарт использовали не только для отливки литер. Историки западноевропейского книгопечатания отмечали, что типографы в XV–XVI вв. применяли особую технику для получения оловянных форм, которая напоминала стереотип и заключалась в том, что с деревянной гравированной доски снималась восковая форма, которая затем использовалась для отливки в песке точной копии [Функе, с. 130]. М. А. Алексеева в исследовании об антиминсах XVII в. писала о применении этой техники в России с последующей проработкой доски резцом [Алексеева, с. 17]. Эта техника хорошо объясняет получение белофонных копий с чернофонных заставок в оловянных отливках с последующей обработкой резцом. Убеждает в этом недолгое использование оловянных форм в книгах, их сравнительно быстрая замена. При интенсивной работе Московского печатного двора использование литых оловянных форм было оправдано с точки зрения временных затрат на их изготовление по сравнению с гравировкой деревянных форм.

Эту технику пытались использовать и для изготовления иллюстраций. Остановимся на этом подробнее. В описи 1667 г. среди гравированных досок, хранящихся на Московском печатном дворе, впервые упоминается оловянная доска «...5 досок резных Луки Евангелиста; цка литая Луки ж Евангелиста оловянная...» [Румянцев, с. 8].

Среди книг Московского печатного двора с гравюрой евангелиста Луки на 1667 г. не известно ни одного издания с гравюрой на олове, в то время как пять деревянных досок могут быть идентифицированы по изданиям.

Изображение евангелиста Луки помещалось в качестве фронтисписа в издания Апостола, Четвероевангелия, Учительного Евангелия (только в одном издании 20.VII.1662), Толкового Евангелия свт. Феофилакта Болгарского.

На 1667 г. известны следующие гравюры с изображением евангелиста Луки в московских изданиях: гравюра Кондратия Иванова для Апостола 1621 г., его же гравюра для Евангелия 1627 г.; гравюра для Апостола В. Ф. Бурцева 1638 г., гравированная Иваном Фофановым; для Евангелия 1651 г., гравированная Гаврилой Ивановым (повторена в 1653 и 1668 г.); гравюра Гаврилы Иванова по ознаменовке Никиты Колесникова для Апостола 1653 г. [Сидоров, с. 378–381, № 27, 33, 38, 44, 45]. Все эти гравюры, судя по документальным сведениям и внешним особенностям, гравированы на дереве, грушевых досках. Таким образом, пять гравюр на дереве находились в обиходе Московского печатного двора на 1667 г., что и зафиксировано описью. Изготовленная и находившаяся на Московском печатном дворе оловянная форма в московских изданиях на 1667 г. не известна. Нет упоминаний о ней и позднее.

Следующее сообщение о гравюре на олове также связано с образом евангелиста Луки. В 1687 г. по ознаменовке Ивана Епифанова Алексеем Нефедьевым была исполнена гравюра на олове для Евангелия 1688 г. [Сидоров, с. 385, № 89].

Известно также применение олова для гравировки антиминсов, отпечатанных в 1674 и 1678 гг. (первый гравирован Алексеем Нефедьевым, второй — казначеем Знаменского монастыря Иоасафом). Антиминсы печатали на Московском печатном дворе небольшими тиражами, поэтому применение олова было оптимальным.

Во всех случаях для изготовления гравюр на олове привлекались «резцы», т. е. граверы, но не мастера гравюры по олову, а обычные «резцы» — те же, что гравировали по дереву. Во всех случаях в документах сообщается о том, что оловянные доски «резные», гравированные, исключение представляет собой сообщение описи 1667 г. о литой оловянной доске.

Описанная выше техника отливки орнаментальных украшений вполне могла быть применима и для изготовления иллюстраций. Во всяком случае, ее могли применять в качестве эксперимента, поскольку гравировка на дереве занимала длительное время — от одного до трех месяцев. Применение литой оловянной формы для печати иллюстрации на Московском печатном дворе произошло через много лет после ее изготовления.

При описании иллюстраций в кирилловских изданиях московской печати XVII в. в собрании отдела редких книг Российской государственной библиотеки удалось выявить в издании Апостола 1684 г. фронтисписную гравюру с евангелистом Лукой, которая при точном совпадении во всех линиях соответствовала гравюре на дереве Гаврилы Иванова для Апостола 1653 г., но, в отличие от оттиска с этой гравированной доски в предыдущем издании 1679 г., не имела следов физического износа печатной формы, следов от трещин на доске и т. п., кроме того, на гравюре 1684 г. отсутствовал текст в книге в руках евангелиста Луки. Гравюра с такими особенностями воспроизводилась один раз только в издании

1684 г., в последующем издании 1688 г. и других воспроизводилась гравюра Гаврилы Иванова 1653 г. Точность соответствия гравюры 1653 и 1684 г. была такова, что она не была описана как самостоятельное произведение в реестре книжных гравюр А. А. Сидорова, не определена она как самостоятельная гравюра и в каталоге А. С. Зёрновой [Сидоров, с. 381, № 45; Зёрнова, 1958, № 388].

Гравюра в издании 1684 г. была отпечатана с литой оловянной формы, упоминаемой в описи 1667 г. По всей видимости, ее не использовали ранее по причине отсутствия текста в книге у евангелиста Луки, который воспроизводил начальные строки Апостола и был традиционным и значимым элементом иконографии.

В 1684 г. на Московском печатном дворе сложилась сложная ситуация в связи с изданием Апостола. Фронтисписная гравюра 1653 г., которая традиционно воспроизводилась в книге, требовала серьезного ремонта и в связи с этим не могла быть использована в печати. Другие гравюры на дереве, находившиеся в распоряжении Московского печатного двора, также нуждались в ремонте. Неслучайно в Евангелии 1688 г. — следующем издании после 1685 г. — использовалась новая и тоже оловянная доска. Вероятно, в сложной технологической ситуации, возникшей на Печатном дворе, воспользовались старой «литой» доской, известной по описи 1667 г., хотя и имевшей иконографический дефект, который, по-видимому, возник при изготовлении формы «стереотипа» в силу маленького размера и сложной формы литер, изображенных в книге у евангелиста Луки.

Этот факт применения литых форм документально подтверждает использование техники литья при изготовлении печатных форм декора и иллюстраций, в том числе белофонных.

Основной техникой иллюстрации и декора на Московском печатном дворе на протяжении XVII в. оставалась продольная ксилография.

В XVII в. для изготовления гравюр на Московском печатном дворе закупались грушевые доски, как наиболее подходящие для резьбы орнаментики и иллюстраций [Покровский, с. 38; Немировский, 1985, с. 229]. Упоминания в литературе липы как материала для гравирования на Печатном дворе необоснованны. Липовые доски не использовались на Московском печатном дворе в качестве материала для гравирования, они не упоминаются в документах, их использовали исключительно для гравирования крупных форм и в лубочных мастерских [Журов, Третьякова, с. 21].

Резьба, гравировка производилась различными инструментами (стамесками). В документах Печатного двора часто упоминается покупка инструментов, необходимых «резцу». Для него покупали «долотцы, клепики, долотцы кривые, щетки маленькие, резцы стальные немецкие, долотцы круглые». Особенно часто покупали «ножи угорские». «Резцу Мишке Осипову, чем ему прорезывати на грушах к книгам строки и заставки куплено ножевого ряда у Данилка Матвеева два ножа угорских на клепиках. Дано три алтына две денги» [Покровский, с. 38]; «Купил целовальник Яков Власов резцу Михайлу Осипову ножевого ряда у Трофимка Яковлева два ножа угорских, дал два алтына» [Немировский, 1985, с. 230]; «Сентября въ 22 день (1652 г.) казенному резцу

Гаврилу Иванову на пять резцов стальных, чемъ резать х книжному печатному делу строки и заставицы, гривна дано. Того ж дни ему ж, резцу Гаврилу, от пяти резцовъ от точки две денги дано» [Поздеева, Дадыкин, Пушков, 2007, с. 251]. Сам же процесс гравирования на Московском печатном дворе носил классический характер и ничем не отличался от работы в других мастерских. Он хорошо известен и описан в литературе². Заметим лишь, что мастера Печатного двора, как и в других мастерских, отличались различной квалификацией и талантом.

При подготовке гравюр на Московском печатном дворе существовало четкое разделение работы знаменщика (создателя оригинала), который наносил рисунок непосредственно на доску, и «резца» — собственно гравера. В документах Печатного двора сохранились непосредственные указания на этот факт, например: «Марта в 24 день резцу Федору Иванову за дела, что он резал грушевую доску Ивана списателя Лествицы в лицах да другую резал степенную Лествицу в книгу Иванна же Лествешника — полтора рубли, да от тех же достокъ знаменщику Третьяку Оверкиеву, что он знаменил, тритцать алтын две деньги» [Покровский, с. 39]; «Того ж дни [ноября 13] розборщику Гришке Аврамову от знамени преподобного Ефрема Сирина, что он знаменил на груше, — пять алтын» [Поздеева, Дадыкин, Пушков, 2001, с. 260]; «Сентября въ 21 день (1652 г.) Серебряные полаты знаменщику Никите Петрову сыну Колесникову от знамени Луки евангелиста в Апостоль на грушевой цке рубль шесть алтын четыре денги дано» [Поздеева, Дадыкин, Пушков, 2007, с. 267].

Бумага для печати гравюр, как и краска, судя по отсутствию в документах сведений об их специальной закупке или приготовлении, использовалась та же, что и для печати текста.

Гравюра на дереве и олове относилась к типу высокой печати, как и типографская печать наборными литерами, в силу чего идеально сочеталась с наборным текстом и печаталась вместе с ним в одном прогоне на одном стане.

В наших собраниях находятся экземпляры с хорошей сохранностью тетрадей, которые позволяют точно представить процесс печати гравюры и текста. Например, в собрании Российской государственной библиотеки (Москва) есть ряд изданий Псалтири с хорошо сохранившимися тетрадями с фронтисписной гравюрой царя Давида, судя по которым, можно легко убедиться, что гравированная доска помещалась на одном клише с текстом: при формате книги в четвертую долю листа с тремя страницами текста, во вторую долю — с одной, и т. д. Однако в некоторых случаях есть особенности. Например, в изданиях Евангелия фронтисписные гравюры печатали по-разному: одна гравюра печаталась вместе с текстом и чистым оборотом, с оттиском колонцифры на обороте, или просто на отдельном листе, который клеивался на фальце. В некоторых изданиях Евангелия на обороте печатали текст. По всей вероятности, такая вариативность печати гравюр в Евангелиях была связана со сложностью верстки и соединения текста с четырьмя фронтисписными гравюрами. Все же оборот листа

² Наиболее подробно процесс описан в книге [Журов, Третьякова].

с гравюрой в большинстве случаев оставляли чистым, что можно объяснить технологическими особенностями печати. В целом технологический процесс печати иллюстраций (ксилографий) ничем не отличался от печати текста, был полностью совмещен с ним.

Наиболее трудоемкой и сложной частью подготовки иллюстраций являлась собственно гравировка изображения. Ей предшествовало нанесение знаменщиком рисунка на подготовленную столяром доску. Процесс гравирования продолжался, в зависимости от формата и сложности композиции изображения, от одного до нескольких месяцев, но если учитывать время на подготовку доски и нанесение знаменщиком рисунка, то в общей сложности подготовка иллюстрации могла растянуться и на более длительное время [Немировский, 1985, с. 230]. Естественно, что такой труд требовал бережного отношения к его результатам — гравированным доскам. Для их хранения на Московском печатном дворе был сделан специальный шкаф, где они хранились после печати, очищенные и промытые щелоком. Шкаф был без запоров и имел несколько отделений. Приведем его описание и содержимое по Описи Печатного двора 1649 г.:

В нижней палате от городской стены шаф деревянной без затворов, в нем шесть ящичков попорчены. В ящичех из евангелия престольного пят лиц евангелистов Матфея, Марка, Луки, два Иованна Богослова. Из апостола Лука евангелист. Из Ефремовы книги в лице Ефрем Сирин. Из лествичника Иованн — списатель лествица восходная. Из псалтыри с следованьем два царя Давида, рука Богословля. Три пестреди пасхальные в десть, одна розшибена. Две пестреди малых. Из псалтыри учебные два царя Давида. Из Потребника четыре креста, все резаны на грушевых дсках [Белокуров, с. 477].

В зависимости от условий хранения, а также от качества дерева, квалификации печатника непосредственно зависела продолжительность использования гравированных досок в типографии.

В наших широтах, где климатические условия нестабильны, температурно-влажностный режим отличается существенными перепадами, сохранить деревянные доски, подверженные воздействию краски, щелока, было непросто. После печати доска при просушке могла трескаться, рассыхаться, выгибаться и т. п., особенно в холодное время года, когда на Печатном дворе использовалось печное отопление, при котором удержать в стабильном состоянии температурно-влажностный режим достаточно сложно, что не могло не сказаться на состоянии гравированных на дереве досок.

Рассохшиеся, поврежденные доски ремонтировались, стягивались, что заметно на оттисках по следам от трещин на досках: их увеличение до одного миллиметра и уменьшение после реставрации до vlasяного, почти незаметного следа³. Починкой гравированных досок занимались особые мастера, которые

³ Примеры отпечатков с отремонтированных досок можно видеть в изданиях: Псалтирь, 06.XII.1645; Евангелие, 25.X.1653; Евангелие, 29.VIII.1657; фронтиспис с образом евангелиста Луки из Апостола В. Ф. Бурцева 1638 г. в Библии 1663 г. [Зёрнова, 1958, № 180, № 250, № 273, № 306] и др.

в документах называются «деревщики». Они могли не состоять в штате Печатного двора и нанимались со стороны. Так, в 1653 г. «Барашевские слободы тяглецу Алексею Елисееву, деревщику, от починки Апостола от евангелиста Матфея на грушевой цке в Евангелие престольное три алтына две деньги дано», через месяц он починил еще одну доску для Евангелия с образом Иоанна Богослова, за что получил пять алтын [Поздеева, Дадыкин, Пушкин, 2007, с. 272–273].

Стараниями сотрудников Московского печатного двора доски использовались достаточно долго — иногда до пятидесяти лет, в среднем в типографском обиходе доска служила двадцать-сорок лет, но известны случаи, когда доска вследствие плохого качества древесины, неаккуратной печати приходила в негодность довольно быстро, после нескольких изданий. При всех усилиях сотрудников Московского печатного двора, срок «жизни» гравированной доски в силу множества факторов, влиявших на ее физическое состояние, во многом оставался непредсказуемым.

Подводя итог, необходимо отметить, что в условиях типографии, при высокой трудоемкости создания иллюстрации, гравированные доски использовали максимально долго, до тех пор, пока печать с них была возможна, даже когда доска получала серьезные дефекты (трещины, сколы линий и т. п.), существенно влияющие на ее художественную форму, внешность. Подобный подход к печатной форме (гравюре) был характерен для всех типографий, граверных мастерских, работавших на тираж, и является важным фактором, влиявшим на художественный облик книги.

Стремление к получению необходимого тиража, долговечности использования гравированных досок, существенно влиявшее на себестоимость книги, побуждало «рещика» и к созданию особой формы гравюры, линии которой могли бы выдержать многократное использование. Применение в московских книгах линейной гравировки, уход от сложной перекрестной штриховки на эстетическом уровне не противоречили восприятию изображений московскими книжниками, привыкшими к линейной миниатюре, ее графическому контуру, традиционному для искусства книги XVI–XVII вв. В этом смысле справедливо утверждение Н. С. Большакова о том, что книжная гравюра повторяла контур рукописной миниатюры [Большаков, с. 9–10], но именно очерковая форма гравюры давала наиболее долговечное изображение, необходимое Московскому печатному двору. Именно эстетика московской гравюры, очерковой, не столь сложной по технике (как, например гравюра св. Луки в Апостоле Ивана Федорова, сложная, со светотеневой моделировкой, немецкая по манере гравировки), соединяла, сближала московскую печатную книгу и рукопись в одном эстетическом поле.

Заметим, что и первые цельногравированные книги, появившиеся в Москве в конце XVII в., копировавшие лицевые рукописи, так же соответствовали этой эстетической системе [Грибов; Хромов]. Раскраска этих гравированных изображений полностью сближала их с миниатюрой так, что даже современные исследователи нередко не узнают в них гравюру, поэтому можно говорить

о гравированной иллюстрации как особой форме миниатюры в новом техническом исполнении. В этом смысле технические приемы гравировки, к которым пришли московские мастера со времени Андроника Тимофеева Невежи во многом определили стилистику и развитие русской гравюры в первой половине XVII в. Те же стилистические признаки видим и в шрифте, отлитом из олова, он унаследовал широкие линии, присущие перу древнерусского писца, сохраняя наборный текст в той же эстетике русской книги. В этом смысле технологии Московского печатного двора были более привычными для московских книжников, не противоречили традиционной культуре русской рукописной книги, сохраняя ее эстетические особенности и вместе с тем соединяя печатную и рукописную книгу в едином пространстве книжной культуры. Тем не менее, новые тиражные техники, тактично применяемые на Московском печатном дворе, медленно, постепенно преобразовывали традиционную художественную форму русской книги, открывая новый тип книжной культуры.

Источники

Белокуров С. А. Московский печатный двор в 1649 г. // Белокуров С. А. Материалы для русской истории. М. : Унив. тип., 1888. С. 457–488.

Поздеева И. В., Дадыкин А. В., Пушков В. П. Московский печатный двор — факт и фактор русской культуры. 1618–1652 гг. От восстановления после гибели в Смутное время до патриарха Никона. Исследования и публикации. М. : Изд-во объединения «МОСГОРАРХИВ», 2001.

Поздеева И. В., Дадыкин А. В., Пушков В. П. Московский печатный двор — факт и фактор русской культуры. 1652–1700 годы. Исследования и публикации. Кн. 1. М. : Наука, 2007; Кн. 2. М. : Наука, 2011.

Стров П. М. Описание старопечатных книг славянских, находящихся в библиотеке... Ивана Никитича Царского. М. : Тип. С. Селивановского, 1836.

Исследования

Алексеева М. А. Малоизвестные произведения русского искусства XVII — первой половины XVIII века — гравированные антиминсы // Алексеева М. А. Из истории русской гравюры XVII — начала XIX в. М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2013. С. 9–34.

Большаков Н. С. Московская фигурная гравюра XVI века. М. : Гос. акад. худож. наук, 1927.

Грибов Ю. А. Рукописный синодик с ксилографическими иллюстрациями — памятник русской книжности начала XVIII в. // Забелинские научные чтения — 1999. Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры : (сб. ст.) / отв. ред. В. Л. Егоров. М. : Гос. ист. музей, 1999. (Труды ГИМ ; вып. 121). С. 75–102.

Журов А. П., Третьякова Е. М. Гравюра на дереве. М. : Искусство, 1977.

Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Фёдорова. Львів : Виц. шк., 1974.

Жёрнова А. С. Орнамента книги московской печати XVI–XVII веков. М. : Изд-во Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1952.

Жёрнова А. С. Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках. М. : Изд-во Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1958.

Куприянова Т. Г. Печатный двор при Петре I. М. : Изд-во МГУП, 1999.

Лихтенштейн Е. С. Неопубликованные лекции В. И. Вернадского о книгопечатании // Книга. Исследования и материалы / Всесоюз. кн. палата. М. : Книга, 1979. Сб. 38. С. 87–100.

- Немировский Е. Л. Иван Фёдоров. Около 1510–1583. М. : Наука, 1985.
- Немировский Е. Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. Из истории книгопечатания. Технические аспекты. М. : Наука, 2000.
- Покровский А. А. Печатный Московский двор в первой половине XVII века. М. : Имп. Моск. археол. о-во, 1913.
- Румянцев В. Н. Сведения о гравировании и граверах при Московском Печатном дворе в XVI и XVII столетиях. М. : Тип. Имп. Акад. наук, 1870 (отд. оттиск).
- Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1951.
- Функе Ф. Книговедение. М. : Книга, 1982.
- Хромов О. Р. Гравюра и книга. Об одной тенденции в эволюции художественной формы книги и изменении типа книжной культуры // Берковские чтения. Книжная культура в контексте международных контактов, 2013: материалы междунар. науч. конф. (Минск, 16–17 мая 2013 г.) / Междунар. ассоц. академий наук, Совет по книгоизданию [и др.]. М. : Наука ; Минск : Центр. науч. б-ка НАН Беларуси, 2013. С. 418–422.
- Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. Вопросы истории и практика применения. М. : Книга, 1985.

References

- Alekseyeva, M. A. (2013). Maloizvestnyye proizvedeniya russkogo iskusstva XVII – pervoy poloviny XVIII veka – gravirovannyye antiminsy [Little-known Works of the Russian Art of the 17th – First Half of the 18th Centuries – Engraved Antimins]. In M. A. Alekseyeva, *Iz istorii russkoi graviyury XVII – nachala XIX v.* [From the History of the Russian Engraving of the 17th – Early 19th Centuries] (pp. 9–34). Moscow; St Petersburg: Alians-Arkheo. (In Russian)
- Bolshakov, N. S. (1927). *Moskovskaya figurnaya graviyura XVI veka* [Moscow Figure Engraving of the 16th Century]. Moscow: Gos. akademiya khudozhestvennykh nauk. (In Russian)
- Funk, F. (1982). *Knigovedenie* [Book Studies]. Moscow: Kniga. (In Russian)
- Gribov, Yu. A. (1999). Rukopisnyy sinodik s ksilograficheskimi illyustratsiyami – pamiatnik russkoi knizhnosti nachala XVIII v. [A Handwritten Death Bill with Xylographic Illustrations – a Monument to Russian Bookishness of the Early 18th Century]. In V. L. Egorov (Ed.), *Zabelinskie nauchnye chteniya – 1999. Istoricheskiy muzey – entsiklopediya otechestvennoy istorii i kultury* [Zabelin Scholarly Readings – 1999. Historical Museum – An Encyclopaedia of Russian History and Culture] (*Trudy GIM* [Proceedings of the State Historical Museum], Iss. 121, pp. 75–102). Moscow: State Historical Museum. (In Russian)
- Khromov, O. R. (2013). Graviura i kniga. Ob odnoi tendentsii v evolyutsii khudozhestvennoy formy knigi i izmenenii tipa knizhnoi kultury [Engraving and Book. On One Trend in the Evolution of the Art Form of the Book and the Change in the Type of Book Culture]. In *Berkovskiy chteniye. Knizhnaya kultura v kontekste mezhdunarodnykh kontaktov* [Berkovsky Readings. Book Culture in the Context of International Contacts, 2013. Proceedings of an International Conference (Minsk, 16–17 May, 2013)] (pp. 418–422). Moscow: Nauka; Minsk: Tsent. nauch. b-ka NAN Belarusi. (In Russian)
- Kupriyanova, T. G. (1999). *Pechatnyy dvor pri Petre I* [The Print Yard during the Petrine Era]. Moscow: MGUP Press. (In Russian)
- Lichtenstein, Ye. S. (1979). Neopublikovannyye lektsii V. I. Vernadskogo o knigopechatanii [Unpublished Lectures of V. I. Vernadsky on Typography]. In *Kniga. Issledovaniya i materialy* [Book. Studies and Materials] (Vol. 38, pp. 87–100). Moscow: Kniga. (In Russian)
- Nemirovsky, Ye. L. (1985). *Ivan Fedorov. Okolo 1510–1583* [Ivan Fedorov. Around 1510–1583]. Moscow: Nauka. (In Russian)
- Nemirovsky, Ye. L. (2000). *Izobretenie Ioganna Gutenberga. Iz istorii knigopechataniia. Tekhnicheskiye aspekty* [The Invention of Johannes Gutenberg. From the History of Typography. Technical Aspects]. Moscow: Nauka. (In Russian)

Pokrovsky, A. A. (1913). *Pechatnyy Moskovskiy dvor v pervoy polovine XVII veka* [Moscow Print Yard in the First Half of the 17th Century]. Moscow: Emperor's Moscow Archaeological Society. (In Russian)

Rumyantsev, V. N. (1870). *Svedeniia o gravirovanii i graverakh pri Moskovskom Pечатном дворе v XVI i XVII stoletiiakh* [Information on Engraving and Engravers at the Moscow Print Yard between the 16th and 17th Centuries]. Moscow: Tip. Imp. Akad. nauk. (In Russian)

Schitzgal, A. G. (1985). *Russkii tipografskii shrift. Voprosy istorii i praktika primeneniia* [Russian Typographic Font. Issues of History and Application Practice]. Moscow: Kniga. (In Russian)

Sidorov, A. A. (1951). *Drevnerusskaia knizhnaia graviura* [The Old Russian Book Engraving]. Moscow: Izd-vo Akad. nauk SSSR. (In Russian)

Zapasko, Ya. P. (1974). *Mistetska spadscina Ivana Fedorova* [The Artistic Heritage of Ivan Fedorov]. Lviv: Visca shkola. (In Ukrainian)

Zernova, A. S. (1952). *Ornamentika knig moskovskoy pechati XVI–XVII vekov* [Book Ornamentation of the Moscow Printing of the 16th–17th Centuries]. Moscow: Izd-vo Gos. bibl. SSSR im. V. I. Lenina. (In Russian)

Zernova, A. S. (1958). *Knigi kirillovskoi pechati, izdannyie v Moskve v XVI–XVII vekakh* [Books of the Kirillov Press Published in Moscow in the 16th–17th Centuries]. Moscow: Izd-vo Gos. bibl. SSSR im. V. I. Lenina. (In Russian)

Zhurov, A. P., & Tretyakova, Ye. M. (1977). *Graviura na dereve* [Woodcut]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian)

Хромов Олег Ростиславович

доктор искусствоведения, академик
Российской академии художеств
профессор кафедры теории и истории
церковного искусства
Московская Духовная академия
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева
Лавра;
главный научный сотрудник НИО
редких книг
Российская государственная библиотека
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
E-mail: oleghrom@gmail.com

Khromov, Oleg Rostislavovich

Dr. Hab. (Art Studies), Full Member
of the Russian Academy of Arts
Professor of the Department of Theory
and History of Church Art
Moscow Theological Academy
Trinity Lavra of St. Sergius,
141300 Sergiev Posad, Russia;
Chief Researcher of the Research Institute
of Rare Books
Russian State Library
3/5, Vozdvizhenka Str., 119019 Moscow, Russia
Email: oleghrom@gmail.com