

О. Р. Хромов

О техниках древнерусской гравюры и их специфике

В данной статье, посвященной изучению древнерусской графики, рассматриваются описания-реконструкции техник тиражной графики в Московской Руси и применение к ним современной терминологии. На основе анализа работы русских гравёров XVII в. внесены коррективы в современную терминологию и существенные уточнения в описание техник гравировки и правки (поновления) гравированных досок мастерами того времени. Автором уточнена атрибуция некоторых памятников и показаны критерии определения ряда техник древнерусских мастеров по внешнему виду оттисков.

Ключевые слова: русская гравюра XVII в.; техника гравюры; книжная гравюра; орнаментальная гравюра, иконописные образцы

Олег Ростиславович Хромов

Московская духовная академия.

Профессор кафедры истории и теории церковного искусства.

Научный и издательский центр «Наука» Российской академии наук.

Главный научный сотрудник.

Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств.

ORCID iD 0000-0002-7417-1756

Researcher ID AAQ4027-2020

141300, Московская обл., г. Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра.

E-mail: olegghrom@gmail.com

Oleg Khromov

On Techniques of Ancient Russian Engraving and Their Specificity

The article is devoted to the study of graphic techniques used by ancient Russian masters in their work. It examines modern terminology and descriptions-reconstructions of techniques of printed graphics in Muscovite Rus'. Based on the analysis of the work of Russian engravers of the 17th century, corrections to modern terminology and significant clarifications to the description of engraving techniques and editing (renewal) of engraved boards by masters of the 17th century were made. The author provided some clarifications for the attributions of some monuments and showed indications of determining a number of techniques of ancient Russian masters according to external signs on prints.

Keywords: Russian engraving of the 17th century; engraving technique; book engraving; ornamental engraving, iconographic samples

Khromov Oleg

Moscow Theological Academy.

Professor of the Department of History and Theory of Church Art.

Scientific and Publishing Center "Nauka" of the Russian Academy of Sciences.
Chief Researcher.

Doctor of Sciences in Art History, Academician of the Russian
Academy of Arts.

ORCID iD 0000-0002-7417-1756

Researcher ID AAK 4027-2020

141300, Russia, Moscow region, Sergiev Posad, Trinity-Sergius Lavra.

E-mail: oleghrom@gmail.com

Древнерусская гравюра всегда вызывала интерес у исследователей. Д. А. Ровинский рассматривал ее как особое явление в художественной культуре Московской Руси, как самобытный феномен, в то же время связанный с западноевропейскими образцами. А. А. Сидоров реконструировал историю древнерусской гравюры как явление книжной культуры [6, стб. 1–95, 7, т. 5, с. 1–25; 9].

В настоящее время несмотря на пристальное внимание историков искусства к древнерусской графике, в частности гравюре, вопросы о ее специфике и оригинальности во многом остаются открытыми. Основными направлениями в изучении гравюры Московской Руси стали выявление ее иконографических источников, особенностей копирования, а также рассмотрение ее в контексте западноевропейских влияний в русском искусстве XVII в. Значительный вклад в исследование данного феномена был внесен трудами А. В. Гамлицкого [см., например, 13].

Однако при выяснении художественной специфики древнерусской гравюры сегодня в стороне остается книжная гравюра, которая со времени монографии А. А. Сидорова изучается лишь эпизодически. По сути, вне поля зрения исследователей находятся многие вопросы, связанные с особенностями техник и технологий мастеров древнерусской гравюры. При этом иногда некоторые авторы в стремлении заполнить имеющиеся лакуны вводят новые термины, что только осложняет ситуацию.

В настоящей статье я постараюсь показать многообразие техник и особенности их применения древнерусскими граверами.

В 1970–1980-х гг. в литературе появляется новый термин для обозначения графической техники «офорт по левкасу». Исследователи сообщают, что эта техника занимает «среднее

положение между гравюрой офортом и монотипией» [4, с. 27] Термин «офорт по левкасу» ввела В. Г. Брюсова, которая видела применение этой техники в создании образцов для иконописания [2, с. 41]. Действительно эта техника копирования изображений применялась в иконописной практике. Оттиски «офортом по левкасу» были выявлены в Сийском лицевом иконописном подлиннике. Технологически процесс их исполнения заключался в следующем. Абрис (контур) изображения прорабатывался на залевкашенной доске знаменщиком, затем полученные углубленные линии заполнялись сажей с чесноком, после чего накладывался лист влажной бумаги, который притирался к доске, и на нем отпечатывалось изображение. Однако употребление для определения этой техники термина «офорт» совершенно неудачно и невозможно. Офорт (фр. *eau forte* ‘крепкая вода’ – в XIX в. так называли применяемую для травления азотную кислоту, а ранее для этого использовали другие кислоты, например соляную) относится к химическому способу гравирования (травлению), в описанной же технике мы видим механический способ гравирования, близкий резцовой гравюре на металле и некоторым современным техникам, например, гравюре на оргстекле. Этот способ не мог дать большого тиража, но позволял получить оттиск непосредственно от знаменщика, автора иконы, почитаемого мастера, в отличие от перевода, сделанного с чужой иконы. Он использовался наравне с другими способами создания иконописных образцов.

Более популярными среди графических техник, используемых иконописцами и миниатюристами для украшения рукописей, создания иконописных образцов, лицевых иконописных подлинников стали техники, получившие названия «отлеп» и «припорох».

В недавних исследованиях Е. А. Мишиной эти техники были определены как техники «плоской печати» [5, с. 60–81]. При этом автор отметила, что они знакомы всем специалистам по древнерусскому искусству, что совершенно справедливо, и использовались для тиражирования декоративных элементов рукописных книг. Это зафиксировано в многочисленных описа-

ниях рукописей, где эти техники фигурируют под названиями «отлеп», «припорох».

Использование нового термина «плоская печать» вместо устоявшихся «отлеп» и «припорох», как и термина «офорт по левкасу», который неверен с точки зрения технологии, не вносит ничего нового, кроме путаницы.

Рассматривая технику «плоской печати», Е. А. Мишина говорит исключительно о технике отлепа с использованием «паюса» (рамки с пузырем) и чесночных чернил. Однако в качестве иллюстраций исследователь нередко выбирает книжные миниатюры и элементы декора, исполненные в технике припороха. Например, в одной из своих работ Е. А. Мишина в качестве иллюстрации «плоской печати» приводит декоративные элементы из «Сборника канонов, акафистов и молитв» 1699 г., в котором контуры орнаментальных украшений (инициалы, заставки, концовки) намечены линией, переведенной с образца [5, с. 63] (*ил. 1*). Она заметна в декоре. Заметим, что подобная техника нередко встречается в сложных декоративных элементах рукописных книг. Абрисы переведенных с образца орнаментов, судя по фактуре, представляют собой последовательность из частых точек с пробелами и выполнены в технике припороха («отлеп» оставляет линию с иной фактурой, без точек). Линии из частых точек использованы как основа для нанесения рисунка пером и кистью. Мастера, создавшие рукопись (*ил. 2*), – Варсонофий, Иоасаф и Ефросин¹ – не всегда следовали переведенной линии, иногда они создавали рядом новую линию, упрощали или усложняли рисунок перевода в деталях. Очевидно, что рисование по трафарету с обводкой нельзя определять как «плоскую печать», лучше сохранить привычный и хорошо знакомый термин «припорох через сколок» или просто «припорох». Кроме того, если следовать логике новой терминологии, то «припорох» придется назвать «трафаретной печатью», что внесет еще большую путаницу в понимание работы древнерусских мастеров.

«Отлеп» также с натяжкой можно определять как «плоскую печать». Он близок монотипии и в силу условности определения

в нем печатающего элемента может рассматриваться лишь как прообраз печати.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что введение новых терминов лишь усложняет и запутывает понимание творчества древнерусских мастеров.

Обратимся теперь к классическим техникам гравюры на металле: офорту, резцу, сухой игле, которые использовали наши мастера XVII в.

Русские мастера XVII в. работали так же, как и европейские, но их техники были менее разнообразны. Обычно они применяли офорт и резец, нередко обращались к игле, но без барб – эффектов от получаемых при гравировке заусенцов. Иглу использовали как резцовый инструмент с тонким сечением (для гравировки волосяного штриха возможно использование не только иглы, но и тонкого штихеля, отличить их по внешним признакам на оттиске крайне сложно).

В литературе часто используется определение «поновление офортом штрих в штрих». Надо заметить, что такое поновление доски требует не только высокой квалификации мастера, но и специального прозрачного кислотоупорного лака, а при поновлении плотной штриховки нужен твердый прозрачный лак.

Поновление офортом приводит к изменению характера линий. Прежде всего, после правки офортом жесткие резцовые линии становятся мягкими. Кроме того, исчезают заостренные кончики резцовых линий, линии утолщаются, в плотной штриховке происходит их неизбежное слияние, в отпечатке получается темное пятно, грязь. Эти технологические особенности неизбежно отражаются на оттисках с поновленных досок. Изменить характер оттиска можно лишь повторной обработкой изображения резцом, при плотной штриховке – перегравировкой, но даже при доработке деталей иглой и резцом поновление офортом основных линий композиции меняет характер изображения. При этом следы старой штриховки будут долго прослеживаться в отпечатках между вновь награвированными штрихами.

На гравюрах, описанных в литературе как поновленные офортом «штрих в штрих», не заметно существенных изменений

в характере линий и их форме: сохраняются заостренные кончики резцовых линий, не изменяется толщина линий. Нередко появляющиеся в оттисках эффекты вуали, дымки воспринимаются как следствие травления, создают ощущение поновления офортом «штрих в штрих». Однако при изучении оттисков с той же доски, полученных после отпечатка с подобными эффектами, видим постепенное исчезновение дымки, что указывает на отсутствие поновлений. Эффекты дымки, вуали на оттисках обычно появляются на отпечатках с досок, чищенных щелоком и обработанных иглой для удаления остатков краски в углублениях. Конечно, такие оттиски нельзя рассматривать как полученные в результате поновлений офортом «штрих в штрих».

По оттискам, полученным с досок, поновленных офортом, видно, что поновления офортом осуществлялись не глобально, по всему изображению, а локально, частично, чаще всего в темных фонах, по контуру изображения, основным линиям композиции. Лишь они прорабатывались офортом, а мелкие штрихи, детали дорабатывались, поновлялись обычной иглой или тонким резцом. Именно такую картину нам представляют оттиски XVIII в. Изучение оттисков гравюр XVII в. (гравированных рамок-заставок Л. Бунина, В. Андреева, синодика Л. Бунина, Страстей Христовых Л. Бунина и др.) показывает, что поновление с применением офорта в наших мастерских получило развитие достаточно поздно, к середине XVIII в., хотя уже в XVII в. известны случаи перегравировок офортом резцовых гравюр с изменением деталей фонов, иногда незначительных иконографических деталей. Офортные поновления изредка встречаются у петровских гравюров, мастеров первой трети XVIII в., но не «штрих в штрих».

Мнение о популярности у русских гравюров техники поновления офортом «штрих в штрих» может рассматриваться как некоторое преувеличение их мастерства и технической оснащенности. Кроме того, поновление всей гравюры офортом «штрих в штрих» – очень трудоемкий процесс и неоправданный с точки зрения технологии, проще и быстрее пройти все изображение резцом или иглой без обращения к офорту.

Особый раздел в тиражных графических техниках Московской Руси относится к работе резчиков (граверов) Московского печатного двора. Они гравировали иллюстрации и элементы книжного декора на дереве и олове. Судя по документам Приказа книгопечатного дела, все гравюры на дереве резали исключительно на грушевых досках, которые специально закупались для этого в Торговых рядах.

Помимо обрешной ксилографии и классической гравюры на олове, которые позволяли создавать печатные формы для высокой печати, московскими мастерами применялись специфические техники. Отметим, что гравюры на олове и дереве резали одни и те же мастера.

К специфическим техникам работы с оловом можно отнести создание московскими мастерами оловянной печатной формы. В общих чертах она напоминает технику, использовавшуюся европейскими первопечатниками, которую можно отнести к своеобразному прообразу стереотипа². В документах Московского печатного двора печатные формы (доски), выполненные в этой технике, получили название «литые». В общих чертах технологический процесс создания этих форм заключался в следующем: старая печатная форма, например гравированная на дереве доска с фронтисписной иллюстрацией, заливалась воском, затем воск аккуратно снимался, и с полученной модели в формовочном песке делалась форма для отливки новой печатной формы. После того как форма была отлита, ее обрабатывал и дорабатывал резец (мастер-гравер), после чего доска (литая печатная форма) была готова для получения оттисков на бумаге³. Этот способ создания печатной формы был менее трудоемким и более быстрым, чем классическая гравировка. На Московском печатном дворе его применяли для создания орнаментальных украшений, вязных строк и т. п. (его использование в некоторой степени объясняет чередование белофонных и чернофонных орнаментальных украшений в изданиях Московского печатного двора). В истории московского книгопечатания XVII в. также известны иллюстрации, отпечатанные с таких литых форм.

Впервые о гравировании на олове на Печатном дворе сообщается в документах 1620-х гг. Эти работы выполнял Михаил Осипов [8, с. 365]. Первые опыты применения гравированных на олове иллюстраций относятся ко второй половине XVII в. В описи Печатного двора 1667 г. впервые среди гравированных досок упоминается оловянная доска «...5 досок резных Луки Евангелиста; цка литая Луки ж Евангелиста оловянная...» [8, с. 363]. В 1687 г. по знамению Ивана Епифанова была исполнена гравюра на олове Алексеем Нефедьевым для Евангелия 1688 г. [9, с. 385, № 89], но эта доска была резная.

Литая гравюра, упомянутая в описи 1667 г., была впервые использована Московским печатным двором в издании Апостола 1684 г. [11, с. 241–245] (*ил.* 5). Она точно соответствовала гравюре Гаврилы Иванова для Апостола 1653 г. (*ил.* 4), но на ней отсутствовал текст в книге, которую держит в руках евангелист Лука, что было связано со сложностями перевода формы и отливки. По всей видимости, технические сложности были главной причиной, по которой к этой технике редко обращались при изготовлении иллюстраций. В литературе упоминается о применении этой техники для изготовления антиминсов [1, с. 17]. Однако документы Книгопечатного приказа упоминают только о резьбе (гравировке, а не литье) антиминсных досок. Кроме того, технические сложности отливки доски с изображением евангелиста Луки свидетельствуют о том, что отливка больших антиминсных досок была крайне сложным делом и оптимальным способом для их изготовления служила классическая гравюра на олове, что подтверждают документы об изготовлении антиминсной доски Алексеем Нефедьевым в 1667 г. [12, с. 18].

В литературе и практической работе с гравюрами нередко возникает вопрос об отличиях гравюры на олове и дереве, которые внешне мало различимы. В числе особенностей, которые позволяют отличать эти произведения, – характер повреждений досок и особенности их отображения на оттисках. У гравюры на олове в силу мягкости материала штрих при печати со временем утолщается (плющится), пробелы между штрихами сужаются,

тогда как в гравюре на дереве этого эффекта нет. Здесь мы наблюдаем сколы в штриховке, выкроши древесины и т. п.

В качестве примера можно посмотреть на один из ранних печатных синодиков, который одни исследователи относят к гравюре на олове, другие – к гравюре на дереве. Этот памятник был открыт Ю. А. Грибовым. Он описал и ввел в научный оборот экземпляр, хранящийся в Государственном историческом музее. Автор датировал его по водяным знакам бумаги с учетом ее залежности началом XVIII в. [3, с. 75–102]. Второй экземпляр этого редкого памятника нашей народной книжности был обнаружен в отделе редких книг Научной библиотеки Казанского университета им. Н. И. Лобачевского (инв. № 764). Книга датирована концом XVII в. Оба экземпляра содержат 56 гравюр (вместе с рамками), иллюстрирующих «Чин на разлучение души от тела», «Канон Пресвятой Богородице от лица человека, души разлучающуся и не могушу глаголати», «Видения Феоктиста Студийского», «Сказание Макария Александрийского», входящих в состав литературной части синодика. Эта книга – одна из первых русских «полугравированных полурукописных» книг с гравированными иллюстрациями и рукописными текстами. Описываемые экземпляры имеют идентичное рукописное оформление (отличаются раскраской). Рассматривая их, мы не видим утолщения штрихов, уменьшения расстояний между штрихами, напротив, в них заметны пробелы (сколы), дефекты, связанные с разрушением древесины вследствие многократной печати, физического износа печатной формы (ил. 3). Безусловно, это издание выполнено в технике гравюры на дереве, как и другие народные издания того времени.

Таковы основные техники древнерусской гравюры и их особенности. Необходимо отметить, что наши мастера в использовании различных техник были достаточно прагматичны и обращались к той технике, использование которой было наиболее сбалансировано по трудозатратам, получению необходимых художественных эффектов и тиражей. Конечно, среди работ русских гравёров можно увидеть художественные эксперименты,

обращение к новым для них техникам, как например, в творчестве Леонтия Бунина. Однако в целом наши мастера стремились к оптимальному использованию материалов и техник в своем творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Их имена вписаны в орнаментальный декор вместе с датами создания рукописи, повторены тайнописью в предисловии. Интересно, что некоторые орнаментальные украшения подписаны несколькими именами, а иные — только одним, т.е. над одной орнаментальной композицией или деталью, например большим инициалом, одновременно работали два мастера.

² Стереотипия в полиграфии — процесс изготовления копий печатных форм высокой печати (стереотипов). Существует несколько способов стереотипии: литейный, прессовочный и электролитический. Изготовление литых оловянных печатных форм на Московском печатном дворе близко к литейному способу стереотипии.

³ Историки западноевропейского книгопечатания отмечали, что типографы в XV–XVI вв. применяли аналогичную технику для получения оловянных печатных форм. Они также снимали с деревянной гравированной доски восковую форму, которая затем использовалась для отливки в песке точной копии [10, с. 130].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *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. : [б. и.] ; СПб. : Альянс-Архео, 2013. С. 9–34.

2. *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М. : Искусство, 1984. 339 с.

3. *Грибов Ю. А.* Рукописный Синодик с ксилографическими иллюстрациями – памятник русской книжности начала XVIII в. // Труды Гос. исторического музея. Вып. 121. Забелинские научные чтения – 1999. Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры : сб. ст. М., 1999. С. 75–102.

4. *Мальцева О. Н.* Сийский иконописный подлинник: Новые материалы об иконописной мастерской Антониево-Сийского монастыря XVII века // Религия в истории культуры. СПб. : ГМИР, 1996. С. 19–34.

5. *Мишина Е. А.* Русская гравюра XVII – начала XVIII века. СПб. : APC, 2020. 471 с.

6. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. : в 2 т. М. : Центрполиграф, 2004.

7. *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки : в 5 т. СПб. : Имп. Акад. Наук, 1881.

8. Румянцев В. Е. Сведения о гравировании и граверах при Московском печатном дворе в XVI и XVII столетиях. М. : Имп. Акад. Наук, 1870. С. 356–378. (Отд. оттиск.)

9. Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М. : Изд-во Акад. Наук СССР, 1951. 395 с.

10. Функе Ф. Книговедение. М. : Книга, 1982.

11. Хромов О. Р. Гравюра на олове на Московском печатном дворе // Румянцевские чтения – 2019. Мат-лы междунар. научн.-практ. конф. М. : РГБ, 2019. Ч. 3. С. 241–245.

12. Хромов О. Р., Владимир (Муравьев), иером. Русский печатный антиминс // Русский антиминс. Гравюра на ткани XVII–XIX веков : кат. выстав. ЦМиАР / сост. О. Р. Хромов М. : ЦМиАР, 2024. С. 11–26.

13. *Theatrum biblicum*. Библия Пискаatora 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2020. 524 с.



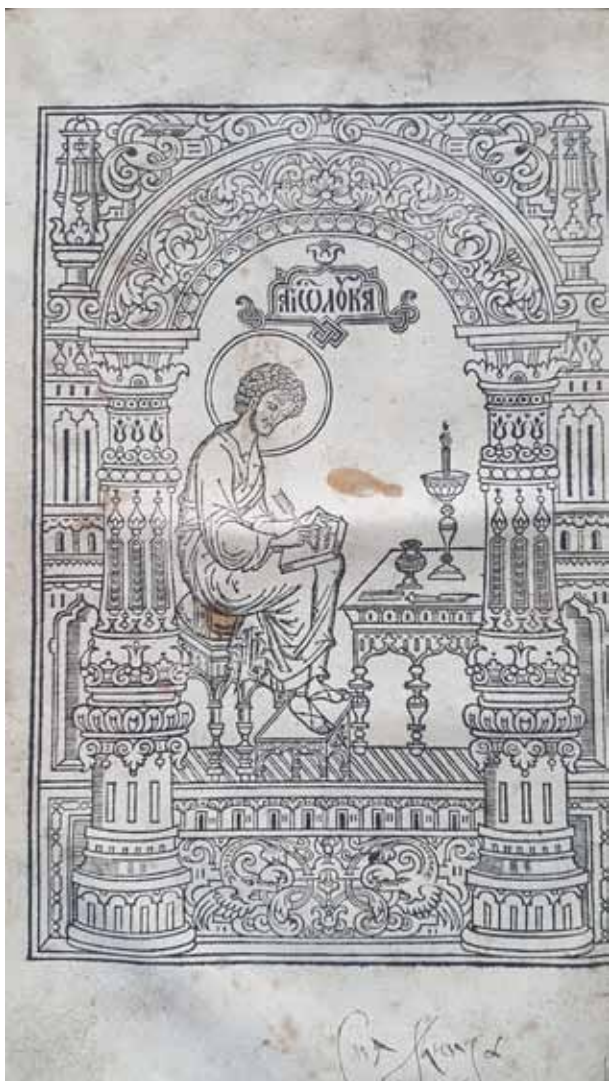
1. Инициал «А». «Сборника канонов, акафистов и молитв» 1699 г.



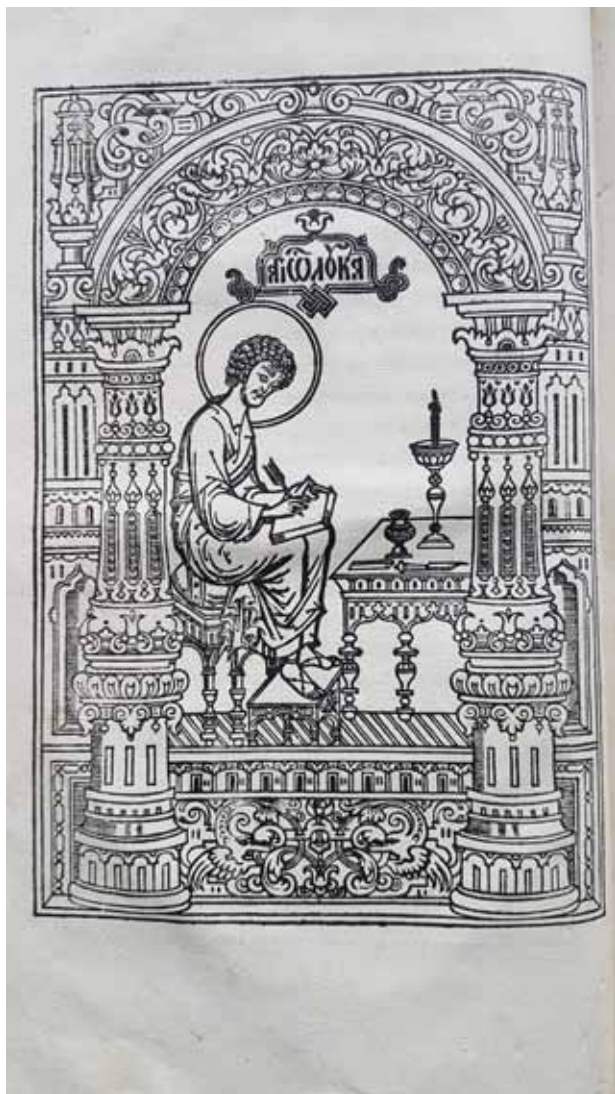
2. Фрагмент орнаментального декора с подписью мастера Варсонофия и датой «7208 нояб. 7 день» из «Сборника канонов, акафистов и молитв» 1699 г.



3. Иллюстрация из синодика конца XVII в.
(Обличение мерилom праведным деяний усопшего).
Казанский гос. университет, научная библиотека
им. Н. И. Лобачевского, отдел редких книг № 764, л. 50



4. Гаврила Иванов. «Евангелист Лука». Фронтиспис из «Апостола». Московский печатный двор 1653 г. Гравюра на дереве



5. «Евангелист Лука» Фронтиспис из «Апостола». Московский печатный двор 1684 г. Оттиск с литой оловянной доски (стереотип)