

**О. Р. Хромов**

## **Художественные традиции московских изданий XVI–XVII веков**

Статья посвящена изучению взаимодействия рукописной и печатной книги в едином пространстве книжной культуры России XVI–XVII вв. Изучаются издания Московского печатного двора как произведения искусства книги. Рассматриваются особенности художественной формы московских изданий, ее изменение под влиянием эстетики рукописной книги от изданий Ивана Федорова и Петра Мстиславца до книг Кондратия Иванова. Особое внимание уделено гравированной иллюстрации печатной книги и ее соотношению с контурной миниатюрой, показано подчинение книжной гравюры эстетике миниатюры и в целом иллюминированной рукописной книги. Автор показывает, что издания Московского печатного двора полностью находились в эстетическом поле рукописной книги, органично вписались в рукописный тип книжной культуры России XVI–XVII вв.

*Ключевые слова:* Московский печатный двор; русская рукописная книга; русская гравюра; русское искусство XVII в.; искусство книги; старопечатная книга

**Oleg Khromov**

## **Artistic Traditions of Moscow Editions of the 16th–17th Centuries**

The article is devoted to the study of the interaction between handwritten and printed books in the single space of Russian book culture in the 16th–17th centuries. The publications of the Moscow Printing House are studied as works of the book art. The features of the artistic form of Moscow editions, its change under the influence of the aesthetics of a handwritten book beginning

with the publications of Ivan Fedorov and Peter Mstislavets till the books of Kondratiy Ivanov are considered. Particular attention is paid to the engraved illustration of a printed book and its relationship with the contour miniature; the subordination of book engraving to the aesthetics of the miniature, and in general, to an illuminated handwritten book, is shown. The author shows that the publications of the Moscow Printing House were completely in the aesthetic field of the handwritten book, organically fit into the handwritten type of Russian book culture in the 16th–17th centuries.

*Keywords:* Moscow printing house; Russian handwritten book; Russian engraving; Russian art of the 17th century; book art; old printed book

На первый взгляд, взаимодействию рукописной и печатной книги уделено достаточно внимания в литературе. Много писали о заимствовании печатной книгой шрифта из рукописной, указывалось на связь орнаментики рукописной книги и декора печатной книги. В 1927 г. в небольшой интересной монографии Н. С. Большаков писал о близости старопечатной гравюры контурной миниатюре [3, с. 9–10]. В целом художественное развитие печатной книги рассматривалось в связи с отходом от эстетики книги рукописной как прямолинейное движение от рукописи к печати, как процесс изживания рукописной традиции и обретения печатной книгой Нового времени своей особой художественной формы. При этом взаимоотношения художественной формы рукописной и печатной книги практически не изучалось, а отдельные элементы книжного убранства, например гравюра, рассматривались как самостоятельное художественное явление. В стороне оставался основной вопрос соотношения эстетики, стилистики и тектоники рукописной и старопечатной книги.

В настоящей работе постараемся осветить этот вопрос и показать взаимодействие рукописной и печатной книги в XVI–XVII вв. с точки зрения соответствия технологии (всей совокупности приемов и технических приспособлений для ее создания) ее художественной форме, эстетическим предпочтениям эпохи.

Известно, что книга каждой эпохи обладает набором свойств (от изготовления до «внешней» формы), которые определяют тип книжной культуры и показывают его особенности и состояние. В эпоху, которой посвящена статья, сталкиваются два типа книжной

культуры – рукописный и печатный [14]. Печать воспринимается как прогрессивное явление, смещающее рукопись, но на протяжении более века после выхода изданий Анонимной типографии и Ивана Федорова печатная книга существовала наравне с рукописной, более того, архаический рукописный способ имел большее распространение. В течение столь долгого периода рукописные произведения в какой-то степени диктовали свои условия печатным.

Обратимся к самой известной русской книге – первопечатному Апостолу Ивана Федорова и Петра Тимофеева Мстиславца. Это издание изучено, описано, о его декоре сказано почти все, но в стороне остались особенности техники гравировки знаменитого фронтисписа, отличной от всего, что мы увидим в последующих московских изданиях (*ил. 1*).

Прежде всего, в гравюре из «Апостола» 1564 г. обращают на себя внимание высокопрофессиональные приемы резьбы, в целом штриховка. Мастер использовал свободную линию для создания абриса фигуры, в тенях – прямую параллельную штриховку, косую и волнистую линии, наконец, сложную перекрестную штриховку, практически забытую впоследствии в московской книжной гравюре. Он использует разные по толщине штрихи, формирует объемы угловыми, волнистыми, прямыми, точечными линиями. В моделировке личного применяет параллельные прямые линии, короткие штрихи. Пластика лица, глаз, носа прекрасно передана короткими сложными штрихами. Наконец, нимб, сформированный короткими тонкими штрихами, указывает на обращение к западноевропейской традиции, о чем неоднократно говорили исследователи [3, с. 21].

Очевидно, что эта гравюра выполнена мастером, имеющим в гравировании европейскую выучку: необученный копиист не смог бы повторить сложную технику оригинала, но главное в том, что моделировка формы в гравюре исполнена исключительно графическими средствами. Именно умелое сочетание графических средств (линий, точки) создает вполне законченный образ ап. Луки, для завершения изображения фигуры которого не требуется цветовых дополнений, как в контурной миниатюре. Конечно,

известны раскрашенные экземпляры, но они – дань традиционному пониманию украшения русской рукописной книги, эстетика иллюстрации которой заставляла не замечать графические детали, делала их излишними.

Эта традиция оказалась достаточно устойчивой и в последующих опытах иллюстрирования печатной книги. Сложная графическая система, требующая высокого мастерства, не получила развития в московской книге. Постепенно русские типографы и граверы возвращались к привычной графической системе контурной миниатюры и иконописных образцов, помня при этом образец Ивана Федорова и Петра Мстиславца как первый и авторитетный опыт русской первопечатной иллюстрации.

Влияние Апостола московской печати 1564 г. было отмечено А. А. Сидоровым по иконографическим признакам в гравюрах Андronика Невежи [12, с. 126–144]. Рассматривая рамки в его изданиях (Псалтирь 1568 и 1577 гг., Апостол 1597 г.), Сидоров говорил о близости формы, повторении отдельных иконографических деталей, например круглых окон, мотивов орнаментики и т. п. При этом фронтисписы в книгах Андronика Невежи уходили от формообразования, трактовки формы, которые видим в гравюре Федоровского Апостола. Это был первый шаг в русской печатной книге от гравюры к имитации контурной миниатюры рукописной книги в новой технике графики.

Андronику Тимофееву Невеже принадлежат несколько гравюр, различных по стилистике, но идентичных по технике, манере гравировки (*ил. 2, 3*).

Псалтирь 1568 г., напечатанная Никифором Тарасиевым и Андronиком Невежой, в искусстве книги известна прежде всего необычным фронтисписом с изображением царя Давида в архитектурном портике с четырехугольными колоннами. Об иконографических источниках этого изображения было высказано множество предложений, как и о фигуре царя Давида, трактовка которой вписывается в русскую традицию, но точный оригинал обнаружить не удалось. Нас интересует не иконография, а манера гравировки, особенности штриховки, индивидуальные приемы резьбы мастера.

Другой образец, который дает материал для сравнения и наблюдения, – Псалтирь 1577 г., напечатанная А. Т. Невежой в Александровой слободе. Фронтиспис к этому изданию иконографически полностью отличается от фронтисписа Псалтири 1568 г. Царь Давид представлен в традиционной иконографии в архитектурной рамке, обозначающей палаты. А. А. Сидоров, изучая эту гравюру, отметил, что образцом для рамки послужил фронтиспис к Апостолу 1564 г.

Наконец, третья гравюра, представляющая интерес для нашего исследования, – фронтиспис к Апостолу Невежи 1597 г. с образом евангелиста Луки. Любопытно суждение о нем А. А. Сидорова: «Гравюра Невежи, в сущности, дает (в достаточно пышной раме) иконный образ» [12, с. 139]. Напомним, что гравюра 1597 г. подписана мастером (имя и отчество – в зеркальном отображении) «андроникъ тимофеевъ / НЕВѢЖА».

Итак, рассмотрим технику гравировок. Во всех трех гравюрах идентична фоновая штриховка. Фронтиспсы Псалтирей более детально проработаны, в них мастер чаще применяет мелкие штрихи в деталях моделировки формы фигуры псалмопевца, более тщательно прорабатывает одежду, в то время как в Апостоле 1597 г. он практически не разрабатывает их, создавая объемы лаконичной штриховкой, подчеркивающей абрис фигуры. Во всех трех гравюрах внимание мастера занимали композиционно-пространственные решения. При проработке фигур, их моделировке А. Т. Невежа не использует теней для создания объемов. Он лишь обрисовывает их контуры. Его штриховка многообразна: наряду с прямыми и параллельными он использует волнистые линии, пересечения прямых и волнистых штрихов, но нигде в его работах нет перекрестной штриховки. В орнаменте и моделировке ликов Невежа прибегает к коротким точечным штрихам, но они более скованные, чем в первопечатном Апостоле. Хотя он использует те же средства, что и мастер федоровского Апостола, результат не сравним с ним. Андроник Невежа трактует лики более обобщенно, в них нет той индивидуальности, настроения, что присущи образу евангелиста Луки из Апостола 1564 г. Вместе с тем следует отметить, что личное царя

Давида, особенно в Псалтири 1577 г., проработано более детально. Образ евангелиста Луки более прозрачен и лаконичен в проработке, при этом ряд штрихов в его гиматии при моделировке фигуры точно повторяют штрихи фигуры и гиматия царя Давида. Фронтиспис Апостола 1597 г. Н. С. Большаков и А. А. Сидоров относили к высшему достижению А. Т. Невежи. Думаю, с этим можно согласиться, но надо учитывать, что в гравировке царя Давида, особенно 1577 г., мастер был более изощрен и разнообразен с точки зрения техники гравировки.

Рассмотрев манеру гравировки Андроника Невежи, можно констатировать, что мастер полностью ушел от фронтисписа Апостола 1564 г. По сути, он отказался от художественных средств выразительности гравюры в пользу традиционной для России того времени контурной миниатюры, сохранив лишь самые общие приемы. Федоровский Апостол был абсолютно новым явлением в художественной и книжной культуре Московии, издания Невежи стали первым шагом к возвращению в эстетику русской иллюминированной рукописной книги, контурной миниатюры, иконописной графики. В то же время фронтисписы А. Т. Невежи открывали возможности создания в московской печатной книге тиражной «миниатюры» в технике гравюры. Возможно, это стало одной из причин, определивших направление развития типографской книги, ее уход от виртуозного Апостола 1564 г. в сторону привычных и более простых образов, менее проработанных с точки зрения перспективных построений, характерных для иконописи и миниатюры.

В 1606 г. Анисим Михайлов Радищевский печатает Четвероевангелие, которое украшают четыре гравюры с образами евангелистов и изображение эмблемы Распятия (Голгофы) в начале 46-го зачала (чтение Страстного Евангелия), а также орнаментика (заставки, маргинальные рамки, инициалы), в искусстве московской книги кирилловской печати отличающаяся особой оригинальностью.

Образы евангелистов помещены в рамки со сложной архитектурой и орнаментом с символами евангелистов. Об их особенностях в связи с нашей темой скажем позже (*ил. 4*).

Обратимся вначале к образам евангелистов. По перспективным построениям и трактовке фигур, даже с учетом разницы в постановке фигуры и антуража, они близки образу евангелиста Луки Андроника Невежи, но по оформлению, вниманию к деталям, формообразованию, технике и манере гравировки евангелисты Анисима Радищевского представляют собой совершенно новые, особенные работы в истории искусства русской книги.

Как отмечалось выше, прежде всего нас занимает техника гравировки. Мы уже видели две манеры гравировки. Классическую ксилографию со сложной перекрестной штриховкой в тенях при моделировке формы в изданиях Ивана Федорова и Петра Тимофеева Мстиславца и контурную гравюру с использованием простых линий (прямых, косых, ломанных) без перекрестной штриховки у Андроника Невежи.

В манере гравировки в Евангелии А. М. Радищевского мы наблюдаем своеобразное совмещение двух принципов формообразования: контурного и при посредстве своеобразной теневой штриховки. Гравировка в Евангелии 1606 г. сложная, отличающаяся особым вниманием к мелким деталям и одновременно разнообразная по приемам. Одним из приемов, который наиболее ярко проявился в гравировке фигуры евангелиста Матфея, было создание специфического абриса изображения в виде широкой линии из систематически расположенных точек. Дерево обрабатывалось таким образом, что получалась широкая линия, образованная множеством параллельных штрихов, которые затем прорезались ножом под углом и формировался широкий контур из множества точек, напоминающий тени косой перекрестной штриховки. В абрисах фигур гравер сочетал линии из точек с традиционными контурными косыми и прямыми линиями. Эти же приемы использованы и в эмблеме Распятия.

Гравюры Евангелия А. М. Радищевского сложны и многообразны по технике гравировки не только в изображении фигур евангелистов и их символов, но и в орнаментальном обрамлении, основанном на сочетании сложных кривых (извилистых, как называл их А. А. Сидоров) с прямыми и косыми линиями. Штриховкой

мастер создает темные фоны и использует их одновременно с «белыми» в одной рамке, например, евангелиста Луки.

Рамки евангелистов Евангелия 1606 г. неоднократно определялись исследователями как самобытные, включающие элементы федоровской орнаментики, виленских изданий П. Т. Мстиславца. А. А. Сидоров отмечал, что при желании в них можно увидеть восточные элементы, черты искусства Закавказья [12, с. 152]. Говоря об иконографических источниках гравюр Евангелия 1606 г., исследователи отмечали в их орнаментальном обрамлении отклики на западную архитектуру, которую Анисим Радищевский, по мнению Е. Л. Немировского, видел во Львове и Кракове [10, с. 61]. Смешение «поздней готики с немецким Ренессансом» находил в обрамлениях евангелистов А. И. Некрасов; видели в них и исключительно оригинальный русский стиль, связанный со Строгановской иконописью и книжным письмом [9, с. 100; 12, с. 158–159].

Стилистические параллели орнаментике А. М. Радищевского действительно можно найти в книгописании строгановских мастеров. Элементы заставок со сложным растительным орнаментом, включающим причудливые сочетания побегов, цветочных стеблей, листьев аканта на темных и светлых фонах, угадываются в орнаментации рукописной книги. Недавно подробно изученный книгописный подлинник братьев Басовых дает возможность с еще большей определенностью выявить истоки орнаментики изданий Радищевского в орнаментальных образцах и идеях книгописцев того времени [6; 1; 2; 8, с. 212–213; 16]. Это позволяет утверждать, что особенностью орнаментики печатных книг Анисима Радищевского является ее стилистическое соответствие рукописной книге круга строгановских книгописцев.

Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что орнаментальные поиски А. М. Радищевского проходили в том же направлении, что и в целом в русской художественной культуре. Отметим, что А. М. Радищевский был хорошо знаком с западноевропейским орнаментальным искусством, как не было оно скрыто и от других московских мастеров. На основе известного орнаментального

стиля «бешлагверк»<sup>1</sup> он сумел создать свой, московский, вариант общеевропейского стиля, сочетающего искусство готики и Возрождения.

Гравюра А. М. Радищевского, как и его система оформления книги, оказала влияние на дальнейшее развитие русской книжной гравюры, хотя некоторые приемы гравировки мы увидим только в изданиях 1640-х гг.; найдут место в дальнейшем и некоторые композиционные решения, и орнаментальные модули. В середине XVII столетия наши мастера будут копировать рамки А. М. Радищевского, но в чисто контурной манере.

С деятельностью Невежи (отца и сына) и Радищевского заканчивается этап сложения стиля оформления московской книги с присущими ему тяготением к контурной манере, печатной «миниатюре», привычной эстетике рукописной книги.

Заметим, что А. М. Радищевский, создавая роскошные развороты с фронтисписом, заставкой, инициалом, маргинальной рамкой, повторял структуру роскошной рукописной книги, а применяемая им техника позволяла средствами гравюры создать форму, которая, так же как в Апостоле 1564 г., не требовала цветовых дополнений, не служила знаменем для миниатюриста. При этом фигуры евангелистов Евангелия 1606 г. по построению оставались в плоскости привычной иллюстрации русской рукописной книги, не случайно мы видим их последующее повторение в контурной манере (Евангелие, Москва, 1651, 1653 гг., гравер Григорий Иванов).

Окончательный переход московской книжной иллюстрации от языка гравюры к языку иконописного рисунка связан с деятельностью замечательного книжного мастера Кондратия Иванова.

Возрождение Московского печатного двора начинается в 1614 г. Первым московским изданием после Смуты стала Псалтирь 1615 г., напечатанная Никитой Федоровым Фофановым. Фронтисписную гравюру в Псалтири 1615 г. можно считать оригинальным, новым для Москвы явлением, хотя и связанным с предшествующими идеями оформления московских изданий Ивана Федорова, Анисима Радищевского и, в большей степени, Андроника Невежи.

Фронтиспис этой Псалтири, атрибутированный А. А. Сидоровым Кондратию Иванову [11, с. 168], использовался в последующих изданиях Псалтири вплоть до 1660-х гг. С него сделали копию для издания Псалтири Василия Бурцева 1633 г.

Фронтиспис 1615 г. отличается в деталях и композиционно от предшествующих иллюстраций. Арка, обозначающая палаты царя Давида, круглые окошки в ее верхней части напоминают иллюстрации Ивана Федорова и Андроника Невежи. Близким к изданиям А. Т. Невежи, но все же несколько иным является изображение фигуры царя Давида, столика с письменными принадлежностями, скамьи с изящными ножками и длинной восточной подушкой, подножия. Рамке, изображению в целом присуща большая усложненность, чем у А. Т. Невежи: изображение окошек за колонами, обильные декоративные украшения, в верхней части вазоны со стилизованными побегами, напоминающими элементы декора А. М. Радищевского, виноград, обвивающий колонки, наконец, нижняя часть рамки, украшенная стилизованными побегами плюща и соцветиями. По художественной форме это уже произведение совершенно иного стиля. Прежде всего, новая гравюра декоративна, более плоскостна по построению композиции, обильна различными деталями в отличие от строго выдержанной работы А. Т. Невежи. Декоративность гравюры, орнаментальность, сложное архитектурное обрамление придают ей самостоятельное значение художественного элемента книги, не требующего цветового дополнения. Эта особенность работы Кондратия Иванова определяла художественную специфику его иллюстраций, в которых техника гравюры получила большую независимость от традиций миниатюры как элемента художественного убранства книги<sup>2</sup>.

В 1627 г. выходит в свет Четвероевангелие – наиболее важная книга Кондратия Иванова. Ему принадлежит гравировка фронтисписов с образами евангелистов, несколько инициалов и заставок, рамок для маргиналий и эмблема Распятия (Голгофа). Знаменщиком выступал знаменщик Московского печатного двора Дмитрий Исаев [7, с. 22]. По предположению А. А. Сидорова, знаменщиком фронтисписа с изображением апостола и евангелиста Иоанна Бого-

слова и его ученика Прохора был известный иконописец Прокопий Чирин (упом. 1593–1627). Напечатано Евангелие 1627 г. шрифтом, созданным для него Кондратием Ивановым [5, с. 21]. Работа над изданием была начата в 1621 г., затем прервана и продолжена, в 1625 г. приступили к печати, которая продолжалась почти два года, как известно из послесловия, с 28 апреля 7133 (1625) по 19 марта 7135 (1627) г.

Гравюры с образами евангелистов для Четвероевангелия 1627 г. – единственная документально подтвержденная работа Кондратия Иванова. Она существенно отличается от предшествующих гравюр в московских изданиях высоким уровнем мастерства гравера, трактовкой формы и способами ее создания. Манере гравировки Кондратия Иванова во фронтисписах свойственна систематическая плавная штриховка, избегание ломаных линий, острых углов. Его гравюрам присуща и детальная, тщательная проработка ликов, формирование их закругленными штрихами и параллельной штриховкой. В передаче объемов фигур и одежд евангелистов мастер использует не только контурную линию, но и тени, которые он создает мягкими, плавными параллельными штрихами, по манере гравировки, штиховедению напоминающие фронтиспис с образом евангелиста Марка в Евангелии 1606 г. А. М. Радищевского. В фоновой штриховке он использует также параллельную прямую и косую штриховку, создавая пересекающиеся плоскости, придающие объем изображению.

Орнаментика архитектурных арок, палат у трех евангелистов (Матфея, Марка, Луки) разнообразна и отличается по использованным элементам, деталям, как и в Евангелие Анисима Радищевского. Кондратий Иванов использует колонки с близкими, но разными элементами декора, характерные для немецкой гравюры, в частности, формы колонок с утолщением внизу и чешуйчатым мотивом декорации.

Растительные элементы декора в гравюрах с образами евангелистов Кондратия Иванова идентичны по мотивам, но различны по композиции, как и ряд других элементов, например вазоны. Не повторяется мастер и в изображении столиков и их орнаментации,

причем в украшениях столика у евангелиста Луки он использует известные в анонимном издании Евангелия 1564 г. и Строгановском книгописном подлиннике мотивы орнамента, близкие западноевропейской черной гравюре и одновременно восточной орнаментике, популярной, например, в XII–XIII вв. у сельджуков. Так же разнообразны по украшению скамьи и подножия у Евангелистов.

Евангелие Кондратия Иванова 1627 г. по структуре оформления во многом повторяет рукописную книгу. Его виртуозная контурная резьба во фронтисписах, несмотря на использование при моделировке именно средств гравюры, оставляет достаточно места для последующей работы живописцу-миниатюристу, оставаясь при этом законченным произведением гравера, свободно существующим без цвета. В работах К. Иванова сложилась классическая форма элементов оформления московской книги первой половины – середины XVII в., которая находилась в одном эстетическом поле с рукописной книгой.

Важным моментом в выборе манеры гравировки выступало и стремление к долговечности использования гравюр, которое существенно влияло на себестоимость книги, поскольку работа гравера была самой высокооплачиваемой и трудоемкой на Печатном дворе. Одна гравюра резалась от одного до нескольких и более месяцев, поэтому гравированные доски бережно хранились, ремонтировались при необходимости. Естественно, что такое положение побуждало «рещика» (гравера) к созданию особой формы гравюры, штрихи которой могли бы выдержать многократное использование, не трескались, не скальвались при печати, давали необходимый тираж. Это обеспечивала контурная (очерковая, обрезная) техника гравюры, которая позволяла получить наиболее долговечное изображение, необходимое Московскому печатному двору. Применение в московских книгах контурной гравировки, уход от сложной перекрестной штриховки на эстетическом уровне не противоречило 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 фигурная гравюра повторяла контур рукописной миниатюры<sup>3</sup>. Именно эстетика московской очерковой гравюры, не столь сложной по технике (как, например, гравюра св. Луки в Апостоле Ивана Федорова – сложная, со светотеневой моделировкой, немецкая по манере гравировки) соединяла московскую печатную книгу и рукопись в одном эстетическом поле. По сути, издания московской печати как по своей структуре, так и по оформлению повторяли рукописную книгу в унифицированном и формализованном тиражном виде.

Печатное издание могло превратиться в рукопись, если к нему обращались златописцы, живописцы или иконописцы. Подобные случаи в XVII в. встречались регулярно в связи с созданием подносных экземпляров (*ил. 5, 6*).

Хорошо известно, что для подносных экземпляров и просто по желанию заказчика (для вклада книги в монастырь в помин родителей, например) иллюстрации, орнаментика раскрашивались. После работы художника гравированный фронтиспис превращался в полноценную миниатюру. На этом метаморфозы не оканчивались. Книга попадала к словописцу или златописцу, которые твореным золотом прописывали инициалы, заголовки, рубрики, тексты в маргинальных рамках и т. п. Известны случаи, когда словописцы прописывали весь текст золотом. В результате этих действий книга из печатной превращалась в «рукопись», гравюры – в «миниатюру».

Рассматривая вопрос об эстетическом соотношении изданий Московского печатного двора и рукописной книги, необходимо напомнить о технологии создания книги на Печатном дворе, прежде всего об изготовлении шрифта, который определял технологический процесс [15].

Для отливки шрифта на Московском печатном дворе использовали чистое олово. Этот факт давно известен, но не воспринимался с художественной точки зрения. Отлитый из олова шрифт не мог выдержать больших тиражей в силу физических свойств металла: линии литер быстро сплющивались при печати, создавая «грязь» вместо текста, что требовало нового набора и, естественно, замедляло процесс печати.

Для оптимизации процесса печати на Московском печатном дворе были придуманы различные средства, например, «образцовый набор», увеличение числа станов таким образом, чтобы на каждом стане печаталось максимальное количество оттисков, не требующее смены набора и т. п.

Специфика материала для отливки литер также требовала и соблюдения определенных условий, увеличивающих их тиражные возможности. Если мы обратим внимание на литеры московской печати, то как принцип, характерный для всех гарнитур, можно отметить отсутствие тонких линий. Конечно, линии, образующие форму литер различны по толщине, но в них нет по-настоящему тонких (волосяных) линий. Еще одна деталь – литеры достаточно широкие. Обычно это объясняют заимствованием шрифта из рукописной книги. Действительно, печатный шрифт по графике практически идентичен полууставному письму. В этом и есть соответствие технологии привычным вкусам московских книжников, находящимся в эстетическом поле рукописной книги.

Все это позволяет говорить о том, что книга Московского печатного двора и в иллюстрации (гравюре-миниатюре), и в наборной полосе целиком находилась в одном эстетическом пространстве с рукописной книгой, была своего рода ее новой «технологической формой».

Такое эстетическое единство рукописной и печатной книги оставалось неизменным до великих реформ патриарха Никона, когда проведенная им реформа Московского печатного двора и книгоиздания дала толчок к рождению нового художественного облика русской печатной книги.

В 1650–1660-х гг. и позднее в русской рукописной книге развивается жанр так называемых серых, или серебряных, рукописей, украшенных не раскрашенной миниатюрой, а рисунком, причем эти иллюстрации – изначально монохромные, раскрашивать их не предполагалось. Известные в настоящее время рукописи в основном связаны с мастерами Оружейной и Серебряной палат [11]. Их появление показывает знакомство русских людей с западноевропейскими увражами, гравированными библейскими альбомами,

книгами с гравированными на меди иллюстрациями. Новая техника удивляла, привлекала русских книжников и художников своей необычностью, что для людей того времени, по точному замечанию И. Е. Забелина, было равносильно красоте [4, с. 339].

С 1660–1670-х гг. в Россию начинают регулярно поступать западноевропейские гравюры, их привоз в Московию осуществлялся через порт Архангельск, что зафиксировано в таможенных книгах. В это время появляются русские мастера, создающие гравюры на металле. В 1680-х гг. складывается новый жанр русской рукописной книги с гравюрами. Теперь гравюра начинает определять художественную структуру рукописной книги, ее ритмику и форму [13].

Все эти события оказывают активное влияние на художественный облик московской печатной книги. По определению А. С. Зёрновой, рубежными в изменении облика московской печатной книги стали 1676–1678 гг., когда практически все орнаментальные гравированные доски (печатные формы) обновились [5, с. 26].

Новая орнаментальная гравюра, как и иллюстрация, отходила от традиционного иконописного рисунка, что было связано не только с развитием нового «фряжского» стиля, барочной художественной культуры, но и с тем фактом, что в художественном сознании графика приобрела самостоятельную ценность, а после изданий Верхней типографии цвет, раскраска гравюры уже не имела формообразующего значения, а приобретала функцию акцентировки деталей изображения.

Так, к концу XVII в. в русской книжности сложилось понимание графических решений оформления книги, что стало основой, внутренней причиной рождения книги Нового времени, которая окончательно приобрела новую художественную форму с началом применения в нашем типографском деле гарта (типографский сплав, применялся в Европе с XV в.) для отливки литер и других типографских деталей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Стиль «бешлагверк», который иногда определяют как орнаментальный мотив, получил наибольшее распространение во второй половине

XVI – XVII в. в Германии, Нидерландах, Англии. Обрамления в этом стиле состоят из смешения различных элементов: архитектурных и растительных мотивов, мифологических существ, фигур людей и животных и т. п., создающих вокруг центрального изображения (сюжета) сложную, порой причудливую, сказочную композицию. Впервые этот тип орнаментации был использован Корнелисом Флорисом для украшения триумфальной арки 1549 г. Филиппа II в Антверпене. Значительными мастерами этого стиля являются Ганс Вредеман де Врис (Hans Vredeman de Vries, 1527–ок. 1607), Никола де Бруин (Брюн, Брей. Nicolas de Bruyn, 1571–1656), братья ван Дайтекум (Детекум, Doetecum, Johannes van, работал 1551–1605, Lucas van, работал 1554–1572) и др.

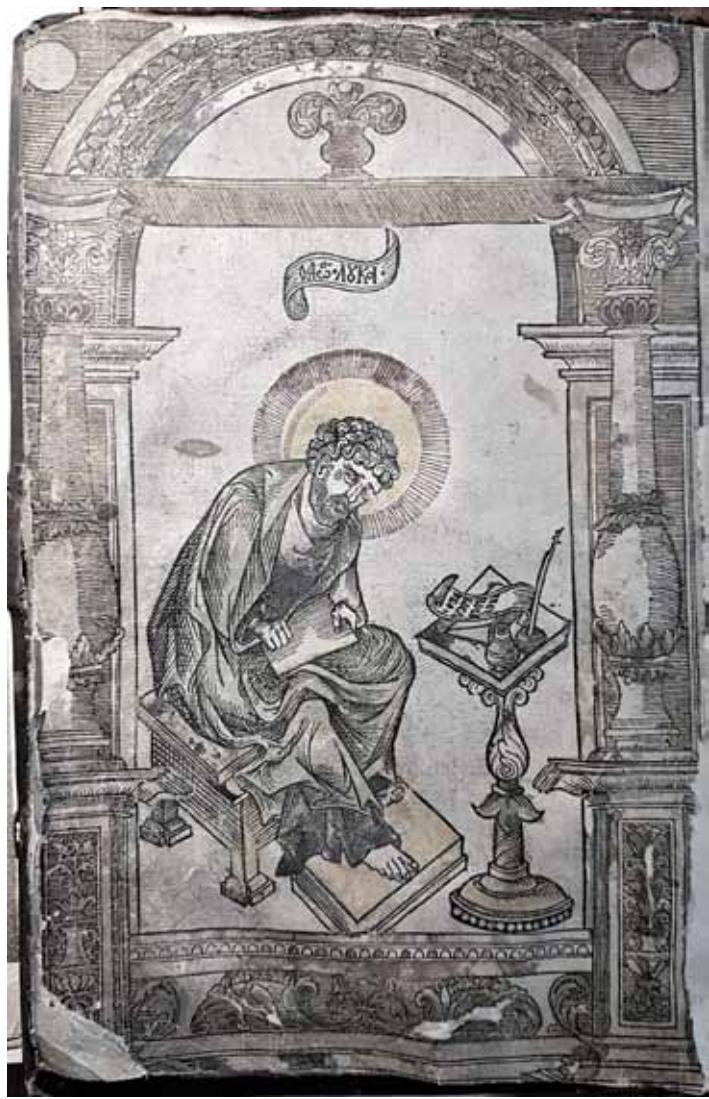
<sup>2</sup> Не оспаривая в этом случае атрибуции гравюры 1615 г. Кондратию Иванову А. А. Сидорова, необходимо отметить, что в последующих работах, документально подтвержденных, Кондратий Иванов дополняет контуры фигур небольшими тенями, применяя плавную неперекрестную штриховку. Возможно, в этой гравюре он опирался на традицию А. Т. Невежи, насыщая ее декоративными элементами.

<sup>3</sup> Н. С. Большаков писал: «Гравюра была по существу нераскрашенной миниатюрой, иногда даже буквально превращалась в таковую, на что указывают дошедшие до нас многочисленные экземпляры печатных московских Евангелий XVI–XVII веков с роскошно расписанными золотом и красками гравюрами евангелистов» [3, с. 10].

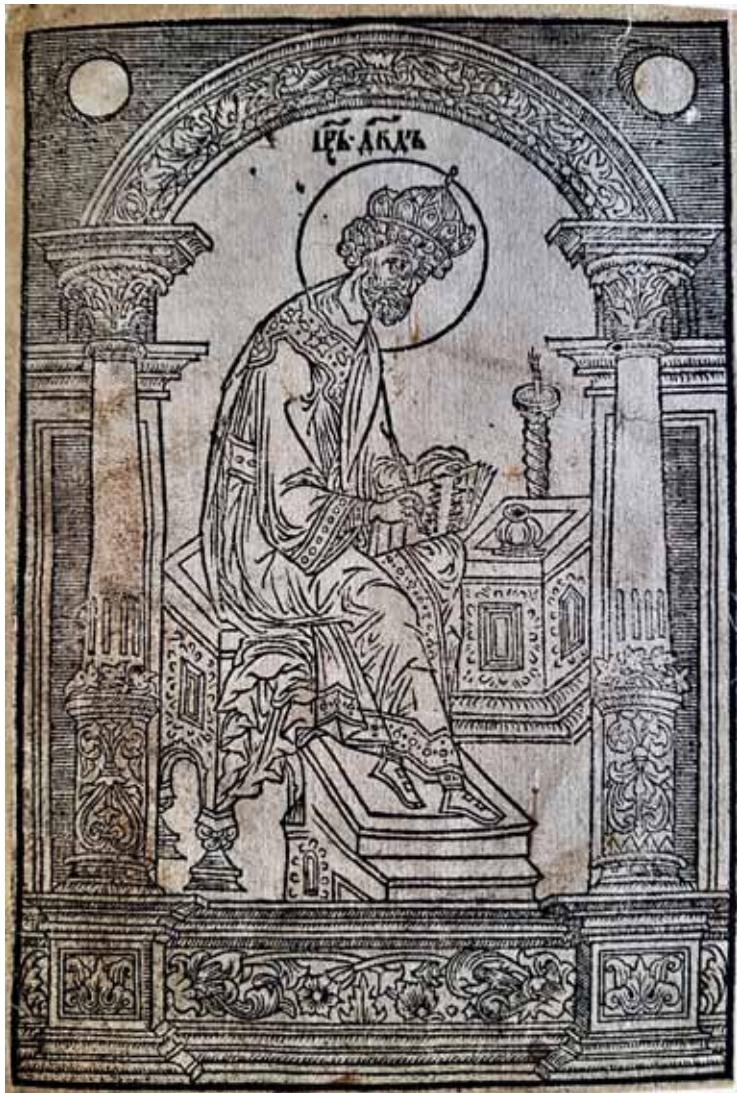
## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анисимова Т. В. О ново найденных рукописях строгановских писцов братьев Басовых // История библиотек. Исследования, материалы, документы. СПб. : Изд-во РНБ, 2010. Вып. 8. С. 264–277.
2. Анисимова Т. В. Рукописи московских писцов братьев Басовых (80-е гг. XVI – нач. XVII в.) // От Средневековья к Новому времени: сб. статей в честь О. А. Белобровой. М. : Индрик, 2006. С. 587–608.
3. Большаков Н. С. Московская фигурная гравюра XVI века. М. : ГАХН, 1927.
4. Забелин И. Е. Черты русской жизни XVII века // Отечественные записки. 1857. Т. 110. № 1. С. 325–378.
5. Зёрнова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков. М. : Изд-во Гос. библ. им. В.И. Ленина, 1952.
6. Маркелов Г. В. Книгописный подлинник Строгановых 1604 г. // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 684–699.

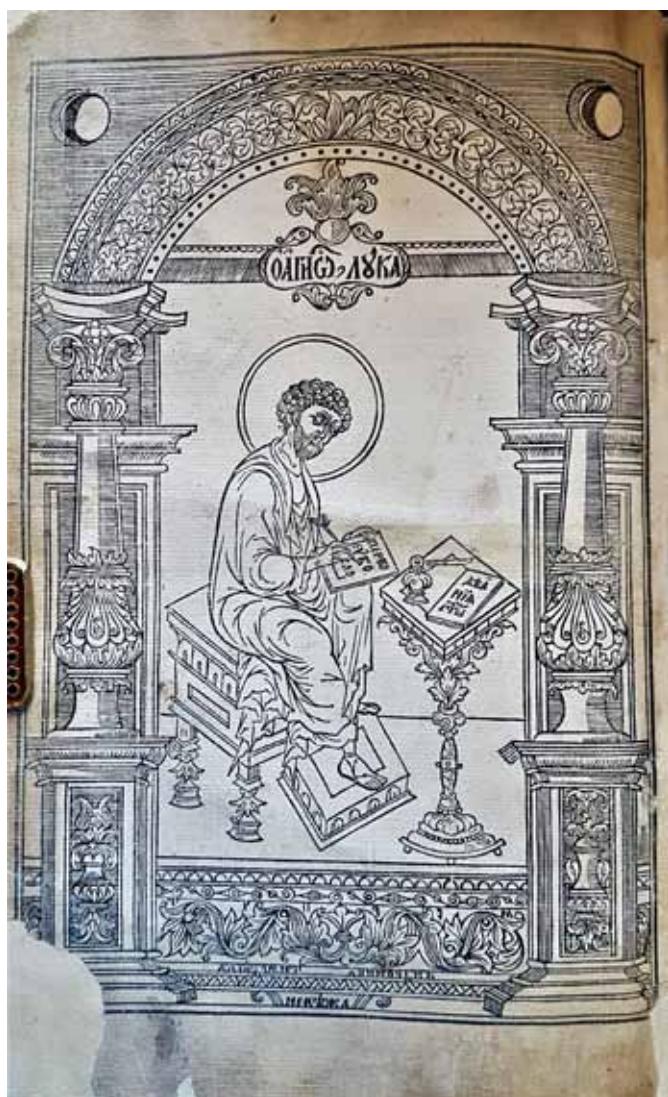
7. Московские кирилловские издания в собраниях РГАДА : каталог. Вып. 2. 1626–1650 / сост. Е. В. Лукьянова. М. : Индрик, 2002.
8. Мудрова Н. А. Библиотека Строгановых (вторая половина XVI – начало XVIII в.). Екатеринбург : УрО РАН, 2015.
9. Некрасов А. И. Книгопечатание в России в XVI и XVII вв. // Книга в России. М. : Гос. изд-во, 1924. Т. 1. С. 64–90.
10. Немировский Е. Л. Анисим Михайлов Радищевский. Около 1560–около 1631 г. М. : Наука, 1997.
11. Петрова (Шарина) О. Монохромные иллюстрации московских рукописей середины XVII века // Вопросы искусствознания. М., 2016. Вып. 1–2. С. 266–297.
12. Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М. : Изд-во АН СССР. 1951.
13. Хромов О. Р. Рукописная книга с гравюрами – новый жанр в искусстве русской книги позднего Средневековья и Нового времени // Библиотековедение. 2012. № 3. С. 54–61.
14. Хромов О. Р. Структура книжной культуры Нового времени и механизмы исторического развития книги // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 344–356.
15. Хромов О. Р. Техника изготовления и художественная форма книги на Московском печатном дворе XVI–XVII вв. // Изв. Урал. федер. ун-та. Серия 2 : Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 4 (193). С. 59–75.
16. Шерстобитова Е. С. Искусство орнаментики художников-знатоков братьев Стефана, Федора и Гаврилы Басовых (последняя четверть XVI–первая треть XVII вв.): Автoref. дис. ... канд. искусствоведения. Челябинск, 2021.



1. И. Федоров, П. Т. Мстиславец. Апостол. 1564.  
Апостол и евангелист Лука. Фронтиспис



2. А.Т. Невежа. Псалтирь. 1577. Царь Давид. Фронтиспис



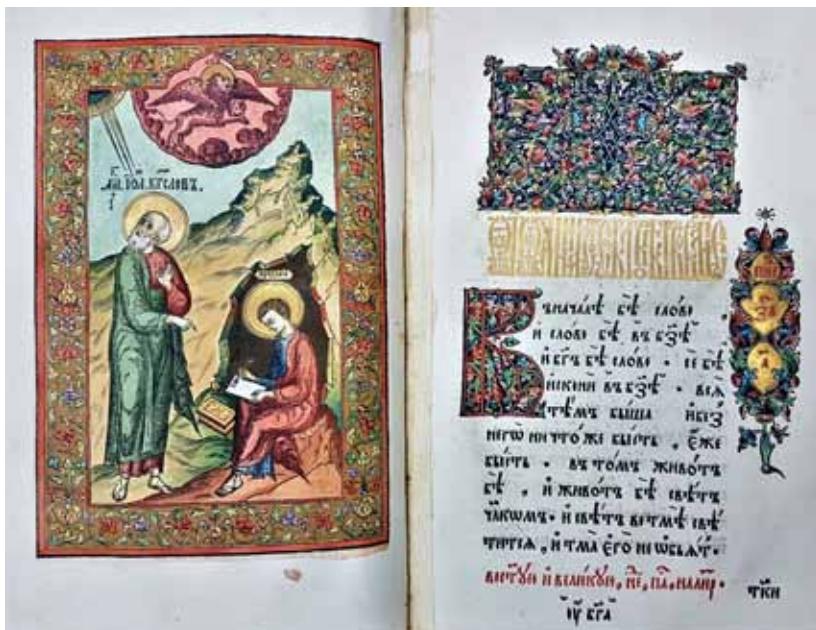
3. А. Т. Невежа. Апостол. 1597.  
Апостол и евангелист Лука. Фронтиспис



4. А. М. Радищевский. Четвероевангелие. 1606.  
Апостол и евангелист Лука. Фронтиспис



5. Четвероевангелие. 20. VII. 1644. Разворот.  
К. Иванов, знаменщик П. Чирин (?).  
Апостол и евангелист Иоанн Богослов и его ученик Прохор.  
Фронтиспис



6. Четвероевангелие. 20. VII. 1644. Разворот.

К. Иванов, знаменщик П. Чирин (?).

Апостол и евангелист Иоанн Богослов и его ученик Прохор.

Фронтиспис. Подносной экземпляр