

Т. И. Макарова

Черневое дело древней Руси

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7.03
ББК 85
Т11

Т11 **Т. И. Макарова**
Черневое дело древней Руси / Т. И. Макарова – М.: Книга по Требованию, 2013. – 156 с.

ISBN 978-5-458-26741-0

ISBN 978-5-458-26741-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

На протяжении всей книги Б. А. Рыбаков рассматривал технологию не статично, а в развитии, что дает в руки археолога материал для истории той или иной техники ремесла или намечает пути его исследования. Это касается и черного дела Руси.

Следующими этапами исследования вещей оказываются создание типологии и изучение географии их распространения. Конечным итогом становится выделение различных школ, что интересно показано на примере черного дела.

При изучении сюжетного строя произведений прикладного искусства Б. А. Рыбаков от пристального внимания к отдельному произведению переходит к широкому охвату разнообразных сторон жизни Руси¹⁵. Этот подход, углубленный дальнейшими исследованиями¹⁶, позволил разгадать смысл орнаментации древнерусских украшений, поставив ее в связь с живыми во всех слоях населения языческими верованиями.

Исследовав продукцию ремесла как археолог, Б. А. Рыбаков останавливается на ее социальной характеристике. Произведения прикладного искусства, дошедшие до нас вкладах, в частности серебро с чернью, отнесены им к деятельности княжеско-боярских мастерских¹⁷.

Так всесторонний комплексный подход превращает древнее произведение искусства, по выражению Н. П. Кондакова, «из предмета любопытства в предмет знания».

Предложенные Б. А. Рыбаковым пути исследования дают в руки каждого археолога материал для размышления и поисков специфической методики в изучении конкретного материала.

Для изучающего черное дело Руси работы Б. А. Рыбакова дают первую схему его развития. Он называет чернение и золочение древнейшими приемами русского ювелирного дела и ставит на первую его ступень такие произведения, как туры рога из Черной могилы. Он намечает эволюцию черного дела, его центры и их особенности. В последующем изложении мы будем возвращаться к этой схеме неоднократно, подчеркивая, что осталось в ней неизменным, а что изменилось за 30 с лишним лет, которые прошли с момента выхода в свет книги Б. А. Рыбакова о ремесле.

Следующий этап в изучении черного дела древней Руси мог наступить только после расширения источниковедческой базы. Этой задаче был посвящен труд Г. Ф. Корзухиной¹⁸. Русскиеклады получили в ее лице скрупулезного исследователя, а украшения с чернью впервые были собраны на страницах одной книги почти в полном составе. Не нашли отражения в ней только украшения, найденные не вкладах, а на других археологических памятниках (городищах, могильниках) и вне пределов Киевской Руси.

Однако черное дело Руси как таковое не рассматривалось автором. Украшения с чернью Г. Ф. Корзухина оценивает только с точки зрения стилистической, удачно завершая высказанные Н. П. Кондаковым и А. С. Гушиным наблюдения. Среди хронологически следующих друг за другом древнерусских уборов она выделяет стилистически единый узор, в который логически вписываются украшения с чернью. Она датирует этот узор второй

половиной XII—XIII в. Но при этом исследовательница впадает в противоречие сама с собой, пытается все изделия с чернью датировать этим промежутком времени. В другом месте она убедительно относит одну их группу — витые браслеты с миндалевидными наконечниками, украшенными чернью, — ко второй половине XI в.¹⁹ Очевидно, сложение убора — медленный процесс, и его не следует смешивать с появлением самой техники чернения.

В последние десятилетия вышел в свет ряд работ по ювелирному делу России с древности до наших дней. Коллективная монография посвящена русскому ювелирному делу XV—XX вв.²⁰ Киевской Руси отведено небольшое место, предметом основного исследования является ювелирное дело XV—XVIII вв. Однако общие закономерности золотого и серебряного дела России важны для понимания процессов, протекавших в этой области художественного творчества ранее. Важен для нас и методический подход авторов к материалу, и отдельные наблюдения за организацией работы ювелира.

Книга М. М. Постниковой-Лосевой называется «Русское ювелирное дело, его центры и мастера»²¹, и это название вполне отражает направление поисков автора на выявление работ отдельных мастеров-ювелиров. Специфика материала — наличие письменных источников — позволила автору создать поминный список крупнейших мастеров, работавших в России в XVII — первой половине и середине XVIII в.

Это направление помогло выявить в коллекциях разных музеев изделия определенного ювелира — например, работу Григория Новгородца, жившего в 70-х годах XVII в. в Новгороде, или уловить отличительные черты творчества мастеров черного дела М. Михайлова, А. Павлова. Изучая организацию работы в мастерской ювелира XVII в., автор приходит к выводу об участии в создании одного произведения разных специалистов: мастера по ковке, чеканщика, резчика, черневых дел мастера и знаменщика, по рисунку которого делались узоры. Такая система работы не исключала существования и мастеров-универсалов. При анализе таких сложных произведений, как серебряные обручи, следует помнить об этих двух возможных путях создания вещи, требующей применения различных технических навыков.

Наконец, очень интересна установленная автором близость орнаментов серебряной чеканки Ярославля XVIII в. орнаментам, заимствованным мастерами из рукописных и первопечатных книг. Мимо русского ремесленника XVII в. не проходили и занимательные сюжеты книжных иллюстраций и гравюр. Близость орнаментации древнерусского черного серебра в более раннее время к орнаментации лицевых рукописей не покажется в свете этих наблюдений исключительным явлением.

Специально русскому черному искусству посвящена книга коллектива авторов — М. М. Постниковой-Лосевой, Н. Г. Платоновой и Б. Л. Ульяновой²². Она представляет собой альбом прекрасных иллюстраций с кратким очерком черного дела России от XI в. до наших дней.

Последнее исследование, имеющее отношение к нашей теме, — книга Т. В. Николаевой «Прикладное искусство Московской Руси»²³. Она посвящена ста-

новлению художественной культуры Московской Руси, в которой традиции домонгольского искусства соединились с живыми источниками культуры таких древних центров, как Владимир, Суздаль, Новгород, Ярославль, Тверь. Характер своего подхода к материалу автор определяет четко на первых же страницах своего исследования: «Для нас каждая изучаемая вещь — не только художественное произведение, но и документ истории»²⁴. Как ясно из изложенного, такой подход традиционен для советской археологической школы. Он позволил Т. В. Николаевой воссоздать живую историю становления прикладного искусства Московской Руси, связав с ним судьбы отдельных мастеров и эволюцию различных приемов ювелирного дела. Это в полной мере относится к черневому делу — искусству, не совершенно утраченному, как это случилось с перегородчатой эмалью, а ставшему основным и любимым у ювелиров Московской Руси. Оно оставило нам такие имена, как мастер Лукиан и Семен Золотилов, и целый ряд первоклассных произведений безымянных мастеров. Т. В. Николаева, анализируя эти произведения со всей тщательностью археолога и широтой искусствоведа, дала блестящие примеры комплексного исследования предметов прикладного искусства. В результате ей удалось проследить особенности развития черневого дела в Московской Руси. Сопоставление этих произведений с изделиями серебряников середины XIII в. должно помочь нам уловить тонкую нить, которая связывает черневое дело нослемонгольской Москвы с традициями ювелирного дела Киевской Руси.

* * *

Предлагаемая работа ставит своей целью собрать все дошедшие до нас серебряные изделия с чернью, изготовленные древнерусскими мастерами в X—XIII вв. Абсолютное их большинство составляют женские украшения. Описание их представлено в Каталоге. Такие изделия, как части поясных наборов или церковные сосуды, по своей единичности и оторванности от основного материала работы — украшений — в Каталог не вошли, хотя им и уделено определенное внимание в тексте. Это восполнено

ссылками на их публикации и места хранения в примечаниях.

Лишь попутно рассмотрена в данной работе и другая категория изделий, на которых применялась иногда чернь. Это медные кресты-энколпионы. Они украшались и в другой технике — гравировки, перегородчатой эмали, рельефа. Поэтому неправомерно рассматривать кресты с чернью в отрыве от крестов, не имеющих черни. Многочисленность этих изделий, изготовленных древнерусскими мастерами и привозных, требует специального их изучения и может быть темой отдельной книги.

В работе собрано и описано в Каталоге 317 украшений с чернью. Часть из них хранится в музеях Москвы, Ленинграда, Киева, Каунаса. Учет будет способствовать их сбережению и сохранности. Часть из них попала в зарубежные музеи или безвозвратно погибла. В этом случае полное их описание и издание по дошедшим до нас материалам поможет сохранить о них память.

Публикация Каталога и иллюстраций — единственный способ выявить и сделать достоянием разных специалистов богатства древнерусского ювелирного дела, высоко оцененного еще в древности и часто недостаточно известного нашим современникам.

В исследовании, проведенном на базе собранного материала, автор придерживается комплексного метода, последовательно анализируя технологию изготовления, орнаментацию, устройство каждой вещи. Подавляющее большинство украшений сделано из серебра. Редкие экземпляры перстней и колтов из золота рассмотрены вместе с однотипными вещами из серебра.

Ассортимент украшений с чернью у древнерусских ювелиров был не так уж велик. Это браслеты, колты, перстни, широкие и узкие браслеты-обручи, медальоны ожерелий, или барм. Они и образуют самые крупные единицы нашей классификации — группы.

Конструкция и форма вещи дают следующую единицу классификации — *тип*. Конкретные детали их формы и конструкции, а также стилистические особенности орнаментации обуславливают выделение *подтипов*.

¹ Теофил Пресвитер. Записка о разных искусствах. — В кн.: Сообщения ВЦНИЛКР, 1963, № 7, с. 71 (кн. I и II — пер. А. А. Морозова; кн. III — пер. С. Е. Октябревой).

² Это сомнение возникло у переводчиков «Записки» Теофила. В комментариях к переводу на с. 72 А. А. Морозов склоняется к тому, что упоминаемая Теофилом Туска является Этрурией (от лат. Tuscus — тусский, этрусский), хотя и отмечает, что подобное толкование — не единственное и некоторые ученые под словом «Tusca» подразумевают искаженное «Русь».

³ Rosenberg M. Niello seit dem Jahre 1 000 nach Chr. Frankfurt a/M., 1925, T. II, S. 103, 104.

⁴ Кепен П. Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств и отечественной палеографии, собранным Петром Кепеном. М., 1822.

⁵ Забелин И. Е. О металлическом производстве в России до конца XVII столетия. — ЗАО, 1853, т. V.

⁶ Там же, с. 27.

⁷ Кондаков Н. П. Русские клады: Исследование древностей великокняжеского периода. СПб., 1896, с. 3.

⁸ Там же, с. 211.

⁹ Там же, с. 141.

¹⁰ Там же, с. 158, примеч. 1.

¹¹ Rosenberg M. Niello bis zum Jahre 1 000 nach Chr. Frank-

furt a/M., 1924, T. I; *Idem*. Niello seit dem Jahre 1000 nach Chr., 1925, T. II.

¹² Ibid., T. I, S. 102.

¹³ Гуцин А. С. Памятники художественного ремесла древней Руси X—XIII вв. Л., 1936.

¹⁴ Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948.

¹⁵ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971.

¹⁶ Рыбаков Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья. — В кн.: Вопросы истории, 1974, № 1, с. 3—30; *Он же*. Язычество древних славян. М., 1981.

¹⁷ Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси, с. 314, 496, 497.

¹⁸ Корзухина Г. Ф. Русские клады IX—XIII в. М.; Л., 1954.

¹⁹ Там же, с. 26, 71.

²⁰ Гальдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1967.

²¹ Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI—XIX вв. М., 1974.

²² Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русское черневое искусство. М., 1972.

²³ Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976.

²⁴ Там же, с. 8.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕХНОЛОГИЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ СЕРЕБРЯНЫХ УКРАШЕНИЙ С ЧЕРНЬЮ НА РУСИ

Эмаль применяли чаще всего на золоте, с чернью работали в серебре. «Где золото сменяет серебро, там эмаль сменяет чернь»¹. С этим тезисом Н. П. Кондакова нельзя не согласиться. Действительно, чернение стало излюбленным именно у серебряников, и причины этого упираются прежде всего в свойства самих драгоценных металлов.

Для перегородчатой эмали серебро является материалом второго сорта в силу того, что оно менее мягко и ковко, чем золото, и легче плавится: температура плавления серебра 960,5°, а температура плавления золота 1063°. Поэтому эмалиеру, работающему с серебром, сложнее сделать тонкие перегородки для эмали и спаять их в печи с дном лотка так, чтобы они не расплавились. В процессе изготовления черни такие тонкие операции не производились. Сама же чернь — сплав сернистого серебра — прочно соединяется с серебром и дает простор для множества художественных исканий.

Чернь лучше всего сохраняется в углублениях рисунка, поэтому создание подходящего для нее ложа достигалось естественнее всего при помощи гравирования. В результате мастер получал черненный рисунок на светлом фоне. Другой путь — чернение фона со светлым рисунком на нем — предполагал углубление поверхности для черни. Во всех этих случаях широко применялось и золочение.

Все перечисленные приемы — гравировка, золочение, чернение — в основе своей мало менялись. Так, химические исследования показали, что рецепт чернения, описанный Плинием Старшим, перешел из античности в металлообработку раннего средневековья практически без изменений². Однако существовало множество своеобразных рецептов черни, различных способов золочения и приемов гравировки.

Наша задача — выяснить, какие из этих приемов были в ходу у ювелиров древней Руси. Попробуем реконструировать процесс изготовления серебряных украшений с чернью, каким он вырисовывается по самим древнерусским вещам. Для этого мы будем фиксировать следы той или иной стадии изготовления, которые можно наблюдать на изделии. Именно эти следы запечатлевают на изделии индивидуальные особенности его производства, восходящие к почерку отдельного мастера или к коллективному опыту ряда мастеров, т. е. традиции.

Первой стадией в сложном процессе производства серебряного украшения с чернью было изготовление самой вещи, которую предстояло украсить чернью. Реже всего для этого применялось литье. Только наконечники витых браслетов и некоторые перстни с чернью были литыми, в целом же литье — слиш-

ком не экономный способ изготовления вещей из драгоценных металлов.

Обычно черненные изделия делались из тонкого листа серебра. Для создания из него в холодном состоянии полого тела применялся очень древний способ — ручная выколотка (дифовка). Основан он на таком свойстве серебра, как вязкость, из-за которой обрабатываемый ударами деревянного молотка лист тянется, изгибается и приобретает необходимую форму³. Таким образом сделаны некоторые колты и обручи, исполнявшиеся по индивидуальным заказам. К ним принадлежат лучшие экземпляры нашей коллекции.

Массовая продукция требовала более легкого способа. Им оказалось тиснение на матрице. Матрицы, литые из медных сплавов, имели выпуклую внешнюю поверхность и плоскую внутреннюю. Первая при тиснении обеспечивала пластине выпуклую поверхность, вторая позволяла плотно закрепить матрицу на верстаке. При раскопках подобные матрицы найдены не раз. Они отличаются только большей или меньшей тщательностью выполнения. Так, на матрице из Святозерскогоклада⁴ рисунок, который должен быть оттиснут, сделан выпуклым на углубленном фоне; ясно, что предполагалось светлое изображение на черном фоне. На матрице из Изяславля примитивные контуры изображения в виде узкого канальца пройдены резцом (рис. 1). Вероятно, канал, заполненный чернью, оставлял впечатление черни по гравировке. На такую матрицу накладывали серебряную пластину и били молотком по свинцовой прокладке до тех пор, пока контуры рисунка на ней не оттиснутся. Иногда оттиснутые таким образом контуры были столь обобщены и упрощены, что это не удавалось скрыть даже последующими операциями — гравировкой и чернением. На колтах из Изяславля с двумя птицами по сторонам крина гравер не понял рисунка, изобразив вместо крыльев какие-то нелепые утолщения (рис. 2, 1). На другой паре изяславльских колтов гравер вообще не понял аналогичной композиции, плохо ее оттиснул на матрице и искажил окончательно гравировкой (рис. 2, 2). Еще в одном случае из-за стертой матрицы или некачественного тиснения лоток для черни оказался слишком мелким, и она почти всюду выкрошилась (рис. 2, 3). Эти колты, если бы они не были в употреблении, можно было бы назвать производственным браком. Были среди тисненых колтов и очень удачные.

К ручной выколотке по модели надо отнести изготовление таких деталей колта, как дутые шарики, составленные из двух половинок. Они были нужны для обниси колта, где они имитировали настоящие жемчужины, обрамлявшие золотые колты с эмалью.

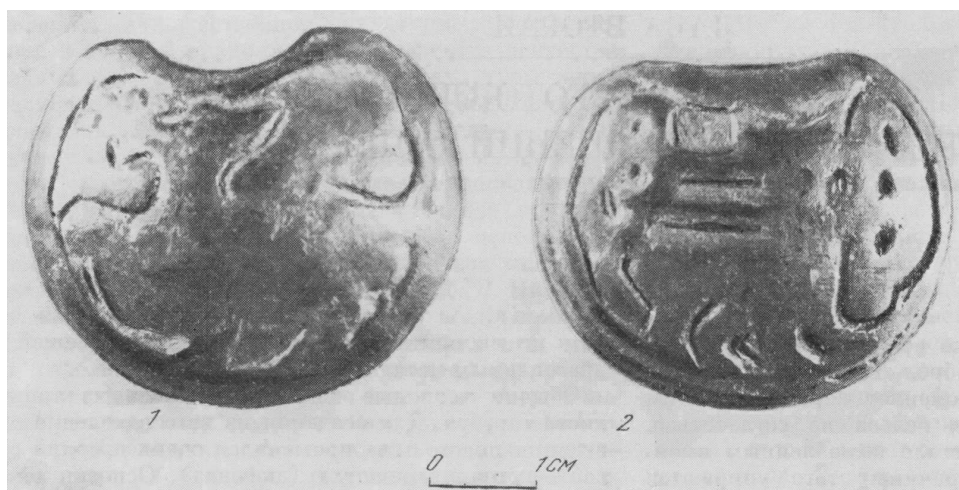


Рис. 1. Матрицы для тиснения колтов из Изяславля

1 — с изображением зверя;
2 — с изображением парной композиции

Для получения полусфер в этом случае нужно было приспособление, которое у ювелиров называется «анкой». Это металлический куб с полусферическими углублениями различного диаметра. Пластину кладут на него и отжимают шаровым пунсоном.

Следы двух описанных операций — ручной выколотки и тиснения — мы находим и на браслетах-обручах. Подчеркнем, что при изготовлении обруча дифовке подвергались обе его пластины — внутренняя и внешняя. Есть обручи, пластины которых были явно оттиснуты. Это совершенно несомненно для обручей с рельефными розетками и с «жемчужинами», оттиснутыми на матрице. Иногда об этой операции говорят и второстепенные детали — например, рифленые шарниры.

Наконец, среди обручей есть и литые, причем вместе со створкой отливали и рельефные валики, на браслетах ручной выколотки всегда накладные. Литые обручи тоже отличаются высоким мастерством. Создается впечатление, что исполнитель их хорошо представлял обручи, исполненные дифовкой, но не знал способа, которым они были изготовлены, и поэтому пошел своим путем.

Второй стадией в изготовлении обручей была гравировка — искусство, тесно связанное с чернью. Гравирование — это рисование на металле, при котором линейный рисунок наносится на металл при помощи стального резца, или, как его называют ювелиры, штихеля. Дошедшие до нас древние изделия с гравировкой отличаются друг от друга различными следами, которые оставил штихель. В древней Руси, как и в настоящее время, мастера использовали штихели с рабочим краем различной формы. Попытаемся сопоставить зафиксированные нами на древних произведениях следы с современными инструментами гравирования (рис. 3).

Первый из них — обычная игла (радириная игла). В «Руководстве золотых и серебряных дел мастерства», составленном нижегородским губернским пробырем горным инженером А. И. Андрюшенком⁵, обобщившим большой опыт русских ювелиров XIX в., отмечается, что мастер должен иметь целый набор таких игл с правильно заостренным концом. Радириной иглой производят первую операцию гравирования — переноску рисунка с бумаги на металл. Способ, которым эта операция производи-

лась в XIX в., выглядит архаичным и, возможно, близок к тому, каким пользовались древние ювелиры. Он состоит в следующем.

Пластина, на которую надо перевести рисунок, закрепляется неподвижно на специальной подушке. Такой подушкой может служить смола, разогретая в сосуде, как это делается при чеканке. После этого на заготовку кладут тонкий слой воска. Рисунок, сделанный карандашом на кальке, накладывают на воск лицевой стороной и слегка придавливают, отчего на воске остается отпечаток. Эта операция могла выглядеть и так: по линиям рисунка проводят деревянной палочкой с заостренным концом. По снятии бумаги на воске остаются углубленные линии переведенного рисунка⁶.

Трудно сказать, как практически осуществлялся перевод рисунка на металл в древности. Можно только утверждать, что этот процесс был, о чем свидетельствует совершенный рисунок гравировки таких сюжетов, как сложная плетенка, невозможная без предварительного эскиза и перевода.

Перевод рисунка легко объясняет удивительную близость сюжетов, исполненных гравировкой на обручах, с орнаментальными сюжетами рукописных книг древней Руси. Конечно, опытный художник мог и просто нарисовать тот или иной орнамент на воске палочкой или иглой. По линии переведенного на восковую поверхность серебриной заготовки рисунка проходились радириной иглой, и он окончательно закреплялся на металле. Надо отметить, что линии радириной иглы редко можно заметить на готовом изделии, так как их перекрывала последующая гравировка. Однако в некоторых случаях эта линия заметна, потому что линия гравировки в ряде мест прошла по внутреннему ее контуру, а чернь, перекрывшая этот начальный дефект рисунка, выкрошилась (рис. 4, 5). Впрочем, подобную стадию работы мы могли предполагать и без этого свидетельства: о ней говорят совершенство графики большинства древнерусских черненных изделий и поразительное сходство с орнаментами лицевых рукописей. Конечно, в случаях, когда гравировалось изделие, уже подвергнутое тиснению и не отличающееся сложностью рисунка, перевода рисунка не было. Так, грубые контуры примитивных рисунков на некоторых колтах прочерчивали сразу штихелем.

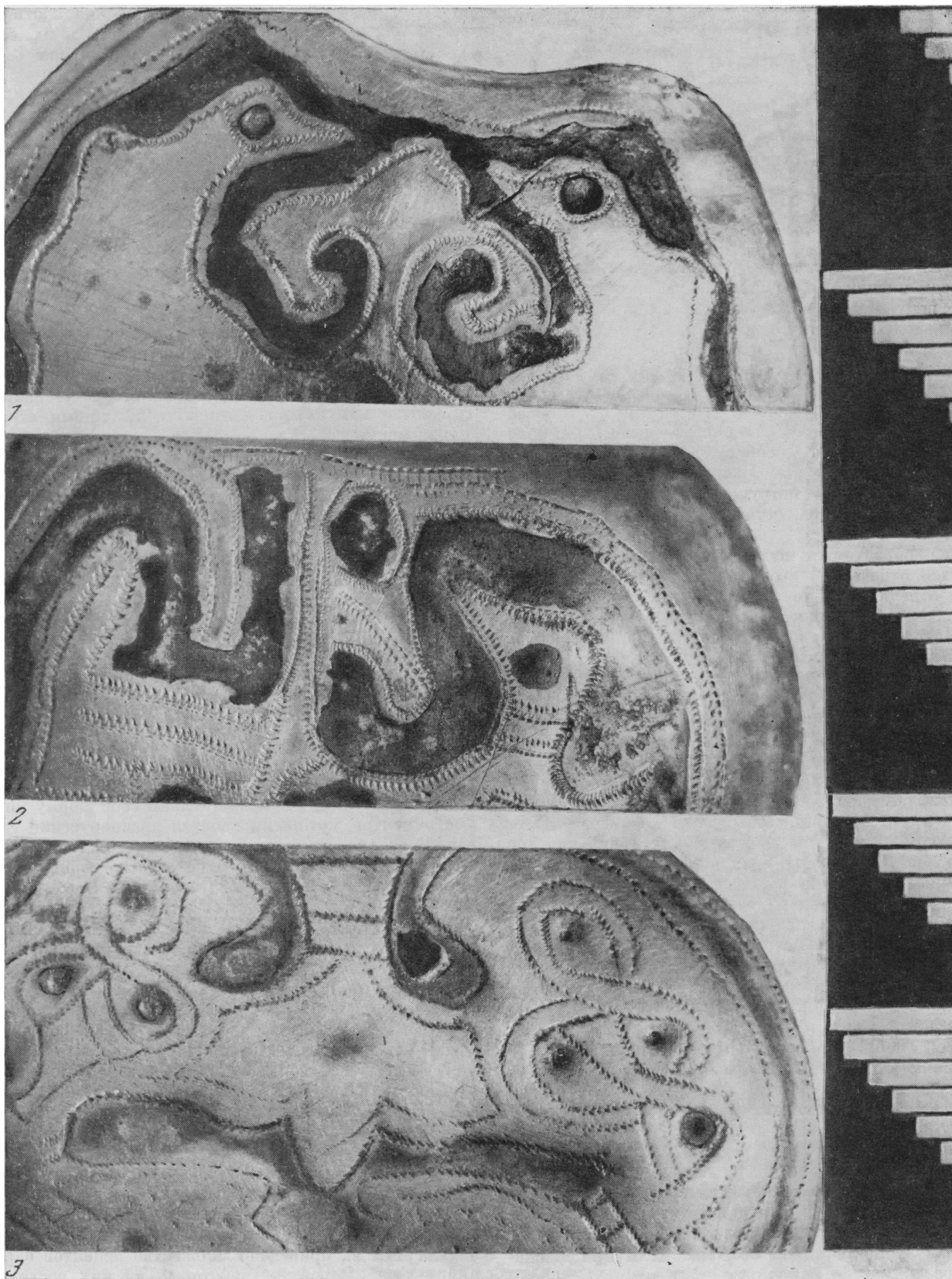


Рис. 2. Детали тисненых колтов из Изяславля

1 — № 194; 2 — № 196; 3 — № 135

Здесь и во всех последующих подписях, а также на рис. 13—55 номер соответствует номеру по КATALOGУ

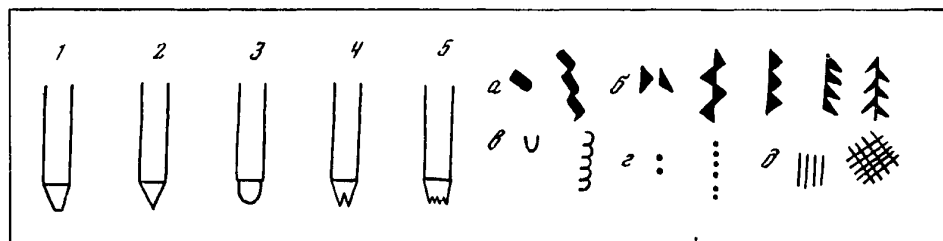


Рис. 3. Рабочие части резцов-штихелей и их следы на изделиях

- 1 — фляхштихель;
- 2 — мессерштихель;
- 3 — болтштихель;
- 4 — пунктирштихель;
- 5 — фаденштихель;
- а — прямоугольник;
- б — зубцы острые;
- в — зубцы округлые;
- г — точка;
- д — параллельные штрихи

В случае с переводом рисунка радирной иглой очередь штихеля наступала после четкого нанесения рисунка на поверхность изделия. Мастера XIX в. и более раннего времени —XVI—XVIII вв.—употребляли много штихелей. Отличались они друг от друга формой рабочей части резцов⁷. Среди них нетрудно выделить резцы, следы которых остались на древнерусских изделиях с чернью (рис. 3). Следует учитывать, что собственно рабочими были боковые грани штихеля — если он трехгранный, и центральные нижние и обе боковые — если он четырехгранный. Штихель погружается в толщу металла на доли миллиметра, оставляя след острия и боковых граней.

След, образуемый штихелем, состоит из повторяющихся отпечатков его рабочей части. Собственно, один отпечаток и является таким следом. Их расположение, создающее своеобразный рисунок, обусловливается движением руки гравера. Попробуем реконструировать резцы по форме оставленных ими на древнерусских украшениях с чернью отпечатков.

Самый распространенный след гравировки на черненых украшениях древней Руси — зигзаг. Он бывает мелким, видимым только при сильном увеличении — в 11- и 20-кратную лупу, и крупным, хорошо различимым невооруженным глазом. В последнем случае ясно, что бесконечно повторяющийся след — прямоугольник, повернутый косо (рис. 3, а). В мелком зигзаге он выглядит как тоненькая полоска. Зигзагообразный рисунок получается от характерного движения руки мастера, который продвигает резец вперед и врезает его в толщу металла, равномерно поворачивая то вправо, то влево. Резец с маленьким острием оставляет мелкий зигзаг, след которого различим в лупу. Резец с широким и длинным острием дает крупный зигзаг с хорошо видимым прямоугольным следом, косая траектория которого образует характерный зигзаг.

Резец с прямоугольным острием различных размеров широко применялся ювелирами в XIX в. Им пользуются и современные мастера. В XIX в. он назывался фляхштихелем.

Другой частый след резца — зубчатый. Его повторяющийся элемент — треугольник. При движении руки, аналогичном движению, описанному в предыдущем случае, получается след, состоящий из треугольных зубцов. При движении резца вперед с ритмичными поворотами в одну сторону получается цепочка зубцов с одной стороны. Если при движении резца мастер наклоняет его в правую сторону больше, чем в левую, что и удобнее, получается характерный след, у которого зубцы четче справа, чем слева (рис. 3, б). Этому инструменту соответствует резец, называемый мессерштихелем.

Характерный след зафиксирован при обработке фона на некоторых медальонах. Он представляет собой как бы фестоны, обращенные в одну сторону. Повторяющимся элементом здесь оказывается скобка, стороны которой слегка выпуклы. Легко представить острие, оставляющее подобный след: оно должно иметь форму равнобедренного треугольника со слегка выпуклыми длинными режущими сторонами, причем именно они и работали, так как короткая сторона не оставляла следа, потому что в металл не врезалась. Такой след оставит трехгранное острие с двумя выпуклыми гранями, срезанное наискось. Резец с подобной рабочей частью называется болтштихелем (рис. 3, в).

Наконец, иногда рисунок дан как бы пунктирной линией. След инструмента в этом случае — точка, которую могло оставить только острие. Вероятнее всего, это след пунктирштихеля — инструмента, похожего на фляхштихель, с двумя заостренными зубцами вместо режущего края. Продвигая его вперед, гравер оставлял пунктирную линию (рис. 3, г).

Последний след, который можно связать с конкретным инструментом, — это сетка, прямая или косая, которой часто обрабатывали поверхность под чернь. Такой след оставляет фаденштихель — резец с мелкими зубцами на режущем крае (рис. 3, д).

Таким образом, мы представляем себе форму пяти инструментов, которыми работал древнерусский гравер. Вероятно, их было больше, и у каждого мастера — по несколько. Часто одна и та же вещь сохраняет следы двух, а то и трех штихелей. Несомненно, что каждый мастер при этом отдавал предпочтение одному-двум определенным инструментам, достигая вершин в работе с ними. Так, замечательный резчик, работавший в Рязани, предпочитал всем резцам два: с прямоугольным и треугольным краями. Фиксация следов инструмента ведет, как мы видим, к воссозданию самих древних инструментов, и это бесспорно интересно. Но для нас этот аспект изучения древней вещи имеет особый интерес: он дает еще один признак в той системе наблюдений, которые позволяют выделить произведения, сделанные одним мастером, и уловить традицию в произведениях разных мастеров.

Заключительным этапом работы над украшением с чернью и гравировкой было собственно чернение. В указах и наставлениях по художественным ремеслам, составленным на Руси на протяжении XVI — начала XIX в., приведено множество рецептов варения черни⁸. Вероятно, некоторые из них восходят к рецептам, бытовавшим в более ранние времена. Но единственно подлинным древним руководством по изготовлению черни являются главы из Записки о различных ремеслах Теофила, относящейся к XI—



Рис. 4. Примеры следов работы резцами на колте (1)
и браслетах (2—5)

1 — № 106; 2 — № 207; 3 — № 225; 4 — № 247; 5 — № 210

XII вв.⁹ Теофил подробно описывает рецептуру и весь процесс изготовления черни. Проанализируем его, сопоставляя с поздними рецептами русской черни, скорректированными ювелирами-практиками. Для этого обратимся к коллективному труду сотрудников Государственного исторического музея¹⁰, где такой рецепт приведен.

Теофил начинает свое описание процесса изготовления черни так: «Возьми чистого серебра, раздели по весу на две равные части и добавь третью часть чистой меди». Далее следует расплавить серебро с медью. Эта первая операция соответствует поздним рецептам русской черни по сути, но не по рецептуре, так как русские мастера брали одну часть серебра и три-четыре части меди и сплавляли их в тигле при температуре 1000°.

Осталась неизменной и суть следующей операции, в позднее время заключавшейся в том, что полученный сплав серебра и меди в горячем виде вливали в тигель с расплавленной серой (на одну весовую часть сплава — одну-две части серы). Соотношения количества серы и сплава Теофил не дает, но всю операцию описывает подробно, деля на ряд этапов.

«Возьми желтую серу, искроши ее и брось свинец и часть этой серы в медный тигель». Далее в расплавленное серебро с медью надо влить свинец и серу из медного сосуда, а потом, «изо всех сил» перемешав их «с углем» (?), быстро влить в приготовленный тигель с серой. Последний надо поставить на огонь «до тех пор, пока все не расплавится».

Последний этап приготовления черни на Руси в позднее время таков: сплав, тщательно перемешавая, выливают на сковороду, толкут в порошок, снова переплавляют в горне, остывший сплав снова толкут в порошок и хранят его в таком виде.

У Теофила эта операция описана так: полученный сплав надо влить в железную форму. Затем, — советует Теофил, — «прежде чем он остынет, тихонько ударяй, немного нагрей и опять тихонько бей и так поступай, пока она не превратится в тонкий лист». При этом нельзя давать черни остыть, «ибо, — как сообщает Теофил, — природа черни такова, что если бить по ней, когда она остынет, то она сразу же разламывается на кусочки. Но нельзя нагревать ее и до красноты, потому что она сразу плавится».

Наконец, лист черни кладут «в глубокий толстый сосуд и, налив сверху воды», разбивают ее круглым молотком на мельчайшие кусочки.

В позднее время чернь хранили в порошке. Теофил сообщает живые подробности приспособлений, к которым в этом случае должен был прибегнуть древний ювелир: «Вынь, высуши и мелкую (чернь. — *Т. М.*) сунь в гусиное перо и заткни его. Частицы покрупнее сунь в сосуд и измельчи, опять высуши и сунь в гусиное перо». При этом Теофил советует приготовить много перьев, прежде чем приступить к чернению изделия.

Перед чернением изделия русские мастера смачивали его раствором буры (10 г буры на 200 мг воды), а потом нагревали до испарения влаги. Теофил пишет: «Возьми клей, который зовется камедь, и немного разотри его с водой, так, чтобы вода слегка замутилась. Место, которое ты хочешь покрыть чернью, сначала смочи этой водой. Возьми перо и вытягивай с помощью тонкой железной палочки

аккуратно на это самое место, пока не покроешь его целиком».

Последующий обжиг в горне он описывает так: «Собери очень горячие угли, сунь в них сосуд (с черненым изделием. — *Т. М.*) и тщательно закрой его, но так, чтобы на чернь не попало ни одного угля, иначе она выпадет. Когда вся чернь расплавится, возьми сосуд щипцами и, поворачивая, смотри, чтобы чернь не упала на землю. Если при первом нагревании чернь не покроет весь сосуд, опять смочи их (изделия. — *Т. М.*) и положи, как раньше, и поскорее, чтобы этого не пришлось повторять снова».

В этом подробном руководстве есть и раздел о полировке черни — процессе, с такой педантичной подробностью описанном Теофилом в отношении к перегородчатой эмали. Для полноты ознакомления со всеми стадиями изготовления черненных изделий посмотрим, как советует Теофил производить полировку черни. Покрытый чернью предмет смачивают слюной и натирают пемзой, «пока не проступит везде рисунок и вся поверхность не станет гладкой». Затем чернь натирают куском липового дерева с нанесенным на него влажным порошком пемзы, «пока она не станет блестеть». Последняя стадия этого процесса наступает после того как протертую тонким холстом чернь натирают жиром, а потом слегка полируют «кожей козла или оленя, пока она не станет светлой». В позднее время в России поступали почти так же: после обжига лишнюю чернь осторожно спиливали мелким напильником до выявления рисунка, сглаживали неровности полировкой пемзой, а потом доводили черненую поверхность до глянца шлифовкой березовым угольком¹¹.

В приведенное описание процесса производства черни мы можем внести некоторые дополнения, почерпнутые из анализа самих древних вещей. Это касается дополнительной обработки поверхности, которую предстояло покрыть чернью. Если чернь должна была заполнить углубления гравировки, такой обработки не требовалось. Если же чернь должна была покрыть большую поверхность фона, она требовалась безусловно. В тех случаях, когда чернь выпала, мы можем разглядеть фон, покрытый сеткой резцом типа современного фаденштихеля (рис. 4, 3). Иногда производилась как бы выборка фона резцом или нанесли небрежные насечки (рис. 4, 4). В тех случаях, когда чернь сохранилась на изделии плохо, поверхность для нее, как правило, не была обработана.

Чернь на древнерусских украшениях бывает различной по плотности и тону. Иногда она выглядит черно-бархатной, иногда — серебристо-серой с грифельным отливом. Это зависит от различной рецептуры¹², в тонкости которой мы могли бы проникнуть только в результате химического количественного анализа. Поскольку для такого анализа требуется значительное количество черни и частичное разрушение древней вещи, такой путь исследования использован быть не может.

С техникой черни тесно связано золочение, так как чаще всего эти два приема применялись на одних и тех же изделиях. Из украшений с чернью, привлеченных в настоящей работе, половина покрыта позолотой. Поэтому техника золочения представляет для нас немаловажный интерес.

Теофил описывает способ, который русские ювелиры нового времени называли золочением «через огонь». В настоящее время он не применяется как нерациональный и вредный. После описания разных способов размалывания золота Теофил советует смешать его со ртутью и поместить в горшок. После того как смесь эта расплавится, надо вылить ее в холодную воду, промыть и высушить. Полученной теплой смесью натирают места, подлежащие позолоте, нагревают их над углями, натирают до тех пор, пока все углубления не станут белыми. В главе

«О полировке золота» Теофил советует полировать позолоченные участки кусками свинца, «как скребком...», в чистой воде чистой чаши». Далее,— говорит он,— «поставь на угли, ... потуши в огне и полируй снова».

Чернение, несомненно, является приемом, характерным для работы на серебре. Однако иногда чернь применяли и на золоте. В последующем изложении мы остановимся на отдельных вещах из золота с чернью. Технология их изготовления, вероятно, мало отличалась от технологии чернения на серебре.

¹ Кондаков Н. П. Русские клады: Исследование древностей великокняжеского периода. СПб., 1896, с. 97.

² Василев В., Митанов П. Консервация на находки от гроб IV в. в Силистра Музеи и памятники на культура. София, 1974, кн. I, с. 41.

³ Флеров А. В. Художественная обработка металлов. М., 1976, с. 63.

⁴ Рыбаков Б. А. Ремесло. — В кн.: История культуры древней Руси. М.; Л., 1948, т. I, с. 128, рис. 84; 85.

⁵ Андрющенко А. И. Руководство золотых и серебряных дел мастера. Нижний Новгород, 1904, с. 53, 54.

⁶ Флеров А. В. Художественная обработка металлов, с. 104; Андрющенко А. И. Руководство золотых и серебряных дел мастера, с. 56.

⁷ Флеров А. В. Художественная обработка металлов, с. 100, рис. 49.

⁸ Виннер А. В. Свод древнерусских указов и наставлений по технике древнерусской живописи и художественным ремеслам XV—начала XIX в. — Архив ИА, Р-2, № 1908, ч. II.

⁹ Теофил Пресвитер. Записка о разных искусствах. — В кн.: Сообщения ВЦНИЛКР, 1963, № 7, главы XXVIII и XXIX.

¹⁰ Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV—XX вв. М., 1967, с. 77, 78.

¹¹ Там же, с. 78.

¹² Флеров А. В. Художественная обработка металлов, с. 152.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ОРНАМЕНТ УКРАШЕНИЙ С ЧЕРНЬЮ И МЕТОДИКА ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

Древнерусские украшения с чернью отличаются необычайно богатой и сложной орнаментацией. Прежде всего, как и в изделиях с перегородчатой эмалью, это — единая система растительно-геометрического узора, в которой отдельные элементы связаны закономерностью общего развития от простого к сложному.

Анализ орнамента путем его расчленения на простейшие элементы — испытанный метод, примененный еще В. П. Щепкиным при изучении орнамента рукописей². В настоящее время наиболее последовательно этот метод проводится в работах искусствоведов — Л. И. Ремпелем³, в работах этнографов — С. В. Ивановым⁴. Используя метод, разработанный этими исследователями, сформулируем принципы, из которых пришлось исходить при изучении орнамента, применявшегося в древнерусском черневом деле. Остановимся на терминологии. Вслед за С. В. Ивановым мы будем пользоваться такими понятиями:

1. Элемент — простейшая (исходная) часть мотива.

2. Орнаментальный мотив (раппорт) — повторяющаяся часть орнамента или композиция, в основе которой лежит видоизменение основного элемента или определенная их комбинация.

3. Орнаментальная система — понятие, которое предполагает, что в данном орнаменте самый сложный элемент восходит к простейшему, а построение композиций из отдельных элементов отличается единым характером изменений.

Эти понятия легче представить себе на конкретном примере. Все исследователи орнамента рукописных книг вслед за В. Н. Щепкиным соглашались в том, что в основе древнейшего его стиля — так называемого византийского⁵ — лежит трехлепестковый цветок, который условно можно называть крином⁶. Это исходный, основной элемент «византийского» орнамента древнейших лицевых рукописей.

Простейшей и очень распространенной композицией из кринов является розетка с четырехкратным его повторением. Это — один из популярнейших орнаментальных мотивов «византийского» орнамента. Построение его подчинено определенным законам. Совокупность всех способов построения композиций, характерных для «византийского» орнамента, основу которых составляет крин или его модификация, и будет соответствовать понятию орнаментальной системы. Ясно, что существенной ее характеристикой оказываются те способы построения композиций, которые лежат в основе создания орнаментальных мотивов, а они продиктованы законами симметрии.

Основоположник науки о симметрии А. В. Шубников писал, что в декоративном искусстве можно встретить все образцы симметрии, существующие в природе. Безграничное же разнообразие орнамента — явление кажущееся. Наука о симметрии знает всего три категории орнамента — розетку, бордюр и сетку. Розетки в свою очередь делятся на три вида, бордюры — на семь. Сетку мы разбирать не будем, так как в орнаментации эмальерного и черневого дела она не применялась. Каждый вид симметрии представляет собой «совокупность всех элементов симметрии фигуры»⁷.

Прежде всего, исходя из типологической схемы симметрии, рассмотрим предложенные нами принципы формальной классификации орнамента. Их мы будем придерживаться в последующем описании материала.

Самым крупным делением нашей классификации является отдел. Он определен характером орнамента: 1 — растительный; 2 — геометрический. Отделы распадаются на две категории, соответствующие двум категориям симметрии: розетке и бордюру. Между ними целесообразно выделить переходную категорию.

Дальнейшая классификация идет с учетом основного элемента, из которого создается композиция, и самого способа (механизма) ее создания.

Эта классификация легла в основу орнаментации золотых украшений с перегородчатой эмалью⁸, ее же мы используем и для создания классификации орнаментов на изделиях с чернью (рис. 5).

При сопоставлении сложных узоров из ветвей и поясов плетенки, покрывающих пластинчатые браслеты-обручи, с законченными и уравновешенными орнаментальными композициями золотых украшений с эмалью невольно возникает мысль о принципиальном отличии стиля, который принесли с собой в орнамент древней Руси серебряные изделия с чернью. Это отмечали все исследователи искусства Руси. Два убора — золотой с эмалью и серебряный с чернью, по мнению Г. Ф. Корзухиной, хронологически следовали друг за другом, знаменуя различные этапы в развитии орнамента⁹.

Однако было бы ошибкой рассматривать орнаментацию черни в отрыве от предшествующей ей орнаментации эмалей в такой узкой области, как ювелирное дело. Связь между ними выражается в том, что исходным элементом для многих композиций и здесь оказывается крин. Мы видим те же древа, сохраняющие, как и в эмалях, при всех своих изменениях зеркальную симметрию. Рисунок этих древ может быть несколько сложнее, изменения — разнообразнее, но это легко объяснить тем, что рисовать