

М. И. ЩЕЛКУНОВ

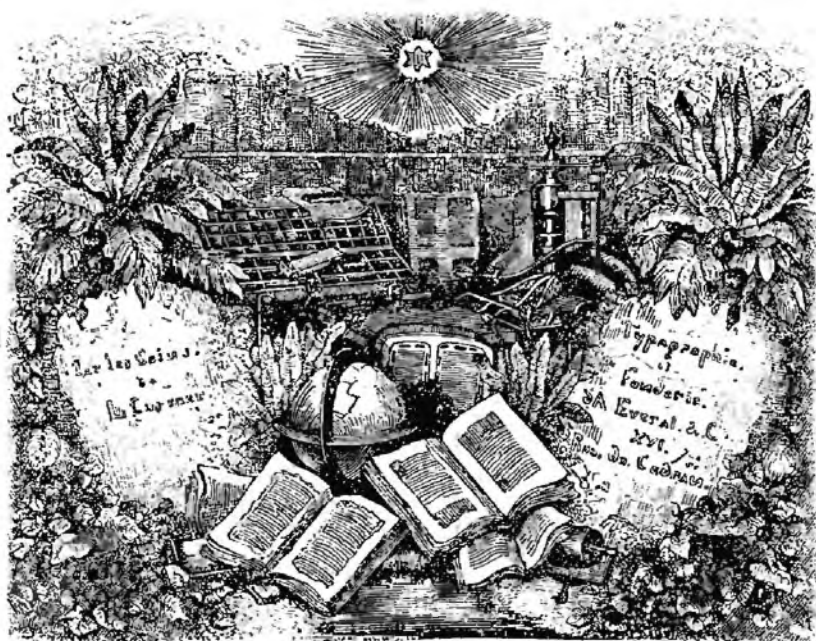
Кл $\frac{40}{68}$

ИСТОРИЯ • ТЕХНИКА ИСКУССТВО КНИГОПЕЧАТАНИЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИСТОРИЯ, ТЕХНИКА, ИСКУССТВО КНИГОПЕЧАТАНИЯ



**„БЕЗ ПРОСВЕЩЕНИЯ НЕТ КОММУНИЗМА“,—
БЕЗ КНИГИ НЕТ ПРОСВЕЩЕНИЯ.**



ИОГАНН ГУТЕНБЕРГ

М. И. ЩЕЛКУНОВ

ИСТОРИЯ ТЕХНИКА ИСКУССТВО КНИГОПЕЧАТАНИЯ

330 ИЛЛЮСТРАЦИЙ И ПРИЛОЖЕНИЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА ☆ 1926 ☆ ЛЕНИНГРАД

Напечатано в типографии Госиздата
„Красный Пролетарий“. Москва,
Пименовская, 16, в количе-
стве 4000 экземпляров.
Главл. № 33920.
Гиз № 8997.



448-66

ПРЕДИСЛОВИЕ

Два года назад вышла работа автора: „Искусство книгопечатания в его историческом развитии“. Кто познакомился с той книгой—тот увидит, что в основу настоящего издания легло ее содержание.

Критика встретила издание „Искусства книгопечатания“ хорошо, много лучше, чем ожидал автор. Книга получила премию Центральной Комиссии по улучшению быта ученых. Однако, были указания на необходимость дать больше иллюстраций, развивать отдел, посвященный истории книгопечатания в России, и изменить название книги, так как ее содержание шире заглавия. Все эти указания выполнены.

Название действительно не вполне соответствовало содержанию книги и особенно не соответствует настоящему изданию, поскольку в него включены главы о книгопечатании в Советской России, об основах и правилах искусства книги и о классификации библиологических наук. Кроме того, читатель увидит, что в этом издании автор обратил особое внимание на развитие и дополнение сведений о технике книги, а также ввел необходимые для многих работников книжного и типографского дела справочные материалы. При этих условиях заглавие по необходимости должно быть изменено, что и сделано; хотя и теперь оно не охватывает вполне содержания.

Вместе с тем автор обратил внимание на необходимость сделать практические выводы из исторического рассмотрения искусства и техники книгопечатания; эти практические выводы вылились в 64 правила искусства книги, построенные на материалистическом подходе автора ко всем вопросам, касающимся книжного дела. К сожалению, настоящее издание настолько разрослось—больше, чем вдвое,—что многие правила, так остро нуждающиеся в рядом поставленных образцах, не сопровождаются этими образцами—если не считать самой книги. Но автор отсылает тех, кто правилами пожелает воспользоваться, к имеющей выйти отдельной брошюре, которая будет снабжена соответственными образцами и будет набрана строго по предлагаемым автором правилам,—в общем, как показывает опыт автора, не встречающим возражений.

Автор должен заранее отвести упрек в том, что при издании этой книги не соблюдены некоторые из правил, в самой книге излагаемые. Дело в том, что даже в типографии „Красный Пролетарий“, которая внимательно отнеслась к изданию этой книги, за что выражаю свою глубокую благодарность,—наборщики и другие рабочие работают, в силу многолетнего навыка, не по правилам, предлагаемым автором, а по своим правилам; в очень многом автор встретил содействие, но он не считал возможным ставить вопрос о разрядке между словами, разбивке шпациями и проч.; больше того: правила, напечатанные в конце книги, не были известны наборщикам, когда они книгу набирали. И, конечно, нужны годы, чтобы новые правила—если они годятся—вошли в жизнь, и начинать надо с нашего молодняка, с фабзавучей.

Кроме того, разговоры об изношенности наших типографий стали общим местом; наши наборные средства, печатные машины и пр. далеко не новы; в частности, академический корпус и петит, которыми набраны основной текст книги и примечания

к нему, не свежей отливки, имеют некоторую примесь других шрифтов, что заметит внимательный глаз хотя изредка и что устранить вполне при корректуре невозможно.

Но во многом правила, предлагаемые автором, типографией соблюдены; это служит лучшим доказательством нашего утверждения, что рабочие советских типографий готовы пойти навстречу в деле выработки типографских правил, соответствующих высьоте и значению нашего искусства.

Здесь следует ответить на вопрос: как же автор определяет искусство книгопечатания? В таблице „Классификация библиологии“, помещенной в конце книги, этот термин почти не имеет места, между тем ему посвящена большая часть книги. Автор отсылает за ответом к главам об основах и правилах искусства книги, но должен особо отметить, что он рассматривает термин „искусство“ только в смысле мастерства, совершенства работы. До сих пор по причинам, изложенным в помещенном далее предисловии к „Искусству книгопечатания“, право на это как бы почетное название—искусство—теоретики отдавали области материальной культуры, обслуживающей почти исключительно индивидуальные эстетические интересы: живописи, ваянию, отчасти зодчеству; нам пора отказаться от этого устарелого, не коллективистического подхода и понимать под искусством—мастерство, совершенство во всех областях, соединенное со вкусом; можно проявить высокое искусство при выработке красивой бумаги, при сооружении моста, при постройке двигателя, при выпечке хлеба, при изготовлении письменных принадлежностей, коробки со спичками, но при всем том—мы не выйдем из области техники. Так обстоит дело, в сущности, и с живописью, ваянием и зодчеством. Так и в книгопечатании: техника и искусство тесно, неразрывно переплетаются друг с другом—мастерство вместе с знанием чисто-производственных особенностей типографского и издательского дела. Не существует какой-то самодовлеющей области искусства, не связанного с техникой производства.

Автора еще могут упрекнуть в некоторой пестроте технического выполнения иллюстраций, но такой упрек не будет справедливым: когда нужно дать несколько сот картинных пояснений к тексту с таким расчетом, чтобы эти пояснения, т.-е. снимки с изданий, представляли лучшее, что автору известно из лучших книг, и когда различные способы исполнения иллюстраций в основных изданиях, из которых берутся репродукции, пестро сменяют друг друга, то эта пестрота невольно передается и в самую репродукцию, хотя—по необходимости—исполненную только штрихом или автотипией. Большинство снимков с изданий, помещенных в этой книге, снято с самых оригиналов изданий, а не с копий.

К изданию приложено несколько образцов работ, присланных заграничными фирмами; их перечень и изложение текстов помещены после предисловия.

Указатели составлены подробно, чтобы облегчить пользование книгой; в указателе имен—все иностранные фамилии приведены в русской транскрипции, для удобства тех читателей, которые не знают иностранных языков.

Автору известен ряд случаев, когда другие авторы, а также и лекторы по истории книгопечатания излагали целиком или почти целиком всю историческую часть его книги, не указывая источника; автор просит—хотя бы в интересах справедливости—при изложении содержания его книги или отдельных глав указывать источник. Для перепечатки же правил искусства книги хотя бы в сокращении автор просит предварительно сговориться с ним, обращаясь по адресу: Москва, Мал. Дмитровка, 12, Государственный Институт Журналистики, т. к. издательские права на эти правила переданы Государственному Издательству.

Автор внимательно отнесся к указаниям критики „Искусства книгопечатания“ и опять просит указать замеченные недостатки, чтобы их можно было исправить в следующем издании.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К „ИСКУССТВУ КНИГОПЕЧАТАНИЯ“.

При чтении лекций по истории и технике книгопечатания в Государственном Институте Журналистики, при организации Музея Книги, ныне вошедшего в состав Публичной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, и при других своих работах по книжному и типографскому делу автор досадно испытывал отсутствие на русском языке книги, которая давала бы возможность быстро ориентироваться в истории полиграфических искусств вообще и истории книги в связи с историей культуры—в частности.

Отсутствие в университетах России кафедры библиологии (книговедения)—вероятно, главная причина этого уродливого явления: казенные ученые мало были расположены даже к эпизодическим экскурсиям в область, не сулившую блестящей научной карьеры в условиях царского режима,—режима, представители которого имели все основания считать честную книгу своим злейшим врагом, неуловимым и иногда более опасным, чем террористические выступления против агентов власти.

Отсюда—трудность сводных работ по истории книги в России: в распоряжении библиолога—несколько монографий, с ценнейшими работами хранителя Архива Старопечатного Двора А. А. Покровского во главе, да труды П. Пекарского, Н. Лонгинова, П. Владимирова и других, не посвященные специально изучению книги, как продукта типографского искусства. И—этих работ так мало, что они заметно подавляются библиофильскими трудами каталожного типа любителей и друзей книги, как Д. В. Ульянинский, А. Е. Бурцев, В. А. Вережагин, Н. Обольянинов, Г. Геннад, Н. В. Губерти, В. С. Сопиков и другие. Ни одного сколько-нибудь солидного научно-критического труда, посвященного изучению замечательной личности Ивана Федорова и его „клеврета“—Петра Мстиславца! Ни одной социологической истории книги. Этот упрек, впрочем, следует сделать и европейским ученым: кроме отдельных случайных намеков,—автору неизвестно ни одной работы, где бы появление тех или иных изобретений и усовершенствований в этой, имеющей для современной культуры все большее значение, области—было объяснено изменяющимися требованиями книжного рынка.

Требования рынка? Следовательно, автор рассматривает книгу, как товар? Да, поскольку речь идет о предмете, рассчитанном на потребление, конечно, книга—товар, производство которого подчиняется всем требованиям рынка и всем законам научного товароведения. И, конечно, лишь слабым интересом научного материализма к вопросам искусства объясняется хаос, царящий в этой области науки, предоставленной „идеалистам“—эстетам, нагромождающим тысячи фактов, имен, названий книг, гравюр, литографий,—не давая себе труда или не умея поглубже понять и объяснить, что тот или иной род искусства в ту или иную эпоху развивался или испытывал упадок в полной зависимости от вкусов и потребностей заказчиков и покупателей, то-есть рынка. Если в область станковой живописи и в область скульптуры историки-материалисты вносят все большую стройность и подлинную научность, то в области искусства книги мы не знаем подобных пионеров.

Больше того, самые термины: „искусство книги“, „искусство книгопечатания“ эстетиками-искусствоведами понимаются довольно своеобразно. Для них—искусство книги или совсем не существует, или является искусством украшения, декорирования, в первую

очередь—иллюстрирования книги. Как мало библиофилов, способных оценить красоту книги, в которой нет ни одной иллюстрации, ни одного украшения! Как много эстетов, не признающих искусства книги потому, что книга размножается во многих экземплярах. Здесь—несомненное наличие буржуазной психики, с правом „исключительной собственности“ на первом плане (см. об этом главу 30-ю нового издания.)

Для автора настоящего труда—искусство книги не только искусство, равноценное живописи или скульптуре, но и более важное: оригиналом художника-живописца изредка любителю какой-нибудь капиталист, повесив картину у себя в зале, а печатная копия с картины становится доступной тысячам людей. Быстрый прогресс типографского искусства и производства анилиновых красок принесет, вероятно, в ближайшие десятилетия полную возможность для художника—написанную им картину напечатать в множестве экземпляров, совершенно похожих на оригинал. Эта, в сущности, победа интересов коллектива над интересами индивида-буржуа—покупателя картины—принесет, вероятно, много радости каждому сознательному художнику, и благодаря этой победе искусство книгопечатания по своему значению оставит далеко за собой станковую живопись, сделав ее уделом отдельных любителей, закоснелых в индивидуализме.

Задачи нашего искусства мы формулируем так: воспроизведение в наиболее удобной форме, наиболее усовершенствованными способами, с наибольшим мастерством и в наибольшем числе экземпляров, соответственно потребностям рынка,—произведений письменности, живописи и графики.

Здесь—надо избегать смешения двух терминов: полиграфия и графика. Полиграфия = искусство многопечатания, графика = искусство рисования, имеющее громадное значение в деле иллюстрирования книги, благодаря пользованию легко воспроизводимыми при печатании эффектами от контраста белого и черного, красного и черного и т. п. Но мастерство рисования иллюстрации для книги и мастерство воспроизведения этой иллюстрации—не графическими, а полиграфическими способами—смешивать нельзя, учитывая все же их взаимную зависимость.

Конечно, история искусства книгопечатания—область наиболее трудная для изучения и весьма обширная; здесь мы встречаемся со многими изобретениями, многими миллионами напечатанных книг—считая только число изданий. Здесь необходимо сказать о письменности и ее памятниках, об отношении государства к книге, иногда—неизбежно—о внутреннем содержании книги, о влиянии культуры и, следовательно, содержания книг на эволюцию книжного искусства. При этих всех условиях—работа по сводной истории книгопечатания является чрезвычайно трудной. И трудность не уменьшается от постоянного назойливого вмешательства в историю книги двух милых союзников—абсолютизма и государственных религий,—вмешательства, весьма рельефно выразившегося в отсталой России.

Книга, как носительница культуры, в самой себе заключающая всегда по самой природе свой элемент искания, стремления к раскрытию все новых, неизвестных областей для человеческой мысли,—всегда вперед к истине,—не могла не являться жесточайшим врагом абсолютизма и государственной религии, консервативных по самой природе своей: все новое—грозит отнятием власти.

Наиболее воинствующей в этой борьбе с культурой и книгой была церковь, что и понятно: духовенство везде вообще и в России в особенности, при невежестве населения, считало за собой монополию на просвещение: „тело—государево, душа—божья“. Многое мешает этой монополии—и прежде всего мешает культура. Отсюда—духовный гнет во всех его тягостных проявлениях, изжитый—и то далеко не совсем—Европой, испытывавшийся Россией—до октября 1917 года и сильно чувствующийся отсталыми массами еще теперь.

Вправе ли мы говорить о религиозном гнете? Нам приходилось даже слышать вопрос: да какое же отношение имеет религия к истории книгопечатания? К сожалению, очень большое. Проповедь Христа—если он когда-либо существовал—против фариисейства государственной иудейской религии послужила основой для измышления

сотен разных исповеданий, взаимно враждующих, иногда готовых истребить всех „врагов“—христиан. Некоторые из этих исповеданий, приспособившись к идеологии деспотизма или, что немногим лучше, просвещенного абсолютизма и с ними сроднившись великолепно служили этим последним—послушным орудием для духовного порабощения народных масс. Духовенство, удивительно легко превратившееся в духовное чиновничество—легко, ибо это было выгодно,—имело все основания всячески поддерживать эту выгодную связь. В результате—захват духовной власти в руки „наместников“, „представителей“ Христа, и борьба—так часто кровавая—с врагами духовного и светского деспотизма, и отсюда все мерзости католического средневековья, с его кострами из людей и рукописей, когда кровь жертв „наместников Христа“ смешивалась с „кровью и телом Христа“. В результате весь ужас темной Руси до Петра—„сплошной панихиды“, по выражению Тютчева, и трогательное единение помещика и темного крестьянина, подходящих под благословение увешанного орденами епископа, корыстного и косного слуги самодержавия. В результате—противодействие духовенства в России развитию книгопечатания, реформам Петра, деятельности Н. И. Новикова, восстанию декабристов—в ы г о д н ы м для народа, для страны, но н е в ы г о д н ы м для духовенства.

Автор радостно исполнил, как мог, эту трудную задачу—написать для нового читателя, мозги которого освобождены от тысячелетнего гнета буржуазно-церковной культуры, книгу, в которой бы сжато, понятно, живо и полно—по отношению к главным моментам развития, и без соблазнительной полемики—была написана сложная, но интересная история искусства книгопечатания. Автор знал, для кого он пишет,—для молодых товарищей, на которых полная ответственность за дальнейшее осуществление важнейшей в мире задачи—добиваться воплощения в жизнь лучших чаяний и надежд человечества. Писать для нового читателя, часто только начинающего читать, обязывает: ни одного факта без тщательной проверки—как бы это ни было трудно,—по принципу: „не верить в то, что не может быть доказано“. Ни одного вывода другого автора, ни одной цитаты без точного указания, откуда она взята. В то же время—самостоятельная и независимая проработка всего материала под углом исторического материализма. Автор далек от мысли о совершенстве своего труда, но он знает, что сотни тысяч томов, прошедшие сквозь его библиофильскую оценку, дали ему тот кругозор, без которого немислим сколько-нибудь серьезный подход к этой теме, и что его социологические выводы вряд ли легко опровергнуть.

Конечно, для иного библиографа будет диковинным—прочесть, что углубленная гравюра на дереве, или гравюра в красках, или ксилография появились по э к о н о м и ч е с к и м причинам; автору этой книги, в свою очередь, непонятно, как можно изучать какую-либо область науки, иногда—посвящая ей всю жизнь,—не интересуясь причинами появления объектов этой науки, или давая объяснения, которые не удовлетворят и школьника.

В предисловии к своему десяти tomному цитируемому нами руководству для библиофилов известный французский библиолог Эдуард Рувеира приводит слова другого библиолога, Жюль Жанэна: „Известно, что из книг, которые трудно написать,—книги по библиографии, больше чем всякие другие, наполнены разными опасностями. Каждая часть изложения—является областью какого-либо ученого, который ничего не изучал, кроме своего предмета. Поэтому на каждой странице, в каждый момент, по каждому случаю вы встречаете нового цензора, неизбежно указывающего, что вот здесь, в этом месте, при этом имени вы—неизбежно—ошиблись“.

Автор настоящего труда помнил в каждой строке, при каждом имени, при каждой дате, при каждом выводе это предостережение. Насколько ему удалось миновать здесь подводные камни—как их много в этом море невольных ошибок и сознательного извращения фактов!—скажет критика, которая будет чем более объективно-суровой, тем более полезной.

ОБ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ В КНИГЕ.

Большинство клише исполнены штрихом; другими способами выполнены следующие клише:

А в т о т и п и я—стр. 11, 16 (два вверх), 17, 21, 24, 27 (одно вверх), 28, 29, 30, 40, 45, 47, 69, 78, 88, 96, 101, 114, 115, 116, 117, 124, 137, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 161, 163, 165, 168, 177, 179, 185, 193, 195, 197, 200, 203, 207, 208, 210, 211, 216, 221, 222, 227, 233, 237, 239, 240, 242 (два средних), 254, 255, 258 (внизу), 261, 264, 265, 277, 278, 282, 284, 286, 288 (вверх), 299, 313, 319, 335, 336, 337, 340, 341, 343, 345, 357, 361, 363, 366, 368, 372, 373, 374, 375, 382, 383, 384, 387, 401, 403, 409 (два слева), 417, 419, 423 (два сверху).

Г р а в ю р а на дереве И. Н. Павлова—стр. 1 и стр. 470 (эта гравюра исполнена на натуральном обресе самшита или кавказской пальмы).

Г а л ь в а н о с гравюры на дереве—стр. 391.

Остальные клише исполнены цинкографским способом, ш т р и х о м.

Клише на стр. 14—15 взяты из книги проф. В. В. Струве: „Происхождение алфавита“, Петроград 1923, издательство „Время“.

Приложения выполнены:

1. Б у м а ж н ы е ф а б р и к и А р ш—на бумаге верже ручной выделки, клише—фабричная марка этой фабрики от 1760 года.

Перевод текста: Бумажные фабрики d'Arches, 30, улица Мазарини, Париж. Анонимное о-во с капиталом 4.000.000 франков. Одна из старейших, если не самая старая бумажная фабрика в Европе. Учреждение Арш обладает документами на владение, датированными 1492 годом. С этого времени производство не прекращалось. Фирма принадлежит одной семье владельцев с 1790 года, и ее фабрика расположена в Вогезах, около Эпиналя, при слиянии Ниши и Мозелли. Несравненной чистоте этих вод, фабрика обязана красотой и высокими качествами бумаг. Бумаги ручной выделки (черпаные) из полотняных и хлопковых тряпок. × Бумага для роскошных изданий. × Бумага для рисования, письма, печати металлографской и типографской. × Бумажные фабрики Арш получали высшие награды на всех выставках с 1823 года. × Печатано на бумаге Арш—лучшая рекомендация для всех библиофилов. × Напечатано на печатной бумаге № 307.

2—3. Фабрика красок О т т о Б а е р, Радебейль при Дрездене. Два образца печатания красками на машине тифдрук или меццотинто. Коричневая и зеленая краски. Травление на медной доске исполнил Карл Сабо, Берлин.

4. Ф а б е р и Ш л е й х е р, акц. о-во, Оффенбах на Майне, Германия. Литографская машина. Исполнено офсетом, клише снято через сетку.

5. Образец той же фирмы. Машина для офсетной печати, исполнено офсетом.

6. И. Ф. Ш р е й б е р в Эсслингене и Мюнхене, издательство и типо-литография. Ирис. Образец трехцветной печати на меловой бумаге.

7. Каст и Эхингер, о-во с огранич. ответственностью, Штуттгарт, Германия. Вид в горах—образец бронзо-коричневой иллюстрационной краски, примененной при печатании клише, снятого через сетку.

8. Фабрика наборных машин „Интертип“ (правильнее „Интертайп“), в Соединенных Штатах. Даны (на меловой бумаге) снимки с новой модели шестимагазинного Интертипа, стандартизованного типа, т.-е. при покупке этой модели, напр., с двумя магазинами—можно потом докупить еще магазины, в том числе и боковые, и без труда вставить их в машину. Три магазина помещаются над обычной клавиатурой, вверху, и три магазина с более крупными шрифтами—сбоку справа, с особой клавиатурой. Каждый магазин включается простым поворотом рычага. Шесть магазинов дают двенадцать шрифтов разного размера, от 5 до 60 пунктов. Лондонское отделение фирмы—15 Britannia street, King's Cross, W. C. 1.

9. Фабрика машин для обработки бумаги Карл Краузе, акц. о-во, Лейпциг. Это приложение исполнено офсетом. Фабрика сообщает, что она с 1855 года снабжает следующими машинами и станками: Бумагорезальные машины, в том числе быстрорежущие. Прессы для золочения и для конгревных работ. Прессы для конгревного тиснения монограмм. Специальные машины для книжного переплета: для закругления корешков и прессования, для тиснения на крышках, для обрезки фасеток на краях картона, на крышках переплетов. Фальцовочные машины. Станки для выемок, зарубок, нарезок в картоне. Машины для выгибания картона. Специальные машины для производства картонажей.

10. „Мимоза“, акц. о-во, фабрика фотографических бумаг. Образец печати на бромосеребряной бумаге.

11. Фирма по производству бумаг Луи Мюллер и сын—Париж, 38, Rue de Flandre, 39, Quai de Seine. Образец бумаг, доставляемых этой фирмой. Печать профессиональной школы синдикальной палаты типографов Парижа.

12. Фабрика бронзы акц. о-ва Георг Бенда, Нюрнберг, Германия. Фабрика дала образцу печати бронзой под золото на односторонней меловой бумаге; сначала напечатан литографским способом фон под бронзу, затем в бронзировающей машине фон покрыт бронзой, после чего напечатан в литографии остальной рисунок, синей краской.

13. Акц. о-во Самюэль Джонс и К°, Брайдвелл Плейс, Лондон. Образец гуммировки бумаги, ярлыков, марок. К сожалению, также образец набора разными рисунками шрифтов, что сказалось и на красоте работы. Лучший агитационный листок в пользу единой гарнитуры.

14. Акц. о-во предприятий А. Фуше.—Машины, станки и принадлежности для полиграфических предприятий всех типов, фабрик бумаги, переплетных и проч.

Все фирмы, образцы работ которых приложены к нашей книге, считаются в Европе первоклассными.

ТАБЛИЦА АРАБСКИХ, РИМСКИХ и СЛАВЯНСКИХ ЦИФР.

Араб-ские.	Рим-ские.	Славян-ские.	Араб-ские.	Рим-ские.	Славян-ские.
1 I . . .	I I . . .	Ѧ	80 LXXX . . .	LXXX	п
2 II . . .	II II . . .	Ѣ	90 XC . . .	XC	ч
3 III . . .	III III . . .	Ѥ	100 C . . .	C	р
4 . . . IV, IIII . . .	IV, IIII	Ѭ	150 CL . . .	CL	рн
5 V . . .	V V . . .	Ѯ	151 CLI . . .	CLI	рна
6 VI . . .	VI VI . . .	Ѱ	200 CC . . .	CC	ц
7 VII . . .	VII VII . . .	Ѳ	250 CCL . . .	CCL	сн
8 VIII . . .	VIII VIII . . .	Ѵ	300 CCC . . .	CCC	т
9 . . IX, VIIII . . .	IX, VIIII	Ѷ	400 CD . . .	CD	оѵ
10 X . . .	X X . . .	Ѹ	500 D, IĀ . . .	D, IĀ	ф
11 XI . . .	XI XI . . .	Ѻ	550 DL, IĀL . . .	DL, IĀL	фн
12 XII . . .	XII XII . . .	Ѽ	600 DC, IĀC . . .	DC, IĀC	х
13 XIII . . .	XIII XIII . . .	Ѿ	700 . . . DCC, IĀCC . . .	DCC, IĀCC	ѳ
14 XIV . . .	XIV XIV . . .	Ѡ	800 . . . DCCC, IĀCCC . . .	DCCC, IĀCCC	ѿ
15 XV . . .	XV XV . . .	Ѣ	900 . . . CM, IĀCCCC . . .	CM, IĀCCCC	ѣ
16 XVI . . .	XVI XVI . . .	Ѥ	1.000 . . . M, CIĀ, ∞ . . .	M, CIĀ, ∞	хѦ
17 XVII . . .	XVII XVII . . .	Ѧ	2.000 . . . MM, ∞∞∞ . . .	MM, ∞∞∞	хѢ
18 XVIII . . .	XVIII XVIII . . .	Ѩ	3.000 . . MMM, ∞∞∞∞ . . .	MMM, ∞∞∞∞	хѤ
19 XIX . . .	XIX XIX . . .	Ѭ	4.000 . . . IVM, MMMM . . .	IVM, MMMM	хѬ
20 XX . . .	XX XX . . .	к	5.000 V̄, V∞ . . .	V̄, V∞	хѮ
21 XXI . . .	XXI XXI . . .	кѦ	6.000 . . . VM, VI∞ . . .	VM, VI∞	хѰ
30 XXX . . .	XXX XXX . . .	л	10.000 . . . XM, X∞ . . .	XM, X∞	хѲ
40 XL . . .	XL XL . . .	м	20.000 . . . XXM, XX∞ . . .	XXM, XX∞	хѴ
50 L . . .	L L . . .	н	100.000 . . . CM, C∞ . . .	CM, C∞	хѶ
60 LX . . .	LX LX . . .	з	400.000 CCCCМ . . .	CCCCМ	хѸ
70 LXX . . .	LXX LXX . . .	о	1.000.000 М . . .	М	хѺ

Примечание: Римские цифры для больших чисел довольно сложны; напр., 90.000 можно писать: CXC⁰CCCXC⁰, то-есть 100.000 без 10.000, или LXXXX⁰, или XC⁰; 100.000 — CCCC⁰, или CM, или C⁰; 1000 обозначается еще X.

При обозначении года издания на славянских книгах часто ставится год от «сотворения мира»; в таком случае нужно вычитать 5506.

Надо иметь в виду, что до Петра год начинался с 1-го сентября.

ИСТОРИЯ КНИГОПЕЧАТАНИЯ



ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ЗНАЧЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ.

ДОЛГАЯ, трудная и сложная борьба человечества за достойную разумной человеческой личности, справедливую организацию жизни на земле значительно облегчилась и ускорилась после наступления так назыв. нового времени. Если окинуть мыслью путь многих тысячелетий, пройденный человеком от окончания ледникового периода до XV века, и небольшую по времени дорогу от конца XV до XX века, то поражают колоссальные достижения в области как материальной, так и духовной культуры, наблюдаемые в последний период. Какое короткое время прошло от путешествия на лошадях по суше и на парусных кораблях по воде—до сооружения океанского парохода, скорого поезда и воздушного корабля! От закоснелого в религиозных и всяких других—казавшихся такими незыблемыми—предрассудках населения Европы XIV—XV веков, поголовно, за немногими исключениями, невежественного и полудикого,—как велик духовный путь до грамотного в большинстве, высококультурного в лице миллионов представителей населения Европы и Америки XX века. И весь мир, живший почти поголовно зоологической жизнью в X веке,—в XX веке, вот уже семь лет, с лихорадочным любопытством наблюдает невозможный по его размаху столетие-два назад опыт введения коммунистического строя, построенного на началах братства, равенства и справедливости,—в величайшем по числу населения и территории государстве Европы.

Эволюция, несомненно, громадная, и далеко не праздным является вопрос, что дало толчок и способствует непрерывно столь быстрому росту материальной и так сильно зависящей от нее духовной культуры.

Причин находится много: одни склонны думать, что главная из них—открытие Америки экспедицией Колумба в 1492 году, другие указывают на возрождение наук и искусств в Италии в XIV—XV веках, третьи—даже на изобретение пороха в начале XIV века; однако следует принять во внимание, что изобретение пороха, принесся чело-

вечеству много бедствий, в общем отразилось отрицательно на развитии культуры, открытие Америки дало лишь материальную возможность объединения Старого и Нового Света, не создав в первые три века почти ничего в смысле сближения Европы и Америки, а возрождение наук и искусств не могло иметь особого значения без могучего помощника—книгопечатания.

Значение книгопечатания, при помощи которого человеческий коллектив мог произвести все чудеса нового времени, едва ли могло быть вполне осознано в эпоху его первого распространения; однако уже Людовик XII или, вернее, неизвестный нам автор декларации 9 апреля 1513 г. о правах издательских и других, имеющих отношение к книжному делу, цехов трактует книгопечатание, как „изобретение более божественное, чем человеческое“—„*l'invention de laquelle semble estre plus divine que humaine*“¹⁾. Далее в декларации говорится, что, благодаря книгопечатанию, „наша святая католическая вера обрела больше могущества и крепости“; автор не мог предвидеть, что спустя четыре года—в 1517 году—Мартин Лютер, провозгласив, что „книгопечатание... есть как бы второе избавление рода человеческого—избавление от умственной тьмы“, нанесет мощный удар тому же католицизму, и одновременно—в 1516 году—выйдет первое издание „Утопии“ Томаса Мора и будет положено начало научной борьбе с верным союзником католицизма—абсолютной монархией. И уже на рубеже новейшего времени, другой католик—аббат Сийэс, принимая горячее участие во французской революции, должен будет констатировать: „Книгопечатание перевернуло судьбы Европы; оно преобразует весь земной шар“.

Наконец, один из величайших писателей нового времени, Виктор Гюго, прекрасно изобразив борьбу между религией и книгопечатанием, скажет: „Изобретение книгопечатания—самое значительное событие в истории... Это—основа революций... Это полная и окончательная смена кожи той символической змеи, которая со времени Адама олицетворяет разум... Благодаря книгопечатанию, человеческая мысль становится, как никогда, вечной; она летуча, неуловима, неразрушима“²⁾.

И мог ли Гутенберг, делая в своей тайной мастерской скромные опыты по замене писанных книг печатными, предполагать, что книгопечатание, спустя всего три-четыре столетия, будет обслуживать решительно все области человеческой мысли и труда, играя одновременно роль универсального слуги и господина? Наши поколения привыкли к печатному слову, как к хлебу, воде и воздуху, и мы не замечаем его вездесущия. А оно, действительно, вездесуще: в избе или хижине любого, даже неграмотного крестьянина—по всему земному шару—висит одна, а то и несколько напечатанных картин; едва научившись говорить, ребенок получает в руки печатную книгу—азбуку, чтобы сменить ее на массу книг, прежде чем стать образованным человеком; и потом—в продолжение всей жизни, какую бы отрасль труда

1) Текст у Paul Dupont: „Histoire de l'Imprimerie“, Paris 1854, стр. 126.

2) „Собор Парижской богородицы“, V книга, II глава.

он ни избрал—книга будет для него руководителем, советчиком, доставит ему чистые радости жизни. Миллионами нужно считать людей, которые весь свой путь на земле отдают книге, просвещению других и себя. Почти вся масса современного человечества, полтора миллиарда людей, пользуется реально услугами печатного станка; в самом деле: кредитные билеты и другие суррогаты денег, почтовые, гербовые и другие фискальные марки, паспорта, билеты на железных дорогах, пароходах, трамваях, в театрах,— все это есть продукт работы печатного станка. Безгранична область приспособления полиграфических искусств для обслуживания человеческих нужд, и в типографии книги с изложением высочайших достижений человеческого разума печатаются рядом с прейс-курантами ничтожных изделий или билетами в кинематограф.

Но главное значение книгопечатания, с каждым годом все более осязательное,—в его роли объединителя населения земного шара, что особенно легко наблюдать по развитию периодической печати. Если до Гутенберга каждое человеческое поселение жило своей замкнутой жизнью,—как говорит известный французский библиограф, Поль Лакруа,—человеческая мысль пребывала тогда в неподвижном и замкнутом состоянии¹⁾, то в настоящее время печать разрушает быстро все даже национальные и государственные преграды. У всего населения земли появляются общие интересы, удовлетворяемые с поразжающей быстротой: обязательной и неизбежной стала в газетах, кроме хроники городской и внутри-государственной, также и хроника мировая; и, например, подробности землетрясения в Японии на другой-третий день при помощи газет стали известны во всех грамотных уголках всего земного шара и служили предметом обсуждения где-нибудь в Гонолулу или на Зондских островах, не говоря уже о всех материках.

Вспомним, например, сколько веков прошло с начала проповеди христианства до распространения—притом только его внешней, обрядовой стороны—на пространстве маленькой Европы; более столетия понадобилось, чтобы искусство книгопечатания проникло в Россию из близкой Германии; а ныне одного дня достаточно, чтобы весть о новом политическом событии или выдающемся изобретении стала известна в сотнях тысяч человеческих поселений, разбросанных по земле.

Вместе с тем, книгопечатание дало человечеству великолепное средство для точного сохранения приобретенных знаний и идей; вспомним опять, что мы имеем только смутные, отрывочные и противоречивые сведения об истории не только старых Китая и Индии, но и Европы в период до и после христианской эры; даже жизнь изобретателя книгопечатания, Гутенберга, известна нам только отрывочно, и его право на это изобретение было бесспорно установлено только путем долгих изысканий, благодаря случайно сохранившимся обрывкам архивов; а ныне, исключительно благодаря книгопечатанию, каждый из нас может изучить, без особого труда, историю войн Наполеона или войны 1914 года день за днем, и также почти день за днем можно написать биографию Пушкина или Эдиссона.

¹⁾ Paul Lacroix и др.: „Histoire de l'imprimerie“, Paris 1859, стр. 56.

И, конечно, только благодаря книгопечатанию стали возможны захватывающие целые страны революции новейшего времени; в значительной степени справедливо, что книги Вольтера, Руссо и Монтескье подготовили умы для Великой французской революции ¹⁾, и едва ли кто усомнится в том, что печатная агитация была одним из главных помощников революций в России—1905 года, Февраля и Октября 1917 года.

Русское царское правительство в борьбе с революционерами затрачивало самые большие усилия на уловление подпольных брошюр и прокламаций, на отыскание тайных типографий и распространителей их продукции; и в большинстве политических процессов среди вещественных доказательств на первом плане—печатные материалы.

Можно сказать, что печатное слово подготавливает современные революции и, в свою очередь, революции создают все большую и большую, доходящую до болезненности, — потребность в печатном слове.

При этом, конечно, нельзя забывать и роль печатного слова, как хранителя и защитника истины; известно, что многие ереси средневековья и русский раскол возникли главным образом вследствие отсутствия книгопечатания и вкравшихся благодаря этому в рукописи ошибок; истина в делах Дрейфуса и Бейлиса открылась только при помощи печатного слова. До сих пор еще не оценена как следует роль книгопечатания в деле борьбы с всевозможными заблуждениями человеческого разума; хорошо сказал Анатоль Франс: „Философию Аристотеля и теологию Фомы Аквинского разрушило, несомненно, изобретение книгопечатания, которое противопоставило печатные книги священному писанию“ ²⁾. Современная республика, с участием в управлении страной всего народа,—всех трудящихся, как в Советской России,—не может существовать без печатного слова.

Характерно, что при установлении правильных пассажирских воздушных сообщений в некоторых странах—в том числе и в Советской России в августе 1922 г.—первым багажом на воздушных кораблях было—печатное слово, в виде периодических изданий. Все новейшие изобретения, Белля и другие, цель которых—передача по телеграфу и по радио изображений, прежде всего используются органами печати.

И, несомненно, нескорый еще переход человечества из ныне им переживаемой антропологической эры—с преобладанием материальных и эгоистических интересов, в эру психологическую—эру преобладания и господства духовной культуры, переход, который так ускоряет пропаганда идей коммунизма ³⁾,—произойдет в значительной сте-

1) Руссо в сочинении: „Способствовало ли восстановление наук и искусств очищению нравов“ говорит: „Рассматривая ужасные нестроения, уже причиненные книгопечатанием в Европе..., легко предвидеть, что государи не преминут затратить столько же усилий на изгнание этого опасного искусства, сколько они затратили на его распространение“. („Oeuvres complètes“, Paris 1861, т. I, стр. 475).

2) Ж.-Ж. Бруссон: „Анатоль Франс в халате“, Лгр. 1925, стр. 225.

3) Теория, нашедшая подтверждение, напр., у проф. М. А. Усова: „Война в царстве животных“, СПб 1916, стр. 32.

пени благодаря услугам книгопечатания и к вьшшему процветанию печатного слова, как служителя культуры.

Человеческий разум нашел такую могучую поддержку в книгопечатании, что нет никакого преувеличения в патетическом на первый взгляд афоризме Леонида Андреева:

„Если человеку суждено стать богом, то престолом его будет книга“.

Однако уровень знаний о книге и отношения к книге далеко не соответствует ее исключительному, все более возрастающему значению; в особенности это приходится сказать о России, где в течение всего курса средней (второй ступени) школы учащийся о книгопечатании и вообще о книге узнает только, что „в середине XV века Гутенберг изобрел книгопечатание подвижными литерами“; с этим багажом юноша приходит в высшую школу и с ним остается на всю жизнь, ибо и в школе „III ступени“, даже на факультете общественных наук, ничего об истории и процессах создания книги не говорится, хотя вся работа школы без книг немыслима ни на один день. Только в 1913 году в СПб. Университете был введен, в виде необязательного предмета, общий (и весьма общий—универсальный) курс книговедения.

Если любознательность учащегося все же толкала его глубже познакомиться с книжным искусством, то к его услугам был ряд тощих— порою со многими ошибками—брошюр компилятивного характера, да две книги популяризаторов—Ф. И. Булгакова: „Иллюстрированная история книгопечатания“ и С. Ф. Либровича: „История книги в России“, из которых первая, будучи очень ценной, вышла еще 34 года назад, а вторая является кратким изложением истории писаной и печатной русской книги, с весьма малыми сведениями о самом искусстве книги; к тому же, оба труда доведены только до конца XVIII века. Если к этому добавить несколько специальных статей и книг, изданных научными обществами или помещенных в научных журналах, мало доступных и редких,— вот и весь научный багаж царской России по вопросам об искусстве и истории книгопечатания.

При этих условиях неудивительно, что едва ли где в Европе наблюдается такое небрежное, скажем прямо—варварское отношение к книге, оставшееся у нас в наследие от царской России до сих пор: в общественных книгохранилищах читателям, в виде общего правила, нельзя доверять ценных изданий, ибо они мнутся, рвутся, пачкаются карандашами, быстро обращаются в негодное состояние. В то же время в наших типографиях нередки случаи, когда писатели, выпустившие несколько книг, не знают даже терминов и значков, необходимых при корректуре, а своими наивными представлениями о процессе печатания книги вызывают насмешки типографских мальчиков.

Только в 1924 году начался выход первой научной истории книгопечатания в России—в виде коллективного труда: „Книга в России“, из которых первые два тома посвящены истории книги в России, третий и четвертый томы включают историю книги в СССР.

Вообще 1922—1924 годы подарили советским республикам целый ряд цитируемых далее в моей работе книг о книгах, все более серьезных и полезных, и надо надеяться, что в Советской России, где один

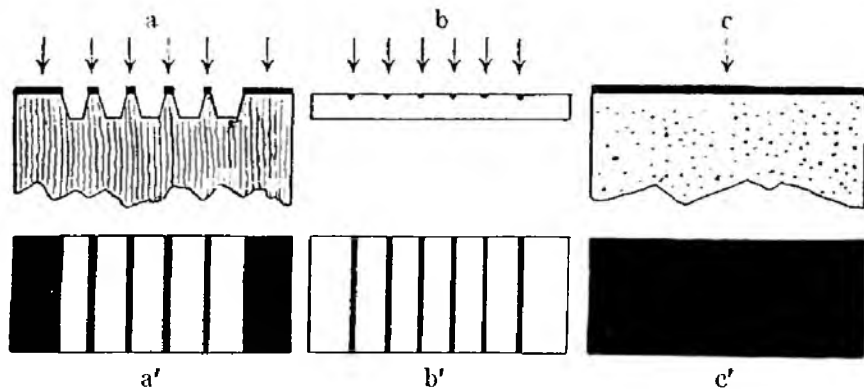
из основных лозунгов—„Без просвещения нет коммунизма“, к которому автор этих строк позволяет себе добавить: „Без книги нет просвещения“,—внимание к книге в ближайшие годы будет все более увеличиваться, и в школах II ступени и в университетах будет введен курс изучения истории и способов производства главного орудия просвещения человечества.

Интерес к книгам о книгах в последние годы, в связи, очевидно, с культурным строительством Советской России, заметно повышается: насчитывается целый ряд примеров, когда книги по полиграфическим искусствам, изданные два года назад, разошлись без остатка и требуют вторых изданий. Если составить полную библиографию русских книг, посвященных книге, первой из которых нужно считать „Разговор об орфографии“ В. К. Тредиаковского 1748 года (см. главу 25-ю нашей работы), то уже к концу 1925 года можно будет, при подсчете, обнаружить, что число книг по истории и технике книги, изданных при Советской власти, немногим меньше числа таких же книг, изданных в России с 1748 по 1917 год.

Правда, двадцатый век принес с собой двух до известной степени врагов книги—кино и радио. По сведениям из Европы, массовое, стихийное увлечение радио ведет к уменьшению посещаемости театров—с одной стороны, к ослаблению интереса к книге—с другой. Однако и кино, и радио, не давая сами-по-себе сколько-нибудь серьезных знаний, могут явиться сильнейшим подспорьем в деле развития образования в Советской России, при одном условии—самом внимательном отношении к культуре книги, как главного орудия культуры.

Показательно, что в июле 1924 года при Отделе печати Ц. К. Р. коммунистической партии состоялось заседание с участием ряда представителей заинтересованных учреждений; на котором была признана необходимость создания высшего учебного заведения по книжному делу, что этот вопрос и в 1925 году серьезно ставится тем же Отделом и Секцией печати при Ц. К. Рабпроса, и только недостаток средств может—но не должен—явиться препятствием к открытию постоянного книжного техникума, по примеру существующих второй год книжных курсов имени безвременно погибшего коммуниста-библиофила Е. М. Григорюка при Госиздате.





С рельефа.

Углубленная.

С плоскости.

Схемы трех видов печати.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ПОЛИГРАФИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА.



ТЕРМИН „Искусство книгопечатания“, будучи общепринятым (франц. L'Art de l'Imprimerie, нем. die Buchdruckkunst), узко и не совсем правильно обозначает область нашего интереса; его распространенность объясняется причинами историческими, так как в XV—XVIII веках главнейшим продуктом печатного станка была книга.

Наиболее правилен в данном случае не имеющий популярности термин: „Искусство полиграфии“. Полиграфия—от греческих πολλός — многих и γράφω—писать—определяется, как искусство получения путем тиснения многих одинаковых и точных изображений с одной формы—будь то рисунок или какие-либо знаки, буквы и т. д., при чем обычно форма должна предварительно покрываться краской.

Перевод: „многопись“, „многопечатание“—неудачен.

Принцип тиснения играет в области полиграфического искусства выдающуюся роль: в сущности, все процессы печатания основаны на прижимании формы, покрытой или иногда не покрытой краской, к воспринимающей рисунок поверхности материала.

В состав полиграфических искусств входит ряд отдельных способов получения многих оттисков с одной формы, которые мы распределяем на следующие четыре основных группы:

1. Печатание с рельефных форм—нем. Hochdruck—когда на оригинале—„форме“ текст и рисунки, которые должны отпечататься, представляют возвышения, находящиеся на одной плоскости, а части форм, которые должны остаться белыми, углублены и поэтому краской не покрываются.

2. Печатание с плоскости—нем. Flachdruck—когда, вследствие тех или иных механических или химических процессов, оттиски получаются с плоской по всей поверхности формы, на которую нанесен рисунок, над плоскостью не возвышающийся.

3. Печатание с углубленных форм—нем. Tiefdruck—когда места, с которых должен получиться оттиск, углублены против общей

поверхности притискиваемой формы, и краской набиваются только углубления, остальная — плоская — поверхность остается чистой или очищается перед тиснением.

4. Печатание „трафаретом“ (при помощи прорезанных шаблонов).

В каждую из этих основных групп, в свою очередь, мы должны включить ряд главных способов тиснения. Именно:

1. Печатание с рельефных форм распадается на следующие:

а) Типографское выпуклое печатание — типография (от греч. *τύπος* — изображение, начертание, фигура, образ), — при котором выпуклые, возвышенные части оригинала, расположенные непременно на одной поверхности, покрываются краской, которая и оттискивается на каком-либо краскопринимавшем материале (бумага, материя и др.). Того же характера и печатание рисунков на материи — на мануфактурных фабриках, и изготовление обоев, и красочное печатание штемпелями каучуковыми и металлическими.

б) Чеканное печатание (нем. *Prägedruck*), отличающееся от всех других видов печатания тем, что при нем самая форма воспринимавшей поверхности подвергается изменениям. При чеканном печатании краска может и не употребляться, и оттиск получается при помощи не притискивания, а сильного втискивания оригинала в соответствующий материал (бумага, жость и др.); так „печатают“, например, книги для слепых, с выпуклыми не окрашенными буквами, выпуклые узоры или буквы на визитных карточках, пригласительных билетах, бланках фирм, конвертах, обложках и др. Сюда же примыкает чеканка (не отливка) монет, медалей, пломб, оттиски сургучных печатей, оттиски пробы на металлах, фирмы на фаянсовой посуде и металлических изделиях (без применения краски) и др.

в) Печатание водяных знаков в бумаге — путем втискивания формы в сырую бумагу, без употребления красок.

2. Печатание с плоских форм включает следующие группы:

а) Литография (греч. *λίθος* — камень) — печатание с плоского „литографского камня“ или соответствующей по свойствам металлической (обычно цинковой) пластинки, на которые рисунок нанесен жирной краской; этот вид печатания основан на несмешиваемости жиров и воды, вследствие чего краска при накладывании на камень пристает только к рисунку, при условии смачивания камня водой после каждого оттиска.

б) Гектография, фототипия, а также разные другие способы печатания при помощи анилиновых особочувствительных красок (например, способ проф. Н. В. Туркина). Сущность этих способов заключается в том, что на краско-удерживающую поверхность (в гектографе — масса из желатина и глицерина, в других приборах — холст, стекло, металл, клеенка) наносится рисунок или текст анилиновыми красками, затем делается такое количество оттисков, какое может дать весь слой нанесенной краски; например, в гектографе — до ста (отсюда и название: греч. *ἑκατόν* — сто); число это может быть увеличено, как уверяют, до многих тысяч экземпляров при применении новооткрытых

особо-стойких красок. Сюда же относится и стеклография — печатание с форм, нанесенных на стекло при помощи химических процессов.

в) Фотография (греч. $\varphi\omega\varsigma$, $\varphi\omega\tau\acute{\iota}\varsigma$ = свет) — светопечатание, светопись; основано на действии света через оригинал (негатив) на светочувствительные химические составы, которыми покрыта поверхность принимающей рисунок бумаги или другого материала (позитив).

3. Печатание с углубленных форм (наз. также металлография) распадается на группы — по способу изготовления оригинала, а не по принципу печатания; главных — три:

а) вырезание рисунка или текста резцом или иглой вглубь плоской металлической пластинки,

б) травление рисунка химическим способом, главным образом, азотной кислотой (крепкая водка — *eau forte*),

в) получение формы с углубленным в металле или другом материале рисунком фотографическим путем.

Во избежание неясности необходимо оговориться, что фотография может применяться — для изготовления оригиналов — при всех способах печатания вообще.

4. Печатание шаблоном, будучи отчасти родственно металлографскому печатанию с углубленных форм, распадается на две группы — по способу изготовления шаблонов:

а) изготовление шаблонов путем вырезания в тонкой пластинке жести, меди, картона и т. д. нужного рисунка или текста насквозь.

б) приготовление формы путем выбивания букв от руки пунсонами или пишущей машиной на восковой бумаге, при чем бумага просекается не сплошь, а пунктирной линией.

По изготовлении формы краска намазывается через нее на бумагу или другой материал, при чем приложенный шаблон закрывает все места, которые должны остаться чистыми. Существуют разнообразные приборы (ротаторы, циклостили), в которых шаблон накладывается на пропитанную краской материю — обычно сукно, и затем краска передается на принимающую бумагу с незащищенных шаблоном мест путем притискивания бумаги к просачивающейся через отверстия в шаблоне краске.

Из всех вышеперечисленных способов главное значение в деле книгопечатания имеют три: 1) Типографское выпуклое печатание. 2) Литографское печатание. 3) Углубленное металлографское печатание.

Они, в свою очередь, распадутся каждое на две группы: а) печатание с плоского оригинала, на отдельных листах бумаги; б) печатание с цилиндров на бесконечной бумаге (ротационная печать).

При каждом из этих способов возможно получение оттисков как одной, так и многими красками.

На истории открытия и развития этих трех способов печатания и различных материалов, машин и пр., при них применяемых, а также на причинах их появления и на подсобных процессах, — мы преимущественно сосредоточимся в дальнейшем изложении, предварительно бегло ознакомившись с развитием письменности и книжного искусства до изобретения книгопечатания.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ПЕЧАТАНИЯ.

ВИДЫ ПЕЧАТАНИЯ	Печатание с форм, расположенных на плоскости.	Печатание с цилинд- рических форм.
1) ПЕЧАТАНИЕ С РЕЛЬЕФА (Hochdruck).	Типографское печатание с набора, с клише, со стереотипа. Печатание на переплетах. Ксилография. Гравюра на линолеуме, твердом кар- тоне. Цинкография (штрих) и автотипия (тоновое клише). Печатание рисунков на материи. " каучуковыми и др. штем- пелями и печатями. Чеканное, рельефное печатание. Чеканка монет и медалей. Печатание водяных знаков на бумаге.	Ротационное печатание со стереотипов цилин- дрической формы, на флатовой или ролевой бумаге. Печатание с цилиндров на рулонах материи. Печатание обоев. Печатание водяных зна- ков бумажной маши- ной или каландром на ролевой бумаге.
2) ПЕЧАТАНИЕ С ГЛАДКИХ ФОРМ (Flachdruck).	Литография—печатание с камня, цинка, алюминия. Гектография. Печатание с анилиновых форм. Туркинотипия. Монотипия Е. Кругликовой. Стеклография. Печатание при помощи света. Фотография. Печатание туманных картин. " фильм для кинематографа.	Печатание с цинковых цилиндров (Офсет) на флатовой или ролевой бумаге.
3) ПЕЧАТАНИЕ С УГЛУБЛЕН- НЫХ ФОРМ (Tiefdruck).	Гравюра на меди, стали, железе: 1) резцом, 2) химич. способами, 3) при помощи фотографии. Гравюра нот на свинцовых досках. " на литографских камнях.	Ротационное меццо-тин- то на флатовой или ролевой бумаге.
4) ПЕЧАТАНИЕ ШАБЛОНОМ.	Акватиция (нанесение печатных кра- сок при помощи шаблона).	Печать на ротаторах и циклостилях.

Примечание 1. Печатание может производиться при всех видах—одной или многими красками.

Примечание 2. Фотография может быть использована почти при всех видах печатания.



Древнейшее изображение слона мелом, в пещере.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПИСЬМЕННОСТИ.



УМЕНИЕ закреплять при помощи режущего или красящего инструмента виденное и слышанное, а также свои и чужие мысли является одним из наиболее характерных отличий человека от других, в том числе и позвоночных животных; судя по результатам раскопок, еще в нижне-палеолитическую эпоху (древний каменный век) это умение уже появляется пока в чрезвычайно несовершенной, примитивной форме; конец ледникового периода знаменует начало пышного расцвета первобытного изобразительного искусства.

Если человек, по новейшим изысканиям, живет на земле около 500.000 лет, если нижний палеолит появился около 150.000 лет назад, если уже *Homo Sapiens* насчитывает около 23—25 тысяч лет существования¹⁾, то несомненно, что момент, когда впервые человек сознательно провел черту, желая этой линией что-то изобразить, отделяется от нас периодом в несколько десятков тысяч лет. Во всяком случае, археологические находки в ряде мест Европы и России для послеледникового периода дают не только правильные рисунки на камнях и костях, но даже и изображения, исполненные двумя-тремя красками.

Наиболее вероятно, что изобразительное искусство развивалось у наших отдаленных предков—схематически—таким образом: сначала чело-

¹⁾ Акад. А. Е. Ферсман: „Время“. Пгр. 1922, стр. 48—49. Его же: „Пути к науке будущего“. Пгр. 1922, стр. 32.

век, взяв в руки кремень или другой острый осколок камня, изображал на земле или на скале или на глине контурные очертания наиболее поразившего его предмета, главным образом зверей, самых опасных врагов, доставлявших более всего забот; по крайней мере, до 80% найденных первобытных рисунков изображают животных ¹⁾. Далее, по мере развития техники, человек пытается изобразить не только контуры, но и тени, в виде сначала—беспорядочных черточек, потом—правильных, осмысленных линий и точек, дающих полное зрительное представление о данном предмете; наконец, появляются краски,—вначале, вероятно, кровь, потом красящие минералы, ракушки,—и путем многовековой эволюции человек доходит до многокрасочного изображения целых групп, сцен из жизни животных и человека и т. д.

Переход от изображения животных и предметов к начертанию звуков—к письменности—сложный и до сих пор вполне не раскрытый; несомненно, что человек постепенно установил связь между изображением предмета и его названием, между результатом его творчества, запечатленным на камне, глине и т. д., и произнесенным именем. Таким путем он дошел до искусства изображать последовательно—сверху вниз или справа налево или наоборот—ряд предметов, начертав более или менее точно свое наблюдение или мысль, при чем—что наиболее важно—его сосед, говорящий одним с ним языком, прочтя последовательно изображенные фигурки, мог рассказать, что говорится этим рисунком; появились люди с особой способностью к этому искусству и начали, во-первых, собирать в памяти накопленные в этой области материалы, а во-вторых,—учить других, как лучше изобразить то или иное происшествие и т. д.

Однако это так-называемое *фигурное* (пиктографическое) *письмо* далеко от изображения звуков, звукового (фонетического) письма. Переход к этому последнему—если и изучен в его механической последовательности, то пока еще не восстановлена психическая эволюция от изображения предметов к начертанию букв древнейших алфавитов. Здесь вся трудность заключается не в том, каким знаком стали изображать тот или иной звук, а в том, как человек дошел до умения разлагать слово на отдельные звуки и каждый звук изображать отдельным значком ²⁾. Вероятно, постепенно зрительные и слуховые восприятия ассимилировались до такой степени, что изображение отдельного предмета стало изображать отдельный звук; так, если, нарисовав глаз, древний египтянин произносил: ойн ('айн),—то, по мере того, как письменность развивалась и естественно развивалась скоропись,—детали в рисунке глаза выпадали, и в результате рисунков кружка *o* стал изображать глаз и вместе с тем служить значком для слога „ойн“ в отдельных многосложных словах. Затем, когда человек научился разлагать слово не только на слоги, но и на буквы,—утратилась связь изображения *o* с глазом, с его полным названием ойн,—и путем усечения первый звук слова: глаз—ойн стал изобра-

1) Т. Обермайер: „Доисторический человек“. Спб., без года, стр. 269.

2) René Dussaud: „Les Civilisations préhelléniques“. Paris 1914, стр. 433

жать звук *о*, и этот значок в дальнейшем применялся постоянно для начертания соответствующего звука, при чем его связь со словом „глаз“ теряется и забывается.

Что именно таким образом произошел алфавит, доказывают и названия букв в древнейшем еврейском языке; напр., буква *а* имела название *aleph*, что обозначает одновременно слова: бык и слон; название последнего—одинаковое в ряде европейских языков—греческое *ἐλέφας*, латинское *elephantus*, откуда—французское *l'éléphant*, английское *an elephant*, немецкое *der Elephant*—может-быть, имеет свои корни еще в той эпохе, когда слон обитал в Европе; может быть, человек каменного века, изобразив слона (напр.,—одно из древнейших изображений слона в пещере Кастильо в Испании)¹⁾, радостно произнес его название, имеющее отдаленное сходство с современным; затем понадобилась эволюция многих тысячелетий, чтобы древний египтянин стал изображать звук *а* в виде слона,—все более и более упрощая рисунок и перейдя к начертанию одного зигзага, имеющего сходство с головой слона с поднятым хоботом и торчащими вниз клыками или головой быка—как в греческой букве альфе (*α*).

Тем же путем получился и значок, изображающий, например, звук *т* (финикийское и древне-еврейское *tem*—вода); сначала, желая нарисовать реку, воду, водопад,—первобытный человек делал это путем начертания текущих параллельно струй; дальнейшая эволюция происходила как и в вышеуказанных случаях.

Так можно проследить развитие знаков, изображающих отдельные звуки—т.-е. различные буквы алфавита, из упрощения рисунка разных фигур—для большинства букв.

Постепенно, очень медленно накопился ряд изображений отдельных звуков; имея их запас в два десятка, наши отдаленные праотцы могли уже обойтись без сложных изображений для запечатления виденных предметов и стали изображать звуки; чтобы написать: вода=*tem*,—не нужно было рисовать струй воды, достаточно было начертать упрощенные три знака: *т*, *е* и снова *т*; это оказалось выгоднее, так как явилась уверенность, что изображение воды не смешают с изображением реки, написание которой получилась возможность изобразить точно и определенно другими буквами алфавита²⁾.

Наиболее наглядно эта эволюция представлена в египетской письменности, где древнейшие надписи на скалах, глине дают типичное фигурное (пиктографическое) письмо, переходящее затем в богатую письменность иероглифическую,—где изображенные фигуры (идеогаммы), будучи расположены в порядке одна за другой, упрощены в начертании, но отнюдь не потеряли своего характера изображений предметов; затем—наступает эпоха письма иератического, имеющего силлабический (слоговой) характер, развивавшегося жрецами, бывшими хранителями науки, и представляющего большой шаг вперед в срав-

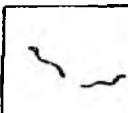

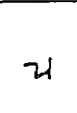

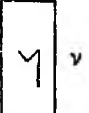
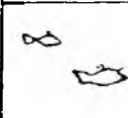
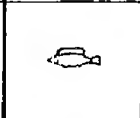

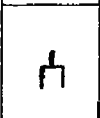
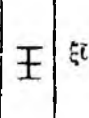
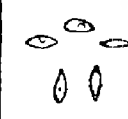


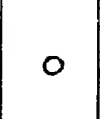
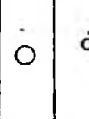
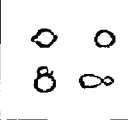


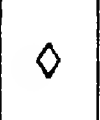
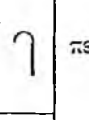
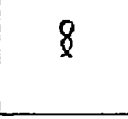
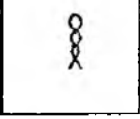
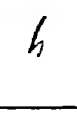
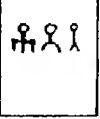
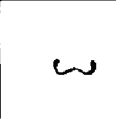


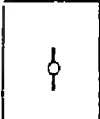
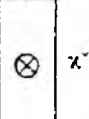




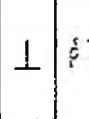




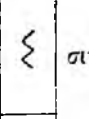
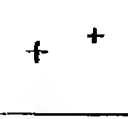
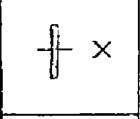

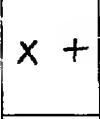
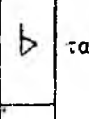
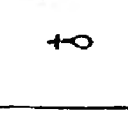


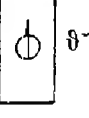
¹⁾ Т. Обермайер, цит. соч., стр. 274.

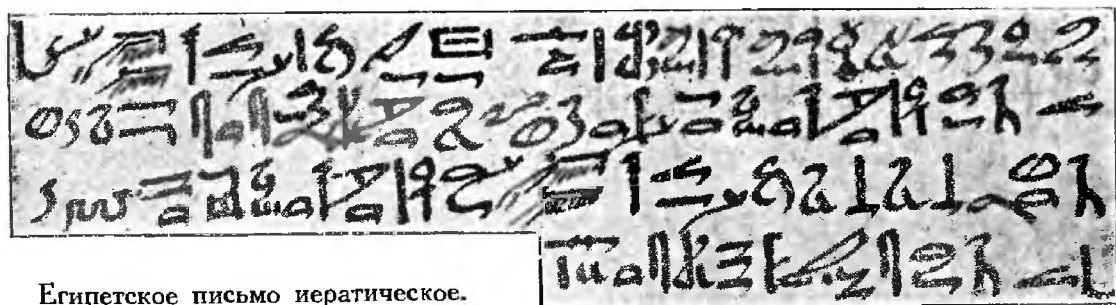
²⁾ См. Карл Вейле: „От бирки до азбуки“, Госиздат. 1923. В. А. Правдолюбов: „История письма“, Госиздат, М. 1924. Prof. Dr R. Stübe: „Der Ursprung des Alphabetes und seine Entwicklung“, Berlin, s. d. (1924?).

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

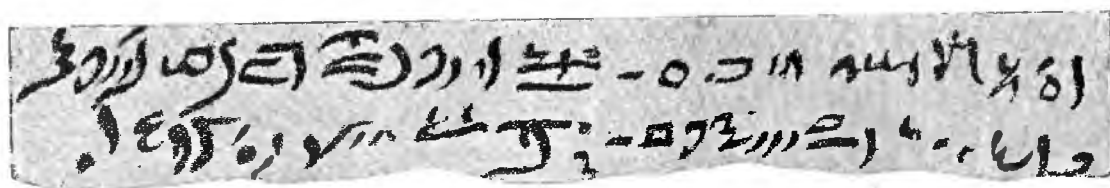
I. Синайские		II. Египетские	III. Финикийские	IV. Южн. Семит.	V. Греческие
1 А/а			1	13	1
2 Б/б			2	9	2
3 Г/г			3	20	3
4 Д/д			4	19	4
5 Е/е			5	1	
		Человек с поднятыми руками	8	3	
				11	
6			6	15	22
7 З/з			7	17	6
8 И/и			10	18	7
9 К/к			11	14	10
10 Л/л			12	2	11
11 М/м			13	4	12
		Вода			13

ЕВРОПЕЙСКИХ АЛФАВИТОВ.

I. Синайские		II. Египетские	III. Финикийские	IV. Южн. Семит.	V. Греческие	
12 Н/н			Змея	14  нун	12  nahas	14  ν
13			Рыба	15  самех	7  sat	15  ξ
14 О/о			Глаз	16  'аин	16  'ain	16  ο
15 П/п			Рот	17  пе	25  af	17  π
16			Пере- плетен- ная ве- ревка	18  садае	23  sadai	
17			Лук	19  коф	8  qaf	18  χ
18 Р/р			Голова	20  реш	6  re's	19  ρ
19 С/с			Гора	21  син	5  shaut	20  σ
20 Т/т			Крест	22  тав	10  tawi	21  τ
21 Θ/θ				9  тет	21  tait	9  θ



Египетское письмо иератическое.



Демотическое письмо: начало бракоразводного документа (487 до Н. Э.).

нении с письмом иероглифическим; здесь уже фигуры утратили свое значение, превратившись в черточки и каракульки. Позднейшие письмена древнего Египта—демотические—представляют типичное фонетическое (звуковое) письмо; писцы забыли связь между фигурками—иероглифами и значками—изогнутыми черточками, изображающими отдельные буквы алфавита.

		жи—солнце
		шан—гора
		кюан—собака
		ма—лошадь
		цзе—дитя
		коу—рот

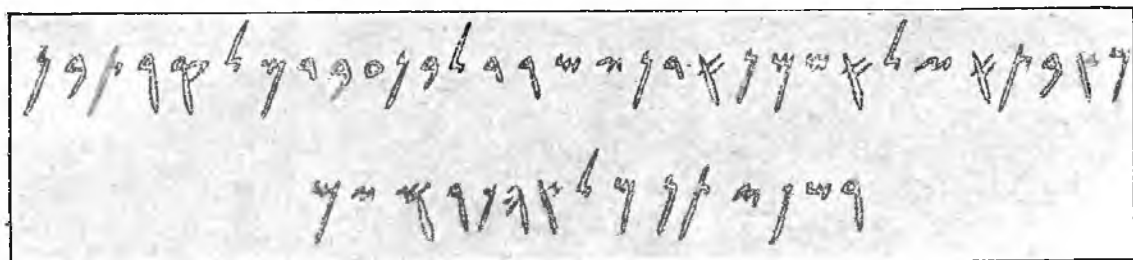
Древние. Новые.

Китайские письмена.

Китай, при его обусловленном историческими и географическими причинами консерватизме, до сих пор сохранил письмо иероглифо-иератического характера, с более 50.000 письменных знаков („идеограммы“). Так, отдельные знаки служат для написания: „человек“, „солнце“, „деревня“ и т. д. Чтобы изобразить глагол „видеть“—употребляют два значка, обозначающие: „глаз“ и „человек“. Но в то же время между этими двумя значками и изображаемыми ими предметами связь почти всегда утрачена. Попытки, делаемые ныне, после революции, перейти к звуковому письму с европейскими тремя десятками букв, не имеют пока большого успеха¹⁾.

¹⁾ См. по этому поводу корреспонденцию Вл. Виленского (Сибирякова) в „Известиях ВЦИК“ 27 авг. 1922 г. Также С. Полевой: „Периодическая печать в Китае“, Владивосток 1913. В 1922—23 годах сделана новая попытка ввести сорок знаков в государственном-обязательном порядке, пока о результатах судить трудно.

Происхождение европейских алфавитов, в том числе и русского, установлено более или менее точно; лишь относительно пути их несомненного заимствования от народов, населявших долину Нила, есть противоречия, впрочем, примиримые; именно, „отец истории“ Геродот указывает, что финикиец Кадм принес письма в Грецию; поэтому — греки их называли „финикийскими письмами“. Геродот говорит: „Я сам видел в храме Аполлона в Фивах, в Беотии, эти письма Кадма, написанные на трех треножниках“. Свидетельство Геродота, как грека, жившего еще в V веке до Н. Э., нам особенно важно, однако Платон (IV в. до Н. Э.), Диодор Сицилийский, Цицерон (оба в I в. до Н. Э.), Плиний (I в. после Н. Э.) приписывают изобретение алфавита египтянам, а Тацит (ок. 55—120 после Н. Э.) указывает, что „египтяне изобрели буквы алфавита; финикияне, господствовавшие на море, перенесли его в Грецию, и таким образом им приписана честь изобретения того, что они получили от других“. Работы современных филологов вполне подтвердили правильность указания Тацита.



Финикийская надпись IV века до Н. Э.

Установлено, что финикийский алфавит не является самобытным: он заимствован в первой половине II тысячелетия до Н. Э., 1850—1500 годы, из египетских иероглифов. „Среди многих сотен иероглифов имеются 24 иероглифа, являющиеся такими же буквами, как и буквы финикийского алфавита“¹⁾. Переходными между 24 египетскими звуковыми иероглифами и финикийскими буквами являются знаки в надписях своеобразного письма, найденных в начале XX века на памятниках на Синайском полуострове, около разрабатывавшихся древними египтянами медных рудников в Уади-Магара.

Не поразительно ли, что синайские надписи находятся у медных рудников — т.-е. предприятия промышленного характера, — развитие же звукового алфавита принадлежит финикиянам — т.-е. наиболее торговому народу, жившему до Н. Э. по берегам Средиземного моря, а дальнейшее движение этого развития — грекам, преемникам финикиян по средиземноморской торговле? Пока письменность держалась в земледель-

¹⁾ Prof. R. Stübe: „Der Ursprung des Alphabetes und seine Entwicklung“, Berlin (1924 г.?).

Проф. В. В. Струве: „Происхождение алфавита“. Пгр. 1923, стр. 13. Там же, стр. 17: „В единственном папирусе, сохранившем систему перечисления египтянами иероглифов, алфавитные иероглифы выделены в специальную группу“.

ческой долине Нила,—она оставалась первобытной, развиваясь весьма медленно; в земледельческом Китае она до сих пор не вышла из эпохи идеограмм; нужды торговли Финикии и Греции превратили первобытную письменность в алфавитную. Здесь мы впервые встречаемся с влиянием экономических и социальных условий на развитие письменности и позже книгопечатания, чтобы в дальнейшем проследить это влияние до XX века.

Любопытно, что проф. В. В. Струве объясняет эволюцию письменности—притом „всех великих письменных систем“ —честолюбием: „Честолюбие вождя-царя мощного государства требовало увековечения в анналах своего имени собственного, а это последнее рисунком изобразить нельзя“. И далее: „Желание царя на своих победных памятниках отмечать свое имя дало и в Египте толчок к дальнейшему развитию письма“ (Стр. 8 и 14). Доказательств не приводится.

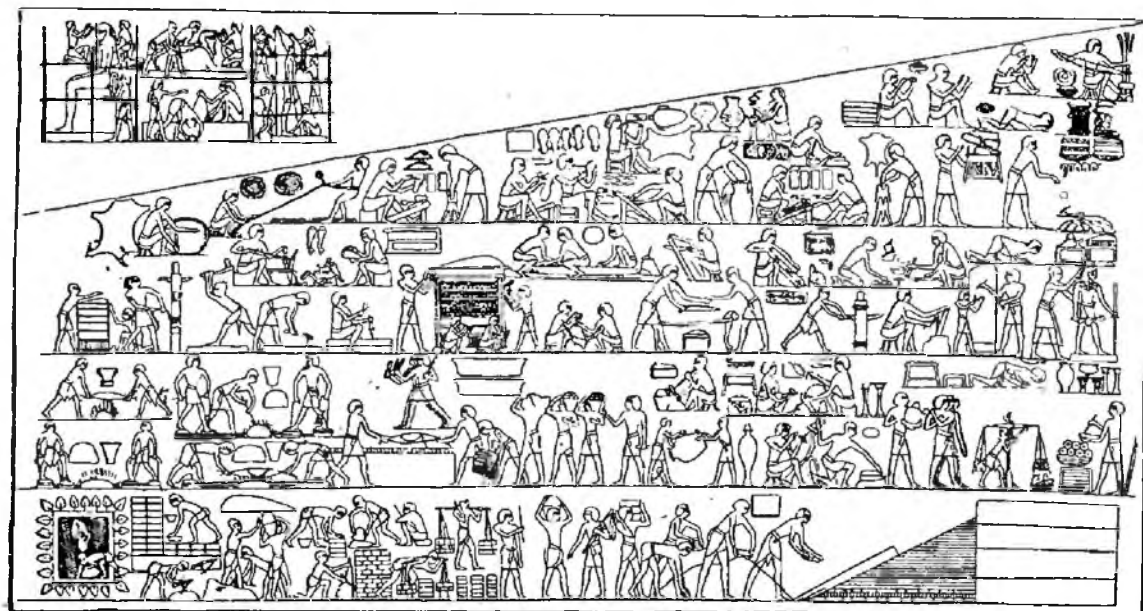
Приводим это оригинальное объяснение, как образец тех „научных“ ошибок, до которых можно дойти, игнорируя экономические условия, являющиеся причиной эволюции культуры.

Следовательно, от египтян в торговую Финикию и оттуда в Грецию—таков путь возникновения европейских алфавитов; затем римляне свою азбуку заимствовали от греков, а римский (латинский) алфавит стал общим для всей Западной Европы.

Славянский алфавит, реформированный впоследствии Петром Великим по образцу европейских, введен в IX веке в Болгарии, может-быть, просветителями славян Кириллом и Мефодием, непосредственно по греческому образцу.

Таким образом создались из многих тысяч фигур иероглифического письма те три десятка букв алфавита и несколько значков, при помощи которых можно почти идеально изложить и напечатать все звуки всех сотен наречий народов земного шара.





Ремесленники в древнем Египте.
(Изображение на стене гробницы близ Фив.)

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ.



ПЕРВЫЕ памятники книгопечатания имеют неразрывную и тесную преемственность с памятниками письменности—как по служению той же цели, так и по употребляемым материалам. Поэтому мы должны, в меру необходимости, познаться с техническими приемами для изготовления произведений письменности до изобретения книгопечатания.

Мы не видим никакой надобности в расширительном толковании термина: „памятник письменности“; при излишнем увлечении можно, конечно, относить сюда и т.-наз. узловое письмо перуанцев и картинное письмо индейцев; однако, они памятниками письменности в настоящем смысле этого слова не могут считаться, поскольку самое понятие „письменность“ следует определить, как способы передать при помощи значков, изображающих известные слова или части слов,—в определенном последовательном и связном изложении,—те или иные фразы. Рисунок, изображающий борьбу человека с медведем,—есть только рисунок, а не памятник письменности; если же в последовательном порядке начертан ряд значков, хотя бы и рисунков, которыми определено, точно написано: „человек борется с медведем“, нет сомнения, что перед нами памятник письменности. Конечно, были эпохи перехода от рисунков к фигурным письменам, к пиктографии, но памятники этих эпох—не памятники письменности в тесном смысле.

Когда и где впервые зародилась письменность на земле—до сих пор неизвестно: можно предположить, что родиной древнейших, восходящих к пятому тысячелетию до Н. Э., письмен был Южный Туркестан; но утверждать это нельзя, тем более, что мы имеем три главных группы

древнейших письмен: шумерийско-вавилонскую, египетскую и китайскую, развивавшиеся как-будто независимо одна от другой и принявшие уже в наиболее древних дошедших до нас памятниках резко обособленный друг от друга, несхожий вид, а именно—вавилонское письмо в виде клиньев, китайское в виде обособленных групп черточек, наложенных одна на другую, и рядом египетское—в виде иероглифов, т.е. упрощенных, но явных изображений живых существ и разных предметов.

Но поскольку наиболее интересные открытия и работы в области языка древних шумеров, живших в долине Тигра и Евфрата, относятся к концу XIX века, и только с 1887 года обнаруживаются памятники древнейших—от IV тысячелетия—текстов на шумерийском языке,—далеко не потеряна надежда найти первоисточники происхождения письменности, в виде еще более древних памятников или расшифрованных текстов, в обнаруженных, но пока не прочтенных надписях.

Древнейшие шумерийские надписи найдены в течение XIX века при раскопках в Ассирии-Вавилонии; письма шумеров, имеющие некоторое внешнее сходство с древними египетскими иероглифами, совсем не похожи ни по рисунку, ни по языку на вавилонские и ассирийские; найдены также составленные в Вавилоне подстрочные переводы и словари этого уже мертвого во время расцвета Вавилона (II тысячелетие до Н. Э.) языка. Письма эти начертаны на плитках—каменных или глиняных, обожженных, найденных среди плиток ново-шумерийских и вавилонских с клиновидными письмами, и выцарапаны острым инструментом, в отличие от обычной вавилонской клинописи, получившей свой странный вид (подобие правильно следующим друг за другом, повернутым в разные стороны клиньям) от употребления для письма деревянных и тростниковых стилей, которые, в форме обструганной с четырех сторон длинной палочки вроде линейки, вдавливались концом одного ребра в мягкую глину, затем обжигавшуюся. Понятно, что обрезанный конец палки, при нажиме ребра, давал широкое основание клина, а самое ребро—его длинную, суживающуюся к концу часть. Такими, в форме гвоздя, черточками исписаны десятки тысяч глиняных плиток, цилиндров, призм, больших столбов, сохранившихся благодаря употребленному материалу, постоянно вновь находимых и хранящихся главным образом в Лондоне—в Британском музее, в Париже—в Луврском музее и в Германии—в Берлинском Национальном музее. Небольшое сравнительно количество

таких плиток имеется и в России: в Ленинграде—в Эрмитаже, в Публичной библиотеке и Академии Наук, в Москве—в Историческом музее и Археологическом об-ве.

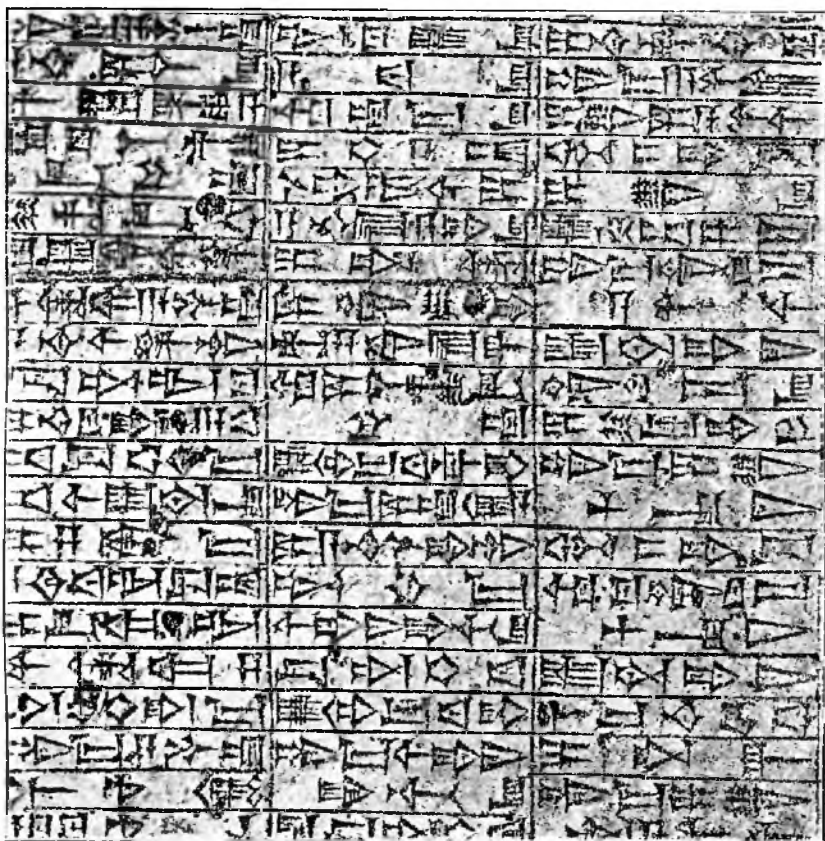


Изображение клинописью имени бога „Ормузд“ [a—u—r(a)—m(a)z—d(a)n].

В 1852 году открыта в Куюнджике, на берегу Тигра, на месте древней Ниневии, библиотека, состоявшая из подобных плиток, находившаяся во дворце ассирийского царя Ашшур-бан-апла (Ассурбанипала, 668—626 г. до Н. Э.) и представляющая собрание копий с древних вавилонских летописей, сочинения о мироздании, законы и т. д., а также гимны богам.

Иногда здесь встречаются связные рассказы о каких-либо событиях, повесть, собрание законов на ряде плиток; к таким „собраниям сочинений“ обычно прилагалась плитка, представлявшая как бы обложку, с изложением содержания расположенных рядом на полках, в порядке, как в библиотеке, многих плиток.

Плитками и цилиндрами из глины, а также ранее из камня в Вавилоне и Ассирии пользовались, конечно, за неимением другого мате-



Древне вавилонская клинопись, со стеллы с законами Хаммураби.

риала для письма, и к началу новой эры они изготавливаются все реже и реже, чтобы после падения Вавилона, к концу I века новой эры, прекратилось их изготовление совсем.

Параллельно с развитием клинописи и собиранием целых „библиотек“ из плиток во дворцах царей Вавилона и Ассирии—шло развитие письменности и в долине Нила, у египтян. Когда появились здесь первые признаки письменности—мы не знаем; развитую иероглифическую письменность относили к четвертому тысячелетию до Н. Э.; во всяком случае, иероглифические письмена встречаются на памятниках, сооруженных около 3.000 лет до Н. Э., при I династии царей, в больших пирамидах, воздвигнутых приблизительно около двадцать восьмого столетия до Н. Э., при IV династии, и в храмах, построенных при V династии. В эту эпоху письмена нацарапаны—пока—на камне и глине.



Сбор папируса, по древне-египетскому рисунку.

К этому же периоду относят и начало приготовления папируса, но доказать его столь древнего происхождения нельзя, т. к., в силу его хрупкости, он едва ли мог уцелеть в течение пяти тысячелетий; во всяком случае, несомненно, что папирус вошел в употребление за два тысячелетия до нашей эры, т. к. в Луврском музее хранится т.-наз. похоронный ритуал, влагавшийся в саркофаги, к мумиям, написанный в XVIII веке до Н. Э.¹⁾



Растение папирус.

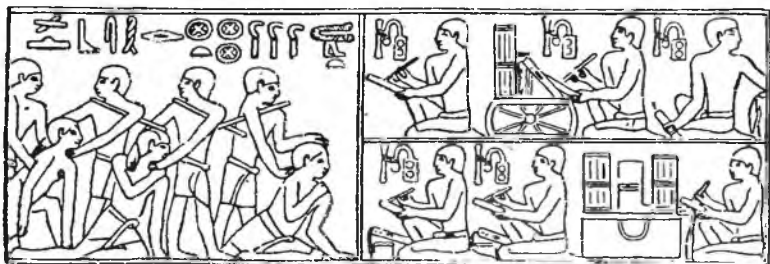
Употребление для писания в качестве материала папируса должно представлять для нас особенный интерес, поскольку, во-первых, папирус является прямым предтечей нашей бумаги, а во-вторых, благодаря его свойствам, из него можно было делать писанные книги в современном понимании этого слова.

Папирус для письма выделялся из одного вида тростника, вроде нашего камыша, 2–4 сантиметра в диаметре, росшего в изобилии в низменных и илистых местах по реке Нилу. При изготовлении материала для письма — листов — обрезали сверху и снизу стволы, очистив их предварительно от лис-твы; затем, разрезав ствол на куски не более 1 аршина (66 сантиметров) длиной, снимали кору и пленки под корой — лубок и пускали в дело рыхлую, пористую сердцевину. Ее разрезали на тонкие, —чем тоньше, тем лучше,—пластинки; затем эти пластинки склеивали между собою следующим образом: на гладкую поверхность стола клали, рядом друг с другом, несколько таких тонких пластинок; затем на этот ряд налагали другой — но поперек, и еще несколько таких рядов, в зависимости от желаемой толщины листов; после чего смачивали насквозь все эти наложенные вдоль и поперек пластинки клеем, составленным из муки,

1) Ж. Масперо («Древняя история народов Востока», М., 1895, стр. 69) указывает, что на одной из могил Гизека важный сановник первых времен VI династии (приблиз. 2500 лет до Н. Э.) называется «управляющим книжным домом». Возможно, что речь идет о царском библиотекаре, хранившем папирусы; но изготовление папируса в то отдаленное время не доказано.

илистой воды из Нила и уксуса; полученный мокрый лист прессовали и, когда он высыхал, его полировали пемзой, гладкими костями, раковинами. Получались листы светло-коричневого цвета, толщиной иногда как тонкое полотно, хрупкие, но вполне пригодные для письма. Тонкость и гладкость листов зависела от искусства рабочих, приготавливавших папирус. Техника изготовления свитков давала возможность делать полосы папируса любой длины,—иногда изготавливали свертки длиной до десяти сажень; обычно, вероятно, выделялись мелкие куски, которые затем склеивались вышеуказанным клеем ¹⁾.

Любопытно, что изготовление и продажа папируса были регалией фараонов; может-быть, имелась в виду и своеобразная борьба с распространением рукописей, написанных не с одобрения фараона и жрецов, отнюдь фараонам не враждебных. Употребление папируса было широко распространено; главным образом он употреблялся для религиозных целей; было обязательно класть к мумиям вышеназванные похоронные ритуалы, где описывались превращения человека после смерти и хождение души перед богами.



Писцы в древнем Египте.

Обычно эти ритуалы заготавливались писцами на продажу заранее, и для имени умершего, родственники которого купят папирус, оставалось пустое место. Имя умершего вписывалось в ритуал несколько раз; случалось, что ритуалы, в виду их дороговизны, воровали из саркофагов, и тогда имя умершего стирали и вместо него писали имя нового покойника. При раскопках найдены папирусы, где, вследствие небрежности писцов, стирались имена не во всех местах, так что в начале оказывается имя нового умершего, а в конце—имя мумии, от которой похоронный ритуал выкраден.

Писали на папирусе палочками с остро отточенными концами, называемыми на Востоке „калам“; писали обычно черными чернилами, приготавливавшимися из сажи или из растительных соков, а также и красками других цветов, чаще—красной; иногда и золотом и серебром. Особенно пышно разукрашивали похоронные ритуалы для богатых покойников, рисовали на них по несколько картин.

Например, на одном ритуале, хранящемся в Лувре, относящемся к XVIII династии (XV—XIV века до Н. Э.), покойник изображен довольно живописно на ряде миниатюр, нарисованных несколькими красками; на одной он с сестрой является на поклонение богу Озирису, который нарисован зеленой краской, в белой диадеме; затем идут

¹⁾ Наиболее серьезные научные сведения о технике изготовления папируса дает замечательный исследователь истории книги, Karl Dziatzko, в своем труде: „Untersuchungen über ausgewählte Kapitel des antiken Buchwesens“, Leipzig 1901, стр. 27 и след.

превращения умершего в разных животных: цаплю, золотого ястреба, ласточку, священного ястреба и т. д.—изображенные на картинках с пояснительным текстом.

Кроме похоронных ритуалов, до нас дошло очень много папирусов, хранящихся во многих музеях Европы, Египта и Америки, разнообразного содержания: сохранились и религиозные сочинения, и исторические книги—в виде летописей, и папирусы научного характера—по математике и медицине, и даже ряд повестей, сказок, рассказов, автобиографий ¹⁾.

Папирусы научились читать только в XIX веке, и многие из них

еще не прочитаны; затрудняет чтение и то обстоятельство, что сухость воздуха в египетских гробницах и храмах, сохранившая папирусы, их так иссушила, что при обычном разворачивании они рассыпаются на мелкие кусочки и даже в порошок; нужно большое искусство особых специалистов, чтобы сделать сверток папируса доступным для чтения. В гробнице Тутенхамона, открытой в 1923 году, найдено много папирусов, но при прикосновении к ним они превращались в пыль.

Заслуга открытия ключа к расшифровке иероглифов принадлежит Шамполлиону,



Египетская рукопись на папирусе.

(Сильно уменьшено.)

французскому ученому, в двадцатых годах XIX века сумевшему прочесть найденную в 1799 году в устьях Нила знаменитую плиту из города Розетты, на которой были надписи иероглифическая, демотическая и греческая. Ключ нашелся путем сверки находившихся в иероглифической надписи имен царей Клеопатры и Птолемея.

Египтяне не дошли до умения делать книги в нашем понимании и наворачивали папирус на тонкие круглые палки, затем длинные свитки клали в футляры—из материи, кожи или дерева. Назывались эти свитки—byblos или papyrus ²⁾.

В том же виде употребление папируса перешло—вслед за письменностью—к грекам и от них к римлянам, в I тысячелетии до Н. Э.; но выделка его осталась, кажется, монополией Египта. По мере развития образованности в Греции, затем в Риме—папируса требовалось все

¹⁾ См., напр., в русских переводах: Б. А. Тураев: „Рассказ египтянина Сивухета“. М. 1916; В. М. Викентьев: „Древне-египетская повесть о двух братьях“. М. 1917.

²⁾ Карл Дзяцко, указ. сочинение, стр. 34.



Птоломей

Клеопатра

Имена египетских царей, написанные иероглифами.

больше и больше, и Плиний рассказывает, что при императоре Тиверии (в начало Н. Э.) в Риме, вследствие недостатка папируса и, следовательно, его дороговизны, были даже волнения; сенат должен был регулировать его продажу, как при голоде, и были назначены комиссары, которые распределяли папирус соответственно нуждам граждан, борясь со спекуляцией. Характерно, что папирус вполне заменял нашу бумагу и для завертывания товаров; об этом говорит римский писатель Марциал (Эпиграммы, кн. III, эпигр. II):

„Чьим подарком ты стать, книжка, желаешь?
 ...Чтоб, в черную ты схвачена кухню,
 Не накрывала тунцов мокрой бумагой,
 Иль не вертели в тебя перец да ладан,
 Ты к Фаустину бежишь в лоно? Разумно.
 Умощена ты пойдешь кедром отныне,
 И на оба лица в должном уборе;
 Ты пестротой рожков станешь кичиться,
 Будешь одета тогда в пурпур нежнейший,
 Пусть и окрасит червец твое оглавление“.

К этому времени производство рукописей в Риме получило уже широкое распространение; иногда, когда знаменитый римский писатель заканчивал свое новое сочинение, оно переходило к „книгоиздателю“, у которого в большой зале сидело несколько десятков писцов; один, сидя на возвышении, диктовал, остальные писали,—и таким образом выходило в свет первое издание книги—с большим или меньшим количеством ошибок, в зависимости от грамотности и степени понимания писца. Некоторые рукописи украшались рисунками, нарисованными, как и в Египте, несколькими красками; иногда заглавные буквы рисовали золотом, серебром и красками в увеличенном размере.

Приведенные выше стихи Марциала показывают, что рукописи покрывали кедровым маслом, чтобы защитить их от насекомых, портивших папирус; свертки наворачивались на палки, которые оканчивались рожками. Не только оглавление—как говорит Марциал—окрашивали пурпуром для красоты, но иногда красили и всю рукопись.

Для рукописей более ценных к этому времени стали употреблять пергамент,—особо выделанную очищенную кожу разных животных. Существует и упорно держится научно не доказанное предание, будто название пергамента произошло от имени Пергама, города в Малой Азии, где царь Эвмен II, во II веке до Н. Э., желая собрать библиотеку, должен был изыскивать какой-либо материал для письма, т. к.

египетские цари Птолемеи, не желая создавать конкуренции своей громадной библиотеке в Александрии, отказались продавать Эвмену II папирус. Во всяком случае, в это время пергамент уже является распространенным, хотя дорогим материалом для письма и начинает понемногу конкурировать с папирусом, не говоря уже о неудобных тяжелых глиняных плитках. Геродот и Диодор Сицилийский утверждают, что греки-ионийцы и древние персы пользовались для письма специально изготовленной кожей; известно также, что древние евреи славились своим умением изготавливать пергамент и склеивать из него свитки.



Пергаментщик.

(По гравюре на дереве И. Аммана, 1578 г.)

Пергамент изготовлялся из шкур телячьих, бараньих и козьих—более дешевый, из шкур ягнят и козлят, недавно родившихся или мертворожденных или вырезанных из живота матери—наиболее тонкий. Может быть изготовляем пергамент и из человеческой кожи—конечно, в виде исключения. Для изготовления пергамента шкура очищалась от волос, крови, жира, пленок, затем чистилась скребками, полировалась пемзой и костями, твердым деревом и т. д.—получался белый, тонкий, — иногда не толще обыкновенной бумаги, более или менее мягкий и чрезвычайно прочный материал для писания. Для роскошных рукописей пергамент окрашивался чаще в пурпуровый (упоминания у римских писателей), реже — в зеленый, желтый, золотой цвет.

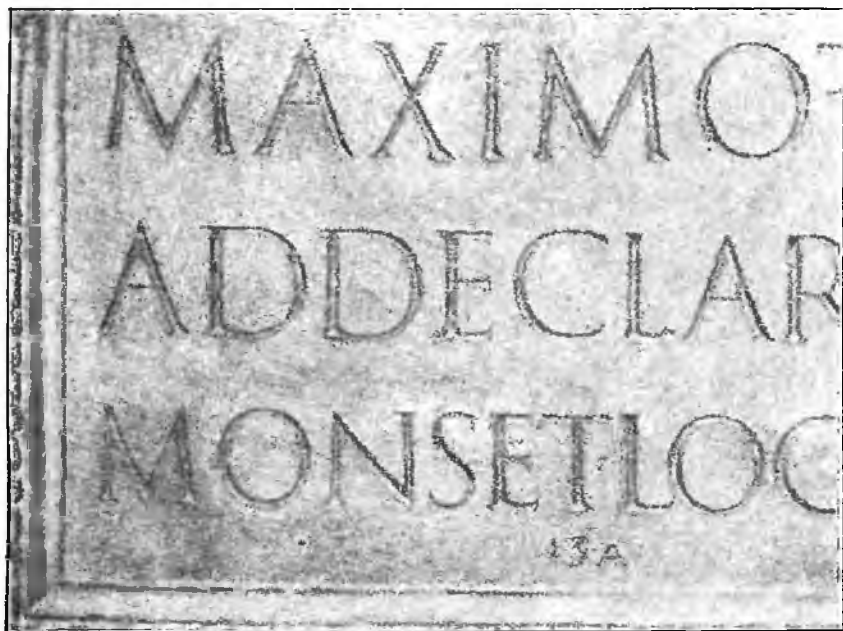
До нашей эры пергамент употреблялся только в виде свитков.

как и папирус, при чем отдельные кожи склеивали между собою. Только Марциал говорит, в первом веке нашей эры, как о новости, о появлении четырехугольных книг,—из листов, сложенных пополам и сшитых друг с другом в месте сгиба.

Таким образом, в это время были свитки, хартии, которые у римлян назывались *volumen* (от *volvere*—свертывать), и *liber*—что первоначально обозначало: лыко, лубок—книги в современном смысле слова.

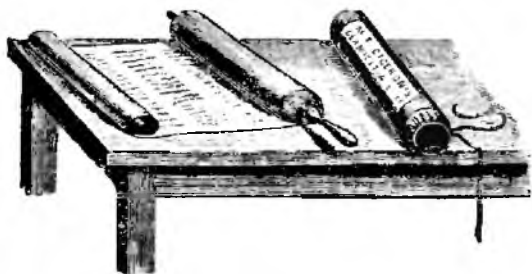
Следует еще упомянуть про диптихи, триптихи и полиптихи—книги из двух, трех или ряда „страниц“, сделанных из дерева, слоновой кости, металла, покрытых воском и скрепленных в корешке; на них писали металлическим „стилем“, заостренным с одной стороны и имеющим лопатообразный другой конец — для растирания написанного, вернее—нацарапанного текста, чтобы можно было на том же месте писать вновь. Такие записные книжки были в большом распростране-

нии; целый ряд образцов найден при раскопках Помпеи. Они иногда облекались в роскошные переплеты, ювелиры украшали их золотом, слоновой костью и драгоценными камнями.



С надписи на колонне Траяна в Риме.

В лучшую пору римской культуры, — около I века, — книжное дело стало в Риме на большую высоту: существовал — не только в Риме, но и в провинции — ряд магазинов, где торговцы — „библиополы“ продавали книги и свитки, переплетенные или офутляренные „библиопегами“, после того как их написали авторы и переписали — „скрибы“. Тот же поэт Марциал указывает одному римлянину, Луперку, просящему у него для прочтения его сочинение, адрес своего издателя:



Римские свитки.

„Против форума Цезаря прямо есть лавка...
Там меня ты ищи. Как попросишь Атректа —
Этим именем звать хозяина лавки —
С первой же или со второй он там полки,
Пемзой зачищенного и в окраске пурпурной,
За пять динариев даст тебе Марциала.
Скажешь: „не стоишь того“. Луперк, ты догадлив ¹⁾.

¹⁾ „Эпиграммы“, книга I, CXVII. Русский перевод Фета, Москва 1891. Вообще в эпиграммах Марциала, нередко рядом с самой откровенной эротикой, много драгоценных указаний по книжному делу в Риме.

В это время уже имеются—и в значительном числе—„библиофилы“, любители книг, точнее „филобиблы“ = книголюбы, собирающие частные библиотеки и тратящие на это значительные средства. Многие римские писатели, в особенности Цицерон, говорят с любовью о своих собраниях книг. Они хранят их на полках, нумерованными, в футлярах, к которым привешены заглавия. Иногда—украшают библиотеки скульптурными изображениями писателей ¹⁾. Остатки нескольких таких библиотек, в испепеленном виде, найдены при раскопках около Неаполя, в Геркулануме и Помпее.

Содержание этих библиотек—главных хранилищ книжного искусства—разнообразное; если в древнем Египте преобладала литература религиозная, здесь в большинстве сочинения светских писателей, иногда—скептические сочинения о религии, часто—эротика (откровенная литература о чувственной физической любви).

К сожалению, от этой эпохи расцвета римской литературы почти ничего не осталось в оригиналах; сочинения римских и греческих писателей до нас дошли—которые дошли—в позднейших копиях. Христианские проповедники, борющиеся с „языческими“ сочинениями, агитировали за истребление этих книг, и трудно сосчитать громадное количество рукописей на папирусе и пергаменте, уничтоженных религиозными фанатиками разных верований.

Собирание библиотек началось еще в Вавилонии и в древнем Египте. Так, Диодор Сицилийский передает сообще-

ние о библиотеке, собранной более чем за тысячу лет до Н. Э. египетским фараоном Озимандием (отождествляемым историками с Рамзесом II или Сезострисом) и находившейся в Фивах; над входом в библиотеку была надпись: „Аптека (для души)“ ²⁾.

Наиболее знаменитой в древности была упомянутая выше библиотека, собранная египетской династией Птолемеев в последние века до Н. Э. и помещавшаяся в двух зданиях в Александрии. По некоторым древним свидетельствам—в ней было, будто-бы, до 700.000 томов (свитков) заключавшим литературу всего древнего мира.

С легкой руки Ж.-Ж. Руссо, у большинства библиографов имеются указания, что библиотека эта была сожжена калифом Омаром при завоевании Александрии; Руссо рассказывает: „Говорят, что когда калифа Омара спросили, что сделать с библиотекой в Александрии, он сказал: „Если книги в этой библиотеке заключают писания, противные



Переписчик книг
(Буква О из древней рукописи).

¹⁾ „Эпиграммы“ Марциала, книга IX.

²⁾ A. Cîm: „Le Livre“, т. I, стр. 2.

Корану,—они вредные, и их следует сжечь; если они повторяют учение Магомета—все-таки их сожгите, они лишние“. Наши ученые,—продолжает Руссо—приводили это рассуждение, как верх бессмыслицы; между тем, поставьте Григория Великого на место Омара, Евангелие вместо Корана—библиотека опять-таки была бы сожжена, и это было бы, может-быть, одним из лучших украшений жизни знаменитого святителя“¹⁾.

Эти обвинения по адресу калифа Омара имеют своим источником рассказ армянина-христианина Абульфараджа, историка, жившего в XIII веке и умершего епископом в Алеппо²⁾.

В 1803 году в Москве вышла книга „Древняя Александрия“, составленная архимандритом с Синайской горы Константином; описывая довольно подробно библиотеку в Александрии и возмущаясь варварским поступком Омара, он говорит по поводу жестокого распоряжения магометанского завоевателя:

„Сие неистовое определение фанатизма уничтожило бессмертия достойные труды и лишило человечество вожделенного наследия“.

Наивный монах с Синая, конечно, прав в своем негодовании, но—увы, ему пришлось бы смиренно молчать, если бы он знал истину,—ибо эта знаменитая библиотека частью сгорела в 47 году I века до Н. Э., при осаде Александрии Юлием Цезарем, а частью „была уничтожена христианским епископом Теофилом, четыреста лет спустя, на основании эдикта императора Феодосия о закрытии всех языческих храмов“³⁾. При завоевании Александрии арабским калифом Омаром, в 640 году—от этого величайшего книгохранилища древности и следов не осталось.



Сожжение книг во время проповеди апостола Павла в Ефесе (по картине Евстафия Ле-Сюзьвр).

¹⁾ В рассуждении; „Способствовали ли науки и искусства улучшению нравов“,— в изд. „Oeuvres“, Paris 1862, т. I, стр. 465, примечание.

²⁾ Ed. Rouveyre: „Connaissances nécessaires à un bibliophile“, т. I, стр. 3, примечание.

³⁾ A. C i m, „Le Livre“, т. I, стр. 8—9.

Как известно, борьба римских пап с светской литературой продолжается и до сих пор, и Ватикан время от времени издает списки книг, запретных для католиков—„Index librorum prohibitorum“, которые становятся все более и более предметом курьеза и усиленного внимания библиофилов.

Не то было в Средние века, когда воинствующая католическая церковь, искажая проповедь Христа „ad maiorem Dei gloriam“—„к вящей славе Бога“, на самом деле к выгоде господствовавших в Европе классов и их представителей—пап, императоров и королей ¹⁾,—проливала потоки и моря крови всех „еретиков“, в том числе и писателей и ученых. „Служители Христа“ наносили в течение более тысячелетия такие удары умственному движению человечества, что в эту эпоху—от упадка Римской империи до конца Средних веков—замирает эволюция книжного искусства, и только перед наступлением нового времени неумирающая человеческая мысль пробивает новые пути и в нашей области.

¹⁾ Любопытные объяснения этому см. у А. Л. Волынского: „Четыре евангелия“, Петроград 1922 год.





Изготовление бумаги ручным способом.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

ИЗОБРЕТЕНИЕ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ БУМАГИ.

В ТЕЧЕНИЕ восьми веков после начала нашей эры папирус был в употреблении по всей Европе; только к IX веку этот материал для письма окончательно исчезает, вытесненный — после тысячелетней борьбы — хотя и гораздо более дорогим, зато чрезвычайно прочным и долговечным пергаментом. Однако начинающий оживать — после наступления второго тысячелетия нашей эры — рынок требует более дешевого материала как для официальной переписки, так и для писания книг; и для удовлетворения этого спроса является — более дешевая, чем пергамент, и более прочная чем папирус, — бумага.

Бумага — „продукт перетирания лохмотьев и тряпок, коль скоро сделана и отдана под печатный станок, превратившись в книгу или газету, приобретает беспримерное могущество, становится всемирным владыкой. Она изменяет наши идеи и нашу религию, переворачивает наши нравы и законы, свергает и восстанавливает царства, решает вопросы войны и мира: она, можно сказать, управляет миром. И она получила такое распространение в наши дни, такую широкую и универсальную область применения, стала столь характеризующей нашу эпоху, что наше время можно назвать „бумажной эрой“, — так возвеличивает „власть бумаги“ знаменитый французский библиограф А. Сим ¹⁾.

И, конечно, бумага является важным элементом в процессе книгопечатания, представляя главный материал для создания книги. От ее качеств зависит в значительной степени вид книги. Прекрасное сочи-

¹⁾ „Le Livre“, т. III, стр. 5.

нение, напечатанное на плохой бумаге, имеет меньший сбыт, и плохое сочинение, для издания которого воспользовались прекрасной бумагой, привлекает читателя, обманывая своим видом.

От качеств бумаги зависит—надолго ли сохранится для потомства книга, не рассыплется ли она в порошок даже при втором, третьем поколении; хорошо ли на ней выйдет печать текста и рисунков; не будет ли книга в переплете рыхлой и легко принимающей грязь. Словом, можно сказать: если душа книги—ее содержание, то тело книги—бумага, на которой она напечатана.

Поэтому история бумаги является одной из важных частей истории книги, и, конечно, без изобретения дешевой бумаги невозможно было бы и распространение книгопечатания.

И опять,—как с папирусом и пергаментом—мы не знаем до сих пор, когда изобретена бумага; несомненно, что начало бумаги, распространенной затем в Европе, следует искать в Китае, где,—по недоказанной китайской традиции,—в 153 году нашей эры Тцай-Лунь, министр земледелия, рекомендовал своим согражданам применять для письма бумагу „ши“, изготовленную из волокон древесины „бумажного дерева“, название которого в ботанике — „*Brussonetia papyrifera*“. До этого времени китайцы употребляли, как материал для письма,—камень, металлические пластинки, кости и в особенности пластинки, вырезанные из сердцевины бамбука,—вспомните способ изготовления папируса! ¹⁾). Благодарные китайцы поставили в честь изобретателя бумаги храм—что не мешает ученым продолжать изыскания и находить признаки появления бумаги в Китае или до Н. Э., или вскоре после начала нашей эры—в I веке.

Другой весьма запутанный вопрос—о происхождении в славянском языке слова „бумага“; много усилий потратили русские ученые, чтобы объяснить его источник; большинство склоняется к тому, что его первооснова—итальянское, взятое из Греции *bambagia* (хлопчатая бумага ²⁾); вероятнее, впрочем, как мы полагаем, что слово это пришло к нам непосредственно из Византии, поскольку по-гречески бамбаки=хлопчатая бумага; но в Китае бумагу выделявали и из молодых побегов бамбука; название бумаги, вместе с техникой производства, отсюда заимствовали арабы, а от них—греки; может-быть, корень в старом названии бамбука.

Европейское название бумаги (франц. *Papier*, англ. *Paper*) происходит от названия папируса.

Однако, принципы изготовления бумаги и папируса совсем разные: если папирус представляет из себя тонко нарезанные и склеенные пластинки, то для изготовления бумаги требуется расщепление частиц (волокон) того материала, который употребляется для ее производства,—нарушение связи между волокнами, чтобы затем эти волокна спутать между собой (подвергнуть процессу свойлачивания) и

1) Лучшие научные данные—у Karl Dziatzko, цит. соч.

2) Н. П. Лихачев: „Бумага и древнейшие бумажные мельницы“, СПб. 1891 стр. 14. Там же и указания литературы.

PAPETERIES D'ARCHES

30, Rue Mazarine — PARIS

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 4.000.000 DE FRANCS

Une des plus anciennes, sinon la plus vieille des Papeteries existant en Europe

L'ÉTABLISSEMENT D'ARCHES possède des Titres de propriété datant de 1492. Depuis cette époque la Fabrication n'a jamais été interrompue. La Maison appartient à la même famille depuis 1790 et a son lieu de fabrication situé dans les Vosges, près d'Épinal, au confluent de la Niche et de la Moselle. Elle doit, à la pureté incomparable de ces eaux, l'éclat et la souplesse de ses papiers

PAPIERS

A LA FORME
PUR CHIFFON
DE TOILE
ET DE COTON

PAPIERS

POUR ÉDITIONS
DE LUXE

LES
PAPETERIES
D'ARCHES
ONT OBTENU
LES PLUS
HAUTES
RÉCOMPENSES
A TOUTES LES
EXPOSITIONS
DEPUIS 1823




PAPIERS

POUR LE
DESSIN,
L'ÉCRITURE
L'IMPRESSION
EN
TAILLE-DOUCE
ET LA
TYPOGRAPHIE

TIRER SUR
PAPIERS
D'ARCHES
EST LA
MEILLEURE
RÉFÉRENCE
CONNUE DE
TOUS LES
BIBLIOPHILES

Marque de l'Année 1760



: IMPRIMERIE :
FRAZIER-SOYE
TOUS TRAVAUX
DE COMMERCE
ET D'ÉDITION

168, Boulevard du
Montparnasse, Paris

заставить всю спутанную массу образовать тонкий и гибкий лист, пригодный для письма.

Следовательно, для приготовления бумаги годятся любые растительные волокна, обладающие гибкостью; можно перечислить сотни растений, годных для производства бумаги, и не только растения, но и коконы шелковичных червей, шерсть и кожу животных и т. д. Попытки делать бумагу из самых разнообразных волокон делались уже давно, и любопытно, напр., просматривать вышедшую в 1786 году в Орлеане (на выходном листе указан Лондон) книжечку стихов маркиза Villette, напечатанную на бумаге желтовато-сероватого цвета—сделанной из стеблей штокрозы, и приложенные к ней образцы бумаги из разных водорослей, папоротника, чертополоха, коры, стеблей и корней разных деревьев¹⁾. В 1827 г. и в 1861 году во втором издании вышло руководство по производству бумаги—„Manuel de papeterie“—Louis Pitte, при котором приложены сотни образцов бумаги, выработанной из разнообразнейших веществ,—даже из кожи и из торфа.

Главная задача не в выборе материала для производства бумаги—поставщиками которого являются все поля, луга и леса,—а в пользовании таким материалом, которого хватит на мировые потребности и из которого можно изготовить бумагу вполне доброкачественную, белую, крепкую, не пропускающую чернил при письме и хорошо принимающую краску при печатании.

Следует сказать, что не человек изобрел приготовление бумаги из древесины: первыми ее фабрикантами явились некоторые породы ос. Они строят свои гнезда так: рабочие осы (неразвитые самки) весной сгрызают молодые зеленые побеги деревьев, пережевывают их и при этом отделяют волокна-клетчатку. В слюне ос есть клей, и таким образом получается клейкая масса, состав которой тот же, что и бумаги: клетчатка древесины или соломы и клей. Из этой клейкой массы осы и строят свои гнезда, из нее же делают основу, прикрепляющую гнездо к дереву, стене и пр. Состав осиных гнезд часто бывает настолько прочен, что гнезда существуют много лет, сопротивляясь дождю, снегу и ветрам. Чтобы оторвать такое гнездо от места, куда оно прикреплено, иногда нужно иметь большую силу; нелегко разорвать и те ячейки в гнезде, в которые пчелы кладут яички и где выводятся личинки. Как известно, осы живут только один год, а на второй год остаются жить только осы-матери, дети которых тщательно ремонтируют гнездо, построенное их дедами и прадедами.

При химическом исследовании осиных гнезд—они оказались по своему составу,—если исключить приносимую ветром в гнезда пыль,—сходными даже до мелочей с мягкими, шелковистыми сортами бумаги, производимыми в Китае и Японии с древних времен²⁾.

Бумага, изготовлявшаяся в древности китайцами, имела основной недостаток—рыхлость, вследствие чего краска, которой на ней писали, главным образом тушь—чернила из высоких сортов сажи с примесью

1) „Oeuvres du marquis de Villette“. Londres (фиктивное место издания), 1786.

2) См. L. Thévenin et G. Lemierre: «Les étapes d'un livre», Paris, 1922.

рыбьего клея и мускуса,—растекалась, и бумага легко рвалась. При этом последнем недостатке она не обладала и долговечностью.

Дальнейший путь бумаги в Европу из Китая хорошо описан французским ученым Авенелем, который, в результате многолетних работ в этой области, говорит: „Она пришла из Китая очень медленным путем, со средней скоростью, может-быть, ста верст в сто лет. Народы центральной Азии, потом арабы, потом египтяне подвозили ее выделку все ближе к нам. В 650 году ее видели в Самарканде; в 800—встречают в Багдаде; в 1100 году она дошла до Каира. Затем она проходит по берегу Африки, переплывает через Средиземное море и долго не переходит Лангедока“ (Южная Франция) ¹⁾.

Конечно, процесс проникновения бумаги в Европу гораздо сложнее; вероятно, она просочилась рядом путей, главным образом—вначале—через Грецию, откуда и ее название: рядом с „charta cottonea“—бумага из хлопка, также „греческая бумага“. Ранее она ввозилась через Грецию, позже через новый центр торговли на Средиземном море, Венецию,—из Малой Азии и Африки (есть указания, что в Феде в конце XII века было до 400 бумажных заведений), затем ее начали вырабатывать в Европе, где—после завоевания Испании арабами—была открыта большая мастерская на юго-востоке Испании, в Хативе (Сан-Филиппе, в 56 километрах от Валенсии), существовавшая уже в 1154 году, поставлявшая бумагу в ближайшие страны, главным образом, через Венецию. Ко времени падения власти арабов в Испании (XIV—XV века) бумага уже получила прочное распространение в Европе. В течение XIII и XIV веков открылись „бумажные мельницы“ в Италии, Франции, Германии, Голландии.

Чрезвычайно запутанным является вопрос о сырых материалах, употреблявшихся в это время на производство бумаги. Еще совсем недавно—до восьмидесятых годов XIX века—не сомневались, что бумага вырабатывалась арабами из хлопка; откуда и ее название: „бомбицина“, другое: „charta cottonea“; однако, все анализы, производившиеся в последнее время, показывают, что из образцов бумаги, взятых в числе более сотни,—изготовленной с XI до XV веков,—не оказалось ни одной выделанной из хлопка, и большинство—из тряпок ²⁾. Может-быть, по нашему мнению, эта загадка объясняется тем, что ранее X века арабы, заимствовав из Китая способы выделки бумаги из волокон шелкового кокона и шелковичного („бумажного“) дерева, в силу отсутствия в Центральной и Малой Азии бумажного дерева и недостаточного количества шелковичных коконов—и, следовательно, их дороговизны, перешли к употреблению волокон, обволакивающих зерна хлопчатника, но бумага получалась—это известно—весьма рыхлая и малоудобная для письма; тогда они перешли к тряпкам (но название „хлопчатой бумаги“ сохранилось); процесс выработки бумаги из тряпок гораздо сложнее, зато получилась бумага, вполне удовлетворяющая своему назначению.

¹⁾ А. Сімі: „Le Livre“, т. III, стр. 10—11.

²⁾ П. Лихачев, цит. соч., стр. 15—17. Подтверждено у Сіміа.

Так или иначе шла эволюция, но ко времени начала книгопечатания мы видим в Европе много бумажных мельниц, которые вырабатывают исключительно из тряпок, льняных и пеньковых, превосходную, не протекающую, белую бумагу, весьма плотную и прочную— „звонкую“ и гибкую, сохранившуюся с того времени до XX века в том же превосходном виде.

Папирус с IX века вытеснен пергаментом, бумага с XII века начинает вытеснять пергамент; свитки и книги из пергамента окончательно заменяются книгами из бумаги. Дешевизна бумаги (от 5 до 25 копеек на наши золотые деньги за лист) в сравнении с пергаментом (от 50 коп. до 1 руб. за лист)¹⁾ дала возможность расширить ее производство до любых размеров (между тем как, по остроумному замечанию Н. П. Лихачева, для одного экземпляра книги на пергаменте нужно было истребить шкуры с целого стада)²⁾, что и дало сильный толчок изобретению книгопечатания и его дальнейшему безграничному развитию.

Процесс изготовления бумаги на старинных мельницах может быть вкратце изложен так:

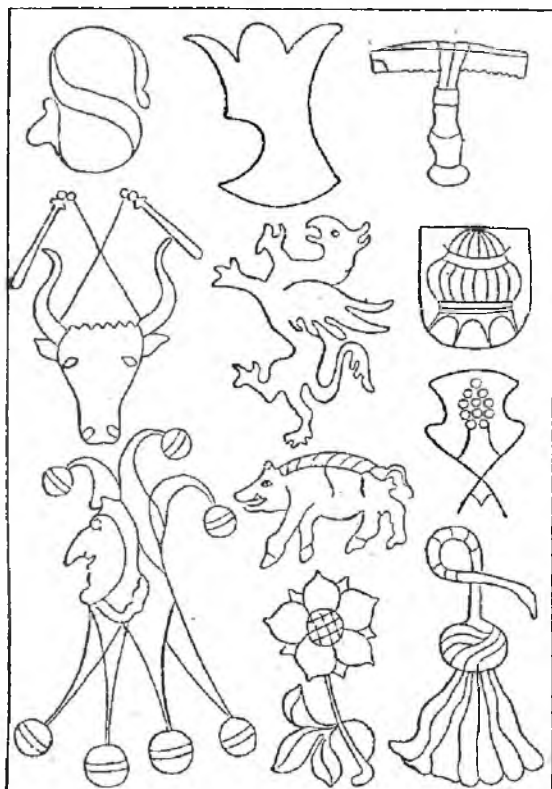
1) материал, употребляемый для выделки бумаги, очищается от грязи и всего лишнего—пуговиц и пр., затем промывается;

2) по высушке сырой материал поступает на жернова водяной или ветряной мельницы, где он перетирается, чтобы обратиться в бесформенную рыхлую массу;

3) эта масса поступает в чаны, наполненные водой, где с помощью пестов разрыхляется окончательно: волокна разделяются, чтобы превратиться в ровную кашицу молочного цвета;

4) рабочий, пользуясь формой в виде деревянной рамы с натянутой на ней проволочной тонкой сеткой (в древности употребляли менее удобную материю), зачерпывает ею из чана нужное для листа бумаги количество жидкой кашицы и трясет раму над чаном, чтобы вода стекала и волокна своейлакивались;

5) когда лист на сетке примет надлежащую форму, рабочий переворачивает раму на кусок войлока или сукна, и лист падает туда;



Древнейшие водяные знаки на европейских бумагах.

¹⁾ Цифры—результат больших изысканий Avenel; по A. Cîm, т. III, стр. 13.

²⁾ Н. П. Лихачев: „Палеографическое значение бумажных водяных знаков“. СПб. 1899. Т. I, стр. IX.

сверху на этот еще сырой лист накладывается снова кусок войлока, на него кладется новый лист бумаги, и т. д.

Когда наберутся два-три десятка листов, то вся кипа поступает под пресс и подвергается сильному сжиманию; затем листы развешиваются на веревках для окончательной просушки.

Иногда, и обязательно для писчей бумаги, к массе в чане подбавляли клея, т. к. на проклеенной бумаге чернила не растекаются.

Благодаря строению металлической сети—длинные проволоочки вдоль и поперек—на бумаге, если смотреть на свет, получались утонченные линии, отсюда название: бумага-вержэ (от франц.: *vergeures*—так назывались продольные полосы проволоки).

Обычно фабриканты — путем вплетения какой-либо плоской фигурки из проволоки в сетку—оттискивали свое фабричное клеймо (водяной знак, филигран) в виде колокола, орла, единорога, короны, цветов, кисти винограда, монограммы из имени Иисуса Христа (I.H.S.), инициалов своих имени и фамилии, годов. По этим водяным знакам можно в большинстве случаев определить фабриканта и век, иногда даже год, когда бумага выделана.

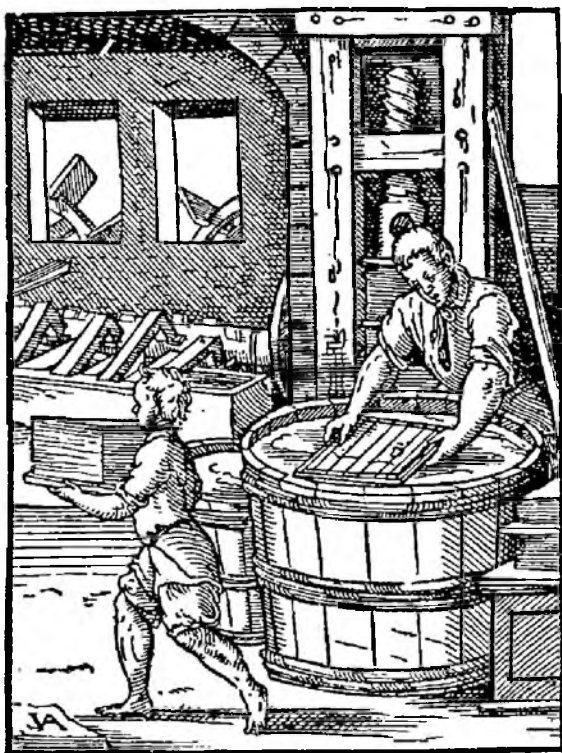
Древнейшая бумага изготовлена плохо; в некоторых образцах бросаются в глаза длинные, выдающиеся из общей ровной поверхности бумаги волокна, иногда видны даже кусочки тряпок; позже—процесс фабрикации все улучшается,

мельницы совершенствуются, и опытные мастера изготовляют великолепную, образцовую и для XX века, бумагу.

Совершенно готовые, высушенные листы разбирались по сортам и продавались пачками. Обычный размер бумаги—до XIV века—был приблизительно в развернутый писчий лист или такой же двойного размера.

Изобретение книгопечатания внесло большое разнообразие в размеры и сорта вырабатываемой бумаги, конечно, увеличив во много раз размеры ее производства.

О фабричном производстве бумаги в новое время мы будем говорить в своем месте.



Ручная выделка бумаги.
(Гравюра Иоса Аммана, 1578 года).



Древнейшая китайская гравюра, печатанная с камня (VI век).

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

ПЕЧАТАНИЕ В ДРЕВНЕЕ ВРЕМЯ.



ПРИЛАГАЕМЫЙ к имени Гутенберга эпитет— „изобретатель книгопечатания“—условен; книгопечатание, в точном понимании этого слова,—как получение механическим путем многих одинаковых копий с одного оригинала, рисунка или даже текста, было изобретено до Гутенберга, гораздо ранее XV века. Гутенберг открыл только способ быстро изготовлять большие количества одинаковых литер—металлических букв и затем набирать текст этими литерами. И все же, несмотря на работы его известных и неизвестных предшественников, изобретение Гутенберга находится по праву в первом ряду величайших достижений человеческого гения.

Говоря о попытках печатания до Гутенберга, мы должны определенно условиться, что речь идет о двух родах тиснения: 1) разнообразными штемпелями, пользуясь которыми, писцы механически, нажимом руки, оттискивали буквы и фигурки; 2) досками из различного материала—дерева, металлов, аспида,—на которых вырезались нужные рисунки и тексты и с которых путем намазывания краской и притискивания затем к ним листов бумаги или материи получались оттиски в любом—пока не износится оригинал—количестве.

И в том и в другом случаях главная цель, которая преследовалась работниками,—ускорение производства рукописей. И первые, дошедшие до нас, следы таких попыток относятся к отдаленной древности, за четыре тысячелетия до нашего времени.

И в этом—ключ к решению задачи: почему древние, с их высокой, около начала нашей эры даже утонченной, культурой, не довели технику воспроизведения рукописей до их механического размножения,—при помощи печатания хотя бы с деревянных досок, предварительно вырезав на них текст в обратном виде. Но если мы вспомним, что хотя культура греков и римлян была высока, но культурных людей было ничтожное количество, грамотных можно было считать только исклю-

чениями из общей массы, то для нас ясно будет, что широкого спроса на книгу не было и, следовательно, в экономическом отношении книгопечатание было невыгодно, не оправдывало затрат и не имело спроса. Ту сотню копий сочинения наиболее знаменитого писателя, на сбыт которой можно было рассчитывать,—с успехом могли написать под диктовку писцы.

Когда же—в конце Средних веков—изучение ремесл и искусств приняло более широкие размеры и появилась дешевая бумага, на которой можно было печатать любое количество экземпляров (что было невозможно ранее при высокой—сравнительно—цене пергамента и папируса), то спрос на большое количество грамматик (Доната), религиозных сочинений и беллетристики—заставляет переписчиков книг перейти к механическому воспроизведению рукописей—путем их вырезывания на дереве и печатания краской, что чрезвычайно ускорило процесс размножения книги и удешевило последнюю; когда же в середине XV века все развивающаяся потребность в образовании (как для целей управления, так и вследствие расширения торговли из местной—локальной—в транзитную) заставляла открывать школы и даже университеты, то процесс печатания с целых досок оказался уже недостаточно быстрым и практичным, и потребность в дальнейшем удешевлении книги, с одной стороны, и увеличении тиража—с другой, властно выдвинула необходимость печатания при помощи подвижных металлических букв. Так гораздо позже, в XIX веке, распространение грамотности и соответственно периодической печати вызвало к жизни ротационную машину, которая совершенствуется с каждым годом, чтобы в XX веке удовлетворить экономической потребности—выпускать в течение одной ночи миллион и больше номеров газеты.

Таким образом, и в нашей области, как и во всяких других,—спрос вызывал и соответственное предложение удешевленного—благодаря усовершенствованию техники производства—товара, который и был приемлем, находил широкий рынок, поскольку своей дешевизной вытеснял более дорогой товар, выработанный менее выгодным, медленным, отсталым способом.

Но если запросы рынка не идут дальше известных ограниченных потребностей покупателей—населения, то даже великолепные фабрики вытесняются более простыми изделиями, поскольку производители этих последних вступают в борьбу с конкурентами; весьма показательную картину такой борьбы между писцами и типографами мы увидим далее, в главе о введении книгопечатания в России.

Приходится жалеть, что ни один из известных нам историков книгопечатания не подходил к вопросу с этой стороны, ибо талант и изобретательность отдельных выдающихся лиц, пролагавших новые пути книгопечатанию, конечно, погибли бы в неизвестности, если бы они не шли навстречу требованиям рынка.

По этой же причине искать в древности различные попытки ввести в употребление книгопечатание в современном нам понимании, значит—терять даром труд; если бы даже книгопечатание тогда и было открыто—

в чем ничего невероятного нет,—то, не имея широкого применения и ввиду его невыгодности, оно заглохло бы без следа.

Была потребность в чеканке монеты, по мере развития международного торгового оборота,—и мы видим, что приблизительно в XIII веке до Н. Э. появляется чеканенная монета из кожи или мягкого металла, на которой выдавливается железным или другим штемпелем изображение царя, вождя, божества. А как близко от чеканки монет до печатания книг!

В древнем Египте и Вавилоне, по мере перехода от каменных сооружений к постройкам из кирпича—более дешевым, экономически более выгодным,—появляются многочисленные кирпичные заводы (напр., вокруг Вавилона), возникает конкуренция; во избежание подделок—заводчики придумывают деревянные штемпеля, на которых вырезана фирма и которыми клеймят кирпичи до их обжигания; то же мы наблюдаем позже в Риме, где найдены многочисленные лампы (амфоры) из глины с вдавленными посредством штемпелей марками фирм. От всех этих народов остались и образцы самых штемпелей с выпуклой или вогнутой резьбой рисунков и букв—из дерева, кости, камня, иногда и металлические перстни со штемпелем данного лица, которыми скреплялись письма и документы—путем вдавливания штемпеля в мягкую массу глины, воска и пр. или же посредством намазывания штемпеля краскою и наложения цветного оттиска на папирусе, материи, коже, пергаменте, дереве и т. д. ¹⁾

„Стоит сделать только маленький шаг, чтобы от всех этих приемов перейти к более сложному печатанию по типографскому способу и с выпуклых, и с углубленных оригиналов“,—говорит известный немецкий исследователь истории гравюры, Макс Осборн ²⁾.

Почему же не перешли? Другой весьма авторитетный немецкий историк гравюры, проф. Карл фон Лютцов ³⁾, не находит другого объяснения, кроме „отвращения древних к механическому воспроизведению“; оно, как оказывается далее,—„принципиально отвергалось“ (*prinzipiell abgeneigt*). Доказательств этого странного отвращения профессор фон Лютцов, к сожалению, не приводит, да и привести их довольно трудно, когда рядом же говорится о многочисленных механических штемпелях, дошедших от древних до нашего времени.

Иногда—и в большой древности—штемпеля употреблялись, очевидно, и в близко интересующем нас назначении—для печатания связанных текстов, взамен утомительного вырезывания на глине и камне; мы можем утверждать это категорично только после открытия—в начале XX века—на острове Крите, при раскопках дворца Феста, диска (плоского цилиндра), на котором имеются до сих пор не прочитанные надписи пиктографического типа, неизвестно на каком языке; этот

¹⁾ См. Dr. H. Meisner und Dr. I. Luther: „Die Erfindung der Buchdruckerkunst“, Bielefeld 1900, стр. 3—6, также цитированные ниже книги М. Осборна и фон-Лютцова.

²⁾ Dr. Max Osborn: „Der Holzschnitt“, Bielefeld 1905, стр. 4.

³⁾ Prof. Carl von Lutzow: „Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes“, Berlin 1891, стр. 4.



Одна сторона диска из Феста—по фотографии.

так-называемый, „диск из Феста“ небольшого размера (около 16 сантиметров в диаметре), из тонкого сорта глины, покрыт расположенными по спирали надписями фигурного письма, занимающими сплошь обе плоскости диска, при чем как строки, идущие по спирали, так и слова (или, может-быть, фразы) тщательно отделены друг от друга линиями; всего имеется на диске 241 фигурка, из которых почти все повторяются (разных из них 45); пиcьмена эти представляют: голову воина, идущего мужчину, женщину с распущенными волосами, корабль, птицу, рыб и т. д.—и особенность их та, что они вдавлены в глину штемпелями и, напр., голова воина, повторяющаяся 19 раз, будучи поставлена штемпелем то прямо, то в бок, то поперек,—все 19 раз совершенно одинакова ¹⁾.

Нет никаких сомнений, что мы имеем дело с древнейшим пока известным нам памятником „печатания“; диск найден в части дворца, постройка которого и найденные другие предметы относятся приближи-

¹⁾ Подробности и снимок обеих сторон диска—у René Dussaud: „Les civilisations préhelléniques“, Paris 1914, стр. 424—427. Оттуда воспроизводится и нами. Фотография—по R. Stübe, цит. соч. (см. наши стр. 13 и 17).



Обе стороны диска из Феста.

(Перерисовано штрихом и уменьшено).

тельно к 2.000 лет до Н. Э. И, конечно, принцип печатания (тиснения), примененный в данном случае, ближе к печатанию отдельными буквами, чем печатание с целых досок у непосредственных предшественников и конкурентов Гутенберга. Ведь стоит сделать каждый штемпель в несколько экземпляров, затем поставить штемпеля в необходимом порядке, связать их веревочкой и намазать краской—и готов подвижный шрифт Гутенберга.

К сожалению, многие попытки прочесть диск из Феста еще не увенчались успехом; и даже по поводу его происхождения—местного или из иной страны—существуют пока неразрешимые разногласия¹⁾.

Во всяком случае, едва ли мы ошибемся, если скажем, что этот способ печатания имел локальное и ограниченное значение—ибо в Вавилоне, по мере развития клинописи, письма гораздо быстрее писались при помощи прямоугольного инструмента, о котором мы говорили выше, а на папирусе—чернилами от руки. Главное же—не было экономического побуждения к развитию этого способа печатания.

Исходя из того, что в Риме при обучении детей азбуке пользовались разрезными буквами и что будто бы Цицерон намекает на книгопечатание в одном из своих сочинений,—некоторые исследователи убеждают, что техника печатания подвижными буквами была известна древним римлянам; Israeli в „*Curiosités littéraires*“²⁾ предполагает даже, что некоторые из знатных римлян уничтожили секрет книгопечатания по глубоким политическим соображениям.

Слова Цицерона, на которых основываются обычно защитники „книгопечатания в древнем Риме“,—сказаны им, как аргумент в доказательство не случайного происхождения мира и участия в создании вселенной высшей божественной воли; опровергая сторонников Эпикура—с их рассуждениями о случайности и бессмысленности создания вселенной,—Цицерон остроумно, но не очень убедительно говорит:

„Кто верит, что это возможно,—почему ему не вообразить, что если бы бросили на землю известное количество знаков, сделанных из золота или из другого материала и представляющих двадцать одну букву,—они могли бы упасть, приняв такой порядок, что образовали бы при чтении—Анналы Энния? Сомневаюсь, чтобы случай дал возможность прочесть хоть один стих“³⁾.

В другом месте Цицерон говорит:

„Если, разрывая рылом землю, свинья начертит букву А, неужели из этого можно заключить, что она может написать (рылом, на земле) „Андромаху“ Энния?“⁴⁾.

Очевидно, в первой цитате речь идет не о книгопечатании, а о тех подвижных буквах, при помощи которых детей обучали азбуке и на-

¹⁾ Один из крупнейших археологов, производивший раскопки на Крите, Артур Эванс, расшифровывая этот диск в течение двух десятков лет, и к 1921 году не нашел ключа к чтению его текста; он лишь предполагает, что это воинственная песнь; см. Arthur Ewans: „*The Palace of Minos*“. Т. I, London 1921, стр. 647—668.

²⁾ По „*Grande Encyclopédie*“ Larousse, слово „*L'Imprimerie*“.

³⁾ Cicero: „*De natura Deorum*“, кн. II, XXXVII.

⁴⁾ Cicero: „*De divinatione*“, кн. I, XIII.

чальному чтению. И едва ли можно предполагать, что для книгопечатания употреблялись—если бы римляне его знали—буквы, сделанные из золота, дорогого и трудноплавкого.

Чрезвычайно осторожно мы должны отнестись и к сообщениям о печатании подвижными „деревянными“ буквами в древнем Китае; обычно ссылаются, для доказательства, на известия, привозившиеся миссионерами, и на „Путешествие“ Марко Поло. Однако, католические миссионеры сообщали об экзотических странах много вздора, а Марко Поло как раз ни слова не говорит о печатании подвижными буквами; действительно, он сообщает о ходивших в Монголии в его время (он путешествовал во второй половине XIII века) деньгах, сделанных из кусочков бумаги (шелковой?) посредством наложения от руки штемпелей чиновниками двора; но, как мы видели, такие штемпеля известны и древнему Вавилону, и Египту, и Риму. А между тем, Марко Поло—один из наиболее правдивых и любознательных путешественников—провел в Китае много лет и не мог не отметить поразительного для европейца того времени процесса печатания при помощи набора¹⁾.

И если мы вспомним, что китайский алфавит состоит из нескольких десятков тысяч знаков, то будет ясно, что искать в древнем Китае типографии с соответственным числом вырезанных из дерева или металлических букв—значит бесполезно тратить время; даже и теперь, в XX веке, даже после революции, печатание подвижными буквами прививается в Китае туго, т. к. чрезвычайно трудно и дорого заводить соответственное техническое оборудование—в 40.000 подвижных знаков²⁾.

Но той же причиной надо объяснить весьма раннее появление в Китае книгопечатания с целых досок: „китайская грамота“, при наличии колоссального количества значков, чрезвычайно трудна; грамотных на ученом (не разговорном) языке и теперь мало, а в прошлые века было еще меньше; картина диктовки новой рукописи десяткам писцов, как в древнем Риме, в Китае совершенно невозможна; и поэтому, ради правильности текста и ввиду отсутствия нужных работников, для размножения рукописей должен был явиться лучший путь—печатания с целых досок.

Но здесь является другая трудность. Дело в том, что для печатания нужно вырезать текст на доске в обратном виде (как писал Леонардо да Винчи, т. наз. „зеркальное письмо“, т. к. в зеркале написанное отражается в обратном—правильном виде). Иначе—при печатании весь текст выйдет как бы наизнанку. Очевидно, до такого вырезывания текста в Китае сначала не дошли и производили следующую манипуляцию: после того, как на доске текст выпукло вырезан в прямом виде, к ней сильным нажимом притискивали бумагу (китайская бумага рыхлая, что облегчало процесс), и буквы выделялись выпукло; затем эти выпуклости букв намазывали краской,—что, конечно, мог

¹⁾ См. русский перевод А. Н. Шемякина: „Путешествия венецианца Марко Поло“, Москва 1863, в особенности стр. 269 и след.—„О роде бумажных денег...“ Есть новый перевод Минаева.

²⁾ О печати в Китае см. любопытную диссертацию С. Полевого: „Периодическая печать в Китае“, Владивосток 1913.

делать и малограмотный человек. Такое печатание как будто существовало чуть не с начала нашей эры; затем—гораздо позже, может-быть, к концу первого тысячелетия до Н. Э.,—текст стали вырезать в обратном виде, и получили возможность печатания в современном смысле, намазывая вырезанные на доске выпуклые буквы и изображения краской, накладывая бумагу и притискивая ее ¹⁾.

Подлинные доски, служившие для таких печатных работ в Китае и Монголии, привезены в Европу ученой экспедицией Шаванна ²⁾. Древнейшие из них, вырезанные на камне, относятся к II веку нашей

эры (?) и к 523, 525, 535 годам; позднейшие, на дереве, доходят до нашего времени. Вырезали вместе, на одной доске, как текст, так и изображения. Буддийские жрецы широко использовали этот способ печатания для распространения в населении картинок—изображений Будды в разных видах.

Первая деревянная доска с изображением сидящего Будды, дошедшая до нас и хранящаяся в Лувре, датируется X веком; первый печатный оттиск с деревянной доски—очень хорошего исполнения,—открытый экспедицией Пеллио и изображающий „Будду со ста руками“, найден в Китайском Туркестане, в гроте, простоявшем закрытым с 1035 г. От того же времени сохранился текст Корана, напечатанного по китайскому способу арабами.

Нельзя сказать, чтобы в то время не применялись механические способы печатания—в виде слабых по-

Изображение Будды, ранее 1035 года
(Сильно уменьшено).

пыток—в Европе; так, несомненно пользование шаблонами (трафаретами); напр., для остготского короля Теодориха Великого был изготовлен шаблон, на котором прорезаны буквы „Theod“, при помощи которого он и печатал свое имя ³⁾. „Иллюминаторы“ в монастырях, разрисовывая заглавные буквы в роскошных рукописях на пергаменте, также пользовались шаблонами; и несомненно, что для нанесения золота на инициалы и на рисунки употребляли фигурные штампы. Ими притискивали, после нагревания, листочки золота и серебра к пергаменту, по применяемому широко и ныне переплетчиками способу

¹⁾ По этому вопросу, а также вообще об истории и технике искусства печатания с выпуклых деревянных и металлических досок см. в сводной работе Pierre Cusman: „La gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIV au XX siècle“, Paris 1916.

²⁾ См. там же, стр. 18.

³⁾ См. Paul Lacroix: „Histoire de l'Imprimerie“ etc, Paris 1852.

тиснения на книгах. Предполагают, что именно посредством штампа оттиснуты золотые и серебряные буквы и знаменитой рукописи епископа Ульфила: „Codex argenteus“, хранящейся в библиотеке университета Упсалы (Швеция).

Изучая средневековые манускрипты в библиотеке Лаона (Франция), Эдуард Флери в 1863 г. открыл, что в двух переписанных в аббатстве Воклер около 1200 года книгах, именно комментариях к книге Оригена об апостоле Павле и в грамматике, составленной Папия, инициалы, исполненные в одну краску, оттиснуты штемпелями, аналогичными типографским литерам; дело в том, что эти инициалы явно вдавлены в пергамент, что очень заметно на обороте листов. К тому же, некоторые инициалы отпечатаны нечисто, как в типографской корректуре до надлежащей приправки. Так напечатаны только очертания инициалов, дополнительные же их украшения сделаны от руки ¹⁾.

Найдены и другие рукописи, в которых средневековые писцы прибегали к этому способу. Почему? Вполне понятно: если текст писали сравнительно быстро, то на рисование крупных инициалов уходило много времени, и иллюминатору, ради сбережения труда, было очень выгодно прибегать к помощи штампа, тем более, что нередко в больших рукописях одни и те же инициалы повторялись по несколько раз. К сожалению, механизация труда средневекового переписчика еще не нашла своего специального исследователя.

Конец Средних веков главным образом характеризуется богатым расцветом рукописного искусства и художественного украшения книги, над чем трудились монахи в католических монастырях Германии, Франции, Италии и других стран Европы; имея много свободного времени и по необходимости выучиваясь грамоте, монашество охотно предавалось, в целях религиозных и для заработка, переписыванию священных книг, церковных песнопений, творений т.-наз. „отцов церкви“ и других. Ввиду дороговизны пергамента, частенько прибегали к счищению текста с ранее написанных пергаментных рукописей; много труда стоит теперь ученым очищать такие „палимпсесты“ от монашеских писаний, чтобы, при помощи химических реактивов, прочесть, что возможно, из ранее написанных текстов.



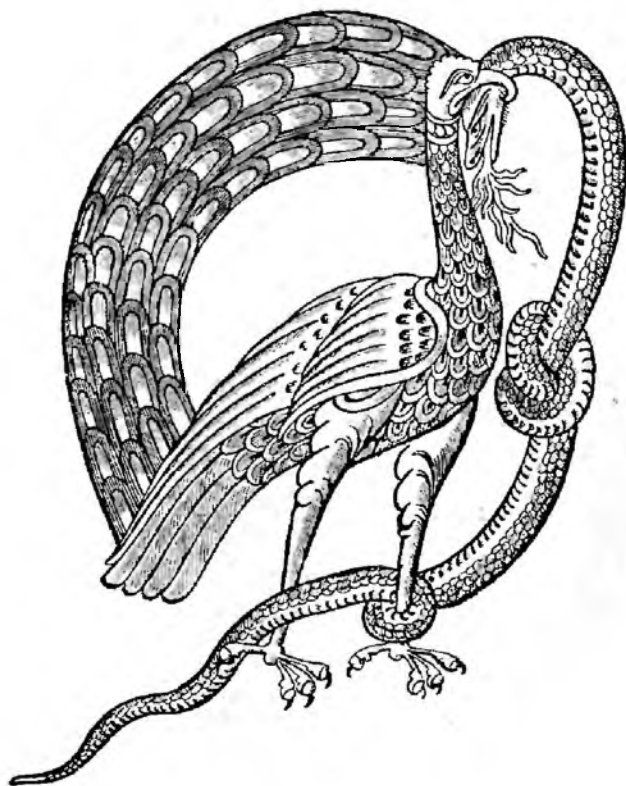
Переплет XV века, кожа и металл.

¹⁾ А. Lecoq de la Marche: „Les manuscrits et la miniature“, Paris, без года, изд. 4-е, стр. 317—319.

Надобно сказать, что католическое монашество в Средние века сыграло двойную роль: с одной стороны—умножая „ad maiorem Dei gloriam“ иногда превосходные рукописи, с другой стороны, монахи уничтожили, путем счищения или сожжения,—невероятное количество памятников греческой и римской литературы.

Но все же часть творений древних писателей сохранилась в монастырях и,—вероятно по естественной человеческой склонности к „запретному“ писцов, мы имеем некоторые рукописи, переписанные монахами, сугубо-языческого, порою весьма эротического характера. Но главная масса литературы того времени, конечно, по содержанию религиозная; рисунки=миниатюры в них, иногда прекрасные по исполнению, также религиозного, реже исторического характера.

К XII—XIII векам мы видим в монастырских рукописных работах резко проведенную дифференциацию труда: пергамент обрабатывается и склеивается глютинаторами (*glutinator*), текст пишется скрибами (*scriptor*) или копиистами, рубрики (заголовки и красные строки) отмечаются рубрикаторами (*rubricator*), большей частью красной (*ruber*) краской, откуда и название; инициалы (большие буквы) и рисунки исполняются иллюминаторами (*illuminator*) или теми же рубрикаторами, переплет делает библиопега (*bibliopegus*). Если книга предназначена на продажу, то она поступает в руки торговца-либрария (*librarius*).





Штамп для печатания на материи, от XIV века.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В ЕВРОПЕ ДО ГУТЕНБЕРГА.



О МЕРЕ развития спроса на книгу, с появлением дешевой бумаги мы видим в XII—XIV веках зарождение ремесленных цехов,—особенно в Голландии и Германии,—которые при все более широком разделении труда кладут начало промышленному производству книги ¹⁾; все более серьезно ставится вопрос о способах удешевления производства, и появляется—резьба на деревянных, металлических, шиферных досках

Источники происхождения резьбы для печатания нам неизвестны. Возможно, что это—результат усовершенствования тех штампов, при помощи которых писцы оттискивали инициалы в рукописных книгах; возможно и влияние с Востока,—в особенности, если мы обратим внимание на широкое общение с азиатскими народами во время крестовых походов (с XI века); не исключается возможность принесения этого искусства из Азии в Голландию армянами, составлявшими там большую колонию с самостоятельным епископством. Если мы примем во внимание оживленные торговые сношения армянской колонии с Востоком—во-первых, и многочисленные указания на зарождение резьбы по дереву для промышленного печатания в Голландии—во-вторых, то этот путь происхождения в Европе выпуклой гравюры на дереве и металле получит большую вероятность.

Но вполне возможен и второй путь, совершенно независимый от первого,—путь проникновения искусства тиснения выпуклыми досками из Малой Азии и Египта через важнейший торговый порт этой эпохи—Венецию.

В музее города Нюрнберга хранятся деревянные доски, относящиеся

¹⁾ См. подробности у Lacroix, цитир. сочинение, вся первая половина книги. Рукописным книгам посвящен весь том VII „Connaissances nécessaires à un bibliophile“, par Edouarde Rouveyre, Paris.

к V и VI векам нашей эры и служившие в то время обитателям долины Нила—коптам для тиснения красками на материях¹⁾.

В Австрийском государственном музее, в Вене, находится несколько образцов магометанских молитв, напечатанных с деревянных досок арабами в X веке и найденных в египетском городе Арсиное²⁾ при раскопках в развалинах этого города. Кстати сказать, в наше время там найдено много рукописей на папирусе времен владычества Римской империи над Египтом.



Древний штемпель для тиснения на материи.

П. Гюсман предполагает, что материя с тисненными украшениями могла вырабатываться в Европе еще со времен Каролингов, т.-е. с VII—VIII веков. Сохранились обои, напечатанные на холсте, размером $3\frac{1}{2}$ на 1 метр, из Ситтена (Сион) в Швейцарии; при печатании — черной и красной краской — многих повторя-

ющихся фигур, очевидно, пользовались деревянными штампами.

В 1437 году итальянец Ченнино Ченнини написал „Книгу об искусстве и притом о живописи“³⁾, где он говорит, между прочим, что грушевое и ореховое дерево служили для вырезывания форм, при помощи которых печатали на материях; но в XV веке уже широко было развито печатание с деревянных и металлических досок книг, картин, игральных карт, при чем это новое искусство во-первых быстро распространялось по городам и монастырям Италии, Германии, Франции и, во-вторых совершенствовалось, переходя от примитивного, детского вырезывания на дереве толстых и неправильных линий к тонкой, красивой очерковой гравюре.

В 1441 году, 11 октября, в Венеции издан декрет следующего содержания: „Принимая во внимание то обстоятельство, что искусство и тайна производства карт и картин путем печатания, до сих пор практиковавшегося в Венеции, ныне совершенно приходит в упадок по причине того, что множество подобных произведений печати привозится в Венецию извне; принимая во внимание далее, что необходимо найти против этого средство, чтобы художники, которые избрали себе это призвание, и которые ныне не могут прокормить своих семейств, имели защиту против чужих,—приказываем мы в соответствии с просьбами потерпевших, чтобы отныне было запрещено ввозить в наш город продукты этого нового искусства, будь они напечатаны или нарисованы на материи или бумаге, будь это изображения святых, игральные карты или другие произведения этого искусства, сделанные при помощи кисти или путем печатания“⁴⁾.

¹⁾ Pierre Gusman, цит. соч., стр. 25.

²⁾ Karl von Lutzow, цит. соч., стр. 6.

³⁾ Cennino Cennini: „Tractato della pittura“...

⁴⁾ Текст у Н. Meisner und I. Luther, цит. соч., стр. 10

Главнейшие выводы из этого декрета, весьма ценного по содержанию для истории книгопечатания, такие:

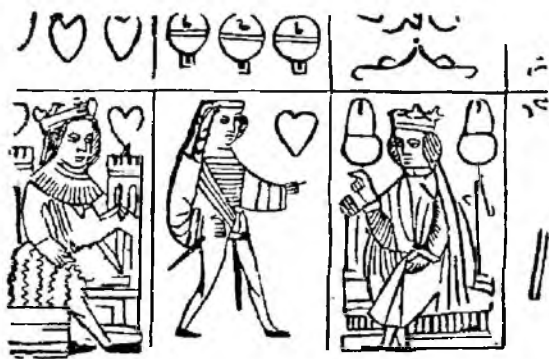
Что, действительно, способу печатания изображений на бумаге сопутствует способ печатания на материях, — заимствованный, вероятно, от текстильщиков, набивавших узоры на материях для платья, что в Венеции развилось именно производство картин и карт, но что они печатались также в каких-то других странах, хотя для Венеции 1441 года этот способ печатания „новый“.

Так как все следы ведут в Голландию (главным образом, в город Гаарлем), то, может-быть, оттуда на кораблях произведения печати и привозились; и, значит, вполне вероятно параллельное происхождение промысла печатания и в торговой Голландии и в торговой Венеции. Принимая же во внимание, что первые печатные книги с одним текстом, без рисунков, происходят из Голландии или прилегающих стран, и именно в этот период времени, — мы можем сделать такой вывод: наиболее правильно появление в Европе печатания с досок относить к первым десятилетиям XV века или последним — XIV века, при чем путь проникновения этого способа в Европу — одинаково с Востока, — и через Венецию и через Голландию. Оттуда в течение короткого времени — в виду спроса на дешевые произведения печатного станка — печатание с досок распространяется в Германии, Франции, Италии.

„Произведения печати“, сохранившиеся до настоящего времени от эпохи до Гутенберга, так-наз. „лубочного типа“, можно разделить на следующие три группы:

1. Игральные карты. Страсть к игре в карты была привезена в Европу, вероятно, крестоносцами с Востока; первое документальное известие о картах в Европе относится только к 1379 году. Вероятно, первые карты в Европе (Венеция?) изготовлялись при помощи шаблона. Затем перешли к их производству путем печатания с досок, так как применение гравированной доски при печатании карт было наиболее доступно (на картах не было текста). В виду того, что производство карт чрезвычайно выгодно, на них был большой спрос (т. к. исполненные от руки давали легкую добычу шулерам), — то, вероятно, первые „произведения печати“, вышедшие с юга, — игральные карты, тем более, что и страсть к карточной игре шла по Европе с юга.

2. Изображения святых и другие картины-листовки. После крестовых походов в Европе распространился тип странствующего монаха-торговца, промышлявшего „водой от гроба Господня“, „волосами Девы Марии“, „перьями из крыльев архангела Гавриила“, а также и нарисованными на листах бумаги и кусках материи изображениями разных святых. С их стороны был большой спрос на товар



Оттиск игральных карт 1400 г.

Британский музей (уменьшено).

подешевле—в целях большей наживы с верующих; вероятно, их требованиям мы и обязаны появлением рисунков, отпечатанных с досок на материях и бумаге. В первое время вырезали только изображения, а текст писали от руки; такого рода эстампы (оттиски) именуются хиро-ксилографическими, т. к. по-гречески χεῖρ = рука и ξύλον = древесина (латинский lignum = древесный материал, так назывались в Риме

и деревянные таблички для письма), затем стали на той самой доске вырезать и текст. Иногда печатали черной типографской краской, иногда для печатания употребляли и бистр (темнобурая краска); бывали листы, напечатанные так: рисунок—бистром, текст—типографской краской.

В Германии до сих пор древнейшей датированной (с указанием 1423 г.) гравюрой, печатанной на бумаге с деревянной доски, считается гравюра, представляющая св. Христофора из Буксгейма, исполненная очерковым способом, т. е. с упрощенной передачей всех тонов при помощи основных линий; однако, еще в середине XIX века была обнаружена (ныне хранится в Брюсселе) тоже очерковая гравюра бистром, изображающая Деву Марию с Иису-



Святой Христофор. Гравюра 1423 года (уменьшено).

сом на руках и святыми: Доротеей, Екатериной, Варварой и Бригиттой. На этой гравюре, так-наз. „Брюссельской Деве“, читают год: 1418.

Второй экземпляр „Брюссельской Девы“ найден в библиотеке города Сан-Галлена, в Швейцарии. Курьезно, что вокруг этих двух гравюр идет спор—между учеными романской и германской рас: французам и бельгийцам ¹⁾ приходится отстаивать честь „Брюссельской Девы“,

¹⁾ E. Rouveyre—цит. соч., т. V, стр. 6. P. Gusman, цит. соч., стр. 81.



„Брюссельская Дева“—гравюра на дереве 1418 г. (уменьшено).

принадлежащей Бельгии, германцы ¹⁾ защищают приоритет изображения св. Христофора, как принадлежащего Германии, и всячески опорочивают подлинность „Брюссельской Девы“.

Необходимо иметь в виду, что гравюры до-гутенберговского периода чрезвычайно редки, и время их происхождения очень спорно, так как на них нет почти всегда ни года издания, ни имени гравера и печатника,—ведь их стремились выдавать за сделанные от руки. К тому же, с досок, ранее изготовленных, могли печатать оттиски много лет спустя. Особенно редки гравюры, напечатанные на материи; только

одну описывает знаменитый германский исследователь гравюр, В. Шрейбер.—и относит ее к концу XV века. Эта гравюра, напечатанная серебром на тонкой зеленой материи, хранится в частной коллекции J. C. Block в Данциге и изображает „Св. Деву из Лорето“; лица на этой гравюре не отпечатаны, а нарисованы черной краской; одежда отпечатана с доски, но иллюминирована от руки. Работа итальянского типа ²⁾.

Раскраска ксилографических гравюр — обычное для того времени явление: в таком виде они легче сходили за исполненные от руки и охотнее покупались.

Называя гравюры того периода „ксилографическими“,—т.-е. напечатанными с дерева,—впадают в некоторую ошибку, т. к. изготовлялись для печатания также и доски с выпуклой гравировкой из аспида и из металла. Но этих последних было

Мадонна. Гравюра на дереве. Италия, XV век (уменьшено).

гораздо меньше—и, вследствие одинаковой техники резьбы обнаружить, из какого материала сделана была доска, с которой напечатан данный оттиск, иногда невозможно.

3. Ксилографические книги. От ремесленного производства гравюр, напечатанных на бумаге,—только шаг до производства книг, поскольку вопрос идет об изготовлении не одной, а нескольких деревянных досок с вырезанными на них изображениями. Вероятно, и здесь шла та же эволюция, что с печатанием гравюр: сначала—на доске вырезался только рисунок, а текст на листах с типографскими оттисками гравюр писался от руки; затем—перешли к вырезыванию на доске

¹⁾ Max Osborn, цит. соч., стр. 12; K. von-Lützwow, цит. соч., стр. 64; Otto Mülbrecht: „Die Bücherliebhaberei“, Bielefeld, 1898, стр. 12.

²⁾ Schreiber W. L.: „Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal“, шеститомное исследование, Berlin, 1891, т. I, стр. 1.

(в обратном виде) и текста, поясняющего рисунок. В дальнейшем — дошли до вырезывания на досках одного текста, без иллюстраций.

Следовательно, все ксилографические книги делятся на две группы: первая — рисунки с сопровождающим текстом, вторая — книги без картинок, с одним текстом. Первая группа, в свою очередь, делится на книги хиро-ксилографические — с текстом, вписанным на листах, с рисунками от руки, и книги ксилографические — где текст, как и рисунки, отпечатан краскою.

До нашего времени дошло очень немного образцов ксилографических книг, ибо, будучи дешевле рукописей, сохранявшихся вследствие дороговизны весьма бережно, и служа предметом сбыта странствующих монахов и других торговцев, они поступали в руки людей, специальных библиотек не имевших, при чтении постепенно изнашивались, ветшали и уничтожались; но по сохранившимся образчикам (зачастую — обрывкам) можно видеть, что наиболее распространены были следующие издания:

„Biblia pauperum“ — Библия бедных — несколько десятков листов из Ветхого и Нового Завета, на каждом листике большею частью по несколько рисунков; название, вероятно, произошло от дешевизны издания, доступного небогатым людям, и едва ли от термина: „Pauperes Christi“ — которым именовались малограмотные духовные лица. Обычно имеет 34—40 листиков.

„Speculum humanae salvationis“ — Зеркало человеческого спасения — с гравюрами, изображающими грехопадение Адама и Евы, также некоторые моменты из Нового Завета, относящиеся к „спасению души“.

„Vita et passio Jesu Christi“ — Жизнь и страсти Христа — до 98 листиков¹⁾. „Historia sancti Iohannis Evangelistae ejusque visiones apocalypticae“ — Изображения видений евангелиста Иоанна, рассказанных в „Апокалипсисе“.



Ева и змей. Из „Зеркала человеческого спасения“, Аугсбург, Г. Цайнер, 1470.



Из ксилографического издания „Искусство умирать“, I пол. XV в. (уменьшено).

¹⁾ Pierre Gusman, цит. соч., стр. 82.

Depositio quid est. ¶ De loca-
tionis que pposita alijs par-
tibus oratois significatiōi
eaz aut complet. aut mutat
aut minuit. ¶ De positiōi quot accidunt
Clauz. Quid. Casus tñi. Quot casus
¶ Duo. Qui. Actūs rabeltūs. De ppo-
sitiones acti casus: ut ad. apud. ante
aduersum. cis. cētra. circū. circa. cōtra.
erga. extra. inter. intra. infra. iuxta. ob-
pone. per. ppe. ppter. scdm. post. trans.
ultra. preter. supra. circiter. usqz. secus.
penes. Quō dicimus enī. Ad patrem
apud villa. ante edes. aduersum inimī-
cos. cis remi. citra forū. circū vicinor.
circa templū. contra hostes. erga xpm.

Страница Донага Парижской Национальной библиотеки.

Эти, а также и некоторые другие, бывшие в меньшем ходу, книги, сшитые по корешку, представляют, главным образом, собрания рисунков без текста или с короткими подписями.

Более подходят под современное понятие „книги“:

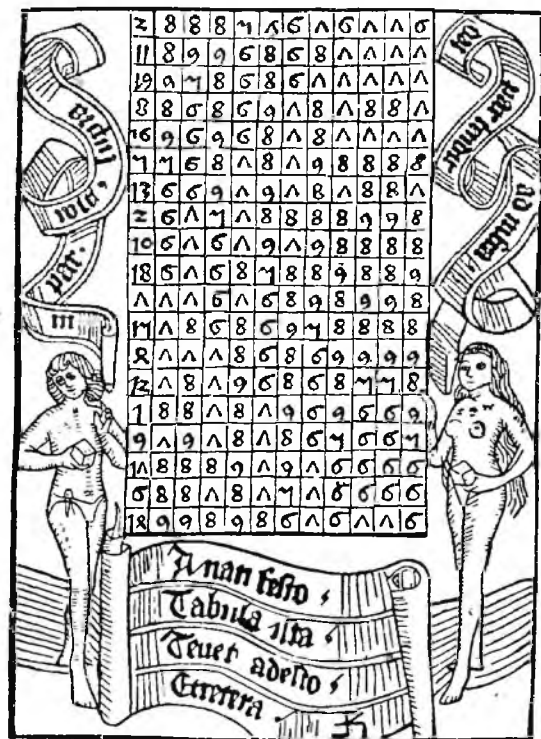
„Ars moriendi“ — Искусство умирать — сочинение краковского епископа Матвея ¹⁾, где изложена борьба около смертного одра умирающего грешника за его душу между ангелом и дьяволом — с окончательной победой за ангелом. Здесь — рисунки отделены от текста. На двух первых листиках напечатано предисловие, затем следуют изображения — на 11 страницах — разных моментов борьбы ангела и дьявола,

¹⁾ Meisner und Luther, цит. соч., стр. 32.

при чем соответственный текст расположен на 11 соседних с рисунками страницах; следовательно, книга состоит из 24 листиков.

„Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum“, обычно именуемая Ars memorandi,—как бы наглядное пособие для запоминания отдельных мест Нового Завета; при чем опять-таки против изображений на соседних листах отпечатан текст из евангелий.

За этими следуют книги с одним чистым текстом, из которых подавляющее большинство падает на краткие латинские грамматики, в 30—40 страниц, римского ученого IV века нашей эры, учителя блаженного Иеронима, Элия Доната: „De octo partibus orationis“—О восьми частях речи,—имевшие столь громадное распространение в школах того времени, что „Донат“ и „латинская грамматика“ были синонимами; конечно, издание такого учебника сулило значительные доходы,—и этим объясняются упорные старания граверов и печатников того времени улучшить технику печатания именно Донатов (см. стр. 54).



Календарь, резаный на дереве,
на 1470 год (уменьшено).

К этой же категории относятся: грамматика в стихах—„Doctrinale“—Александра Галла, и календари—с перечнями святых по дням года и с астрономическими сведениями о движении планет и пр.

Техника изготовления всех этих первых произведений печатного станка такова: бралась прямоугольная пластинка твердого дерева—ореха, груши, пальмы и др.—толщиною около двух с/м, плоскость которой представляла продольный разрез дерева, и на ней—после

тщательной шлифовки и проверки правильности плоскости—рисовалась или наклеивалась нарисованная на бумаге картина и текст, похожий на рукописный. В первое время рисовали грубыми штрихами—для облегчения работы,—затем техника улучшилась, и рисунки выходили тоньше и изящнее. После того, как рисунок окончен или—приклеенный—высох, острыми на конце и твердыми ножичками вырезали—тот же рисовальщик-художник или гравер—вглубь все те части, которые не нужны. В результате этой работы получался выпуклый, лежащий весь на одной плоскости рисунок, который оставалось намазать краской (смесь сажи с растительными маслами, предпочтительно со скоровысыхающей олифой); краска налагалась при помощи тампона, сделанного из кожи или крепкой, плотной материи, набитой шерстью, волосом и др.; затем—на покрытую краской поверхность накладывался влажный (чтобы краска лучше приставала) лист бумаги и притиски-

вался к намазанному краской оригиналу—клише. Когда лист бумаги примет весь рисунок с деревянной колодки¹⁾, то его осторожно снимают и вешают сушить. Затем снова намазывают оригинал краской и печатают и т. д.,—пока клише не износится до отказа.

„Первым резчиком гравюры на дереве был рядовой ремесленник, изготовлявший картинки для народа, в назидание и поучение темных людей. Внешний вид этих примитивных деревянных колодок—по большей части малоискусный, грубый. Черты, нанесенные (на колодку) тупым пером, дают внешние и внутренние очертания фигуры; тени, моделировка, перспектива совершенно отсутствуют“²⁾.

Вначале техника печатания была настолько слаба, что листы бумаги с задней стороны грязнились при оттискивании и так сильно вдавливались в клише, что белые места бумаги загрязнялись; так что приходилось печатать только на одной стороне листа, и затем, после сшивания книги, одна страница была с печатью, другая чистая; иногда листы склеивали между собою чистыми сторонами. В дальнейшем—научились печатать более аккуратно; стали накладывать предохраняющие от загрязнения бумагу или материю,—и тогда ксилографические клише оттискивали с обеих сторон листа. Книги, напечатанные на одной стороне листа, называются анопистографическими, в отличие от напечатанных с обеих сторон—опистографических.

Техника печатания с металлических клише с выпуклыми рисунками мало чем отличалась от печатания с деревянных досок; металлические (медные) доски брались более тонкие, режущий инструмент еще более твердый и острый. По изготовлении клише—процесс печатания шел тем же путем.

Времени появления ксилографических книг мы не знаем: вероятно, это искусство родилось в первой четверти XV века и стало развиваться во II четверти (1425—1450 г.).

Изготовлением книг ксилографического типа занялись, вероятно, вначале переписчики книг в монастырях северо-западного угла



Нарушение 10-й заповеди („Не пожелай жены друга твоего“—надпись наверху)—издание 1478 г., Аугсбург.

¹⁾ Немецкое название ксилографических книг: das Blockbuch, множ. die Blockbücher—книги, напечатанные с колодок (деревянных или металлических).

²⁾ Karl von-Lutzwow, цит. соч., стр. 53.

Европы (Голландия и близкие к ней города Франция и Германии); по крайней мере, отсюда происходит большинство сохранившихся печатных с досок книг этого периода. Проникновение в монастыри искусства печатания с досок, привезенного в Голландию, может-быть, армянами, ничего невероятного не представляет, так как армянское и католическое духовенство—в виду близости религий—могло быть в общении между собою.

Наиболее активными распространителями новых, „чудесным способом напечатанных“ книг были „Братства общей жизни“—полу-религиозные, полу-торговые общины, имевшие ответвления в ряде городов и монастырских поселений Голландии и Германии (Аугсбург, Любек, Франкфурт-на-Майне, Нюрнберг, Кельн) и агентов, бродивших по северной и центральной Европе. Затем, постепенно,—у них инициативу вырывают отдельные печатники, обладающие капиталом или кредитом, чтобы перевести производство книг на более широкую и чисто-коммерческую дорогу. Здесь—начинается конкуренция между отдельными мастерскими, и все более настоятельно диктуется переход к более усовершенствованным способам печатания книг: спрос велик, дешевизна нового товара захватывает все новые и новые круги покупателей.

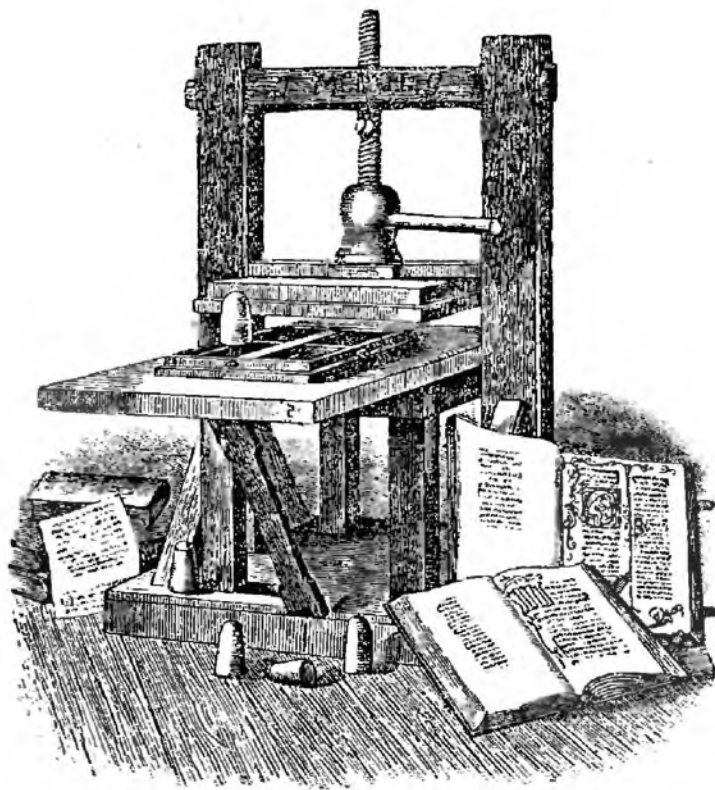


Вырезание гравюры на дереве
(Гравюра Иуста Аммана, 1578 год).

не мыслится,—это скорость изготовления товара и, следовательно, его дешевизна; но скорость могла быть достигнута только изобретением подвижных букв, дающих и другое преимущество: пользование орудиями производства в течение длительного периода. Деревянные колодки оказывались, после напечатания с них одного листа в немногих экземплярах, непригодными и бросались в печку,—если не было повторного издания; между тем как подвижные буквы могли служить многие годы для многих книг. И это преимущество подвижных букв,—наряду с быстротой набора,—в свою очередь дает удешевление производства.

Вероятно, идея нового изобретения носилась в воздухе,—и должен был явиться человек, умеющий эту идею оформить и воплотить в жизнь.

И такой человек, конечно, нашелся,—в лице Иоганна Гутенберга.



Реконструкция станка Гутенберга.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

ГУТЕНБЕРГ И ЕГО ИЗОБРЕТЕНИЕ.



СЛИ о жизни и работах кого-либо из великих людей до нас дошли скудные сведения, то услужливое воображение легко заполняет недостающие пробелы в биографии, — и полная картина его жизни легко создается, к услугам читателей — и „науки“; так случилось с легендарной личностью Христа, так и с Гутенбергом.

Но, конечно, только истина — цель науки; и при изложении деятельности Гутенберга мы вынуждены отбросить соблазнительные, ни на чем не основанные домыслы и ограничиться только материалом, данным современными Гутенбергу документами, изданными во время его жизни книгами и теми выводами, которые мы имеем право сделать, не нарушая строгой научности ¹⁾.

Хенне (Иоганн) Генцфлейш фон-Зульгелох (имя отца) родился в Майнце, происходя из старого дворянского рода этого города; про

¹⁾ Наиболее ценный, свежий и строго-научный материал для истории Гутенберга и книгопечатания при его жизни дают 11 выпусков изданий Gutenberg - Gesellschaft в Майнце, расположенных в пяти роскошно изданных томах с приложением многих факсимиле, из которых укажем: I—Dr. Gottfried Zedler — „Die älteste Gutenberg-type“, 1902 г., IV—его же: „Das Mainzer Katholicon“, 1905 г.; VIII-IX — Seymour de Ricci: „Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence“, 1911 г.; X-XI — Dr. Gottfried Zedler: „Die Bamberger Pfisterdrucke und die 36-zeilige Bibel“. 1911.

его мать мы знаем мало, и лишь приняв ее фамилию—Гутенберг—великий изобретатель увековечил ее память. Годом его рождения считается условно и приблизительно—1400 г.

Мы ничего не знаем и о детских годах и об обучении Гутенберга; известно, что у него было несколько братьев и сестер (брат Конрад умер до 1424 г., брат Фриеле был жив еще в 1459 году; сестры, Берта и Гебеле,—монахини в монастыре св. Клары в Майнце).

Род Генцфлейшей-Гутенбергов просуществовал до XX века: только 11 февраля 1922 года в Страсбурге, в возрасте 85 лет, умерла последняя из рода, Анна Фрейбург фон-Мольсберг ¹⁾.

В 1420 году, в результате неурядиц между дворянством и мещанством Майнца, многие представители дворянства, в том числе и семья Генцфлейшей-Гутенбергов, должны были покинуть город. С этого момента мы теряем нить сведений о Гутенберге до 1434 года, которым датирован документ, показывающий, что первый книгопечатник находился в это время в городе Страсбурге; затем он побывал в Майнце и вновь вернулся в Страсбург, где, очевидно, обосновался и, может-быть, женился на некоей Анне. Где провел Гутенберг свою молодость до 1434 года—неизвестно; фантазия некоторых его биографов направляет его в эти годы и в Голландию, и в разные города Германии, и в Чехию. Достоверно лишь, что он поселился в Страсбурге без всяких средств к жизни и обладая познаниями в разных ремеслах (ювелирном, по изготовлению зеркал?). Здесь с ним вступили в компанию местные жители: Ганс Риффе, Андрей Гейльман и Андрей Дритцен, при чем Гутенберг играл в товариществе главную роль, т. к. ему, по договору, полагалась половина всех доходов, Дритцену—четверть и остальным двум компаньонам—по одной восьмой части ²⁾. Доходов с чего? Этого мы в точности не знаем; в возникшем по поводу договоров, после смерти Дритцена, в 1438 году судебном процессе речь идет о выделке „зеркал“ (Spiegeln), но трудно сказать, были ли это зеркала из стекла или „Spiegel“—от немецкого названия лубочных книг с картинками (см. выше, латинское Speculum). В процессе речь шла также о каком-то прессе, изготовленном столяром Конрадом Заспахом, неизвестно для какой цели предназначенном. Говорили свидетели, что Гутенберг делал какие-то опыты втайне от компаньонов. Может-быть, это были попытки печатания подвижными буквами? ³⁾.

При раскопках, произведенных в 1856 году в подвале того дома в Майнце, где в 1450 году помещалась первая известная нам типография Гутенберга и Фуста, было найдено несколько обломков дерева, на одном из которых сохранилась надпись: I. MCDXLI. G—которую прочли, как 1441, Иоганн Гутенберг. Реконструкция показала, что эти обломки могли быть остатками печатного пресса ⁴⁾; если

1) „Annuaire de l'Imprimerie“. Paris 1923, стр. 327.

2) Antonius von der-Linde: „Geschichte der Erfindung der Buchdruck-kunst“, Berlin 1886, т. III, стр. 753. Лучшая, но устаревшая работа.

3) В том же капитальном сочинении v.-d-Linde, т. III, стр. 755—766—полный текст судебного протокола.

4) Meisner und Luther, цит. соч., стр. 64.

предположить, что ученые были далеки от излишнего увлечения,—то найдены, действительно, остатки пресса, на котором великий изобретатель мог делать опыты печатания, живя в Страсбурге, и который он затем перевез в Майнц.

Гутенберг жил в Страсбурге на острове, в доме около монастыря св. Арбогаста; в 1444 году бродячая шайка арманьяков напала на Страсбург и разграбила как этот монастырь, так и прилегающие дома; вероятно, мастерская Гутенберга также была уничтожена. После этого вновь теряются следы Гутенберга почти до 1448 года, когда мы застаем его в родном городе—Майнце.

Здесь Гутенберг всецело отдается работе по печатанию подвижными буквами; но у него нет денег, и он вынужден обратиться к богатому мещанину Иоанну Фусту, который в августе 1450 года дает Гутенбергу 800 золотых гульденов на оборудование типографии, с тем, что и все расходы по приобретению бумаги, красок, металлов несет Фуст, в сумме 300 гульденов ежегодно; за это Фуст получает 6⁰/₀; по уговору, все доходы с предприятия делятся пополам между компаньонами. Но в 1452 году—вместо 300 гульденов ежегодно, Фуст дает в дело 800 гульденов одновременно, с тем, что в случае неуплаты всего долга (800+800=1600 гульденов+проценты) вся типография поступает в полную ответственность Фуста.

Работы в типографии идут успешно, и в дело принимается (в 1452 году) в качестве подмастерья молодой Петр Шеффер, из Гернсгейма, чрезвычайно способный человек, бывший в Парижском университете в 1449 году переписчиком (каллиграфом), быстро не только усвоивший во всем объеме искусство Гутенберга, но и вносящий, вероятно, усовершенствования. Фуст, считая более выгодным изгнать из дела Гутенберга, может-быть, поссорившись с ним, предъявляет требование о возврате денег; но все полученные суммы вложены в дело, и Гутенберг вынужден снова предстать пред судом, который,—не считаясь, конечно, с моральными правами Гутенберга—решает дело в пользу Фуста, и 6 ноября 1455 года вся типография отнимается у Гутенберга и переходит в руки Фуста и Шеффера ¹⁾. В пользовании Гутенберга остается только один из комплектов отлитых шрифтов, принадлежавший Гутенбергу до компании с Фустом (которым печатались Донаты).



Иоганн Гутенберг. С грав. XVIII в.

¹⁾ Полный текст судебного протокола у von der-Linde, т. III, стр. 847 — 850. Характерно, что свидетелями являются: на стороне богатого Фуста—два духовных лица, на стороне Гутенберга—два подмастерья из типографии. См. там же, стр. 857.

Между тем как Фуст и Шеффер, успевший жениться на дочери Фуста — Христине, продолжают работы, начатые Гутенбергом, — гениальный изобретатель находит нового компаньона, майнцского синдика Конрада Гюмери, отликает новые шрифты и печатает новые книги.

Так продолжалось до 1462 года; ревниво охраняя тайну нового искусства, обе типографии продолжали издательство. В 1462 году город Майнц вновь стал предметом междоусобий — на этот раз между графом Дитером фон Изенбургом, занимавшим кресло архиепископа в Майнце и попавшим в немилость папы, и графом Адольфом Нассауским, которому папа передал майнцское архиепископство.



Peter Schöffer

Обе типографии приняли участие в борьбе, выпуская воззвания, при чем Гутенберг был на стороне Адольфа. Последний, после осады города 28 октября 1462 года, вышел победителем; Майнц был подвергнут разграблению; типография Фуста и Шеффера была разгромлена. Гутенберг же, в благодарность за его поддержку при помощи печатного слова, был назначен с 1465 года на службу нового архиепископа и получал небольшой паек (каждый год — новое платье, двадцать мер зерна и два воза вина) и доступ к столу архиепископа в Эльтвилле, в двух часах езды от Майнца по р. Рейну; там жили некоторые его родственники. Двум из них, Генриху и Николаю Бехтермюнце, Гутенберг передал в аренду свою типографию, перевезенную в это время в Эльтвиль, арендные же деньги шли на покрытие старого долга Конраду Гюмери.

Пожив недолго в покое после своей тяжелой и зависимой от кредиторов жизни, Гутенберг умер в начале 1468 года; днем его кончины условно считают 2 февраля. Он был похоронен в церкви монастыря бенедиктинцев в Майнце, сгоревшей 21 июля 1793 года, при осаде города французскими революционными войсками.

Между тем, Фуст и Шеффер восстановили после 1462 г. свою типографию и продолжали дело; но Фуст умер, вероятно, раньше Гутенберга; существует предание, что он ездил в Париж для распространения там напечатанных книг; когда, в последний его приезд туда в 1466 году, свирепствовала чума, будто бы он хорошо сбывал напечатанные Библии, уверяя, что они предохраняют от заражения; что, впрочем, не помешало и ему умереть во время эпидемии. Насколько

это предание достоверно — сказать невозможно; во всяком случае, с 1465 года все следы существования Фуста теряются.

Таким образом, к 1468 году продолжает общее дело трех компаньонов один Петр Шеффер — и живет до 1503 года, когда первая типография Гутенберга перешла к сыну Шеффера — Иоганну; затем — следы этой типографии теряются около половины XVI века.

Таковы наиболее существенные внешние события в жизни Гутенберга и его компаньонов; мы видим изобретателя книгопечатания в течение всей его известной нам жизни на небольшом пространстве Рейна, между Эльтвиллем и Страсбургом, на расстоянии около 200 километров. Его годы ученичества и обычных для немецкого юноши странствований — если они в действительности были — окутаны полной неизвестностью, что дало повод к созданию многих легенд, в том числе т.-наз. легенды о Костере или о заимствовании Гутенбергом изобретения у Костера. Суть ее в том, что печатание подвижными буквами изобрел голландец Лаврентий Костер (или Юниус), в Гаарлеме, изобрел будто бы случайно, гуляя по лесу и вырезая своим внукам, для игры, буквы, затем намазывая их соком ягод и делая отпечатки, откуда и развилось книгопечатание; в мастерской Костера был ученик, по имени Иоганн (Фуст?), оказавшийся нечестным: однажды, в сочельник Рождества, когда вся семья Костера пошла в церковь, — Иоганн украл подвижные буквы и бежал, — и отсюда пошло книгопечатание в Германии...

Один из крупнейших германских библиологов, Готтфрид Цедлер, опубликовал в 1921 году свой новый капитальный труд ¹⁾, в котором положил массу усилий на анализ скудных и противоречивых данных, касающихся Лаврентия Костера; результат этих усилий — убежденность Цедлера в том, что легенда о Костере имеет долю истины и что Костер действительно открыл печатание подвижными буквами. Оказывается, однако, что изобретение Костера далеко не было доведено до конца, и что Костер мог открыть только способ отливки литер в песке, каждый раз по оттискиванию в нем деревянными пунсонами форм для отливки, — после чего приходилось затрачивать много времени на отделку этих литер.

Однако, никаких прямых доказательств Цедлер привести не может; в противовес массе показаний о роли Гутенберга в деле изобретения книгопечатания приводится одно рукописное свидетельство г о л л а н д ц а

LAURENTIUS COSTERVS HARLEMENSIS.
(Primus Artis Typographicae Inventor circa Annum 1440)



¹⁾ Gottfried Zedler: „Von Coster zu Gutenberg“. Leipzig 1921, Verlag von Karl W. Hiersemann.

гаарлемца Яна ван-Цурена от середины XVI века—через столетие после изобретения книгопечатания, и далее—немногие позднейшие сообщения со слов жителей Гаарлема и того же Яна ван-Цурена.

Возможно, конечно, что Костер—и не только Костер, но и другие—делали в XV веке, в связи с возрождением наук и искусств, попытки открыть более удобный способ печатания книг потому, что потребность в этом была велика; однако, нам известно, что в Гаарлеме печатание подвижными буквами вводится только в 1483 году, и до конца XV века там открывается еще только одна типография, в 1486 году ¹⁾; что в Голландию изобретение Гутенберга занесено из Германии и только к началу семидесятых годов—позже чем в Италию и Францию. Неужели Костер не мог легко восстановить похищенные у него пунсоны? Неужели голландцы—при значительном торговом развитии Голландии в то время—так и забросили, оставили без применения столь важное изобретение?

Известный французский библиолог Эмиль Леклерк, разбирая этот спорный вопрос, относится скептически к рассказам о Костере, однако, говорит о возможности изобретения печатания подвижными литерами одновременно и Костером и Гутенбергом. Он прав, утверждая, это „Гутенберг первый поставил это изобретение на практическую почву, открыв последующим поколениям путь к замечательным усовершенствованиям, восхищенными свидетелями которых мы ныне являемся“ ²⁾.

Добавим, что печатание подвижными литерами распространено в Европе исключительно учениками Гутенберга и Шеффера,—это подчеркивает, впрочем, и Цедлер,—и что вопрос осложнен главным образом той таинственностью, которой окутаны до сих пор первые шаги печатания подвижными литерами.

В этой таинственности есть и значительное участие сознательной воли самого Гутенберга: ибо он—по свойственной изобретателям осторожности—тщательно скрывал не только от посторонних, но, кажется, и от компаньонов свои тайные опыты по усовершенствованию открытого им искусства; много усилий потратили наследники упомянутого Андрея Дритцена, чтобы выведать эту тайну; еще больше трудов положили европейские—главным образом германские—библиологи, чтобы распутать клубок жизни Гутенберга и исследовать—строчка за строчкой, буква за буквой—все книги, напечатанные за этот период, для установления, чьими трудами издана та или иная книга или листок. Вопрос усложняется еще тем, что уже в 1460 году в Бамберге (Бавария) и Франкфурте существовали типографии—Альбрехта Пфистера и Иоганна Ментелина, учеников Гутенберга и Шеффера,—из которых Пфистер печатал шрифтами, какими пользовался и Гутенберг.

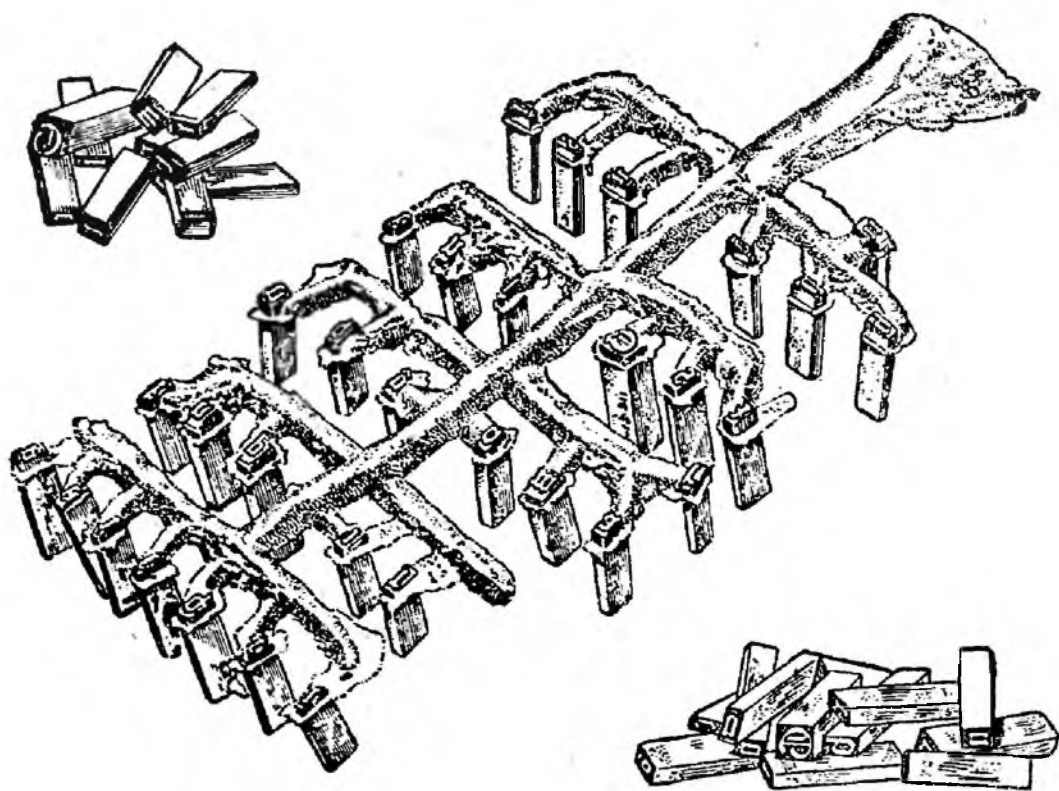
Во всяком случае, в настоящее время споры об изобретателе книгопечатания почти оставлены,—и права Гутенберга восстановлены.

Как Гутенберг изобрел печатание подвижными литерами? Для решения этого вопроса мы должны перейти в область предположений.

¹⁾ Konrad Haebler: „Typenrepertorium der Wiegendrucke“, т. II, Leipzig 1908, стр. 222. Костера, как печатника, Геблер не знает.

²⁾ „Bulletin Officiel de l'Union Syndicale des Maîtres Imprimeurs de France“, Paris, 1924, № 9, стр. 270.

Наиболее вероятный путь открытия Гутенберга, по нашему мнению, такой: получив в детстве образование (что отчасти доказывают своим текстом изданные им книги) и затем нуждаясь в средствах на жизнь, Гутенберг в тридцатых годах XV века, а может-быть и ранее, пытается заняться разными ремеслами—ювелирным делом, выделкой зеркал и т. д.; также, вероятно, интересуется и изданием ксилографических книг; к этому времени техника печатания с деревянных досок настолько подвинулась вперед, что конкуренция сильна, — и приходится изыскивать способы ускорения и удешевления издания. Наиболее нужные



Способ Костера—отливка литер в песке (опыт, произведенный для Г. Цедлера).

книги — грамматики Доната, содержащие один текст, без рисунков; Гутенберг, может-быть, доходит до мысли, что можно вырезать отдельные слова на кусочках дерева (тем более, что в грамматике Доната одни и те же слова повторяются по многу раз, с разными или одинаковыми окончаниями).

Вырезание отдельных слов в это время уже не новость: к этому способу должны были прибегать резчики деревянных досок для печати, когда им нужно было корректировать какое-либо неверно вырезанное на доске слово: вместо того, чтобы бросить доску, предпочитали вырезать из нее одно неправильное слово и в образовавшееся отверстие в доске вставить текст, правильно вырезанный ¹⁾.

¹⁾ Ср. Henri Bouchot: „Le Livre“, Paris, без года, стр. 15.

К вырезанию отдельных букв должны были подойти и переплетчики, для оттискивания на передней крышке переплета имени автора и названия ксилографической книги ¹⁾).

Пьер Гюсман решительно и твердо защищает теорию происхождения деревянных подвижных букв из Средней Азии, где в начале второго тысячелетия нашей эры обитавший культурный для своего времени народ, уйгуры (их потомки и сейчас, под тем же именем, составляют одно из племен Бухары), изобретшие турецкую письменность, ввели также и печатание подвижными буквами. Затем армяне, жившие одно время под одним господством с уйгурами, перенесли это искусство в Голландию, а оттуда принцип печатания подвижными буквами стал будто бы известен Гутенбергу.

Уверяют также, что еще в XVI веке видели остатки первого деревянного шрифта Гутенберга, при чем он делал в теле каждой буквы отверстие и связывал набранные строки букв продетой сквозь эти отверстия веревочкой.

Но дерево—мало подходящий материал для вырезания отдельных мелких слов и букв; оно разбухает, высыхает,—и отдельные слова получаются неодинаковые по высоте и ширине, что мешает печатанию; остается перейти к вырезанию слов на металле,—но это отнимает много времени, к тому же приходится вырезать помногу одинаковых слов; Гутенберг переходит к вырезанию из мягких металлов—свинца или олова; но эти металлы легкоплавки, что дает возможность облегчить работу и ускорить процесс: если вырезать на трудноплавком металле вглубь те же буквы,—то затем легко, вливая в приготовленные таким образом формочки расплавленный свинец,—получить любое количество литер с выпуклыми на их вершине буквами.

Однако, зачем же вырезать очертания букв вглубь, когда можно вырезать одну модель в виде выпуклой буквы—на твердом металле (напр., железе), затем—путем ударов по заднему концу полученного таким образом пунсона—оттиснуть в более мягком металле, напр., меди,—углубленное обратное изображение нужной буквы, и в полученной таким образом формочке (матрица) можно отлить из легкоплавкого сплава любое количество литер, которыми уже можно пользоваться многократно, для ряда изданий разных книг.

И здесь Гутенберг мог почерпнуть кое-что в опыте прошлого, так как его семья была из числа тех майнцских дворянских родов, которым принадлежало право чеканки монет,—весьма близкой по технике к выбиванию матрицы пунсоном ²⁾).

Когда литеры в любом количестве отлиты,—остается взять в руки линейку с бортами (верстатка) и набирать в нее, строка за строкой, любое сочинение.

И, конечно, гораздо удобнее—вырезать, как пунсоны, не целые слова, а отдельные буквы,—и в один из моментов процесса изобретения произошло соответственное упрощение в деле книгопечатания.

¹⁾ Выше цитированное P. Gusman: „La gravure sur bois“, Paris 1916, стр. 39.

²⁾ Об этом праве—у Meisner und Luther, цит. соч. стр. 52.



Портрет Гутенберга и рамка сделаны набором из мелких линеек (стигматипия).
Клише воспроизведено с уменьшением.

Что процесс творчества у Гутенберга—благодаря которому открыто печатание отлитыми из металла подвижными литерами—шел именно так, в этом едва ли можно сомневаться,—так как иначе он и тти не м о г; но, конечно, на всю эту эволюцию ему понадобилось—как показывают разные косвенные данные—не меньше десяти, может-быть, и два десятка лет громадной умственной работы в тайниках его мастерских.

Конечно, различные гипотезы по этому поводу высказывались не раз ¹⁾, но нам не приходилось встречать ни у кого из исследователей

¹⁾ Напр., у Paul Dupont: „Histoire de l'imprimerie“, Paris 1854, стр. 54—55.

происхождения книгопечатания предположения о переходе Гутенберга к вырезыванию отдельных слов и—затем—букв, в виду частого повторения одних и тех же слов в грамматике Доната. Однако, наша гипотеза принимает характер почти несомненный,—поскольку мы знаем, что к 1448 году изобретение Гутенберга уже доведено до его логического конца,—ибо на этот год им издан календарь, напечатанный литерками, которые одновременно служат Гутенбергу для ряда изданий грамматик Доната ¹⁾.

Еще ранее календаря, вероятно с 1445 по 1447 год, первым известным примитивным шрифтом Гутенберга (вышина в $21\frac{1}{2}$ пункт) печатается ряд Донатов, которых найдено отпечатанных этим шрифтом пока только три издания, вернее—части этих изданий; надобно помнить, что большинство мелких изданий Гутенберга, и только напечатанных на пергаменте, дошло до нас в виде случайных обрывков. Возможно, что некоторые из этих изданий выпущены не Гутенбергом, а его займодавцами, отнимавшими у него шрифты за долги. „Гутенберг же,—как говорит Сеймур де-Риччи,—продолжал пряжу Пенелопы с тем гордым упрямством, который создает ореол и славу изобретателей и апостолов“.

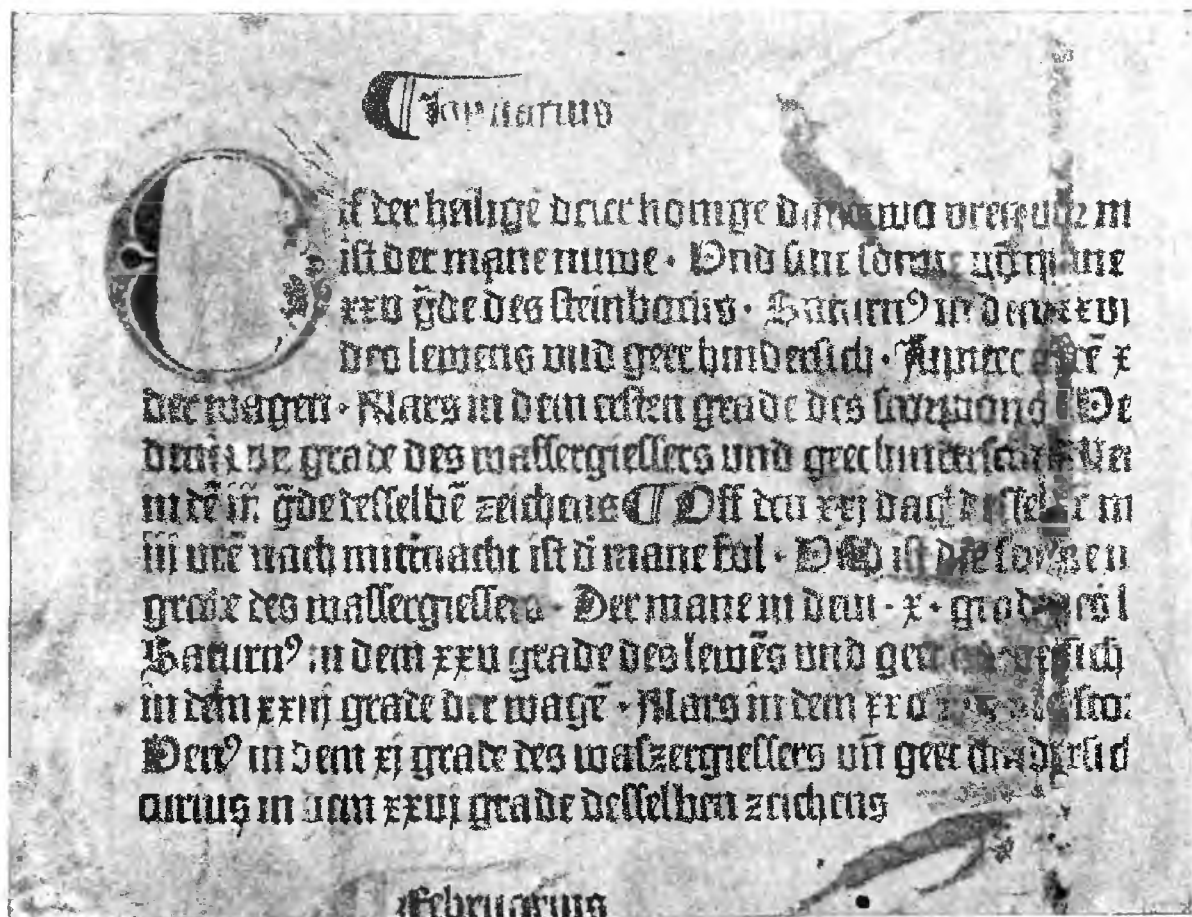
Шрифтом, весьма близким к старейшему из шрифтов, которыми Гутенберг печатал Донатов (тоже в $21\frac{1}{2}$ пункт), напечатан найденный в Майнце в 1892 году листок из „Сказания о страшном суде“, именуемый „Fragment vom Veltgericht“; шрифт этого издания—близко напоминающий рукописный готического стиля,—самый примитивный, грубый, и предполагают, что это—одна из первых проб изобретенных Гутенбергом подвижных букв, от 1445 или 1446 годов.

Затем был отлит более усовершенствованный, весьма похожий на первый, такой же готический, типично-угловатый, и также в $21\frac{1}{2}$ пункт, шрифт, так-называемый „календарный“, так как им напечатаны вышеупомянутый астрономический календарь на 1448 г., а также тринадцать разных изданий грамматик Доната, воззвание о походе христиан против турок 1454 года—для возвращения взятого войсками Магомета II в 1453 году Константинополя, и булла соответственного содержания папы Каликста III—от 1456 года.

Как мы видим, почти все первые издания Гутенберга представляют грамматику Доната; то, что они напечатаны подвижными буквами, доказывается многими путями; одно из простейших и нагляднейших доказательств, что некоторые буквы перевернуты в словах вверх ногами,—явление, немыслимое в ксилографических книгах.

Большая часть этих отрывков найдена в старинных переплетах, где составляла или внешнюю обложку, или материал для укрепления корешка, или даже внутреннюю массу крышек переплета. Любопытен рассказ Готтфрида Цедлера, как он—в 1901 году—нашел в одной ру-

¹⁾ В дальнейшем изложении автор пользуется для цифровых данных вышеуказанной колоссальной работой, проделанной Seymour de Ricci, в которой собраны сведения о всех известных Риччи экземплярах майнской печати с 1445 до 1467 годов. Вычисления величины шрифтов сделаны по оригиналам или факсимиле.



Календарь Гутенберга на 1448 год, месяц январь.

кописи XV века выступавший фальц (сгиб) пергамента, составлявший одно целое с внутренней обклейкой переплета; на одном фальце он усмотрел буквы, типа 36-строчной Библии; когда он разрезал скреплявшие переплет нити и отклеил пергамент от переплета, — перед ним, на прилежавшей к переплету стороне пергамента, оказался фрагмент (закрывающий 4 месяца — с января по апрель), обрезанный с одного края и снизу, какого-то неизвестного дотоле календаря; астрономическое исследование показало, что это — календарь на 1448 год, а сравнение шрифтов — что Цедлер открыл первую, напечатанную, вероятно, в 1447 году вышеупомянутую работу Гутенберга¹⁾.

Как драгоценны для науки такие открытия и как они трудны и случайны — легко себе представить; эта находка покончила, конечно, с очень многими спорами вокруг Гутенберга и отдала установленный ранее год начала книгопечатания — 1450 — до 1447 года, может быть даже (судя по еще большей примитивности некоторых Донатов Гутенберга) — и еще ранее.

¹⁾ Подробности — в вышеупомянутой работе G. Zedler: „Die älteste Gutenberg-type“. Mainz, 1902, стр. 4—14.

Следующие издания, несомненно принадлежащие Гутенбергу и Шефферу—индульгенции (католические грамоты об отпущении грехов, продававшиеся за деньги), весьма бойко расходившиеся в связи с воззваниями папы о крестовом походе против турок в 1454—55 годах; их известно семь изданий, сохранившихся по одному или несколько экземпляров; все они—весьма схожие по набору шрифтов—представляют листовки, с печатью только на одной стороне, двумя новыми шрифтами, около 20 и 12 пунктов. В тексте оставлены пустые места для вписывания имен грешников, недорого покупавших—приобретением этих индульгенций—место в раю.

Затем следует так-называемая „Библия в 42 строки“—громадная работа, произведенная Гутенбергом при помощи денег Фуста. Она вышла, вероятно, около 1455 года и является плодом невероятной энергии великого изобретателя, составляя два громадных тома (в лист, in-folio), из которых в первом 648 и во втором 638,—всего 1.286 страниц, с приблизительно 3.400.000 печатных знаков. Эта Библия набрана литерами, заново отлитыми и более мелкими, чем в Донатах, именно около 18 пунктов. Конечно, столько литер Гутенбергу отлить не пришлось, ибо, во-первых, многие из них—лигатуры, т.е. слитные буквы (ff, fl, fi, d), ft и т. д.), а, во-вторых, после отпечатания двух-трех листов литеры опять разбирались по отдельным ящикам деревянной кассы и могли служить вновь; но вырезка пунсонов для этих литер, отбивка матриц и отливка в эти матрицы по несколько сотен одинаковых литер, приготовление шпаций (кусочков металла, заполняющих промежутки между словами), а главное—набор, печатание 1.286 страниц, вероятно, одновременно по две страницы, и разбор набранного текста—отняли не один год работы; если мы оценим всю колоссальную массу затраченного времени и денег,—то поймем озлобление Фуста, желавшего получить поскорее проценты на свой капитал, тогда как гениальный изобретатель стремился к созданию шедевра книгопечатания.

В этой Библии, как и обычно в первопечатных книгах гутенберговского времени,—напечатан типографской краской только основной текст; все заголовки и все заглавные буквы, а также украшения (например, узоры, цветы, листья и т. д.) на некоторых страницах рисованы от руки рубрикаторами и иллюминаторами. Иллюстрации—как и в других работах Гутенберга—отсутствуют. Пагинация (обозначение страниц), кустоды (помещение внизу страницы первого слова, которым начинается следующая страница), заглавный (выходной) лист отсутствуют также. Переплетчику, одевавшему все книги, поступавшие в продажу, деревянными, обтянутыми кожей, переплетами,—приходилось подбирать листы только по смыслу текста.

Этой Библии сохранилось (сведения 1911 года, у Риччи)—41 более или менее полных экземпляров и 20 фрагментов, не считая известных, но утраченных из-за пожаров и по другим причинам экземпляров. Из 41 известных—14 напечатаны на пергаменте и 27 на бумаге. В одном экземпляре, принадлежащем Парижской Национальной библиотеке, на обоих томах имеются пометы иллюминатора и рубрикатора, из кото-

Vniuersis Christianis fidelibus pates litteras inspecturis **paulinus** Chappe Consiliari⁹ Ambasciator⁹ & peritator generalis Sere-
nissimi Regis Cypri in hac pre Salute in dno Cu⁹ Sacerdissim⁹ i xpo p^{re} a dno n^{ost}ro dno Nicola⁹ diuina p^{ro}uidetia .papa⁹ v^o. Afflictio⁹ Re-
gni Cypri misericorditer opatiens contra perfidissimos ciuicia xpi hostes. Theucios & Saracenos gratis concessit d^{omi}nib⁹ xpi fidelib⁹ vbi libet
assintus ipsos p^{er} aspersionem sanguis d^{omi}nⁱ ihu xpi pie exhortando qui infra triduum a prima die Maii anni d^{omi}nⁱ M^occcc^o incipiendum
p^{er} defensione catholice fidei & Regni p^{re}dicti de facultatib⁹ suis magis vel minus p^{ro}ut ipsi viderint & scientis p^{re}dictis vbi vel nuncius Sub-
stitutus pie erogaucunt ut Confessores p^{ro}donei seculares vel Regulares per ipsos eligendi & sessionib⁹ eor^{um} auditis p^{er} amissis etia⁹ Sedi
aplice reseruatis excessib⁹ criminib⁹ atq^{ue} delictis quancunq^{ue} grauib⁹ p^{er} vna vice tantu⁹ debita⁹ absolutione impedere & penitentia⁹ salutare
inuigere Necno⁹ si id huiliter petierit ipsos a quibuscunq^{ue} excoicationu⁹ suspensionu⁹ & Interdicti⁹ Aliisq^{ue} sententiis cessatis & penis ecclesia-
sticis a Jure vel ab hoie p^{ro}mulgatis quib⁹ forsan immodati existunt absolueret. Inuicta p^{ro} modo culpe penitentia⁹ salutari vel alius que
de Jure fuerint inuigenda de eis vere penitentib⁹ & confessis. vel si forsan propter amissionem loqueli & iteri non poterint signa tri-
tionis ostendendo plenissima omⁿi p^{er}ito^{rum} suoru⁹ de quib⁹ ore & fessis & corde & t^{er}riti fuerint Indulgentia⁹ ac plenaria remissione simul in vita et
fel in mortis articulo ipsis aucte⁹ aplice concedere valeat. Satisfactor⁹ p^{er} eos facta si supuierint aut p^{er} eor^{um} heredes si tunc trasigunt Sic
en^{im} q^{ui} post indultu⁹ cessum p^{er} vnu⁹ annu⁹ singulis sexis senis vel quadā alia die ieiunet legitimo impedimeto ecclesie p^{re}cepto Regulari
obseruatia p^{re}nta inuicta voto uel alias non obstat. Et ipsi impeditis in dicto anno uel eius parte Anno sequenti uel alias quam
primu⁹ poterint ieiunabunt. Et si i aliquo anno^{rum} vel eor^{um} parte dictu⁹ ieiuniu⁹ comode adimplere nequiverint Confessor ad id electus
in alia & mutare poterit caritatis opera que ap^{ost}olice facere etia⁹ teneat. Dumodo t^{amen} ex & fidentia remissionis h^{uius}modi quod ablit peccare non
presumant Alioqui dicta concessio quo ad plenaria remissione in mortis articulo et remissio quo ad p^{er}ta ex & fidentia ut p^{re}mittit^{ur}
omissa nulli⁹ sint roboris uel mometi Et quia deuotiss^{im} Judouis Ott non ap^{ost}olice
Juxta dictu⁹ indultum de facultatibus suis pie erogaucit. merito huiusmodi inuigentis gaudere debet Inuentatis testimo-
nium Sigillum ad hoc ordinatum presentib⁹ litteris testimonialib⁹ est appensum Datum in aguntice sub Anno d^{omi}nⁱ M^occcc^o
die vero vltima Odenis. Decembris 76

Misereatur n^{ost}ri & c^o **F**orma plenissime absolutionis et remissionis in vita
D^{omi}n^{us} n^{ost}er ihesus xps p^{er} sua⁹ scissima⁹ et piissima⁹ m^{er}ita te absoluat Et aucte⁹ ip^{se} beatoru⁹ petri et pauli
ap^{ost}oloru⁹ ei⁹ ac aucte⁹ aplice michi omⁿissa et ubi cessia Ego te absoluo ab omⁿib⁹ p^{er}is tuis & t^{er}ritis & fessis & oblitis Etia⁹ ab omⁿib⁹ easi
b⁹ excessib⁹ criminib⁹ atq^{ue} delictis quancunq^{ue} grauib⁹ Sedi aplice reseruatis Necnon a quibuscunq^{ue} excoicationu⁹ suspensionu⁹ et interdicti⁹
Aliisq^{ue} suis cessuris & penis ecclesiasticis a Jure vel ab hoie p^{ro}mulgatis si quas incurristi dando tibi plenissima omⁿi p^{er}ito^{rum} tuor^{um} indul-
gentia⁹ & remissione Inqua⁹ clauis sancte matris ecclesie in hac p^{re} se extendunt. In nomine patris & filii et spiritus sancti Amen.

Misereatur n^{ost}ri & c^o **F**orma plenarie remissionis in mortis articulo
D^{omi}n^{us} noster ut supra Ego te absoluo ab omⁿib⁹ p^{er}is tuis & t^{er}ritis & fessis & oblitis restituendo te vnita⁹
li fidelu⁹ & sacramentis ecclesie Remittendo tibi penas purgatorii quas propter culpas et offensas incurristi dando tibi plenaria⁹
omⁿi p^{er}ito^{rum} tuoru⁹ remissione Inqua⁹ clauis sancte matris ecclesie in hac parte se extendunt. In noie p^{re}is et filii et sp^{iritu}s sancti Amen.

рых видно, что он закончил свою работу по вставке заглавных букв и украшению этого экземпляра в 1456 году.

Как мы видели, после разрыва между Фустом и Гутенбергом изобретатель получил только шрифт, которым он печатал Донатов. Этим же самым шрифтом (в котором некоторые буквы отлиты вновь) набрано другое издание Библии, носящее название 36-строчной; так как шрифт в ней крупнее ($21\frac{1}{2}$ пункт), то листов больше, чем в V^{42} ¹⁾: она составляет три тома— $532 + 640 + 596 = 1.768$ страниц.

Особенности издания—те же, что в V^{42} . Очевидно, печатание V^{36} было связано с материальными затруднениями Гутенберга (мы даже не знаем, какое участие в печатании этого издания он принимал), и V^{36} было напечатано гораздо меньше, чем V^{42} : ее сохранилось до нас всего 13 экземпляров (все на бумаге), из которых существование 2—сомнительно. Кроме того, зарегистрировано в разных библиотеках два десятка разных фрагментов, в один или несколько листов, на бумаге или пергаменте.

Долгое время—до конца XIX века—существовала твердая уверенность, что V^{36} напечатана раньше V^{42} ; упоминавшемуся выше проф. Дзяцько принадлежит честь открытия, что печатник V^{36} имел перед глазами во время набора экземпляр V^{42} ; Дзяцько открыл это обстоятельство путем тщательного сличения обоих изданий ²⁾.

Обе Библии—и V^{36} и V^{42} —являются предметом высшего вождения богатых библиофилов; увы—все почти известные экземпляры находятся в общественных и государственных книгохранилищах, и если еще в 1897 году один экземпляр V^{42} был продан за 47.000 рублей золотом одному американскому миллиардеру, то за V^{36} тешно предлагают до 100.000 рублей золотом: с XVIII века ни одного экземпляра в частной продаже не было. Хороший экземпляр V^{42} находится в Ленинградской публичной библиотеке.

Но самая совершенная—по технике выполнения—из книг, изданных при жизни Гутенберга,—это, несомненно, Псалтирь, выпущенная Шеффером и Фустом в 1457 году, после разрыва с Гутенбергом. Она набрана новыми крупными шрифтами двух типов (размером в 39 и 33 пункта), при чем рубрики и заглавные буквы—не вписаны, а напечатаны красной и синей краской. Части главных инициалов вырезаны, вероятно, отдельно для красной и синей красок, а после намазывания краской части складывались, и печатание производилось одновременно всеми красками (черная, красная и синяя). Это—так-называемый конгревный способ печати. Во многих местах употреблены реглеты (широкие пластинки, свинцовые или—в то время—и деревянные,—для заполнения большого пространства между строками, а также и в строках—перед абзацами и в том случае, если строка кончается более или менее далеко от правого края набора). Шрифт—самый красивый из отлитых при Гутенберге (не забудем, что Шеффер

¹⁾ Так обозначаются эти две Библии учеными, изучающими историю книгопечатания: V^{36} —36-строчная, V^{42} —42-строчная Библия Гутенберга.

²⁾ „Gutenbergs früheste Druckerpraxis“; у Р и ч ч и, стр. 13 цитир. каталога.

Incipit epistola sancti iheronimi ad
paulinum presbiterum de omnibus
diuine historie libris. capitulū p̄mū.

Pater ambrosius
tua michi munus-
cula p̄ferens. detulit
his et suauissimas
lras. q̄ a principio
amiciciae. fide p̄bi-

te iam fidei et veteris amicicie noua:
p̄ferebant. Vera enī illa necessitudo ē.
et xpi glutino copulata. q̄m non utili-
tas rei familiaris. nō p̄ncipia tantum
corporis. nō s̄bdola et palpās adula-
co. sed dei timor. et diuināe scripturarū
studia conciliant. Legim⁹ in veteribz
historijs. quosdā lustrasse puīcias.
nouos adijisse p̄p̄os. maria trāsisse.
ut eos quos ex libris nouerant: corā
q̄ uiderēt. Sicut pitagoras memphi-
ticos uites. sic plato egiptū. et architā
tarentinū. eandemq; oram ytalie. que
quondā magna grecia dicebat: labo-
riosissime p̄crauit. et ut qui athenis
m̄ge erat. et potens. cuiusq; doctrinas

был каллиграф и мог нарисовать прекрасные образцы для вырезания пунсонов). Все известные ныне экземпляры (их всего 10 и 31 фрагмент) напечатаны на пергаменте, в 143 или 175 листов, в зависимости от издания (было несколько тиражей этого издания).

Но если с технической стороны это издание—наиболее совершенное, то по тексту оно неудовлетворительно, изобилует опечатками, которые исправляли в следующих тиражах, делая новые¹⁾. Чувствуется отсутствие культурного компаньона—Гутенберга.

**Pñs hoc opulculuz hñitū ac cōpletū. et ad
eusebias dei indultne in ciuitate Maguntñ
per Iohannē fust et Petrū schoiffber de
germñxym clericū dñorū eiusde est consū-
matū. Anno incarnacōis dñice. M. cccc. lxxñ.
In vigilia assumpcōis glōse virgñis marie.**



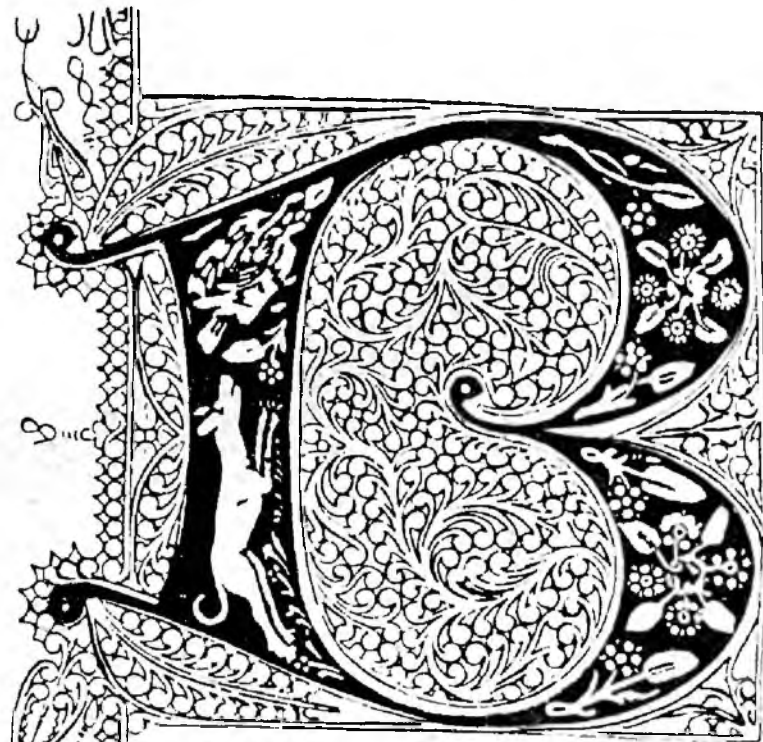
Издательская марка Фуста и Шеффера.

Это издание замечательно еще и тем, что в нем впервые имеются имена печатников (без указания на Гутенберга) и год издания, в следующем послесловии:

„Настоящее собрание псалмов,—украшенное красивыми заглавными буквами и достаточно разделенное рубриками,—благодаря искусному открытию печатания без помощи пера, изготовлено к прославлению Бога после многих трудов и забот и выпущено для пользования Иоганном Фустом, майнцским горожанином, и Петром Шеффером из Гернсгейма в год Господень 1457, в канун Успения Божией Матери“.

Это издание, вероятно, было напечатано в небольшом количестве и имело успех, будучи необходимейшей при церковной службе книгой: оно повторяется в 1459 году, лишь с некоторой перестановкой и изменением текста; сохранилось 13 экземпляров этого второго издания, опять все на пергаменте, и 4 фрагмента. Повторено и послесловие, немного измененное, Фуста и Шеффера,—опять без указания истин-

¹⁾ Сеймур де-Риччи, цит. соч., стр. 50.



Batus vir qui non
abiit in consilio impiorum:
et in via peccatorum non
stetit: et in cathedra pesti-
lentie non sedit, Sed
in lege domini voluntas
eius: et in lege eius meditabitur die ac no-
cte, Et erit tanquam lignum quod plantatum est

Anno dñi Gilleho-m-10ij-Inviglia Allūprois,

ного изобретателя книгопечатания,—Фуст считает, вероятно, что важен в этом изобретении не талант Гутенберга, а его капитал.

Позднейший известный шрифт, самый мелкий,—в 11 пунктов, почти современный корпус, в отливке которого Гутенберг, вероятно, принимал участие,—шрифт „Католикона“, сочинения Бальба Генуэзского, состоящего из латинской грамматики и словаря, в 746 страниц, в лист. Книга эта—наименее редкая из всех изданий этого раннего периода: известно более ста сохранившихся экземпляров. Она замечательна тем, что в ней печатник (вероятно, Гутенберг) говорит о себе—в послесловии, следующим образом восстанавливая свои права:

„С помощью Всевышнего, по знаку которого дети начинают говорить и который часто открывает малым, что скрывает от мудрых,—эта превосходная книга Католикон,—в год вочеловечения Господа 1460, в славном городе Майнце, принадлежащем достославному немецкому народу, который по милости Бога столь возвышенным духовным светом и свободным милостивым даром другим народам земли предпочтен и возвеличен,—напечатана и приготовлена к пользованию, и притом без помощи тростника, стила или пера, но через чудесное прилаживание, соотношение и соразмерность патронов и форм“¹⁾.

Печатник, скромно скрывая свое имя, говоря этим тяжелым слогом откровенно о том, что „Католикон“ напечатан, а не написан от руки, все еще с осторожностью относится к раскрытию своего изобретения—„чудесная соразмерность пунсонов и матриц“.—Очевидно, он знает, что тайна его начинает раскрываться, но не хочет рассказать о ней всего.

Возвращение Гутенберга к печатанию светской книги, в виде грамматики со словарем, не случайно: оно объясняется враждебным отношением духовенства к печатным библиям Гутенберга и Шеффера с Фустом²⁾,—издание которых подрывало доходы монашества от переписки книг, а покупка священных книг, напечатанных типографским способом, для церквей—зависела от того же духовенства, и Библии продавались плохо. Как мы увидим потом на примере трагической судьбы первой типографии в Москве—духовенство везде отнеслось на первых порах озлобленно к книгопечатанию, пока не приспособило его для своих целей и не поняло, какую пользу можно извлечь из этого нововведения для защиты своих интересов.

Последняя книга, происхождение которой из-под станка Гутенберга очень возможно,—сочинение Matthaeus de Cracovia: „Tractatus rationis“. Кажется, в этой книге, напечатанной в 1461 году, впервые применены шпоны (тонкие линейки, которые вставляют между строками для незначительного расширения пространства между строками и соответственного выделения текста); употребление шпон здесь имело свои основания, так как текст книги небольшой (всего 44 страницы), и издатель нашел нужным несколько увеличить ее размер.

¹⁾ Т.-е. пунсонов и матриц. Расшифрованный (в „Католиконе“—с обычными в то время титулами) текст у Carl B. Lorck: „Handbuch der Buchdruckerkunst“, Leipzig 1882. Перевод Ф. И. Булгакова неточен.

²⁾ См. Meisner und Luther, цит. соч., 83 и 93; Henri Bouchot, „Le Livre“, стр. 38.

Экземпляр этого издания, отличной сохранности, имеется в Публичной библиотеке им. Ленина в Москве, но неизвестен Риччи; кроме того, из изданий этого периода в Ленинграде имеются, в Публичной библиотеке,—экземпляр В⁴², с вырезанными каким-то варваром некоторыми заглавными буквами, в переплете XVIII века, купленный в 1858 году, и экземпляр „Католикона“ на бумаге, тоже в переплете XVIII века. Еще—там же имеется один листик из Псалтири 1457 года.

Вот и все материальное наследство, оставленное человечеству изобретателем книгопечатания,—если не считать еще ряда изданий, которые или нам неизвестны или были выпущены впоследствии и набра́ны оставленными им шрифтами.

Как мы видим, многое в жизни и работах Гутенберга лишь медленно, путем громадных усилий ученых—устанавливается и разъясняется.

Ряд работ Гутенберга найден только в одном экземпляре, притом в виде фрагментов; из этого следует заключить, что, несомненно, некоторые—может-быть, и многие работы Гутенберга совсем не найдены и утрачены навсегда.

Готтфрид Цедлер, один из крупнейших германских исследователей жизни и деятельности Гутенберга, говорит (в первой указанной на стр. 39 работе): „Изучение работ Гутенберга—область, к которой можно приближаться только осторожно, путем всестороннего освещения и взвешивания возможных путей к правде; если при этом ошибаются или уклоняются,—исследователь не должен сердиться, когда свет падает не так, как он хочет, на потемки, которыми до сих пор окутано важнейшее из изобретений“.





La Fonderie dirigée par MINERVE, de même que l'Imprimerie

L'Imprimerie glorifiée

LES ORIGINES : LAURENT COSTER,
GUTENBERG ET SES COLLABORATEURS



ÉTAIT tout naturel que la littérature, qui doit à l'Imprimerie son expansion et sa pérennité, lui consacra quelques-unes de ses meilleures pages; il était juste, notamment, que la poésie, langue des dieux et de mortels prédestinés, chantât l'« art divin » grâce auquel les œuvres de ses favoris sont répandues dans le monde entier en leur intégrité première et à jamais préservées de la destruction.

C'est que nulle découverte, depuis l'invention des lettres et de l'écriture,

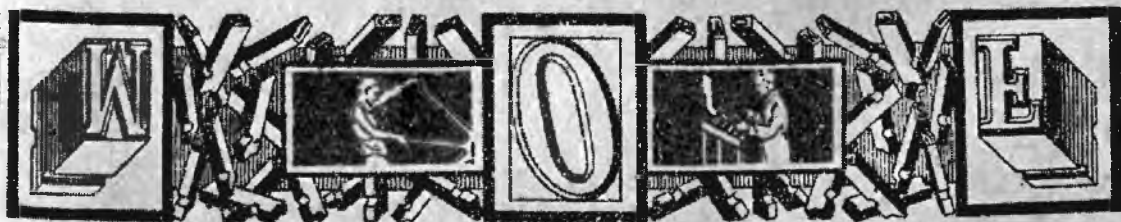
..... cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et par les traits divers de figures tracées
Donner de la couleur et du cœur aux pensées (1),

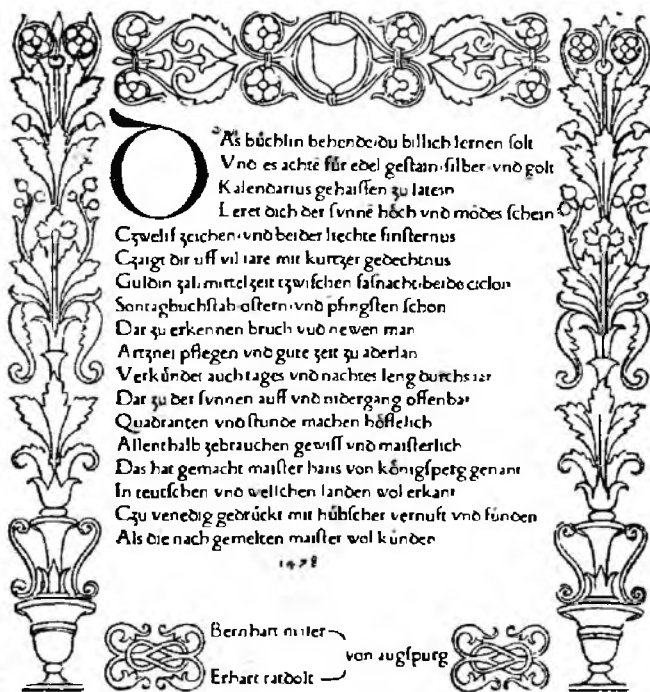
n'a fait autant, à beaucoup près, pour la diffusion de la pensée; nulle n'a donné d'aussi grands résultats, et ce, dans toutes les branches de l'activité humaine.

Nulle, par suite, n'était plus digne d'être magnifiée.

Littérateurs et poètes, historiens et bibliophiles n'ont pas failli au pieux devoir de la reconnaissance; par centaines ils ont chanté, dans toutes les langues et dans tous les rythmes, depuis l'éloge académique et la dissertation savante jusqu'au couplet

(1) GUILLAUME DE BRABEU, *La Pharsale de Lucain, ou les Guerres civiles de César et de Pompée*. Rouen et Paris, Ant. de Sommaville, 1659, p. 85.





Выходной лист из календаря на 1478 г.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В ЕВРОПЕ.



ЗНАЧЕНИЕ изобретения Гутенберга—не только в том, что им введен в обиход человечества способ печатания книг подвижными буквами; его труды имеют крупную ценность для нового времени еще и потому, что он оставил нам в наследство искусство книгопечатания в почти законченном виде,—ибо после него, в течение трех столетий, до конца XVIII века, нового в это искусство было внесено меньше, чем великий изобретатель дал в течение одного десятка лет.

Несколько увлекаясь, Бушо характеризует законченность и полноту открытия Гутенберга: „Nascendo maturus, только родившись—уже зрелая. Книга с первого дня была такой, какой мы видим ее сегодня: чудо простоты и гармонии... Можно сказать, что в тот самый момент, когда у Гутенберга явилась мысль изготовить отдельные литеры, поставить их в линию в порядке слов, все намазать краской и отпечатать на бумаге пробный оттиск полученной таким образом композиции,—книга была совершенной. Самое большее, что могли внести в открытие другие, в ближайшее после Гутенберга время, это—некоторые улучшения в мелочах; книгопечатание было зрелым, зрелым при рождении“¹⁾.

Насколько книгопечатание отвечало насущной потребности человечества,—показали уже первые годы после раскрытия тайны Гутенберга: сотни рук потянулись к кассам со шрифтами,—чтобы быстрее и

¹⁾ Henri Bouchot: „Le Livre“, стр. 11.

быстрее, больше и больше закреплять для современников и потомства все достижения человеческой мысли.

Уже в 1460 году, может-быть, и годом-двумя раньше, мы видим в Бамберге (Бавария), довольно далеко от Майнца, вверх по реке Майну, типографию вышеупомянутого Альбрехта Пфистера, или купившего или—гораздо вероятнее—отнявшего за долги у Гутенберга „календарный шрифт“, оставленный последнему после процесса с Фу-стом и послуживший для напечатания В⁸⁶; что В⁸⁶ напечатана не Пфистером,—как доказывали многие ученые,—а еще Гутенбергом,—это категорично утверждает один из крупнейших исследователей работ Гутенберга, Г. Цедлер¹⁾; да и по размерам изданий Пфистера в Бамберге видно, что такая громадная работа, как Библия,—ему не по плечу: он преимущественно выпускает книжки небольшого размера,—по характеру имеющие ближайшую связь с ксилографическими книгами. Но что в особенности важно,—Пфистер первый дает иллюстрации в книгах, напечатанных способом Гутенберга; правда, эти гравюры на дереве еще очень грубы и имеют характер очерковых, без теней и перспективы, лубочных, кое-как исполненных картинок.

Начало положено; эволюция иллюстрирования идет быстро: первым (может-быть, в 1458 г.)²⁾ Пфистер печатает т.-наз. „Доната в 28 строк“, без иллюстраций,—как бы вернувшись к исходному пункту открытия Гутенберга; но уже в 1461 году он издает (с указанием даты и имени печатника) книгу басен, вполне светского содержания, в 176 страниц,—„Edelstein“ (Драгоценный камень),—названную так ее автором, монахом-доминиканцем Бонером, „потому что в ней собрано много поучительного и правдивого из жизни“³⁾. В этой книге, вверху или внизу страниц,—вставлены большие гравюры на дереве. Пфистер, очевидно, угадал вкусы покупателя: издание затем повторяется.

Он позже выпускает „четыре истории из Ветхого Завета“, с датой 1462 г., с иллюстрациями того же типа, и, наконец, „Biblia pauperum“ в 34 страницы—два издания: и на латинском и на немецком языках, в которых гравюры помещены уже не вверху или внизу страницы, а разбросаны среди текста, по пяти рисунков на странице. Напечатаны эти рисунки отдельно от текста, по причине разной вышины шрифта и деревянных колодок с гравюрами; следовательно, каждую страницу пришлось проводить через печатный станок два раза: один раз—для печатания текста, другой—для оттиска на оставленных пустых местах иллюстраций⁴⁾.

Таким образом, еще при жизни Гутенберга книга, напечатанная отдельными литерами, и поясняющие и украшающие текст иллюстрации вновь соединились. Книгопечатание, действительно, достигло своего — логического, но не технического — завершения; оставалось

1) В вышеуказанной книге (см. стр. 59): „Die Bamberger Pfisterdrucke und die 36-zeilige Bibel“. Mainz, 1911.

2) P. Schwenke: „Zum Pfisterschen 28-zeiligen Donat“. „Zentralblatt für Bibliothekswesen“, т. XXIV (1907), стр. 114.

3) Dr. Karl Schottenloher: „Das alte Buch“, Berlin 1921, стр. 33.

4) Schreiber, указ. на стр. 52 соч., т. V, стр. 27.

(Bartholus apostolus)



Mathens apl's vocat' a xpo in thcolonio et publi-
canus actibus apl'us et euagelista factus clarissi-
mus. et ipse post dñi ascensione euagelio christi i iudea
predicare: cu ad gētes ceteras transire stansset: i ethi-
opiā p'mus euageliū hebzeice scripsit: p iudeis cōuer-
sis ad fidē: qd quidē scribit et maxie barnabe cōdis-
pulo a quo recedebat in sui memoriā reliquit. In cui'
principio christi incarnationē in medio predicationes
et i fine ei' passionē ostēdit. Qd quidē barnabes apl's
ad predicationis officiū p ducentis pagris agitat' se-
cum deferrebat et super egros ponebat: qui oēs cōfel-
sum sanitatis bñficiū cōsequēbant'. In ethiopiā ma-
the' trāsīēs totā ferme regiōē illā pcurrit preducando
atq; innumeros ethiopus p'p'os christi iugo subdēs: et
ethiopus gentē ablutā fonte baptisimū de fusca formo-
sam reddidit: christi fundavit ecclias. Cū aut epigeniā
nobilē virginē cū ducēna virginib' christo p'secrasset a
rege spūlacore missō ad p'cedēdū ad apl'm. Qui cele-
brata missa eleuans i celū mamb' iuxta altare iuncto a
tergo gladio cū occidit: et martyriū passus est vñdecio
kal. octobris. Rex morbo elephāne corrept' vñe tedio
scriptus interfecit. apl's p vñsū populū admonuit vt ep'i
geniē frēm regē cōstruerēt. q postea. 70. annis regens
ecclias exiit et ethiopiā xpianissimā effecit. Eunuch'
quē phillipp' baptisauit: eundē gubnacū ethiopię
suscepit.

Ecclia virgo

Processus et martianus



Processus et martianus romani milites a duo-
bus Petro i carce baptizati et ipsi cū nēciis iussu ois
p'usionē: eculū: flāmas fulcēs: scorpionesq; p'p'essi fuis-
sent: nouissime secto nōs Julij martino coronati sunt.
Vere q's archela' frēs romani ciues sub hac p'fecu-
none romie martino coronati sūt. Cūl' mō torper': ro-
quar' et scidus cecilius cufraus sanctissimi christi cō-
fessores apud hispanias martyrio coronant'. Thara-
cus p'eterea affricani patricij romani fili' a b'ro lino ba-
ptizatus. marcellus quocq; et apuleus et alij.

Ecclia v'go p'clarissima pauli apl'i discipula postq;
p cōfessioē christi: fuit: bestias assignes: ma atro-
cissima tormēta p'ulisset cū de iconio seleuciā veniret. 9. kal. octob. i pace q'uit.

Judas qui et Zadeus apl's



Judas et thade' symonis chanaani et iacobi milo-
l'is frater marie cleoppe ex alpheo fili' et xpi apl's
35 p'mo post aduentū iussit in mesopotamiam et i iuse-
non regiōē pōn christi euageliū predicauit: et effect' et
indomitas gētes q's beluarū naturas sc'do dogmate
mingauit. Deinde simul cū symone aplo in p'fidē p-
fecti sunt et vt eccliasica hystoria habet ad abagarū re-
gē venit in edissa ciuitate qui ep'as ad xpm an passio-
nē ei' p'scripsit cui xps scripto rēdit: q cū irremediabil'
corpi's morbo tenebat quē cū ab infirmitate liberasset
deinde cū symone aplo martyriū cōpleuit. Sepultus i
nēni armenie vñbe: cui' festiuitas quinto kal. nouem-
bris celebrat'. Scripsit aut iudas hic epl'am breuem:
que ex septem canonicis vñma habet.

Diascondes medicus gre-
cus et militaris discipline
vir in barbaria arte his tempo-
ribus admirabilis fuit. Et bar-
barū virtutes arborū lapidū aro-
matū accuratissima doctrina cō-
scripsit: imo vt de seipso testat':
quēcūq; (in q't) posui nō ex opini-
one aut fama cōgū: s' ex electio-
ne et experimēto didici: de quo
etiā Plini' mentionē facit.

Diascondes



только улучшить технику—усовершенствовать искусство издания книги, что и осталось на долю следующих, появившихся длинной вереницей, печатников.

Одновременно с типографией Пфистера в Бамберге—налаживается типография в Страсбурге,—городе, где Гутенберг, вероятно, сделал первые шаги к открытию книгопечатания. Здесь местный житель, может-быть, один из подмастерьев в майнцской типографии Гутенберга до

разрыва с Фустом,—Иоганн Ментелин, открывает — возможно, что еще до 1460 г.,—типографию, отливая свои, более округленные и ясные, чем майнцские, шрифты,—и печатает опять громадную латинскую Библию (есть экземпляр с пометами рубрикатора 1460 и 1461 годов¹⁾, а вслед за этим переходит к изданию сочинений не только наиболее читаемого католиками великого христианского писателя IV—V веков, блаженного Августина, но и языческих писателей—Виргилия, Теренция, Валерия Максима.

Ментелин ставит дело на более капиталистических началах, заготавливая свои многочисленные и некоторые — многотомные издания в большом

Volentes emere Epistolas Aurelij Augustini
Ypponenſiū preſulis digniſſimi. In
quibꝫ nondū humane eloquētie facundia
ſonat. verū etiam plurimi ſacre ſcripture
paſſus difficileſ et obſcuriſſimi: lucide ex-
ponūtur. Hereſeſ qꝫ et errozeſ a recta fide
denū: quaſi malleo ſolidiſſime veritatis cō-
terunt. et totiuſ vite agēde norma in ipſiſ
pſtringit. virtutū monſtrātur inſignia.
et vicia queqꝫ ad ima mergēcia: iuſta ra-
cōne culpātur.

Fortaliciū fidei.

Item Epistolas qꝫ bti Ieronimi.

Ioſephū de antiquitatibꝫ & bello iudaico.

Virgiliū. Terenciū.

Scrutiniū ſcripturaz.

Libzū oſeſſionū beati Auguſtini.

Valeriū Maximū.

Veniāt ad hoſpiciū Zu dem

Объявление об изданиях Ментелина.

количестве,—очевидно, для удешевления книг; мало того: он первый начинает печатно рекламировать свои издания; в Мюнхенской Королевской библиотеке хранится экземпляр такой рекламы—где на летучем листке перечислены его издания и в конце оставлено место для вписывания от руки имени торговца, у которого эти издания можно при-

¹⁾ Более подробные описания указываемых нами книг XV—XVIII веков см. у Jacques-Charles Brunet: „Manuel du libraire et de l'amateur de livres“, пятое 8-томное издание, Paris, 1860—1880 гг., где книги расположены по алфавиту авторов. Многие из называемых нами далее книг имеются на постоянной книжной выставке Ленинской Публичной библиотеки, в Москве.



28

E Konun Niddelhart geflohen was
 Gedachte in der Twerdannick das
 Ich hab von der Kunigin wegen
 Will heruer sachen gepflegen
 Vnd gross geserlich au bestanden
 Auch als lang gewest in den landen
 Vnd die hochgeborn Kunigin
 Nwe gesehen das betrube mein syn

обрести; предполагают, что эта первая печатная реклама относится к 1471 г. В Парижской Национальной библиотеке хранится второй сохранившийся „проспект“ Ментелина, выпущенный позже первого.

После разгрома типографии Фуста и Шеффера в 1462 г., при взятии города Адольфом Нассауским,—книгопечатание окончательно перестает быть тайной: подмастерья из Майнца разбредаются в разные—главным образом торговые—города и уносят с собой опыт, чтобы заводить свои типографии. Главным образом, конечно, они основываются в Германии, но некоторые попадают и в Италию и Францию.

Быстро распространяется книгопечатание в Германии в шестидесятых и семидесятых годах XV века. Более известные типографы того времени: Ульрих Целль, уже в 1466 году выпустивший первую книгу в Кельне; Гюнтер Цайнер, печатающий в 1468 году в Аугсбурге; в 1470 году Иоганн Зензешмид начинает печатать в Нюрнберге. Город этот как раз в XV и XVI веках достигает апогея своего промышленного и торгового развития, являясь крупнейшим пунктом хранения товаров для Южной Германии, как один из главных этапов на торговом пути между Средиземным и Балтийским морями. Здесь немецкий капитал XV века концентрируется наиболее интенсивно, и сюда, естественно, стремится новое изобретение; ибо—даже далекий от признания исторического материализма проф. Армин Тилле указывает, что „как бы ни было важно для графической репродукции путем печати изобретение (книгопечатания), нельзя в то же время не признать, что быстрое развитие и распространение производства (книг) стало возможным только благодаря накоплению капиталов в городах; ибо в книгопечатании впервые выражается основная экономически-техническая идея массового производства, которое не может обойтись без крупного капитала ¹⁾).

В Нюрнберге типографии открываются десятками, и в девяностых годах XV века Антон Кобергер, прозванный „князем печатников“ за многочисленность и красоту изданий, не успевает на 24 прессах своей типографии печатать требуемые рынком книги, и ему приходится делать заказы типографиям в Базеле и даже в Лионе. Он выпускает в одном и том же 1493 году два очень крупных издания—одно на латинском, другое на немецком языке—так-называемой „Нюрнбергской хроники“ Шедела, громадную по тому времени энциклопедию, с красивым выходным листом и с двумя тысячами иллюстраций (некоторые из них повторяются, впрочем, по нескольку раз),—резанных на дереве первоклассными граверами. К тому же Кобергеру обращается, в 1498 году, его „крестный сын“, великий художник и гравер, Альбрехт Дюрер, чтобы напечатать свои знаменитые гравюры на дереве к „Апокалипсису“. И в том же Нюрнберге позже—в 1517 году—типограф Ганс Шеншпергер Старший выпускает одно из красивейших, созданных за все время книгопечатания, изданий, напечатанное на бумаге и на пергаменте, набранное прекрасным шрифтом типа „Kanzlei“, пере-

¹⁾ Коллективная работа германских ученых: „История человечества“, т. VII, стр. 257 (русского перевода, СПб, 1904). Курсив—проф. Тилле.

ходным от старо-готического к современной немецкой „фрактуре“, украшенное великолепными гравюрами на дереве,—в некоторых экземплярах раскрашенными от руки и рисованными талантливым художником Гансом Шауффелейном,—„Tewrdannck“, рыцарскую поэму поэта Мельхиора Пфинцинга, написанную в прославление приключений и брака императора Максимилиана I с принцессой Марией Бурбонской. В этом издании—кигопечатание, капитал, империя и церковь как бы празднуют свой—выгодный для всех сторон—союз,—оказавшийся, впрочем, не вечным. Книга эта имеет такой успех, что ее издание, с теми же шрифтами и деревянными досками,—повторяется через два года в оживленном промышленном Аугсбурге, чтобы выдержать в течение XVI столетия еще не меньше пяти изданий.

Красота немецкой книги достигает здесь своего апогея,—чтобы затем начался продолжавшийся до конца XIX века ее упадок в художественном отношении.

Между тем, в Германии заводятся—к концу XV века—типографии почти в каждом торговом городе; появляется даже тип странствующего печатника, перевозящего из города в город принадлежности своего искусства, чтобы печатать, по случайным заказам,—те или иные книги.



Издательская марка Кекстона.

Быстро распространяется искусство книгопечатания и в других европейских странах: так, в 1469 году оно появляется в Нидерландах, в 1473 году—в Венгрии, в следующем году—в Испании; в 1476 году—в Польше и в том же году в Англии, откуда предприимчивый купец Вильям Кекстон отправился в Кельн, чтобы изучить там типографское дело; напечатав в Брюгге около 1476 года английский перевод популярного французского сочинения „История осады и взятия Трои“ Рауля Лефевра,—он возвращается в Англию, где в Вестминстерском монастыре, в Лондоне, открывает большую типографию, выпустившую—начиная с 1476 года—много сочинений на английском и латинском языках. Первые издания Кекстона—их сохранилось около сотни, напечатанных восемью разными шрифтами—служат предметом страсти богатых английских библиофилов, хотя ничего выдающегося в художественном отношении не представляют. Любопытно, что во всей Англии по 1500 год Геблер насчитывает только 13 типографий: поставщиками книги для англичан в XV веке были Венеция, Голландия и Германия,—дело облегчалось тем, что очень многие книги печатались на почти международном тогда латинском языке и довольно быстро перевозились морем в Англию:

В 1482 году книгопечатание появляется в Дании, в 1483 г.—в Швеции. Характерно, что, будучи введено в одном городе,—оно быстро

распространяется по другим большим городам каждой страны; так, в течение 1465—1475 годов—типографии зарегистрированы в 36 городах и населенных пунктах Италии, в некоторых не по одной, не считая типографий, оставшихся неизвестными.

Но особенно интенсивно развивается книгопечатание в двух наиболее крупных—на ряду с Германий—странах того времени,—Франции и Италии.

Во Франции книгопечатание стало известно, вероятно, раньше других стран Европы; еще 3 октября 1458 года французский король Карл VII приказал отправить в Майнц, где „рыцарь Иоганн Гутенберг“ открыл новый способ печатать книги,—кого-либо из искусных граверов штемпелей, чтобы тот, после необходимой практики, привез во Францию тайну искусства. Выбор пал на Николая Иенсона, „на все руки мастера“: и каллиграфа, и художника, и гравера печатей, и образованного человека ¹⁾, — которого в начале следующего, 1459 года мы застаем уже в Майнце. Но пока он здесь набирается знаниями,—во Франции происходит перемена королей: на престол садится в 1461 году Людовик XI—настроенный враждебно ко всем затеям своего предшественника; вероятно, по этой причине Иенсон предпочитает направиться в другую страну—Италию, где мы его позже и встретим.

Книгопечатание во Франции по этой причине, а также и вследствие консерватизма Людовика XI, — надолго откладывается; только в конце

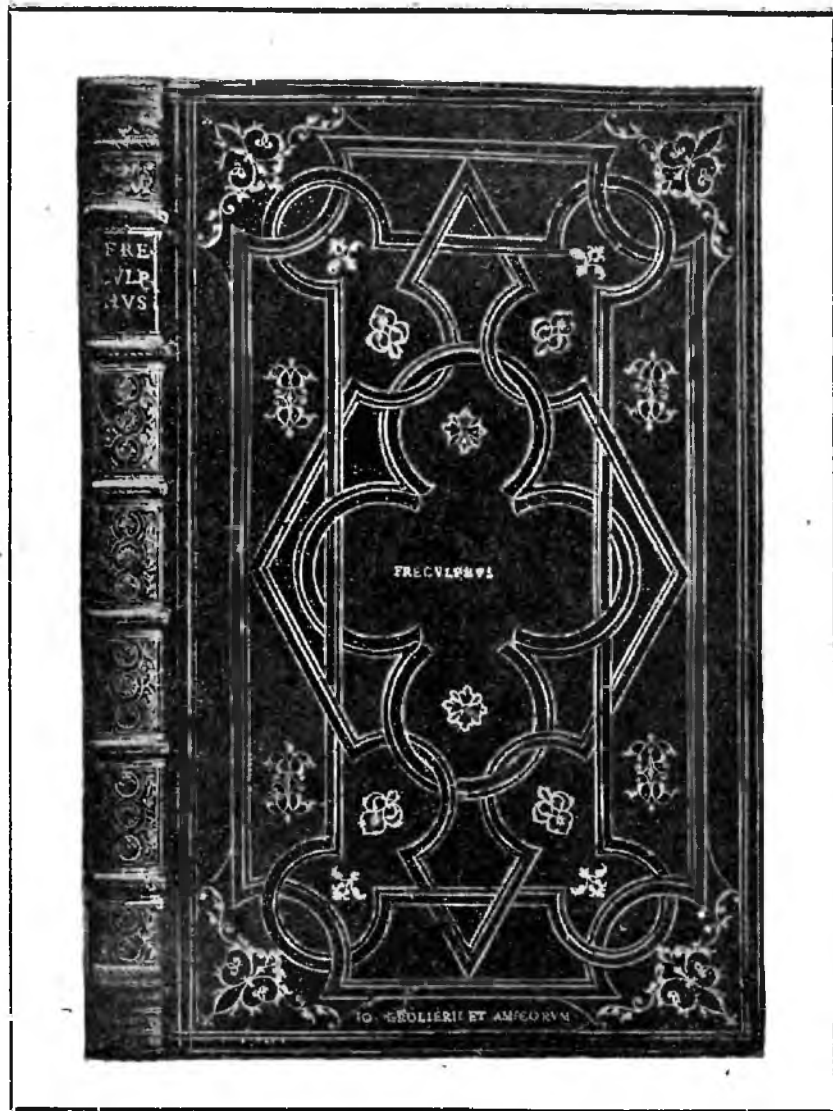
шестидесятих годов в Париже, по приглашению ученых из Сорбонны, появляются три немецких печатника—Ульрих Геринг, Мартин Кранц и Михаил Фрибургер, — которые в 1470 году выпускают первую книгу—„Письмовник“ итальянского гуманиста Гаспарино да Барцицца на латинском языке. Вероятно, еще раньше, в Кельне, вышла первая книга на французском языке,—вышеупомянутое сочинение об осаде Трои Рауля Лефевра.

В 1473 году начинается книгопечатание в крупнейшем центре Франции, Лионе, а в 1474 году открывается вторая типография в Па-

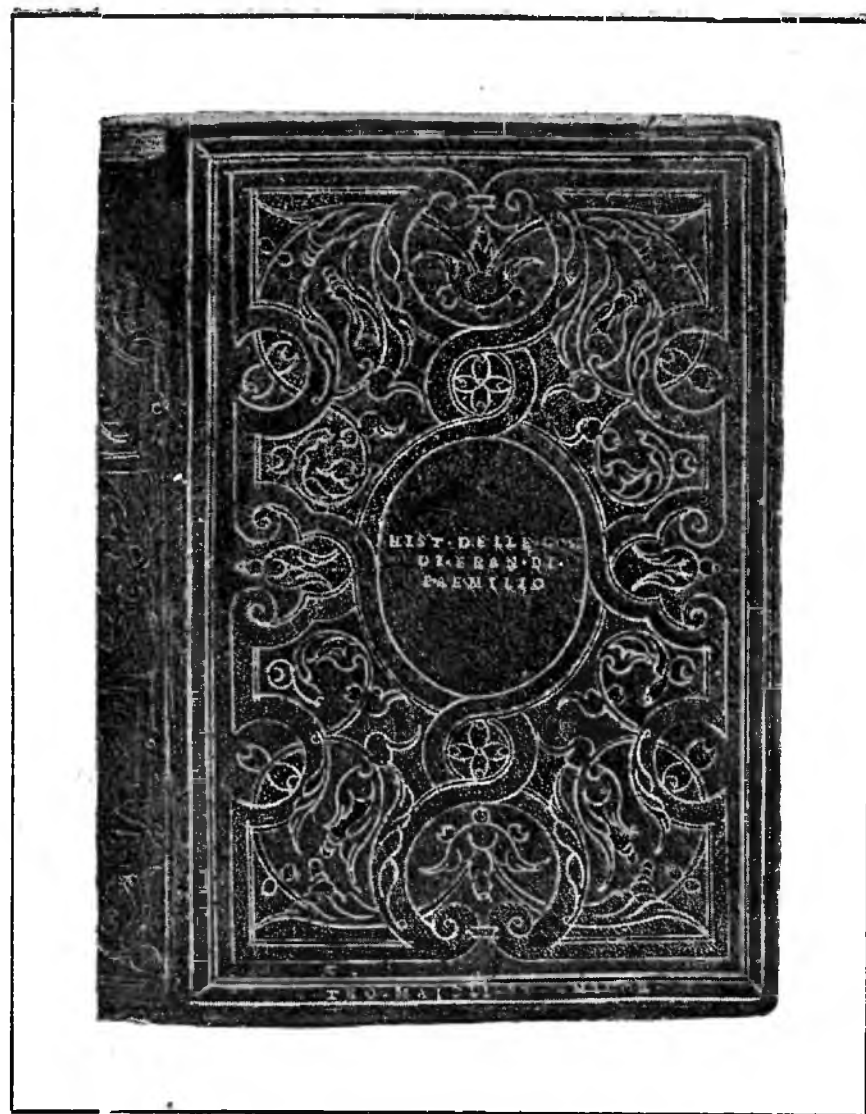


Издательская марка Симона Востра.

¹⁾ Биография Иенсона, написанная Le-Monnier, в „L'art de l'imprimerie pendant la Renaissance Italienne“, Venise 1895.



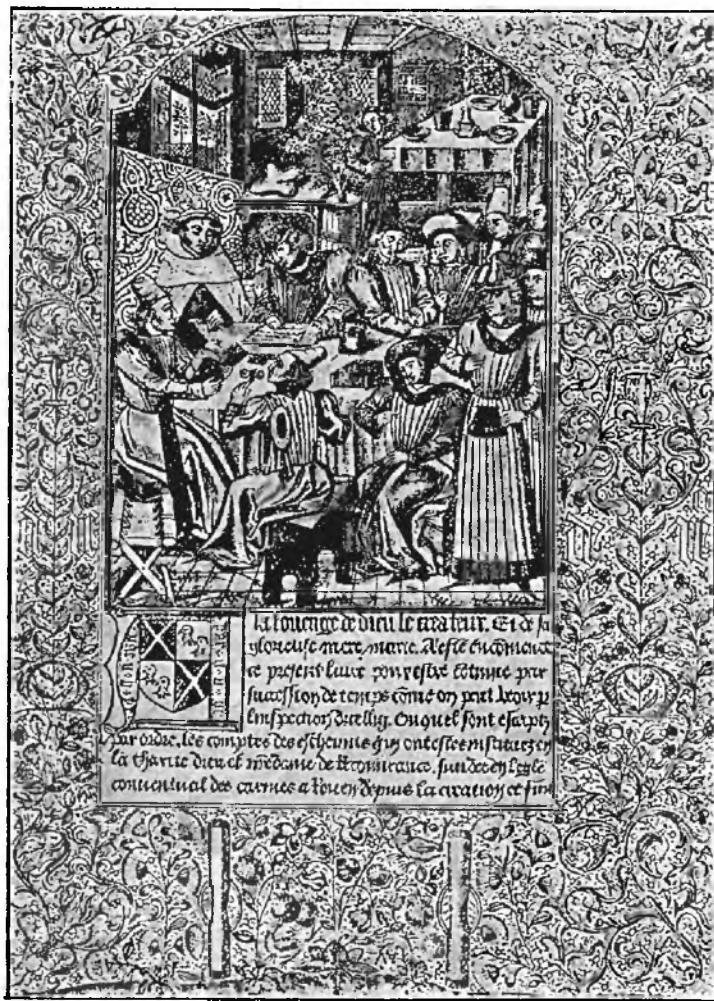
Переплет из библиотеки Гролье.



Переплет из библиотеки Майоли.

риже. В 1476 году в том же городе появляется первое сочинение, напечатанное на французском языке во Франции: „Grandes chroniques“, изданная Pasquier-Bonhomme в трех больших томах in-folio (в лист).

В восьмидесятых годах начинается процветание типографского дела в Париже; появляются три издателя-типографа крупно-промышленного типа—Антуан Верар, Симон Востр и Филипп Пигушэ, последний—



Из рукописи с миниатюрами, написанной в Руане в 1466.

печатаящий книги главным образом для заказчиков, — поднимающие изящество и красоту книги до высших возможных пределов.

Антуан Верар начинает свою деятельность изданием, в 1485 году, „Декамерона“ Боккаччо, с довольно грубыми по технике иллюстрациями; в 1487 году он выпускает первое издание „Livres d'Heures“—часослова, в 1488 г.—„Grandes Heures“; в этом же году выступает со своим издательством Симон Востр, специализировавшийся на издании часословов, употреблявшихся в качестве молитвенников всеми католиками. О размерах деятельности этих издателей дают представление следующие, вероятно, неполные цифры: Востр с 1488 до 1520 года выпустил сто три разных издания „Livres d'Heures“, Верар с 1487 до 1513 года более двухсот разных изданий, в том числе некоторые—в большем объеме ¹⁾. Он переиздал вышеупомянутые „Большие хроники“, опять в трех томах in-folio. Излюбленное издание Верара—выпущенное и им, и некоторыми другими издателями много раз,—„Danse Macabre“—пляска смерти, с соответственными мрачными гравюрами. Многие из изданных в это время во Франции книг—начиная с указанного „Декамерона“—являются сатирическими, порою очень легкомысленными, в стихах и прозе. Параллельно кипит работа по

¹⁾ Цифры—у Henry Bouchot: „Le Livre“, стр. 88 и 94.

изготовлению десятков и сотен тысяч томов книг религиозного содержания и — рядом с ними — сатир на представителей религии и власти.

Вместе с Вераром и Востром появляются многие другие издатели, среди которых выделяются — несколько позже — Жоффруа Тори, великолепный гравер, и Галлио-дю-Пре. На рубеже XV века французская иллюстрированная книга становится вне конкуренции: роскошные издания печатаются на великолепной бумаге или лучшем пергаменте, гравюры часто раскрашиваются, заглавные буквы украшаются золотом.

Верар вводит обычай — печатать некоторое количество иллюстрированных изданий с особой роскошью, собирая предварительно заказы на такие экземпляры от богатых представителей дворянства, соперничающих друг с другом в собирании красивых книг. Появляется „король библиофилов“, Жан Гролье (1479—1565), советник короля, собирающий сверкающую библиотеку, на переплетах книг печатающий: „для Гролье и его друзей“ — *Grolierii et amicorum*“, — заимствовав, впрочем, эту надпечатку от знаменитого итальянского знакомого ему лично библиофила, Фомы Майоли, о котором до нас дошли только очень смутные сведения и книжные знаки (*super-ex-libris*ы) на роскошных переплетах: „*Tho. Maioli et amicorum*“¹⁾. Король Франции Людовик XII (1498—1515) и вслед за ним Франциск I (1515—1547) не отстают от Гролье — и первый получает подношения в виде богато украшенных печатных книг, а второй сам собирает библиотеку — переплетенную с соответственной роскошью²⁾, и вместе с тем вводит во Франции цензуру (в 1521 году). Конечно, королям подражает и дворянство, и книгопечатание процветает, развиваясь в сторону роскоши подносных (подарочных) экземпляров, — игрушек-новинок для королей и аристократии.

Еще в 1473 году, в Кельне, появляется первая печатная небольшая книга о любви к книге — *De amore librorum, qui dicitur Philobiblon*“, — сочинение епископа Ричарда Бэри, перепечатанное затем несколько раз.



Жоффруа Тори. Иллюстрация к часослову. Париж, 1524 г. Гравюра на дереве.

¹⁾ Не вмещающиеся в рамки нашего труда подробности о французских библиофилах XV—XVI веков — в работе Marius Michel: „*La reliure française*“, Paris 1880, том I; о Гролье — стр. 31—44.

²⁾ P. Dupont: „*Histoire de l'imprimerie*“, Paris 1854, стр. 66.

Между тем, новое искусство постепенно проходит на Аппенинский полуостров — в мировой центр торговли того времени, Венецию, — чтобы там, соединившись с крупным промышленным капиталом, пойти по чисто коммерческому пути.

Первыми переходят через Альпы, направляясь в Италию, два подмастерья из типографии или Гутенберга, или Фуста и Шеффера — Конрад из Свейнгейма и Арнольд Паннартц, вызванные — через посредство путешествующих монахов ¹⁾ — в монастырь Субияко, в 14 часах пути от Рима, в котором настоятелем состоит писатель и книголюб, кардинал Иоанн Туррекремата. Здесь они отливают новые шрифты романского типа, впрочем, с сильной примесью готического. Сказывается, конечно, влияние готических шрифтов, отливавшихся в Майнце Гутенбергом и Шеффером по рисунку, заимствованному из церковных германских рукописей, — угловатых, жирных, в сущности малочетких, из которых потом родились общераспространенные германские остроконечные шрифты, именуемые „фрактур“. Они же вводят впервые отлитые греческие шрифты, вместо применявшегося ранее способа оставления для греческих текстов пустого места, чтобы затем вписывать эти тексты от руки.

Этими шрифтами Свейнгейм и Паннартц печатают в 1464 году „Доната“, ни один экземпляр которого, даже во фрагментах, до нас не дошел — и в 1465 году сочинение „христианского Цицерона“ III—IV веков, блаженного Лактанция: „De divinis institutionibus“ — О божественных установлениях, а также „De Oratore“ Цицерона; в 1467 году — „De civitate Dei“ — О граде божием — блаж. Августина.

Но Субияко находится в некотором отдалении от Рима, и сбыт книг затруднен; вероятно, по этой причине — в 1467 году Свейнгейм и Паннартц перебираются в Рим, где вновь отлитыми шрифтами, на этот раз чистой „антиквой“ — немецкое готическое влияние исчезло, ибо приходилось набирать по рукописям романского типа, написанным закругленными буквами, — они печатают письма Цицерона, обосновавшись во дворце двух братьев, Петра и Франдиска Массими. Затем Паннартц и Свейнгейм развивают усиленную деятельность, выпускают ряд изданий классиков, и — разоряются в 1473 году ²⁾, несмотря на поддержку, — впрочем, платоническую — папы, вероятно, не выдержав конкуренции венецианских печатников и не обладая теми коммерческими навыками, которыми был пропитан воздух Венеции. С этого года их деятельность почти прекращается, но о них есть еще известия до 1476 года, когда они совершенно исчезают из анналов книгопечатания, выполнив в Италии свою культурную миссию.

Вероятно, одновременно с Свейнгеймом и Паннартцем в Риме появляется из Германии Ульрих Ган, по призыву того же Иоанна Туррекрематы, и печатает „Размышления“ (Meditationes) последнего — первую книгу, напечатанную в Италии с гравюрами на дереве.

¹⁾ Karl Faulmann: „Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst“, Wien, 1882, стр. 220.

²⁾ Carl B. Lörck: „Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst“, Leipzig, 1882, I часть, стр. 57.

Prologus.

INCIPIT EXPOSITIO BEATI HIERONYMI
PRAESBYTERI IN PSALTERIVM. ET PRIMO
PROLOGVS EIVSDEM.



PROXIME CVM ORIGENIS

Psalterius quod Enchiridion ille vocabat
structis & necessarius interpretationibus
annotatum in comune legentibus simul
uterq; deprehendimus nonnulla eum vel
perstrinxisse leuiter: vel intacta potius re-
liquisse: de quibus in alio opere latissime
disputante quo scilicet non poterat te ma-
gnam breui sermone concludere. Igitur
pro familiaritate quae inter nos est studio
se & sedule postulasunt quaecumq; mihi di-
gna memoria uidebantur signis quibus-
dam potius quam interpretationibus ad-
notare. Et (quod solent hi facere qui in
breui tabella terrarum & urbium situs pingunt & latissimas regiones in
modico spatio conantur ostendere) ita in psalterii opere latissimo quali
preteritis aliqua perstringeretur ex paucis quae tuncissem intelligantur
& caetera quae ommissa sunt: quam uim habeant atq; rationem. Non quod
purem a me posse dici quae ille praetexit: sed quo ea quae in Thoma uel
homeliis ipse distulit uel ego digna arbitror restitutione in hunc angustum
commemorianolum referam. Psalterium graecum est: & latine organum
dicitur: quem hebrei nablath uocant. Psalmus dictum eo quod a psalte-
rio nomen accepit: uel pro salutando. Quamuis David omnes psal-
mos cantasset: tamen omnes psalmi in persona christi pertinent: & qui
praetulan esse non uidentur: apud hebreos pro uno psalmo habentur.
Nam per titulum intelligitur uniuscuiusq; psalmi intellectus. Quid est
titulus nisi clauus? (Vetus dixerunt) in domo uero ingredimur nisi per clauum
ita & uniuscuiusq; psalmi intellectus per clauum: hoc est per titulum in-
telligitur: cuius persona cantatur: aut in persona christi: aut in persona
ecclesiae: aut in persona prophetae.

AAA =



Но величайшее—для XV века—развитие книгопечатания наблюдается в „царице морей“, главном центре торговли Европы с Востоком, Венеции. В 1469 году здесь начинает печатать Иоганн из Шпейера (Спира), выпуская два издания „Писем к друзьям“ Цицерона и „Естественную историю“ Плиния, выполненные превосходно в типографском отношении. Затем Шпейерский переходит к авторам-христианам и печатает „О граде божием“ блаж. Августина, но умирает в том же году, введя, как новинку,—нумерацию страниц арабскими цифрами, вместо неудобных римских. Начатое им дело продолжает его брат

Historias ueteres peregrinaq; gesta reuoluo
Iustinus. lege me: sum trogus ipse breuis.
Me gallus ueneta Ienson Nicolaus in urbe
Formauit: Mauro principe Christophoro.

IVSTINI HISTORICI CLARISSIMI IN
TROGI POMPEII HISTORIAS LIBER
XLIIII. FELICITER EXPLICIT.

.M.CCCC.LXX.

Образчик литер, отлитых Николаем Иенсоном.

Шрифт антиква 1470 года.

Венделин и развивает кипучую деятельность, выпустив в течение 1476 года семнадцать книг и приступая с этого года к изданию текстов великих писателей—печатая из древних Virgiliya, Саллюстия, Марциала, Цицерона и др., из современных—„Сонеты“ „первого гуманиста“ Петрарки и „Божественную Комедию“ Данте. Печатая церковные книги, Венделин употребляет шрифты готического типа; для набора текста светских писателей служит великолепная круглая антиква.

В 1470 году появляется в Венеции упомянутый ранее француз, Николай Иенсон (1420—1489), отликает новые шрифты антиква—похожие на шрифты шпейерцев, но еще более изящные,—которые специалистами по отливке шрифтов и учеными признаются за наиболее красивые из всех отлитых с XV по XVII век,—„настолько прелестные и законченные во всех отношениях, что остались навсегда не превзойденными для всех народов“ ¹⁾; эти шрифты служат потом образцом

¹⁾ M. Le-Monnier, в предисловии к цитированной выше: „L'art de l'imprimerie“, Venise 1895, стр. VI.



Первая страница из „Метаморфоз“ Овидия, напечатанных в Венеции печатником Джованни Росси для Джунтов в 1497 году.

для всех европейских (кроме фрактуры), в том числе и русских после-петровских шрифтов. Отливает он также великолепные: готический—для церковных книг и греческие шрифты: образцами и этих шрифтов потом пользуются все лучшие типографы в Европе, некоторые—отнюдь их не умея улучшить, ибо незначительные для глаза изменения в рисунке шрифта могут вместо красивого набора дать мешанскую обыденность. И, взяв в руку книгу, набранную обыкновенными—ремесленными—шрифтами, недоумевают,—есть ли действительно „искусство книгопечатания“, или это—только ремесло, в роде плотничьего или гончарного.

Николай Иенсон печатает одну книгу за другой и получает, как Кобергер в Германии,—прозвище „князя типографов“; папа Сикст IV жалует ему даже титул „Палатинского графа“,—впрочем, как замечает его биограф,—„не столько за превосходство его работ, сколько за издание многих сочинений религиозного характера и руководств по каноническому праву“¹⁾.

Другие типографы печатают также и книги „вольного содержания“; так, Христофор Вальдарфер рискует издать в 1471 году на итальянском языке, тоже антиквой, „Il Decamerone“ Боккачио,—книгу, замечательную своей редкостью в этом издании; вероятно, она уничтожилась вследствие анафемы, наложенной римской церковью на „Декамерон“ за смелое разоблачение темных сторон нравов католического духовенства: этой книги до нас дошло всего 3 экземпляра, из которых один—в Англии—полный²⁾.

В это время в Венеции искусство украшения книги становится на твердые ноги: Иенсон и другие типографы наперерыв стремятся сделать свои издания привлекательными для покупателей, печатают заглавные буквы в несколько красок и раскрашивают иллюстрации. В книгах появляются прекрасные заглавные листы, в первый раз, кажется, в „Calendario“—немецкого автора, Иоганна Мюллера, переименовавшего себя—по происхождению из Кенигсберга—в Монтереггио,—изданном в Венеции в 1476 году; этот заглавный лист замечателен не только своей новизной, но и тем, что текст заглавия (изложенный в стихах) окружен со всех сторон красивыми и тонкими, резанными на дереве, узорами³⁾. До 1476 года печатники не знали выходных листов, и набор начинался сверху страницы, непосредственно с текста сочинения.

Искусство печатания иллюстраций достигает, для того времени, своего апогея, когда Уго-да-Карпи, талантливый художник и гравер,—подает 25 июля 1516 г.⁴⁾ венецианским властям ходатайство о закреплении за ним привилегии на его изобретение—печатание картин по способу „chiaro-scuro“ (киаро-скурро—светло-темными тонами). Изобретение заключается в том, что Уго-да-Карпи мысленно разлагает картину, написанную красками художником, на несколько основных тонов

1) Там же, стр. 6.

2) См. у Brunet, т. I, стр. 994. „Boccacio“.

3) Снимок—у нас на стр., 79.

4) „L'art de l'imprimerie pendant la Renaissance Italienne“, стр. 11.

и делает для каждого тона отдельную доску,—где вырезаны только места, которые данным цветом должны отпечататься на бумаге. Получаются, таким образом, две-четыре доски,—скажем, для черной, серо-зеленой, желтовато-коричневой и белой красок. Затем—печатаются на бумаге сначала места картины, которые должны выйти черными, потом—серо-зеленой и т. д.; в результате получается напечатанная в несколько красок, гармонирующих друг с другом,—гравюра, довольно близко передающая (не в тех же красках, конечно) картину, написанную масляными красками; так Уго-да-Карпи напечатал удачные копии многих картин, главным образом, Рафаэля.

Не следует смешивать,—как это делает в своем весьма полезном труде И. И. Леман ¹⁾,—способа *chiaro-scuro* с применявшимся в то же время в Германии способом *сатайеу*; если иногда эффект от обоих способов получается одинаковый, то техника их разная; при *сатайеу* гравер режет одну основную доску—для черной краски, и после отпечатка с этой одной доски гравюра получается уже законченной; доски, с которых печатаются другие краски, являются только дополнительными к черной—для увеличения эффекта от гравюры. При способе же *chiaro-scuro* основная доска отсутствует, и одна доска без другой немислима, как и при нынешнем трехцветном типографском печатании.

Впрочем, способ *chiaro-scuro* не получил широкого применения для иллюстрирования книг, так как дорог, сложен и требует большого таланта со стороны гравера.

Между тем, книгопечатники при помощи капитала сделали свое дело; из любительской по преимуществу работы искусство книгопечатания переходит к началу XVI века в мощное орудие и просвещения масс и религиозной пропаганды. Ксилографическая книга—издававшаяся и в этот период и боровшаяся с книгой, напечатанной металлическими буквами,—побеждена, ибо она вырабатывается медленно, выглядит грубой и стоит дороже своей соперницы; рынок—в лице и школы, низшей, средней и высшей, и юристов, и духовенства, и чиновничества,—требует дешевизны, дешевизну может дать только крупнокапиталистическая постановка дела,—и эта задача падает на издателей—промышленников, какими являются издательские фирмы Альдов в Венеции и Этьеннов во Франции.

Начало фирме Альдов положил Альд Пий Мануций, родившийся в середине XV века (1449—1515), основавший типографию в Венеции в девяностых годах XV века и выпускавший книги, вероятно, с 1495 года. Сначала он стремится к изяществу и роскоши, отливает новые шрифты, в том числе греческие разных размеров невиданного дотоле красивого и четкого рисунка, затем те наклонные шрифты, которые до сих пор известны под именем курсива (в России) или италик. В 1499 году он выпускает, на бумаге и пергаменте, свой шедевр по красоте: „Борьба сна и любви Полифила“—„*Hypnerotomachia di Polifilo*“. Эта книга, написанная доминиканским монахом Франциском Колумна на народном

¹⁾ „Гравюра и литография“, СПб. 1913 г., стр. 72.

итальянском жаргоне с примесью греческих и еврейских слов, посвященная—в большей части—древним грекам и римлянам, содержания курьезного и изданная с исключительной красотой заглавных букв и иллюстраций, в некоторых экземплярах раскрашенных. Этим изданием Альд как бы подводит итоги всех достижений типографского искусства к концу XV века.

Впрочем, Альд Мануций не продолжает в этом—любительском—направлении. Он учитывает потребность рынка в дешевой, правильно отредактированной в отношении текста и изящно изданной—но без особых претензий, удорожающих издание—книге.

Альд стремится удовлетворить всем этим требованиям—и, во-первых, создает вокруг себя так-называемую „Aldi Neacademia“, собирая до тридцати ученых, проверяющих тексты печатаемых книг; во-вторых, отликает более мелкие шрифты и, в-третьих, печатает книги в восьмерку—обычного в наше время размера,—удобные, проникающие везде и вытесняющие толстые, громадные фолианты XV века. Дело начинает идти блестяще; корабли и сухопутные торговцы уже ранее проложили пути книги из Венеции по всей Европе. Дешевые греческие и римские классики и учебники с напечатанной на них фабричной маркой—„издательским знаком“ Альда,—якорь с обвивающим его дельфином,—начинают конкурировать не только со всеми итальянскими изданиями, но и с произведениями лионских и парижских печатных станков.



Альд Мануций.
(Сбоку—его издательский знак).

Альд процветает, несмотря на перерывы в печатании и торговле изданиями, благодаря войнам Венеции (в 1506 и 1510 годах), несмотря на появление подделок его изданий, которыми в особенности промышляют неразборчивые в спекуляции издатели—и Джунты во Флоренции, создающие свое процветание путем, так-сказать, паразитирования на Альдах, и некоторые лионские издатели, выпускающие до такой степени ловкие подделки, что Альдам приходится печатать обращения к покупателям, в которых указывается, какая разница в тексте—между их изданиями и подделками.

Приведем весьма характерный для той эпохи текст такого обращения Альда Мануция от 16 марта 1503 года.

„Альд Мануций приветствует читающего. С того времени, как я стал предлагать ученым хорошие книги, я полагал, что моей обязанностью было, чтобы все лучшие сочинения как греческих, так и латинских писателей выходили в совершенстве проверенными из нашей

новой Академии, и чтобы благодаря нашим заботам и трудам все были поощряемы к занятиям науками и искусствами. Но, к несчастью, вышло совсем иначе.

Это была трудная задача—восстановить латинский язык. Кроме войн, которые—я не знаю, по какому неблагоприятному стечению—начались в то самое время, когда я предпринял эту трудную задачу, и которые продолжаются до нынешнего дня, так что вот уже семь лет, как видят, так-сказать, науки в мужественной борьбе против оружия—уже четыре раза в нашем (торговом) доме мастера устраивали заговор против нас. Жадность—мать всего зла. Благодаря Богу, я их почти всех привел к положению, при котором решительно все раскаиваются в своем предательстве. Им осталось—плохо издавать наши книги в городе Лионе и выпускать их под нашим именем. Они захотели, чтобы на книгах не было ни имени издателя, ни места печати, в целях обмана малоопытных покупателей. Введенные в заблуждение сходством шрифтов и формата издания, [покупатели] могли думать, что эти книги издали мы в Венеции, нашими заботами...

...Печатают в настоящее время, насколько я знаю, в Лионе шрифтами, очень похожими на наши сочинения: *Виргилия*, *Горация*, *Ювенала*, *Персия*, *Марциала*, *Лукана*, *Катулла*, *Тибулла* и *Проперция*, *Теренция*,—все эти сочинения без имени печатника, без обозначения места и года, когда они закончены. Напротив, на наших экземплярах найдут вот что: „в Венеции. Дом Альда“, и год издания. Кроме того, на тех нет никакого особого знака; на наших—стоит дельфин, обвивающий якорь (как это видно ниже). Кроме того, бумага на тех худшая и, я не знаю почему, с зловонным запахом; а буквы имеют... какой-то галльский тип. Заглавные буквы совсем безобразные. Кроме того, согласные не слиты с гласными, они отделены. В наших изданиях, наоборот, почти все слиты и подражают писанию от руки, стоит дать себе труд, чтобы видеть. Прибавьте, что по этим опечаткам, которые в них есть, легко узнать, что это не мои (издания); например, в *Виргилии*, напечатанном в Лионе (далее идет указание опечаток во всех вышеуказанных авторах, воровски выпущенных в Лионе).

Пусть тот, кто может понимать, подумает, каковы наши затруднения в этом деле. И правда, мы заняты им очень, день и ночь. Вот то, что мы опубликовали, чтобы покупатель малых книг удобного формата не вводился в обман, и чтобы сразу узнал, где эти книги печатаны: в Лионе или в нашем доме в Венеции. Прощай¹⁾.

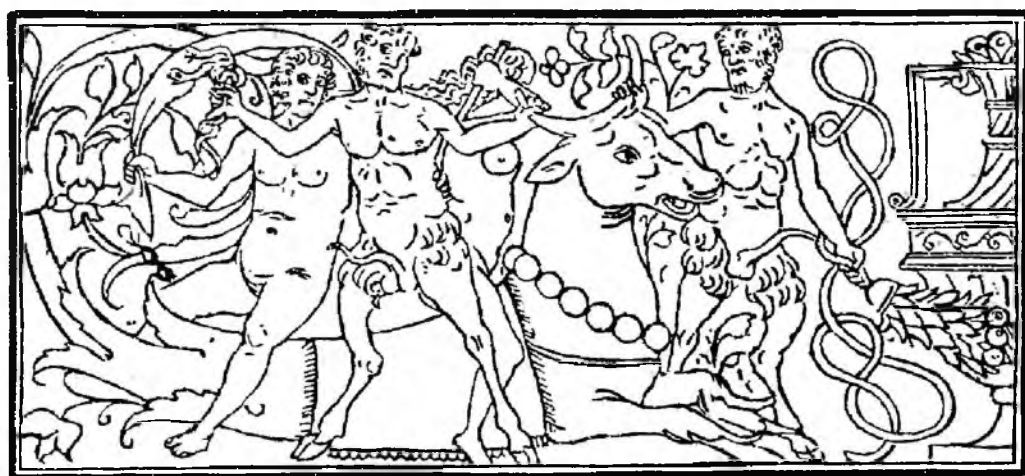
Альд Пий Мануций умирает в 1515 году, поставив дело на прочную дорогу и успев выпустить 153 издания; его наследники продолжают дело, оно развивается дальше и дальше,—до конца XVI столетия, всего выпустив до ликвидации фирмы,—связанной больше всего с падением торгового значения Венеции и возвышением Голландии,—еще 952 издания до 1597 года²⁾.

¹⁾ Перевод из книги Maurice Audin: „Le Livre“, Paris, G. Crés et C^{ie}, 1924.

²⁾ Цифры по работе Renouard: „Annales de l'imprimerie des Alde ou Histoire des trois Manuce“ Paris, 1803, 3 тома.

Альды сыграли громадную роль не столько в развитии искусства книгопечатания, сколько в окончательном превращении книги в товар. Отыскивая новые рынки и создавая агентства, — они тем самым и служили делу развития образования в Европе, и поставили дело книгоиздательства на твердые коммерческие ноги. Следует помнить, что им приходилось работать еще в XVI веке, когда в Европе уже свирепствовала консервативная цензура королей и пап.

В России впоследствии, во второй половине XVIII века, — та же нелегкая задача выпала на долю Н. И. Новикова.



POLIPHILLO INCOMINCIA LA SVA HYPNEROTO
MACHIA AD DESCRIVERE ET LHORA, ET IL TEM-
PO QVANDO GLI APPARVE IN SOMNO DI RITRO-
VARSI IN VNA QUIETA ET SILENTE PIAGIA, DI-
CVLTO DISERTA. DINDI POSCIA DISAVEDVTO,
CONGRANDE TIMORE INTRO IN VNA INVIA ET
OI ACA SILVA.

Из „Гипнеротомахии“ издание Альда Мануция 1499 г.



Издательская марка Асцензия.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ.



НАМ остается подвести итоги развития типографского искусства в XV и в начале XVI веков, и для большей наглядности—мы совершим экскурсию в книгопечатню XVI века, изображенную довольно детально на прилагаемом рисунке, представляющем цинкографскую копию с гравюры XVI века, исполненной гравером Теодором Галле по рисунку Иоганна Страдануса.

Войдя в типографию, мы видим троих наборщиков, сидящих перед кассами со шрифтом; ближайший к нам одет в более нарядный костюм и опоясан коротким мечом: типографщики и типографские рабочие того времени были на привилегированном положении, имели нечто вроде рыцарских прав; вспомним, что мы уже видели Гутенберга—за столом Адольфа Нассауского, двух других типографов—с титулами „князей книгопечатников“, одного из них даже с титулом Палатинского графа. Очевидно, светские и духовные власти весьма ценили услуги книгопечатания.

У сидящего на переднем плане наборщика в левой руке верстатка (плохо видна), прибор, в который набираются литеры, в то время деревянный, представляющий продолговатую коробочку, открытую сверху и с одного бока. Правой рукой наборщик берет из ячеек кассы литеры и ставит их правильными рядами в верстатку. Когда набран один ряд нужной длины, наборщик делает за ключку, то-есть уменьшает или увеличивает пробелы между словами, вынимая или вставляя шпации — тонкие кусочки словолитного металла, имеющие

определенную ширину, высота которых такая же, как в высота литер, а рост (от основания ножки до верха) — несколько меньший, чем рост литер, так как на шпациях нет очка, то-есть изображения литеры в обратном виде. Да они и должны быть короче, чтобы их верхушки не отпечатались вместе с текстом, портя печать и давая марашки. Заключка необходима, так как каждая строка должна быть математически точной длины, равной длине всех других строк набора; иначе — более короткие строки будут кривиться при печати и опять-таки вместо чистых оттисков литер будут получаться грязные марашки.

На кассах укреплены палки — тенакли¹⁾, к которым приколоты рукописи; наборщик время-от-времени посматривает на рукопись, чтобы прочесть текст; отсутствие визория (поперечной перекладки в виде вилки, которая передвигается по рукописи и указывает, какую строчку нужно набирать), вероятно, затрудняет наборщика. Раньше, в XV веке, впрочем, было еще труднее набирать, — так как бывало, что наборщики работали под диктовку автора или другого лица.

На этом рисунке не изображено, как наборщик — по мере наполнения верстатки строками — составляет набор на доску с двумя краями, именуемую наборной доской, и как затем метранпаж (от франц. *mettre en page* — ставить в страницы) верстает набор, страница за страницей, обкладывает сверстанные страницы брусьями — марзанами для того, чтобы образовались поля, и — после корректуры, читаемой автором или корректором, направляет сверстанные листы под печатный пресс.

Рядом с наборщиком, сидящим под окном, ближе к нам, мы видим скамейку-сундук, на которой лежит колодка с вырезанной на ней гравюрой; когда метранпаж верстает страницы, — он оставляет пустое место для этих гравюр; при вставке в сверстанный набор ему придется или отпилить низ колодки — если она будет выше шрифта, или, наоборот, подложить бумагу, или тонкую доску — если колодка окажется ниже вышины металлических литер, т.-е. подогнать рост доски с гравюрой под рост литер.

На нашем рисунке изображены два печатных станка — один, ближе к нам, мы можем рассмотреть детально: он представляет массивное сооружение, прикреплен к полу и потолку брусьями в целях устойчивости при завинчивании и отвинчивании винтового рычага. Его главная часть — пресс с рычагом, под которым находится плоский стол (талер); этот талер устроен так, что он выдвигается из-под пресса; мы видим оставленное для него около пресса пустое пространство, а на соседнем станке он как-раз выдвинут. На талер ставится сверстанный набор двух или нескольких (4, 8, 16, 32) страниц, сколько поместится, в зависимости от их размера и размера бумаги; весь набор для печатаемого листа плотно заключается в раму, чтобы буквы не рассыпались и не выскакивали, и затем рабочий — батырщик (которого мы видим вдали, у второго пресса), взяв в руки подушки для краски (наз. маца) с ручками, — намазывает краской все выпуклые части на-

¹⁾ Все термины — современные, в целях методологических.

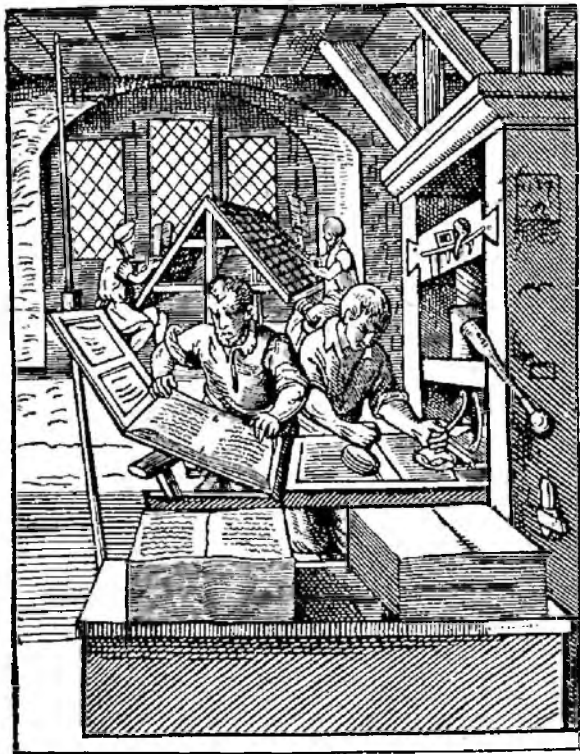


Типография в XVI веке.
С гравюры Т. Галле по рисунку И. Страдануса.

бора (буквы и гравюры); около него в горшке стоит разведенная краска—смесь сажи, вареного льняного масла и шеллака: если нужно печатать красной краской—то вместо сажи берется или минеральная краска, киноварь, или, после открытия Америки,—кармин, добываемый от насекомого кошенили, из Мексики.

Когда набор получил краску,—остается наложить бумагу, подвинуть стол под пресс, нажать последний, чтобы бумага притиснулась к набору,—и оттиск готов; но это не так просто: мягкие края бумаги западают и пачкаются краской; кроме того, нужно, чтобы бумага была

растянута и не получилось складок. Поэтому в печатном станке есть приспособление специально для бумаги, которое называется декель; мы не видим его на нашем рисунке, и нам придется посмотреть на изображение печатного станка художника Иоса Аммана ¹⁾, на снимке с его гравюры. Здесь мы видим того же рабочего, намазывающего краской набор; печатный станок изображен в развернутом виде—и рядом с ним стоит печатник, который снимает напечатанный лист с декеля; на рисунке видны графейки—острия, приделанные посредине декеля, пронизывающие бумагу (в самой середине, так что потом, при сгибании и переплете, отверстия в бумаге не будут заметны). Графейки были необходимы, поскольку отлитые вручную листы бумаги не были идеально равны между собою, а



Типография. Гравюра И. Аммана.

между тем, точность при печати нужно было соблюдать полную; иначе—печать страниц на обеих сторонах листа не приходилась бы ровно друг на друге, то-есть не была бы достигнута привodka страниц при печати. Разумеется, предварительно привodka должна быть достигнута при верстке полос, так как невозможна привodka при печати, если страницы не сверстаны математически-равными между собою.

На графейки нанизывается, ровно краями друг к другу, десяток—два листов бумаги, затем все это покрывается прикрепленным рядом на шарнирах рашкетом; рашкет представляет сквозную раму (как

¹⁾ Гравюры Аммана, весьма ценные потому, что на них изображены разные ремесленники XVI века и их мастерские, впервые появились во Франкфурте, в 1578 году, в книге: „Kunst und Lehrbüchlein...“ Вторая часть вышла там же, в 1580 году.

тонкая оконная рама без стекол) и приспособлен для прижимания краев бумаги и тех частей на ней, которые не касаются краски.

Процесс печатания легко себе представить. Когда чистые листы бумаги наложены на декель и пронизаны двумя (или тремя) графeyками, то рашкет закрывается — и придерживает всю пачку бумаги. После того, как батырщик намазал набор, стоящий на талере, краской, — весь прибор, прикрепленный к талеру шарнирами, опускается с бумагой на набор, так что верхний лист бумаги на талере тесно прижимается к набору. Затем талер подвигается под пресс — и, вернувшись к нашему основному рисунку на 101 странице, мы видим, как тискальщик — вероятно, весьма усталый, судя по выражению его лица, — при помощи рычага прижимает п и а н (верхнюю доску) к декелю; работа его — весьма тяжелая, ибо ему приходится в день при срочной работе сделать не меньше 500—600 оттисков, сильно нажимая пресс, так как иначе краска плохо пристает к бумаге.

После того, как пресс нажат и получен отпечаток — рычаг отпускают, стол выдвигают из-под пиана, откидывают весь аппарат с бумагой, с него поднимают рашкет, снимают с графеек отпечатанный н а б е л о, т. е. на одной стороне, лист и вешают его на веревочку для просушки, так как все листы на декеле влажные, в целях лучшего усвоения краски мягкой от сырости бумагой (мы видим: рядом с прессом на полу стоит ящик на колесиках с водою). Затем — снова батырщик намазывает набор краской, — и т. д.

Понятно, почему на нашем рисунке изображены два пресса: пока на одном набор намазывают краской и т. д., — на второй тискальщик, вдвинув декель под пиан, нажимает рычаг пресса — к у к у: получается большое сокращение времени, так как два пресса обслуживаются одним батырщиком и одним тискальщиком.

Когда листы на веревочках высохли, — их собирают в пачки (этим занят мальчик, на передней части рисунка), и отпечатывается текст на другой стороне листа (печать н а о б о р о т), после чего листы поступают к переплетчику для фальцовки и переплета. Обычно книги в то время выпускались в переплетах, часто с дубовыми крышками, обтянутыми кожей или пергаментом, позже — с крышками из пергамента, под который на крышках подкладывались склеенные между собою листы бумаги.

Если нужно печатать дополнительной краской, то после просушки листы снова поступают под пресс, и на оставленных для этого местах печатают, напр., красной, при чем наблюдают, чтобы краски не насклакивали друг на друга; еще Шеффер в своей Псалтири 1457 года умел сделать это весьма искусно — текст и заглавные буквы, напечатанные



Издательская марка Асцензия.

разными красками, не сталкиваются друг с другом; зависит это от аккуратного и точного прилаживания листов бумаги на декеле и набора на талере.

Упомянутый в своем месте станок Гутенберга был, вероятно, проще, и, может-быть, рашкет при нем отсутствовал. Его условную реконструкцию, вполне ясную — см. в начале этой главы.

Наиболее трудное дело в процессе книгопечатания — отливка шрифтов. На снимке с гравюры И. Аммана мы видим „словолитчика“ XVI века; он сидит перед горячей печью, вверху которой вделана

чашка с типографским металлом — „гарт“ (теперь — смесь свинца, олова и сурьмы). Словолитчик зачерпывает ложкой из чашки расплавленный металл и льет гарт в прибор, стоящий на его левой руке. В этом приборе сбоку есть незаметное на рисунке отверстие, в которое вставляется пластинка (вероятно, медная) — матрица с вдавленным в нее, путем сильного притискивания награвированного пунсона, углубленным очертанием буквы. Матрица так вдвигается в этот словолитный прибор, что углубленное изображение буквы — как формочка — приходится под отверстием в приборе, куда словолитчик льет металл и ширина и высота которого равна ширине и высоте отливаемых букв. Когда литера застынет, — а это происходит очень быстро, — словолитчик ее вытаскивает из словолит-



Словолитчик. Гравюра И. Аммана.

ного станка и бросает в рядом стоящую корзину. Видно, что при литерах, — как бы их продолжение, — остались лишние части (литник или гузка), которые затем отламываются, буквы подрезаются и шлифуются (юстировка), чтобы они по высоте, ширине и росту были совершенно одинаковые, — иначе печатание невозможно.

Но гравюра Иоса Аммана представляет словолитчика — спустя 120 лет после изобретения книгопечатания, и как отливал шрифты Гутенберг — мы не знаем. Лишь от 1476 года, по счастливой небрежности печатника из типографии Конрада Винтера в Кельне, — мы имеем боковое изображение одной буквы. Когда рабочий намазывал краской набор — то, вероятно, из-за слабой закладки шрифта, — одна буква выскочила из формы и упала на набор; этого не заметили, литера вследствие давления пресса втиснулась, легши плашмя, среди других стоящих правильно очком кверху букв, — и оттиснулась на бу-

маге; она по своей структуре весьма близка к теперешним литерам, имеет рост в 24 миллиметра ($62\frac{1}{2}$ пунктов), почти как нынешние европейские шрифты. Но у нее нет сигнатурки (рубчика на одной стороне ножки, для облегчения работы наборщика при нащупывании буквы), а вместо сигнатурки — имеется круглое углубление, около 3 миллиметров в диаметре ¹⁾.

Точных типографских мер в это время еще нет, они появляются только в XVIII веке, — и каждый словолитчик отливал шрифт по произвольному размеру, — конечно, одному для каждого типа шрифтов. Рост шрифта, вероятно, устанавливается более или менее однообразный, — по крайней мере, для каждого города, — так как иначе печатание одной книги несколькими шрифтами, что практиковалось довольно часто, — невозможно. Шрифты отливаются — от очень крупных, порою даже в сотню пунктов, до мелких — в 8—10 пунктов. Также отливаются — вероятно, в формы, сделанные из песка, — реглеты, бабашки, марзаны (крупнейший типографский материал), затем обстругиваются, для гладкости и соблюдения точных пропорций при наборе.

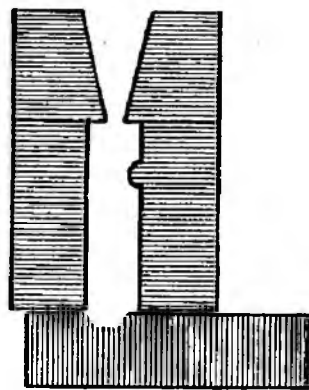
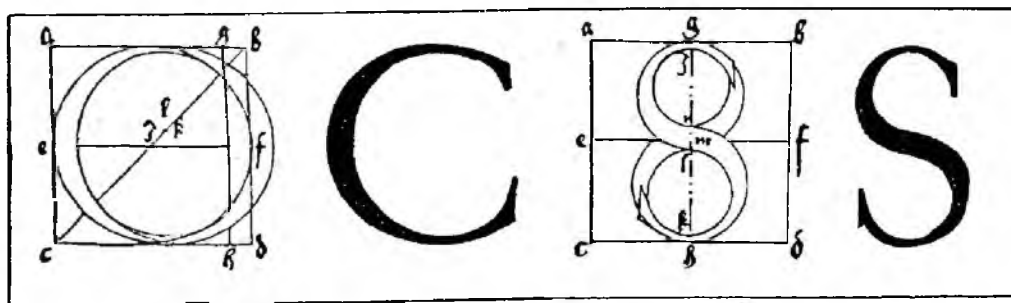


Схема словолитной формы.



Конструкция букв С и S по Дюреру.

Пунсоны вырезаются граверами, при чем в XVI веке они имеют уже как рукописные, так и печатные руководства, в которых излагаются способы получения наиболее красивых букв, — как, например, вышедшую в 1525 году работу Альбрехта Дюрера: „*Underweysung der Messung mit dem Zirckel...*“, значительная часть которой — 27 страниц — посвящена исследованию способов получения красивых шрифтов путем применения геометрических линий, кругов и др., с приложением многочисленных чертежей ²⁾, и книгу Жюффруа Тори, упомянутого французского издателя, художника и гравера, изданную в 1529 году: „*Champfleury, auquel est contenu Lart et Science...*“, — где, в полу-поэ-

¹⁾ Описание этой литеры — у С. Lorck, цит. соч., стр. 79.

²⁾ Два экземпляра в публичной библиотеке имени В. И. Ленина.

тической и полу-ученой форме, автор, между прочим, занялся изучением формы букв — с типографской точки зрения ¹⁾.

Начало XVI века — период подведения итогов искусства книгопечатания, ставшего на твердую ногу и сделавшегося необходимейшим искусством — не менее необходимым, чем любое другое искусство и ремесло. Печатаются книги по самым разнообразным областям человеческих интересов, печатаются в громадном количестве и на всех языках — не только европейских, но и восточных.

Уже в 1475 г. ученый Авраам Бен-Гартон Бен-Исаак заводит на юге Италии, в Реджио, типографию, где печатаются исключительно еврейские книги; в 1488 году, в Сончино, вблизи Милана, Авраам Колорито издает богато изукрашенную орнаментами еврейскую Библию ²⁾. В первой половине XVI века, в Венеции, немец Даниил Бомберг из Антверпена заводит большую типографию специально для печатания еврейских книг и выпускает три научных издания Библии с комментариями ученых раввинов, в четырех больших томах каждое, и пять изданий для народа; его самая выдающаяся работа — Талмуд в двенадцати томах фолио. Передают, что у Бомберга работало до двухсот служащих, в том числе ученые корректора-талмудисты. На издательство еврейских книг он затратил до 2 миллионов рублей золотом, и отлитые по его заказам шрифты являются до сих пор образцовыми для еврейских типографий ³⁾.

В 1518 году в той же Венеции издается Коран на арабском языке.

В 1498 году итальянец Петруччи в Венеции изобретает отливку отдельных музыкальных знаков, и с этого года ноты печатаются то путем набора, то — попрежнему, т. е. их вырезают на брусках дерева.

В 1537 году или несколько позже книгопечатание проникает даже в „Новую Испанию“ — Мексику, по инициативе тамошнего испанского вице-короля Антонио де-Мендоза.

Еще в 1483 году (если не раньше) появляется первая печатная книга на славянской глаголице, именно — молитвенник (Миссал), напечатанный в той же Венеции, в типографии — может-быть, Андрея Палташича ⁴⁾, чтобы повести за собой ряд печатных глаголических книг, а в 1491 году в Кракове печатник Швайполт Феоль печатает первые книги на славянской кириллице: „Часослов“ и „Осмигласник“.

Наконец, в Генуе в 1516 году издается первый „полиглот“ (книга на многих языках), Псалтирь на еврейском, греческом, арабском, халдейском языках с латинскими переводами и комментариями.

К началу XVI века типографское искусство использовало все возможные достижения техники того времени. Если в работе Гутенберга замечается — иногда — неумение сделать набор ровным, и его строки

¹⁾ Содержание этой оригинальной работы — у Н. Bouchot, „Le Livre“, стр. 122 — 124.

²⁾ К. Haebler: „Typenrepertorium der Wiegendrucke“ т. II, Leipzig, 1908, стр. 88.

³⁾ Carl Lörck, цит. соч., т. I, стр. 185 — 186.

⁴⁾ Статья „Глаголица“ проф. А. Яценковского в „Новом Энциклопедическом словаре“ Брокгауза. Типография эта указана у К. Haebler, цит. соч., т. II, стр. 126 и 142.

оканчиваются не по одной линии сверху вниз (не держат линии); если его шрифты нечетки и несовершенны по рисунку; если он не дает нумерации страниц (пагинации), выходных листов, иллюстраций, — то книга конца XV века, отвечающая всем требованиям хорошего вкуса, служит иногда превосходным образцом для работ лучших типографий XX века. Типографы изощряются в придумывании все новых и новых удобств для читателя и украшений, манящих покупателей к их товару. Разнообразны шрифты — от мелких до очень крупных, прекрасны заглавные буквы-гравюры, иногда целые картинки; знают не только нумерацию страниц — арабскими цифрами, но и оглавления с указанием этих страниц. Выходные листы богаты и разнообразны.

Искусство иллюстрирования, тонкого и изящного, — путем вставления в текст и приложения на отдельных листах гравюр на дереве — достигло своей предельной для гравюры на дереве высоты. Несколько позже — была получена возможность печатания в приложении к книгам даже таких технически сложных вещей, как раскрашенные подвижные модели солнечной системы (в книге: *Astronomicum Caesareum*, изданной в 1540 году, с девятнадцатью моделями; изобретение автора книги, астронома *Petrus Apianus*).

Словом, кажется, что покупатели книги должны быть вполне удовлетворены.



Из издания Иоганна Шеффера—Майнц 1518 г.

СЛУЧАЕ, если мы сделаем попытку подвести цифровые итоги развития книгопечатания в XV веке, то неожиданно найдем весьма ценные данные — не только для лиц, интересующихся книжным искусством и библиологией.

В 1905 году известный немецкий библиограф, Конрад Геблер, начал издание сводного каталога типографий, существовавших в XV в., с указанием всех типов шрифтов, употреблявшихся печатниками, а также и дат начала и конца существования каждой типографии¹⁾. В 1922 г. был закончен изданием этот „репертуар шрифтов“, в котором Геблер успел дать — на основании многолетних работ ряда европей-

ских ученых библиографов — списки типографий всей Европы до 1500 г.

Когда автор настоящего труда обратился к этой работе, чтобы сделать сводки всех типографий XV века (Геблер никаких итогов не дает), то обратил внимание на некую экономическую закономерность в раз-

¹⁾ Konrad Haebler: „Typenrepertorium der Wiegendrucke“, Halle a. S. und Leipzig 1905 — 1922, 4 тома в пяти книгах.

витии типографского дела в XV веке. После некоторых подсчетов ему стало ясно, что он имеет здесь для XV века цифровое подтверждение теории развития капитализма, созданной К. Марксом.

Вот некоторые из предварительных итогов, полученных нами:

Всего у Геблера зарегистрировано типографий (кроме, конечно, неизвестных до 1905 года): в Германии вместе со Швейцарией, Балканами, Скандинавией, Польшей—261 типография; во Франции—157, Нидерландах—66, Испании—77, Англии—12, Италии—526; итого,—в течение XV века существовало 1099 известных типографий, печатавших подвижными литерами.

Из них продолжали существовать в 1500 году только 210 типографий, т.е. пятая часть; большинство остальных,—за исключением закрытых вследствие смерти владельца и ликвидации по случайным причинам,—разорилось.

Переведем на язык цифр:

СТРАНЫ.	1448—1500.		В 1500 г.		Число исчезнувших типографий.	
	Число городов.	Число типогр.	Число городов.	Число типогр.	Абсолют. цифры.	В ‰
Италия	74	526	14	58	470	89
Франция	40	157	7	53	102	76
Германия	75	261	27	69	192	74
Испания	32	77	12	17	60	78
Нидерланды	21	66	7	10	56	85
Англия	4	12	2	3	9	75
Итого	246	1099	69	210	889	80

Здесь чрезвычайно характерно, что число исчезнувших типографий во всех странах колеблется около 80‰; и понятно, что наибольшее количество закрытых предприятий приходится на Италию, где капитал устремился в книгоиздательства,—как показывают весьма наглядно эти цифры,—наиболее интенсивно; особо жестоко проявилась здесь и конкуренция как между городами, так и типографами в этих городах.

Но какие же типографии наиболее пострадали?

Разорились, главным образом, предприятия, открывшиеся в неторговых или менее торговых городах. Если мы возьмем крупнейшие торговые пункты той эпохи: Венецию, Болонью, Милан, Флоренцию и Рим—в Италии, Аугсбург, Базель, Кельн, Нюрнберг, Страсбург и Лейпциг с его знаменитой ярмаркой—в Германии, Париж и Лион—во Франции,—то получим следующие цифры для числа типографий в этих городах:

СТРАНЫ.	1448—1500.		В 1500 г.		% оставшихся в городах.		Отношение крупных к мелким ¹⁾ .	
	В кр. гор.	В мал. гор.	В кр. гор.	В мал. гор.	Круп.	Мал.	До 1500.	В 1500.
Италия	284	244	45	13	16	5,3	1,2	3
Франция	97	60	46	7	47	11,7	1,6	4
Германия	128	133	41	28	32	21	0,95	1,5
Итого	509	437	132	48	32	12,7	1,25	3,2

Цифры весьма показательные: типографии в крупных городах, пользуясь сравнительно превосходным торговым аппаратом и кредитом, выживают, несмотря на жесточайшую конкуренцию, в гораздо большем числе, чем в мелких городах. Как и следовало ожидать, наиболее сокрушительный процесс гибели типографий в неторговых городах произошел в Италии: здесь из сотни типографий в крупных городах осталось все-таки 16, а в мелких городах—только 5,3; из каждой двадцати провинциальных типографий погибло девятнадцать.

Какие же типографии имели больше шансов сохраниться при этой жестокой конкуренции? Конечно, заранее можно сказать, что наиболее богатые. Так как единственный доступный нашему изучению критерий богатства типографии XV века—количество ее шрифтов ²⁾, а следовательно, и рабочих,—то попробуем сделать соответственные подсчеты; отправимся в Венецию—где в течение XV века зарегистрировано 148 типографий и из них в 1500 году осталось 30. Что же оказывается? В 118 закрытых типографиях—всего было 481 разных шрифтов (исключая две типографии, переехавшие в другие города), и в тридцати сохранившихся—400 разных шрифтов. То-есть на каждую закрывшуюся типографию приходится в среднем немногим более четырех шрифтов, и на каждую существовавшую еще в 1500 году—более тринадцати типов шрифтов. То-есть—ремесленник разоряется, капиталист выживает.

Следовательно, общая картина такая: типографии больших торговых городов уничтожают своей конкуренцией типографии мелких поселений; но и в больших городах идет соперничество за рынок, при чем побеждают наиболее сильные капиталом предприятия, имеющие наемных рабочих. Особенно ярко этот процесс происходит в Италии, главном центре книгопечатания Европы в 1500 году; и с сокрушительной показательностью—в крупнейшем тогда центре мировой торговли, Венеции.

¹⁾ Т.-е. отношение числа типографий в крупных городах страны к числу типографий в мелких городах.

²⁾ В XV веке дифференциация труда словолитчика и типографа мало заметна: почти каждая типография имеет своих словолитчиков. Эта картина начинает меняться только в следующем веке.

Цифры эти и выводы, которые из них следуют,—имеют известное значение, как наиболее ранняя—от XV века—более или менее точная статистика торгово-промышленного производства. К тому же, эта статистика дает еще одно лишнее доказательство величайшей научной ценности метода исторического материализма. Ведь, в „Капитале“ Карла Маркса все цифровые иллюстрации относятся к XVIII и XIX векам, за полным отсутствием статистики более раннего времени,—что дало повод Шарлю Жиду ¹⁾ ядовито сказать при изложении учения великого экономиста: „нужно начать немного издалека—с XVI века. К этому веку относится начало современной, так-называемой капиталистической, фазы. До этого времени не существовали ни капитал, ни даже капиталист“. Между тем, здесь—в типографском деле XV века—мы имеем, несомненно, все признаки капиталистического развития крупной отрасли производства и можем установить наличие всех явлений, сопутствующих—по „Капиталу“—процессу капитализации разных отраслей промышленности, еще для эпохи торгового капитала.

Если в шестидесятых годах мы имеем дело с рядом рабочих из типографий Гутенберга и Фуста, разносящих по разным городам тайну книгопечатания, изобретенного бедняком Гутенбергом,—то к концу XV века и следа нет от их предприятий, и, начиная с XVI века,—развитие искусства книгопечатания изучают по произведениям, вышедшим из-под станков только крупных, вооруженных капиталом, типографий, к услугам которых—наука и искусство ²⁾.

Необходимо еще иметь в виду, что культурность и идейность отдельных типографов не играет, повидимому, никакой роли в этом процессе капиталистической концентрации. Даже, наоборот, они мешают расцвету дела—если нет средств; победителями выходят в этой борьбе наиболее коммерческие предприятия, и даже крепкие в начале века „братства общей жизни“, которые кое-где завели свои типографии,—исчезают. Из многих других примеров—приведем только два-три: мелкий издатель Пфистер, получивший первый шрифт Гутенберга,—сходит со сцены в шестидесятых годах, а предприятие Шеффера, богато финансируемое Фустом,—существует и в XVI веке; Гутенберг даже потерял-было—из-за отсутствия капитала—моральное право на славу изобретателя книгопечатания, украденное у него Фустом, а один из его вероятных подмастерьев, Свейнгейм, привезший в Италию, вместе с Паннартцем, искусство книгопечатания,—становится, после разорения, резчиком пунсонов для других типографий ³⁾. Капитал уже в то время использует всякую идею, поскольку она может принести проценты, никакой сантиментальностью не страдая.

Составление научно-критической библиографии инкунабул (так называются книги, изданные до 1500 года включительно, от лат. incunabula)

1) Ш. Жид: „История экономических учений“, русск. перевод, М. 1915, стр. 272.

2) Один из немногих в России ученых, изучающих старопечатные издания. Н. П. Киселев, готовящий к печати реестр европейских типографий XVI века,—подтвердил наши выводы и указал нам, что в XVI веке этот процесс капитализации типографского дела принимает еще более острую форму.

3) О судьбе Свейнгейма—у К. L o r e s k, цит. соч., т. I. стр. 58.

bula—колыбель, начало, основа) составляет громадную заслугу ряда европейских ученых; еще Ludovicus Hain в четырех томах своего труда „Repertorium bibliographicum“ (1826—38) зарегистрировал 16.299 инкунабул; W. A. Copinger, в трех томах (1895—1902) продолжения труда Hain, добавил 6.619; Reichling, в 1905—1911 г., прибавил еще 1.823. В Германии „Комиссия по изданию сводного каталога первопечатных изданий“ при Берлинской библиотеке обнаружила еще более десятка тысяч неизвестных этим авторам инкунабул. Таким образом, число известных до настоящего времени первопечатных книг перешло за 37.000. А часть их, неизвестно, какая—погибла в неизвестности.

Но, считая только известные нам издания и принимая во внимание, что средний завод (число отпечатанных экземпляров) книги в то время был около 300,—мы должны принять приблизительно в 10 миллионов число экземпляров выпущенных к 1501 году книг, из которых до нас дошла едва сотая часть (из них в России—не более 5.000, при чем более 4.000 находится в Публичной библиотеке в Ленинграде и несколько сотен—в Публичной библиотеке имени В. И. Ленина—в Москве).

Ниже мы помещаем таблицу, показывающую, в каких из стран и городов Европы и в каком году начиналось книгопечатание подвижными литерами—судя по времени издания первой в городе книги. Если против города стоит цифра—она указывает, сколько типографий открылось в данном городе до 1500 года включительно; если цифры нет, это значит, что в городе зарегистрирована только одна типография. Курсивом выделена страна в тот год, когда в ней началось печатание.

Конечно, эта таблица, составление которой отняло много времени, неполна: в ней указаны только известные библиологам типографии.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В ЕВРОПЕ В XV В.

- 1448 год. *Германия*: Майнц—5.
 1461 *Германия*: Бамберг—5, Страсбург—27.
 1465 *Италия*: Субияко.
 1466 *Германия*: Кельн—33.
 1467 *Германия*: Эльтвиль. *Италия*: Рим—38.
 1468 *Германия*: Аугсбург—23. *Швейцария*: Базель—15.
 1469 *Нидерланды*: Утрехт—7. *Италия*: Венеция—150.
 1470 *Франция*: Париж—56. *Швейцария*: Беромюнстер. *Германия*: Нюрнберг—19. *Италия*: Милан—31, Треви, Фолиньо.
 1471 *Германия*: Шпейер—5. *Италия*: Болонья—46, Неаполь—20, Севильяно, Феррара—8, Флоренция—22.
 1472 *Германия*: Эслинген—2. *Италия*: Верона—7, Ези, Кремона—5, Мантуя—9, Мондови—2, Падуа—12, Парма—10, Фивизцано.
 1473 *Венгрия*: Будапешт. *Германия*: Лаунген, Мерзбург, Ульм—8. *Италия*: Бресция—12, Мессина—5, Павия—22, Санторсо—2. *Франция*: Лион—41. *Нидерланды*: Аlost—2.
 1474 *Испания*: Валенсия—11. *Бельгия*: Лувен—11. *Германия*: Мариенталь. *Италия*: Виченца—12, Генуя—2, Комо—2, Савона, Тревизо—11, Турин—5.
 1475 *Германия*: Блаубеурен, Бреславль, Любек—6. *Италия*: Кайли, Казелле, Модена—9, Перуджуа—4, Пиаченца—3, Реджио ди Калабрия, Триент—3. *Испания*: Сарагосса—7. *Бельгия*: Брюгге—4. *Швейцария*, Бургдорф.

- 1476 год. *Польша*: Краков—3. *Англия*: Вестминистер—3. *Бельгия*: Брюссель. *Германия*: Пильзен—3, Росток. *Италия*: Поляно. *Франция*: Анжер, Тулуза—4.
- 1477 *Германия*: Рейхенштейн. *Италия*: Асколи—2, Бергамо, Лукка—3, Муджелло. *Нидерланды*: Дельфт—4, Девентер—4, Хауда—10. *Испания*: Севилья—5, Тортоза.
- 1478 *Чехия*: Прага—4. *Германия*: Реутлинген—2, Шуссенрид. *Италия*: Палермо, Колле—2, Козенца, Пинероло. *Франция*: Альби—2, Вьенн—3. *Шаблы*—3. *Англия*: Оксфорд—2. *Нидерланды*: Сант-Мартинсдейк. *Швейцария*: Женева—7.
- 1479 *Германия*: Мемминген, Эрфурт—7. *Италия*: Саллюцо—2, Тосколано. *Франция*: Пуатье—2. *Англия*: Сент-Альбенс. *Нидерланды*: Неймвеген, Цволле—2. *Испания*: Барселона—8, Лерида.
- 1480 *Германия*: Вюрцбург, Магдебург—5. *Италия*: Нонандула, Чивидале. *Франция*: Казн. *Англия*: Лондон—5. *Бельгия*: Ауденарде, Гассель. *Швейцария*: Цюрих.
- 1481 *Германия*: Лейпциг—11, Триер. Урах. *Италия*: Казаль ди-с-Вазо. *Испания*: Саламанка—5. *Швейцария*: Ружмон. *Бельгия*: Антверпен.
- 1482 *Дания*: Одензее. *Германия*: Метц—2, Мюнхен—3, Пассау—2, Эйхштетт. *Австрия*: Вена—2, *Италия*: Аквила—3, Пиза—6. *Франция*: Шартр. *Испания*: Гвадалахара, Замора—2.
- 1483 *Швеция*: Стокгольм—3. *Германия*: Мейсен. *Италия*: Сиена—5, Сончино. *Франция*: Сален, Труа—3. *Испания*: Герона—3, Сант-яго, Таррагона—2, Уэте. *Нидерланды*: Гаарлем—2, Кэленборх, Лейден—5. *Бельгия*: Гент.
- 1484 *Германия*: Винтерберг. *Италия*: Нови, Реджио д'Эмилия—7, С.-Джермано, Удине. *Франция*: Бреан-Людеак, Ренн, Шамбери. *Бельгия*: Герцогенбош.
- 1485 *Германия*: Гейдельберг—3, Мюнстер, Регенсбург—3. *Австрия*: Брюни—3. *Италия*: Верчелли, Песчия—5. *Франция*: Трегье—2. *Испания*: Бургос—2, Ихар, Майорка.
- 1486 *Германия*: Шлезвиг, Штутгарт. *Италия*: Вогера—2, Кивассо. *Франция*: Аббевиль. *Испания*: Толедо—3.
- 1487 *Германия*: Ингольштадт—6. *Италия*: Гаэта—2. *Франция*: Безансон, Лантенак, Руан—6. *Испания*: Мурсия. *Португалия*: Фаро.
- 1488 *Германия*: Стендаль. *Италия*: Витербо.
- 1489 *Германия*: Гагенау. *Италия*: Капуя, Портезио, Фельсина. *Франция*: Эмбрюн. *Испания*: Кория, Сан-Кукуфате. *Португалия*: Лиссабон—3. *Чехия*: Кутенберг.
- 1490 *Дания*: Копенгаген. *Турция*: Константинополь. *Франция*: Гренобль—2, Доль, Орлеан.
- 1491 *Германия*: Гамбург, Киргейм (Тройга)—2. *Италия*: Нопцано. *Польша*: Краков (русский первопечатник). *Франция*: Ангулем, Гупильер, Дижон, Нарбонна. *Швейцария*: Лозанна.
- 1492 *Германия*: Мариенбург, Цвейбрюкен. *Франция*: Кюни. *Испания*: Вальядолид—4, Лейрия, Памплона.
- 1493 *Черногория*: Река (под Цетинье). *Германия*: Люнебург. *Италия*: Акви, Кальяри, Урбино. *Франция*: Макон, Нант, Тур—2, Узес, Шалонь. *Испания*: Монтерей—2.
- 1494 *Германия*: Фрейбург—2. *Португалия*: Брага.
- 1495 *Германия*: Фрейсинг. *Италия*: Скандиано. *Форли*—2, Чезена. *Франция*: Лимож. *Нидерланды*: Шонговен. *Швеция*: Вадстена.
- 1496 *Германия*: Цинна, Оффенбург. *Франция*: Валенс. *Испания*: Гранада.
- 1497 *Италия*: Барко. *Франция*: Авиньон—4. *Португалия*: Порто.
- 1498 *Германия*: Тюбинген. *Франция*: Перигэ. *Нидерланды*: Шидам. *Швеция*: Гринсгольм.
- 1499 *Германия*: Данциг. *Франция*: Прованс. *Австрия*: Ольмюц—2. *Испания*: Мадрид, Моисеррат.
- 1500 *Германия*: Пфорцгейм. *Франция*: Валансьен. *Швейцария*: Зюрзе.



Guatsetto.

Mestolino.

Офорт Жака Калло.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

УГЛУБЛЕННАЯ ГРАВЮРА НА МЕДИ.



ИСКУССТВО иллюстрирования, тонкого и изящного — достигая к концу XV века возможной для гравюры на дереве высоты — перестает сполна удовлетворять: деревянные колодки, резанные вдоль, по плоскости волокон древесины, не дают художнику-граверу возможности передать всю тонкость рисунка; несмотря на все техническое совершенство гравирования, достигающего своей высоты в упомянутом выше „Teuerdannek“, — требовательный покупатель не удовлетворен: ведь, гравюру на дереве может дать каждый типограф, даже самый небогатый.

И на помощь изнывающему от конкуренции типографу или издателю (в XVI веке эти две специальности начинают выявляться отдельно) приходит — великолепная, оставляющая далеко за собой ксилографию, — углубленная гравюра на меди.

Правда, открытие этого искусства печатания рисунков относится еще к XV веку. Известный историк искусства этого времени Вазари в своей знаменитой книге: „Le vite de più eccellenti pittori, scultori, ed architetti...“, вышедшей первым изданием в 1550 г., рассказывает, что гравюра на меди изобретена итальянскими ювелирами, изготовлявшими ниелли; так называются ювелирные изделия с чернью, которою набиты углубления в виде линий, точек и пр., составляющие черные узоры на блестящей поверхности металла. Будто бы один ниеллятор из Флоренции, Мазо Финигуэрра, — который, впрочем, действительно существовал (1426 — 1464) — около 1460 года, однажды приготовил таким образом какую-то ниелль; женщина, пронося стирание еще мокрое белье, — положила его на стол, где находилась ниелль, и — чудо! — еще не высохшая чернь с ниелли перешла на белье и отпечаталась

там в виде картинки. Финигуэрра повторил опыт, затем попробовал сделать оттиски на бумаге,—и таким образом была изобретена углубленная гравюра на меди.

Эта, вероятно, сказка Вазари ¹⁾,—большого любителя басен, принимаемых им за правду,—ценна для нас, поскольку она объясняет технику изготовления гравюры на меди: для этого берется тонкая медная пластинка, гладкая и хорошо отполированная, и на ней или грабштихелем (бюрень)—инструментом из стали с срезанным наискось острым концом, или иглой, врезывается рисунок, углубленный против поверхности пластинки. Чтобы легче было работать,—гравер обычно покрывает медную доску сажей, и тогда вырезаемые им



Отдельные моменты гравирования на меди.

линии блестят и отчетливо и резко выделяются на темной поверхности доски. Когда работа подошла к концу, весь рисунок награвирован,—гравер, очистив от сажи медную доску, покрывает ее краской, заботясь о том, чтобы все вырезанные им углубленные линии наполнились краской сплошь. Затем вся гладкая поверхность доски от краски очищается, и последняя остается только в углублениях. Сильным натиском на особом

станке прижимается к медной пластинке сырой лист бумаги, и получается пробный оттиск (эстамп) гравюры. Гравер видит на оттиске недостатки работы и продолжает гравирование на доске, затем снова делает пробный оттиск и т. д.—пока он не будет окончательно удовлетворен. Тогда начинается печатание, весьма затрудненное, во-первых, тем, что каждый раз приходится очищать доску от краски, наблюдая за тем, чтобы не очистить от нее и вырезанные углубления, и, во-вторых, необходимостью очень сильно нажимать бумагу на медную доску, чтобы краска из углублений всосалась в бумагу. Обычно пользуются для печатания с медных гравюр (тифдрук—нем. Tiefdruck—глубокое печатание, печатание с углубленного оригинала) не обычными типографскими прессами и машинами, а прокатным станком, в котором медная доска, с краской в углублениях и покрытая листом бумаги и сверху сукном,—прокатывается между двумя валами.

¹⁾ Hans W. Singer: „Der Kupferstich“, Bielefeld 1904, на стр. 34 и 76 называет рассказ Вазари „басней“ и „сказкой“; знакомый уже нам Lutzow, на стр. 5 своего сочинения, высказывается по этому поводу скептически.

Иногда граверы на пробных оттисках вырезают „ремарки“, — маленькие рисунки где-нибудь сбоку гравюры, „проба руки“ гравера. Собиратели гравюр и библиофилы усердно ищут пробные оттиски, так как по ним можно проследить процесс творчества гравера, — процесс очень трудный, требующий и большой опытности, и твердой руки, и верности глаза, — так как малейший уклон руки художника, держащей грабштихель, делает ошибку в рисунке, которую исправить очень трудно; иногда из-за такой ошибки пропадает результат труда нескольких месяцев, даже годов (в больших по величине композициях). Первые оттиски хороши иногда и тем, что на них отпечатываются заусенцы (барбы), которые остаются при вырезывании на поверхности медной доски, около линий и придают отпечатку бархатистость, украшающую гравюру.

Первая книга, иллюстрированная этим способом, появилась во Флоренции, в печатне Никколо ди-Лоренцо, еще 10 сентября 1477 года; это сочинение Антонио (Беттини) да-Сиена: „El monte sancto di Dio“ („Святая гора Божия“), в котором помещены всего три гравюры, печатанные с медных досок. Ри-



Печатание и просушка гравюр.

сунки для этих гравюр приписывали знаменитому художнику Сандро Боттичелли, а гравировку мнимому ученику Финигуэрры, Баччио Бальдини. Но в XV веке этот способ иллюстрирования книг — пока — не прививается: во втором издании того же сочинения, вышедшем в 1491 году, копии тех же рисунков печатаны с деревянных досок¹⁾.

Вероятно, от этого способа иллюстрирования книг отпугивали издателей как трудность и продолжительность, а следовательно, дороговизна вырезывания на медных досках, так и, главным образом, необходимость печатания текста с выпуклого шрифта и гравюр с углубленных досок — раздельно, в два приема.

Кроме того, усовершенствование гравюры на меди в это время только начинается — и выпадает на долю Мартина Шонгауэра (1450—1491) из Кольмара, германского художника и одновременно гравера, наносившего на медную доску свои талантливые композиции. От наивной медной гравюры его неизвестных предшественников он уходит очень далеко, и некоторые его эстампы поражают своим искусством,

¹⁾ Brunet, т. I, стр. 334.



Гравюра на меди резцом: 1) на доске, покрытой сажой, выступают светлые прорезы, сделанные резцом; 2) отпечаток с готовой доски.



Состояния гравюры, по мере работы гравера.

как „Несение креста“, „Распятие“, „Снятие со креста“, „Евангелист Иоанн на острове Патмосе“¹⁾. Он доводит гравюру на меди, исполненную резцом, до возможного совершенства. Несколько позже тем же занят в Италии Марк-Антонио Раймонди (1475—1534), знаменитый гравёр из Болоньи, гравирующий на меди копии картин Рафаэля, Микель-Анджело и других художников, навлекший на себя гнев папы Климента VII (Юлия Медичи) за сюиту (собрание) гравюр с знаменитых шестнадцати „Эротических поз“ талантливого ученика Рафаэля, Джулио Романо, к которому поэт Аретино написал не менее знаменитые „Sonetti lussuriosi“²⁾. Раймонди был брошен в тюрьму—и это, кажется, первый известный случай административного преследования иллюстратора; впро-

¹⁾ Lützwow, цит. соч., стр. 31—42. Там же и снимки.

²⁾ Вся эта история, в подробностях—в „Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour“, etc., т. III, Lille 1898, стр. 1127—31. Ни одного экземпляра этих гравюр Раймонди от 1525 года до нашего времени не сохранилось; копии, найденные в XIX веке, роскошно переизданы—вместе с Сонетами Аретино и обширной монографией Isidore Liseux—в Париже, в 1904 г.

чем, впоследствии Раймонди вернул благоволение папы — исполнив ряд превосходных религиозных гравюр, из которых папе больше всего понравились „Мучения св. Лаврентия“. Шедевром Раймонди считается „Лукреция, поражающая себя кинжалом“ ¹⁾. Не брезговал Раймонди и подделывать гравюры знаменитого „учителя“ XVI века, гениального художника, доведшего гравюру до ее возможного в то время совершенства, — Альбрехта Дюрера. За это ему пришлось даже, по делу, возбужденному Дюрером, — отвечать на суде, обязавшем его не ставить на своих работах марку Дюрера — A. D.

„Стиль Дюрера был господствующим в его время; все жившие тогда мастера восхищались его работами и изучали их; целыми поколениями — в Германии и вне ее — нарождались бесчисленные ученики, последователи и плагиаторы — подделыватели его гравюр на дереве и на меди“ ²⁾.

Дюрер (1471—1528) принадлежит к числу тех особо-одаренных людей, которые появляются изредка, чтобы, обладая и громадной работоспособностью, синтезировать все достижения в обслуживаемой ими области материальной культуры и дать лучшие образцы данного искусства или науки. При разностороннем таланте, Дюрер был не только художником, гравером, печатником, но и писателем, оставившим нам целый ряд книг с гравюрами, в том числе и вышеупомянутое руководство по пропорции в искусствах вообще и в типографском искусстве в частности.

Он родился в Нюрнберге, был „крестным сыном“ упоминавшегося нами работавшего в этом городе печатника Кобергера; отец его был золотых дел мастером и научил мальчика своему искусству. Затем Альбрехт Дюрер учился у известного художника и гравера того времени Вольгемута и для совершенствования был два раза в Италии, одновременно работая над картинами, исполненными и живописью и гравированием.

Дюрер внес немало усовершенствований в граверное искусство; гравюра на дереве до него была главным образом очерковой, при чем живость ей придавали раскраской. Киаро скуро большого распространения, вследствие своей сложности, получить не могло. Дюрер ввел в технику вырезывания гравюры тонкие штрихи, дававшие тени



Гриф. Гравюра на меди М. Шонгауэра.

¹⁾ B a s a n, père et fils: „Dictionnaire des Graveurs“, 2 изд., т. II, Paris 1809, стр. 14.

²⁾ L u t z o w, цит. соч., стр. 113.

и полутени, и благодаря этому листы его гравюр дают не схемы — известное очерковое представление о людях и предметах, а исполненные жизни картины, в расцветке не нуждающиеся. Им или его учениками — по рисункам мастера — исполнены сотни гравюр на дереве, при чем некоторые поражают своей величиной. В 1498 году он выполняет 16 больших гравюр к „Апокалипсису“ (изданы в 1511 году), из которых особенно знаменита гравюра „Четыре всадника“; с 1515 года Дюрер рисует „Триумфальную арку императора Максимилиана“, замечательную своей величиной: это — одна гравюра, резанная на 92 досках разных размеров, с которых, после их составления, получался оттиск в 3 метра 41 сантиметр вышины и почти 3 метра ширины (в общем 19 квадратных аршин). Эту гравюру выполняло несколько человек, и издана она только после смерти Дюрера, в 1559 году ¹). На ней — целый музей нравов из жизни той эпохи: здесь и многие предки императора, и многочисленные аллегории, и сцены из жизни. Дополняет эту гравюру другая — „Триумфальная колесница императора Максимилиана“ (1522 г.), длиною более четырех метров, также гравированная на ряде досок. Четкость всех деталей поразительна.

Но особенно ценятся гравюры Дюрера на меди, которых сохранилось более сотни. Медная доска давала простор для работы художника; если на деревянной колодке художник рисует, а гравер по линиям рисунка вырезывает лишнее дерево, — то на медной доске сам художник, непосредственно, создает законченный результат своего творчества — и может передать тонкие детали, дающие зрителю ясное представление о глубине замысла художника, благодаря возможной на меди тонкости линий. И если Дюрер дал шедевры, возможные для гравюры на дереве, — то еще большей прелестью отличаются оттиски с его медных досок, из которых лучшие, гениальные по выполнению и глубокие по замыслу — „Меланхолия“, „Рыцарь, смерть и дьявол“ и ряд богоматерей. В гравюры Дюрера, как и вообще в картины гениальных художников — надо всматриваться, подолгу разбираться в их деталях, — чтобы понять всю глубину идеи, толкнувшей великого мастера к выполнению той или иной композиции. Его реалистический подход к сюжетам, с неизбежной для того времени примесью, иногда очень сильной, мистицизма — переходит порою в глубокий символизм, потрясающий зрителя, ставящий Дюрера — что для нас особенно ценно — выше узко-национального творчества, несовместимого с гениальностью натуры. — Этот корректив нужно, нам кажется, внести в превосходную работу проф. А. А. Сидорова о Дюрере ²).

Но гравюра на меди резцом требует весьма длительного труда; художник должен каждую линию вырезать вглубь — с риском, в случае ошибки, испортить всю работу. Явилась настоятельная необходимость — найти способ нанесения рисунка на медную доску, как на деревянную, с тем, что ошибку можно исправить, и чтобы новые мысли, явившиеся у художника, не заставили бросить, может-быть, почти за-

¹) Подробности об издании работ Дюрера — у Brunet, т. II, стр. 910.

²) А. А. Сидоров: „Гравюры Альбрехта Дюрера“, М. 1918.



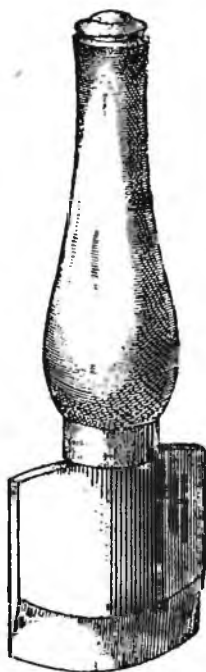
Четыре всадника, по Апокалипсису. Гравюра Дюрера на дереве.



Грабштихель



Шабер.



Гранильщик.



Маттуар.



Рулетки различных форм.

конченный труд, и начинать сначала. И—на помощь художнику явился офорт, удешевляющий—в виду уменьшения затраченного на работу времени—стоимость его работы.

Гравировка офортов—то же углубленное гравирование на меди или другом металле (вначале, вероятно, на железе). Разница в том, что медную доску при офорте покрывают лаком (смесью из воска, асфальта, разных смол, канифоли) и закапчивают. На черную от сажи пластинку разными способами наносится рисунок, затем—все линии рисунка процарапываются иглой через лак, с таким расчетом, чтобы обнажить слой последнего до поверхности медной доски; если сделана ошибка, то ее легко исправить,—стоит только покрыть процарапанное место слоем лака. Когда весь рисунок процарапан, и обнаженные линии явственно выделяются на черной поверхности доски,—то на краях доски делают бортики из воска и наливают на доску раствор азотной кислоты (царская или крепкая водка, франц. *eau forte*); можно также не делать бортиков и погружать всю доску в кислоту, покрыв и заднюю сторону лаком. Эта разлагающая некоторые металлы кислота была известна уже с IX века нашей эры, и алхимики тщетно пытались при ее помощи обратить неблагородные металлы в благородные. Азотная кислота (*eau forte*) проедает медную доску в местах, обнаженных от лака, при чем вся остальная поверхность доски защищена от действия кислоты нерастворимым ею слоем лака, а бортики мешают кислоте стечь с доски. Когда гравер убедится, что кислота достаточно проела нежные линии рисунка (в этой работе нужна немалая опытность; важно знать, какой раствор кислоты приготовить, как долго подвергать доску травлению, какой лак нужен в каждом отдельном случае—потверже или помягче), то он очищает поверхность доски от лака и делает первый эстамп (оттиск) полученной гравюры—чистый офорт (*eau forte pure*); гравер видит по этому оттиску, какие исправления резцом ему нужно сделать, чтобы гравюра была законченной. Затем гравер работает бюренем или иглой так же, как и при гравировании на меди без травления; но понятно, до чего работа гравера облегчена и насколько он свободнее при нанесении рисунка.



Семья сатиров. Гравюра на дереве
Урса Графа.

Кажется, это важнейшее усовершенствование гравюры на меди было изобретено не Дюрером; может-быть, его открыли современники великого мастера, Урс Граф—в Швейцарии и Даниил Гопфер—в Аугсбурге (вблизи Нюрнберга—места жительства Дюрера). Но к нему неоднократно прибегал Дюрер, — известно шесть его гравюр, исполненных офортом на железе ¹⁾.



Автопортрет Рембрандта. Офорт.

Труды Дюрера для нас важны в особенности потому, что он твердо ввел искусство гравирования в ряд других изобразительных искусств, — как живопись, скульптура, — на правах самостоятельного и независимого искусства; если до него граверы были по большей части посредственными или плохими копиистами с картин живописцев Возрождения или со средневековых миниатюр, — Дюрер



Офорт Рембрандта.

первый дал многие свои гениальные произведения при посредстве гравюры, не прибегая к помощи кисти и красок. Конечно, он не был одинок, — рядом с ним и до него работали многие граверы; но—ни один из них не мог синтезировать в своем творчестве все достижения эпохи, претворенные в возможное совершенство, а знаменитый голландец Лука Лейденский (1494 — 1533) — несомненно находился в области гравирования под сильным влиянием Дюрера.

Гравюры-офорты Дюрера далеки от совершенства; потом явятся гениальные Ван-Дейк (1599 — 1641), Рембрандт (1606 — 1669), Жак Калло (1592—1635), которые поднимут офорт на должную высоту, дав массу превосходных работ. Но—уже в начале XVI века гравюра на меди требует усовершенствования, конкуренция издателей не ждет, — и Дюрер, благодаря его громадному влиянию на современных ему художников, кладет начало широкому развитию этого более быстрого способа гравирования—и иллюстрирования книг.

¹⁾ См. снимок офорта „Нюрнбергская пушка“ в упомянутой работе проф. А. А. Сидорова.



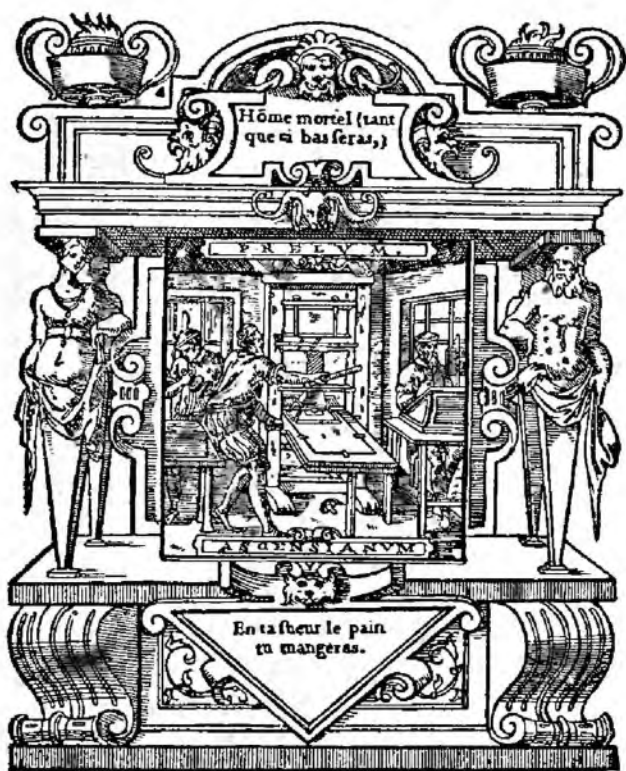
Après la Cure Pénale
 Enfin ses Doleurs infantes et perdus / Ne vit-ent bien que le crime horrible et noire engeance / Et que c'est le Destin des hommes pervers
 Comme fruster malheureux à cet or-bis pendus / Et les mêmes instruments de torture et de vengeance / Désaveux rest en bord la misère des Cieux

Калло. Офорт из военной серии.

Расцвет творчества Дюрера совпадает с расцветом германского книжного дела; затем—начинается упадок. Постоянные междоусобия между германскими государствами и ужасы тридцатилетней войны (1618—48), еще более ослабившие этот конгломерат слабых княжеств и городов,—мало способствовали расцвету наук и искусств. Между тем, политическое усиление Франции и Голландии создает благоприятную почву для развития там книгопечатания,—и дальнейшие главные этапы нашего изучения приходятся на северо-запад Европы.







ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ.

ПОЛОЖЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В XVI—XVII ВЕКАХ.



МЕЖДУ тем, как в Германии Дюрер гениально пролагал новые пути для книжной иллюстрации,— во Франции и на северо-западе Европы ряд крупных издателей, развивая традиции Альдов, ставил книгу с одной стороны—на научный, с другой—на все более промышленный тип.

Мы далеки от желания—нагромождать здесь сотни имен разных издателей, которые прочитываются, чтобы тотчас быть забытыми; но ряд более крупных указать необходимо.

Выше (стр. 86) мы назвали ряд крупнейших французских издателей на рубеже XV и XVI веков, прославивших себя красивыми изданиями церковных книг, главным образом часословов; но рядом с ними работали издатели не для аристократии, а для людей науки.

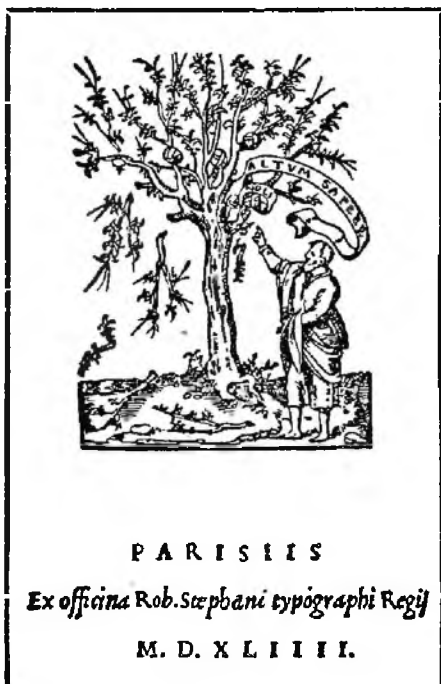
Так, ученый латинист Бадюс Асцензий (Josse Badius Ascensius, 1462 [?]—1535), родом из Голландии, получивший серьезное образование в Италии, сначала состоит ученым редактором у издателя Трехселя в Лионе, затем—женится на его дочери и создает свое издательство в Париже (с 1503 года). Тонкий и знающий библиофил, он издает до 1535 года несколько сотен разных, главным образом научных и богословских, фолиантов, а также сочинений классических писателей, хорошо комментированных.

С 1535 года, после его смерти, издательство переходит к сыну Асцензия, Конраду, который вынужден в 1549 году, как и другие издатели-гугеноты, бежать из Парижа.

У Асцензия-отца три дочери, которые в свою очередь выходят замуж за трех крупнейших типографов и издателей: Михаила Васконсана, Жана Руаньи и знаменитого, на ряду с Альдом Мануцием, Роберта Этьенна ¹⁾.

Фирма Этьеннов (по-немецки: Стефанов) по кругу своих работ и по размаху своей деятельности близко напоминает венецианского создателя книжного рынка, Альда. Основание ей кладет Анри Этьенн (1470—1521), выпускающий в 1502 году свое первое издание—„Этику“ Аристотеля и печатающий затем как сочинения римских и греческих классиков—нередко в первом издании, так и современных авторов.

Анри Этьенн умирает в 1521 году, успев выпустить 130 изданий, и его сменяет один из сыновей, прославивший фирму, — Роберт Этьенн, человек глубокой эрудиции, — как и его отец, как и Альд Мануций; Роберт выпускает издание Нового Завета, за некоторые „новшества“ в котором — исправление явных ошибок — его осуждают профессора-богословы из Сорбонны; Роберт вступает с ними в диспут — и „удивляет их своей эрудицией, оставшись, в свою очередь, изумленным их невежеством“ ²⁾. Он — как и Альд Мануций — окружает себя учеными и продолжает издательскую деятельность в направлении, положенном его отцом, издавая классиков; убедившись, что без соответственных пособий многие места классиков остаются неясными, — он выпускает в 1531 г. составленную им превосходную работу: „*Thesaurus latinae linguae*“, — плод колоссального труда, удивлявший филологов боль-



Издательская марка Этьеннов.

шой научной ценностью. Роберт Этьенн отказывается в своих изданиях от бесконечных сокращений слов (титла), доставшихся первым печатникам в наследство от переписчиков книг, введенных из-за стремления к скорописи и очень затруднявших чтение.

В 1539 году Роберт Этьенн получает от Франциска I — о котором, как библиофиле, говорилось выше — звание и права „печатника короля на латинском и еврейском языках“, и его деятельность развивается шире и шире: в сороковых годах XVI века он издает ежегодно десятки новых книг. Знаменитый словолитчик Гарамон отливал для него красивые греческие и другие шрифты. Роберт Этьенн гордится правильностью текстов издаваемых им книг — и обещает денежные награды тем, кто обнаружит в них ошибки. Его слава так велика, что однажды,

¹⁾ Капитальная монография, посвященная Бadiusу Асцензию: Ph. Renouard: „*Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius, Imprimeur et humaniste*. Paris 1908, три тома.

²⁾ P. Dupont, цит. соч., т. II, стр. 35.

будто бы, король Франциск I, часто захаживавший к нему,—не хотел его оторвать от работы, пока он не исправит какую-то корректуру, и просил, чтобы Этьенн кончил свое дело ¹⁾. Но—„служители науки“ из Сорбонны возмущаются тем, что Роберт Этьенн печатает книги, не справляясь с их желаниями и не приглашая их редакторами.

В 1547 году умирает Франциск I, и его преемник на троне, Генрих II, склонен более внимательно отнестись к ученым из Сорбонны.

В 1550 году Роберт Этьенн выпускает новое издание Нового Завета, не считаясь с интригами Сорбонны; ему грозит обвинение в ереси—за что, в случае признания виновности, его ждала казнь; Этьенн предпочитает удалиться в Женеvu, где примыкает к реформистам и становится снова издателем; он умирает в 1559 году, успев выпустить 528 сочинений разных авторов на разных языках. Его дело в Париже переходит к сыну Генриху, в свою очередь ученому и талантливому человеку, составившему, по примеру отца, „*Thesaurus graecae linguae*“ (пять томов, в 1572—1573 годах) и издавшему много классиков, книг по теологии и других; но издание *Thesaurus* его почти разорило, и с 1573 года его деятельность ослабевает. Он умер в 1599 году, издав 170 сочинений, но фирма продолжала существовать до 1654 года, выпустив за все время существования не менее 1.497 изданий ²⁾.



Издательская марка Плантинов.

Во второй половине XVI века среди типографов-издателей промышленного типа, организовавших крупные предприятия и использовавших все технические достижения этого времени, резко выделяется фирма Плантинов в Антверпене. Ее родоначальник, Христофор Плантин (1514—1589), француз по происхождению, сначала хотел было основать дело в Париже, но беспокойная жизнь во Франции—борьба с гугенотами, войны с Испанией и Германией—мало благоприятствовали развитию дела, и Христофор Плантин предпочел перебраться в Антверпен, где было спокойнее. Здесь в 1555 году он открывает свое предприятие, обладая, несомненно, значительным капиталом и собирая вокруг себя и писателей, и граверов—на дереве и на меди. Он заказывает шрифты знаменитому парижскому словолитчику Лебё, который в свою очередь в 1561 году скупает пунсоны и матрицы не менее

¹⁾ P. Dupont, цит. соч., т. II, стр. 50. Не надо забывать, что Дюпон — монархист и большой поклонник королей Франции.

²⁾ Цифры—результат наших сводок по изданию: Ant. Aug. Ronouard: „*Annales de l'imprimerie des Estiennes*“. 2 тома, Paris, 1837—38 г.

знаменитого красотой своих шрифтов гравера-словолитчика Гарамона (1499—1561), усовершенствовавшего шрифты антиква около 1540 года, чтобы опять-таки продать их Плантину¹⁾. Последний начинает свою деятельность осторожно: в 1555 г. издает четыре книги, в 1556—тоже, в 1557 г.—8, в 1558 г.—14; затем его деятельность все расширяется, и с середины шестидесятых годов он издает в среднем по четыре десятка сочинений, некоторые из них по несколько томов. Он пользуется широким кредитом; даже испанский король Филипп II, дав ему титул: „*Prototypographus regius*“, финансирует заказанное им издание многоязычной Библии, вышедшей в 1573 году на языках: еврейском, халдейском, греческом и латинском, в восьми томах в лист, из которых последние три тома составляют „*Apparatus*“—пособие при изучении Библии: грамматики и словари, в том числе, напр., словарь сирийско-халдейский, а также комментарии ряда авторов.

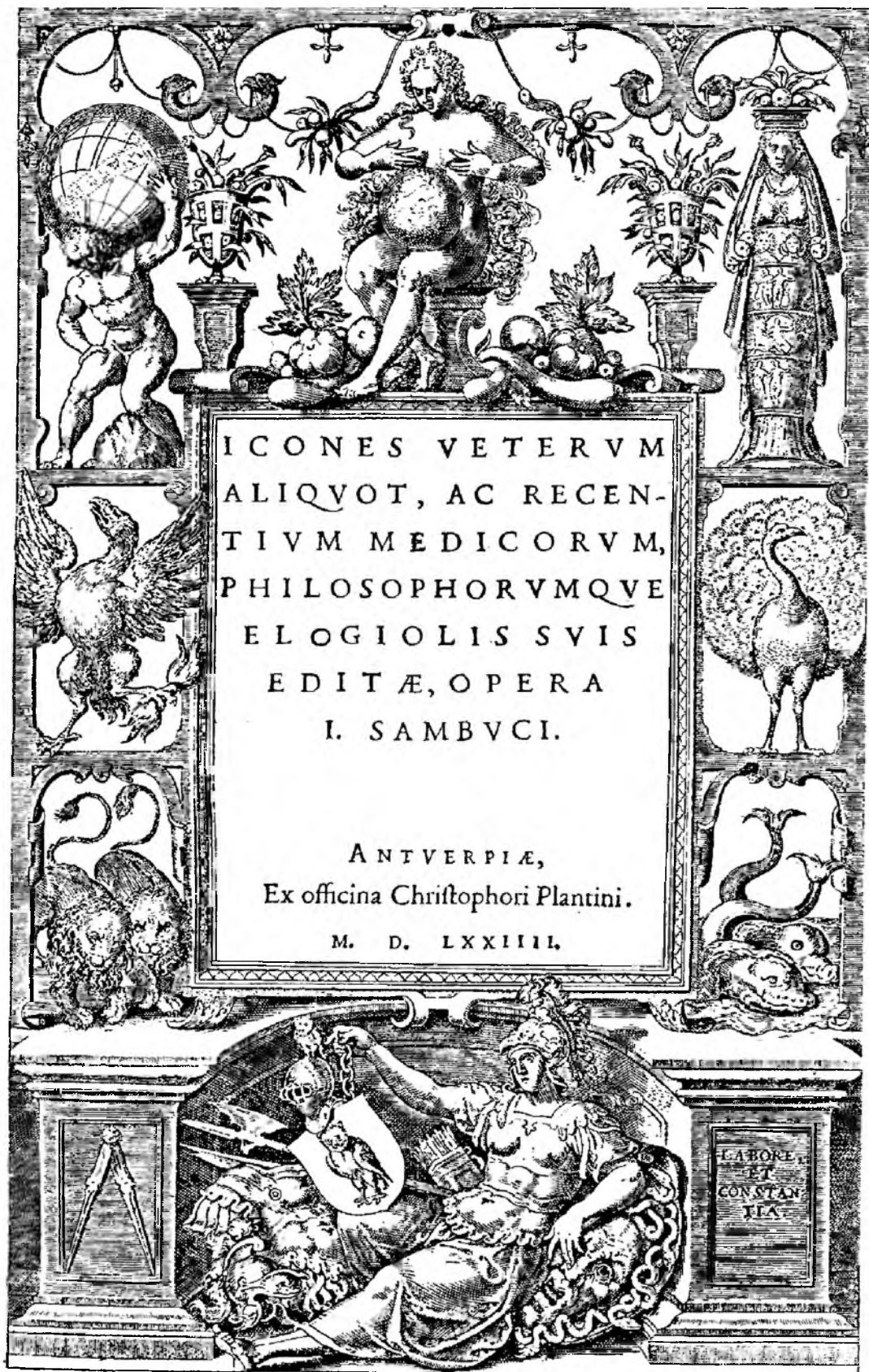
Христофор Плантин умер в 1589 году, успев выпустить более 1.031 сочинения²⁾ самого разнообразного содержания на многих языках, главным образом латинском и французском; здесь и богослужebные книги, и ряд изданий Библии, и богословские и философские сочинения, и книги по математике, физике и географии, и древние классики, и политические трактаты и памфлеты и т. д.,—все, что могло найти сбыт, выходило сотнями и тысячами экземпляров из-под станков Платина, который успел открыть типографию в Лейдене и отделение издательства в Париже. Это издательство, „равного которому по размерам не было в Европе“³⁾, после смерти основателя было разделено между его дочерьми, из которых старшая, вышедшая замуж за некоего Франсуа Равелинга, получила типографию в Лейдене, а средняя, замужем за Жаном Моретом, наследовала главное предприятие Платина в Антверпене, которое затем, переходя от наследника к наследнику, просуществовало до настоящего времени, будучи в 1875 г. приобретено от потомков Христофора Платина правительством Бельгии и городом Антверпеном и превращено в весьма богатый книжно-типографский „Музей Платина“.

Громадный успех Платина объясняется, конечно, не содержанием издаваемых им сочинений,—и другие издатели выпускали не плоше сочинения не худших авторов,—а громадными затратами капитала,—соответственным кредитом и умением выпустить красивую книгу. Христофор Плантин не ограничивается заказами лучших иллюстраций лучшим граверам того времени; во многих книгах все страницы украшены красивыми рамками, напечатаны на прекрасной бумаге, иногда пергаменте. Плантин учитывает, что покупатель прежде всего смотрит первую страницу книги,—и вводит в свои издания гравированные на меди ф р о н т и с п и с ы—выходные листы, красивый рисунок на которых дает представление—обычно аллегорическое—о содержании книги. Эти фронтисписы изящны и несравненно лучше, чем в изданиях конкурен-

¹⁾ K. Faulmann, цит. соч., стр. 276.

²⁾ Вычислено нами по C. Ruelens et A. de-Backer: „*Annales plantiniennes*“, Paris 1866.

³⁾ K. Faulmann, цит. соч., стр. 324.



тов, как бы дорого они ни стоили,—цена книги, значительно приобретшей в красоте благодаря этому бросающемуся в глаза украшению, может быть немного повышена, а при больших тиражах остаться той же,—но конкурент убит.

Стоит сравнить фронтисписы Платина с часто прилагаемым к „Истории книгопечатания“ факсимиле с выходного листа знаменитой Библии Мартина Лютера, изданной в 1541 году,—чтобы видеть разницу между этой сравнительно грубой ксилографией и изящными гравюрами на меди художников Платина. „В последней четверти XVI века—говорит Jules le-Petit—гравюра на дереве претерпевала упадок, между тем как углубленная гравюра на меди почти достигла своего апогея, благодаря знаменитому издателю из Антверпена, Христофору Платину. Одно за другим он выпускал многочисленные иллюстрированные издания. Никогда до него издатели не занимали столько художников и не пускали в обращение столько хороших книг, где гравюра на меди и гравюра на дереве как бы затмевают друг друга. Нужно внимательно познакомиться с музеем Платина в Антверпене, чтобы иметь представление о громадном числе, красоте и разнообразии изданий, вышедших из типографий этой знаменитой семьи печатников“¹⁾.

Тайну красивого фронтисписа хорошо поняла и не менее знаменитая фирма Эльзевиров, выступившая на арену борьбы после смерти Христофора Платина. Ее основатель, Людовик Эльзевир, еще в 1583 г., при жизни Х. Платина²⁾, торговал книгами в Лейдене, что точно установлено благодаря печатному указанию его адреса на изданном в этом году томе „Quaestiones“ I. Drusius³⁾. В 1592 году выходит его издание Евтропия: „Historiae Romanae libri X“. С этого времени он—и торговец книгами, продавая немало „плантин“, и издатель, и владелец типографии; но свою издательскую деятельность он развивает слабо, и его книги представляют мало привлекательного в отношении книжного искусства. Зато он является—с 1600 года—исправным посетителем книжной ярмарки во Франкфурте и становится здесь постепенно почти монополистом по поставке иностранной, главным образом голландской, книжной продукции, не брезгуя иногда скупкой залежалого товара у других издателей и заменой их выходного листа другим, со своей фирмой.

Основатель фирмы умер в 1617 году, оставив ряд наследников, из которых некоторые в это время были книготорговцами в разных городах. Скромное издательское дело Людовика I Эльзевира в Лейдене перешло к его сыну Бонавентуре, к которому несколько позже, в 1621 г., присоединился племянник, Авраам. Между тем, один из этой многочисленной семьи, внук Людовика I, Исаак, открыл также типографию в Лейдене, получил в 1620 году права „типографа Лейденского уни-

¹⁾ Цитировано у E. Rouveyre, т. V, стр. 103. См. также роскошную монографию Max Rooses: „Christophe Plantin, imprimeur anversois“. 2 изд., Anvers, 1896.

²⁾ Некий Johann Helsevier работал в типографии Платина в 1565—1588 г.г. Как он приходился Людовику Эльзевиру,—до сих пор не установлено. См. K. Lörck, цит. соч., I, 228.

³⁾ Brunet, цит. соч., II, стр. 843.

верситета“ и конкурировал с первой фирмой. Но в 1625 году он продал свою типографию и права Бонавентуре и Аврааму, — и начался пышный расцвет объединившейся таким образом фирмы Эльзевиров. В этом году появляются первые томики их коллекции „Республик“, — нечто в роде географической и политической энциклопедии, из которой один томик посвящен России: „*Russia seu Moscovia itemque Tartaria*“, 1630 г. ¹⁾ В 1629 году они начинают коллекцию латинских классиков, дав в 1635 году знаменитые издания Цезаря, Виргилия и Цицерона, с 1642 года — коллекцию французских классиков, в том числе Мольера, Расина, Корнеля и Лафонтена. Наряду с этими серьезными по содержанию изданиями, они выпускают и эротику, и памфлеты, и поваренные книги, — все, что имеет сбыт. Вторая и третья четверти XVII века — эпоха наибольшего расцвета этой фирмы; Эльзевиры открывают отделение в Амстердаме, у них многочисленные представительства в крупных городах Европы. Дать полный перечень их изданий невозможно, так как и они то выдают чужие издания за свои, меняя обложки, то печатают книги анонимно — боясь преследования за содержание, и их многочисленные мелкие конкуренты не только рабски копируют внешний вид и шрифты их изданий, но иногда и выпускают подделки, которые нелегко отличить от изданий самих Эльзевиров. Расцвет фирмы продолжается до 1680 г., когда умирает Даниил Эльзевир, глава амстердамской типографии, в это время бывший душою всего предприятия. Отделение в Лейдене продолжает работать, главным образом печатая для университета малотиражные „тезисы“ к диссертациям ученых; окончательно фирма прекращает свое существование в 1712 г. За 120 лет она успела не только выпустить более 1.600 изданий, не считая бесчисленных диссертаций и тезисов по заказам Лейденского университета ²⁾, но и захватить книжный рынок всей культурной Европы.



¹⁾ Об изданиях Эльзевиров, в которых говорится о России, Польше, Азии, см. в работе известного русского собирателя изданий этой фирмы: „Эльзевиры библиотеки Н. Н. Бирюкова в Москве“, М. 1917 г., стр. 20—27.

²⁾ А. Willems, в издании: „*Les Elzevier. Histoire et annales typographiques*“, Bruxelles 1880 — насчитывает, без диссертаций, 1.608 изданий этой фирмы, вышедших до 1681 г., не считая подделок.

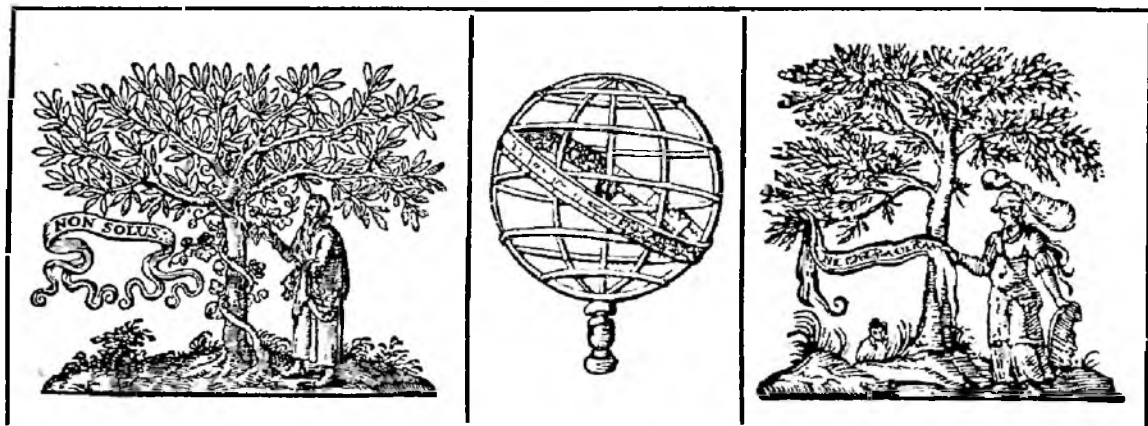
В чем же причина успеха Эльзевиров? Как известно, XVII век — время культурного расцвета Европы; университеты появляются один за другим, насчитываются десятками; средних школ множество; грамотность является обязательной для буржуазии и развивается более широко даже среди „низших“ классов; книжный рынок становится широким и емким. Новый покупатель гонится не за красотой издания, а за хорошим содержанием, — и вопрос о дешевизне книги для небогатого образованного человека, для студента и школьника становится весьма значительным. Эльзевиры учитывают все эти обстоятельства — и красной линией через всю их деятельность проходит стремление к удешевлению книги; они ухитряются томик в несколько сот страниц, с массой текста, в пергаментном переплете, продавать за 1 флорин — гульден (если перевести на современную монету, немного более одного золотого рубля), а некоторые издания классиков — Саллюстия, Теренция — даже за 80 центов ¹⁾. Чтобы не быть в убытке, — они переходят, экономя на бумаге, к знаменитым „эльзевировским“ форматам — 2×1, 3×1½ вершка в высоту и ширину тома — книги, уместающиеся в кармане, а меньший формат и в жилетном кармане. При таком формате — который известен и гораздо раньше Эльзевиров, но с сравнительно крупными шрифтами — необходимы и убористые литеры, иначе в томик войдет мало текста. И они приучают покупателей к знаменитым мелким „эльзевировским“ шрифтам (6—7—8 пунктов), чрезвычайно четким, ясным и изящным — правда, вызывающим иногда нарекания своим мелким очком. Люди, по общим отзывам современников, экономные до скупости, — Эльзевиры не жалеют денег, если расход сулит наживу, — и заказывают великолепному граверу из Антверпена, Ван-Дейку (1599—1640), хотя дорого расценивавшему свои работы, — специальные типы шрифтов ²⁾. Правда, Ван-Дейк не идет вполне самостоятельным путем: он берет за образец усовершенствованные и получившие при этом более мягкие, менее строгие формы гарамоновские рисунки шрифта антиквы; но доводит шрифт Гарамона до совершенства. Шрифты Ван-Дейка потом — благодаря их красоте и мелкому очку — создадут легенду о „шрифтах Эльзевиров, отлитых из серебра“, а при жизни Эльзевиров служат предметом зависти — и неудачных, иногда, впрочем, недурных подделок конкурентов.

Эльзевиры понимают, что только точные, хорошо проверенные тексты классиков могут иметь успех, — и окружают себя известными учеными того времени, чтобы сделать свои издания безупречными в этом отношении. Там, где нужны иллюстрации, — они дают гравюры, и в большинстве случаев снабжают свои издания прекрасными фронтисписами, гравированными на меди, порою прелестными по выполнению. Правильно рассчитывающие коммерсанты, — они не стесняются в расходах, ибо хорошо знают, что большие тиражи, несмотря на дешевизну изданий, окупят все затраты и дадут прибыль. Всячески

1) A. Willems, цит. соч. стр. CXVIII.

2) Письмо вдовы одного из Эльзевиров к вдове одного из Моретов, найденное в музее Платина; см. C. Lorsch, цит. соч., т. I, стр. 246. Также у Willems, стр. LXXX.

стремясь угодить рынку, Эльзевиры, благодаря умелому подходу к делу, — явно расширяют последний: и бедный студент, и школяр, и народный учитель — имеют возможность покупать дешевые издания. Книга становится предметом универсального потребления. Фирма Эльзевиров процветает, а капиталы увеличиваются. По всей Европе распространяются характерные томики Эльзевиров, с их издательскими марками на выходных листах: пустынный человек под деревом, Минерва под деревом, орел со стрелами, пальма, на анонимных — сфера (изображение проволочного глобуса ¹⁾). Изданий Эльзевиров расходилось так много, что и до сих пор у букинистов в Европе эльзевир средней сохранности можно приобрести за мелкую сумму (1—2 рубля золотом).



Отшельник под деревом

Сфера

Минерва

Издательские марки Эльзевиров.

Но — все время деятельности Эльзевиров не прекращается и работа их многочисленных конкурентов; и когда в 1680 году последний талантливый глава издательства умирает, то конкуренты, успев усвоить все коммерческие приемы Эльзевиров, поднимают голову — и знаменитая фирма растворяется в массе других издательств. К тому же, с укреплением Франции (при Людовике XIV), Германии (Фридрих-Вильгельм I) — там политические неурядицы уже не так мешают издателям развивать свою деятельность, и главный рынок Эльзевиров ускользает из-под их влияния и наводняется местными фабрикатами.

Деятельность Эльзевиров и их многочисленных конкурентов имела свою положительную и свою отрицательную стороны: хорошо то, что они, идя навстречу требованиям все более обширного по мере распространения образования рынка, — удешевляли книгу, что в свою очередь, конечно, увеличивало круги покупателей книги. Плохо то, что книга — благодаря погоне книгоиздателей и продавцов за дешевкой — теряла все больше и больше в своей красоте; и конечно, в этом вина жадных к наживе мелких издателей, готовых отказаться даже от не-

¹⁾ Все книжные знаки Эльзевиров воспроизведены в труде: С. И. Соколов: „Каталог Эльзевиров библиотеки Императорского Московского и Румянцовского музея“. Москва, 1916 года.

больших расходов на выгодное для них украшение книги — лишь бы не затрачивать капитала; но вследствие этого уменьшался, конечно, и доход. В течение столетия с половины XVII до I четверти XVIII века — издатель книг мельчает, регресс типографского искусства все увеличивается. Впрочем, здесь не совсем виноваты книгоиздатели: у них много помех в виде цензуры, периодической печати и издательств

PLANTARVM

HISTORIA PICTVRIS

elegantibus expressa, Leonharto

Fuchlio Medico Autore.

De Absinthio. CAP. I.

NOMINA.



Abſinthij Græcè, Abſinthium Latinè appellatur. In officiis ſuam appellationem reſerunt. Germanicè, Bemet ner vvermilt Elz. Gallicè, *Aligne*, *Alſince*, ou *Fort*, quaſi prohibens hilaritatem & alacritatem, ob immenſam ſuam amaritudinem, nominatur. Nomen hoc Græci ab *αἰσίν*, id eſt con-

Abſinthij vnde dictum.

creſcendo, per *αἰσίν* deflexerunt quod nullum animal, ob eximiam amaritudinem, hanc herbam attingat. Veteres Græci Comici *κωιδίσι* quoque conformiter quoque impoſibilem dixerunt, quod hanc nemo, propter ingentem amarorem, bibere poſſit.

GENERA.

Abſinthij genera ſunt tria, Galeno & Dioſcoride teſtibus. Vnum quod Romanum, vulgare ſeu commune vocat, & eſt id quod paſſim in Germania naſcitur, quod Allobroges recenti nomine vocant *la Romanie*. Officiis etiam Abſinthium Romanum dicitur. Huius generis eſt quod à Pōto regione, in qua naſcitur, Ponticum cognominatur, eſtque cæteris multo præſtantius. Alterum genus eſt marinū, quod Seriphium nominant. Tercium Santonicum à Santonibus Galliarū populis, apud quos plurimum gignitur, dictum eſt. Hinc nonnulli eius ſemen corruptivoce Sanctū, quoniam Santonicum dicendum eſſet, appellant. Niſi id nomen ob inſignem eius efficaciam, quam in necandis lumbricis obtinet illi impoſuerunt. Hodie ſemen lumbricorum nuncupant Gallicè *Mort de vers*, ou *Barbotin*.

Vulgare Abſinthium.

Ponticum Seriphium, Santonicum.

Forma



C. IVLII CÆSARIS

COMMENTARIORVM

DE BELLO GALICO,

LIBER I.



ALLIA eſt omnis diuiſa in partes tres, quarum unam incolunt Belgæ, aliam Aquitani, tertiam qui ipſorum lingua Celtæ, noſtra Galli appellantur.

Hi omnes lingua, iſtitutis, legibus inter ſe differunt. Gallos ab Aquitanis Garumna flumen, à Belgis Matrona, & Sequana diuidit. horum omnium fortiffimi ſunt Belgæ: propterea quod à cultu atque humanitate provinciæ longiffime abſunt, minimeque ad eos mercatores ſæpe comitant, atque ea, quæ ad effeminandos animos pertinent, important. proximi ſunt Germani, qui trans Rhenum incolunt, quibuſcum continenter bellum gerunt. qua de cauſſa Helvetii quoque reliquos Gallos virtute præcedunt; quod fere quotidianis præliis cum Germanis contendunt, quum aut ſuis finibus eos prohibent, aut ipſi in eorum finibus bellum gerunt. Eorum una pars, quam Gallos obtinere dictum eſt, initium capit à flumine Rhodano: continetur Garumna flumine, Oceano, finibus Belgarum; attingit etiam à Sequanis & Helvetiis flumen Rhenum: vergit ad

A

Septem-

Первая страница издания Бальтазара Арнольда: „История растений“. Лейден 1549 г. шрифт Гарамона.

Первая страница текста Юлия Цезаря в издания Эльзевиров 1635 г., Лейден. Натуральный размер.

научных учреждений, выпускающих многотомные научные издания, разнообразные Acta (Труды), Annales (Ежегодники) и т. д.

Как мы видели на примере „Сонетов“ Аретино, папы считали себя вправе вмешиваться в издательские дела еще в XV веке. Типографы и издатели пользовались покровительством церкви и государства, лишь поскольку они выпускали сочинения, защищающие учение церкви или данную светскую власть; но стоило лишь им пикнуть что-нибудь против этих „божественных установлений“ — как начинались репрессии

Уже в 1515 году, т.-е. почти одновременно с провозглашением Людовиком XII: „книгопечатание... установление более божественное, чем человеческое“ — папа Лев X издает буллу, в которой епископам и инквизиторам предписывается прочитывать рукописи, подлежащие печати, до их набора и запрещать еретические сочинения.

Еще ранее, в 1504 году, сенат в Страсбурге предписывает запрещать издание всего, направленного „против пап, императора, князей и городов или против хороших нравов“ ¹⁾. Это постановление подхватывается рядом германских сеймов и городских советов, всячески варьируясь, но имея одну цель: бороться со всем, неугодным господствующей власти — вернее, дворянству, духовенству и бюргерству.

Тот самый милый библиофил, Франциск I, столь покровительствовавший Роберту Этьенну, — идет навстречу жрецам „чистой науки“ из Сорбонны, ярым католикам и „больше роялистам, чем сам король“, когда они просят у короля запретить совсем книгопечатание — в виду распространения этим путем учения Лютера. Франциск I издает 13 января 1533 года соответственный декрет, грозящий виселицей ослушникам, — но парламент отказывается его регистрировать. 23 февраля король отменяет этот палаческий декрет, но подписывает новый, — которым все типографии Франции, кроме двенадцати, закрываются: так надзор легче ²⁾.

В 1556 году король Генрих II предписывает всем печатникам — доставлять в королевскую библиотеку по одному экземпляру, напечатанному на пергаменте и переплетенному, всех изданий, печатаемых по выданной королем привилегии. Этот указ, продиктованный большой библиофилкой, любовницей короля Дианой Пуатье, надо рассматривать, как положивший начало представления правительству обязательных экземпляров произведений печати в целях регистрации — в сущности полицейская мера, оказавшаяся в позднейшее время столь полезной как для библиографии, так и для



Ганс Гольбейн младший. Титульный лист к сочинениям Эразма Роттердамского (гравюра на дереве).

¹⁾ Faulmann, цит. соч., стр. 233 и след.

²⁾ Paul Lacroix и др.: „Histoire de l'imprimerie“. Paris 1859, стр. 131 и след.

научных работ. Тот же Генрих II продолжает репрессии против типографов, заставляет их жить только в определенных кварталах (в целях надзора) и не разрешает печатания ни одного издания без цензуры Сорбонны. В 1547 году он издает указ, по которому типографы должны ставить на изданиях имя и фамилию свою и автора книги. При следующих королях репрессии и полицейские меры продолжаютс_я,—вплоть

до начала XIX века, когда, после небольшого по времени облегчения во время революции, борьба с печатью достигает своего отвратительного—по цели и приемам—апогея при Наполеоне I ¹⁾.

Та же картина наблюдается—в той или иной форме—в других странах, и протестантских и католических. Поэтому издателям приходилось прибегать ко всяким ухищрениям, не обозначая типографий и указывая на выходных листах не те города, где книга в действительности печаталась; XVII и XVIII века отмечены появлением бесконечного потока таких „анонимных“ книг, представляющих зачастую предмет неразрешимых загадок для библиографов. Нередки указания, напр., „Мыс Доброй Надежды“, „Пекин“, „Москва“, „в 100 верстах от Парижа“, „в Константинополе, в печатне султана“, „в папской типографии в Ватикане“,



Издательская марка Ж. Марнефа, XVI век.

„везде и нигде“ и т. д.—то мрачные, то игривые,—иногда с пометкой выдуманной фамилии издателя, порою смешной, порою грустной или дерзкой. Бывали случаи, что книги выходили без указания автора, издателя и города,—только с заглавием, что не всегда спасало автора или издателя от наказания, до смертной казни включительно. Не исчислено до сих пор количество казненных—сожженных и всячески

¹⁾ Проф. Е. В. Тарле: „Печать при Наполеоне I, по неизданным материалам“. Пгр. 1922 г.

уничтожаемых не только католической инквизицией, но и правительствами Европы — не только „еретических“ и „опасных“ книг, но и их авторов, и типографов.

Впрочем, история законодательства о печати не входит сейчас в круг нашего исследования. Важно, что все эти издания продавались из-под полы, и при этих условиях издатель рисковал не только своей безопасностью, но и вложенным в дело капиталом. Создалась ситуация, весьма мало благоприятная для развития красоты книги, и до второй половины XVIII века ею щеголяют, главным образом, разные издания с описанием коронаций королей и фейерверков, да — книги, издаваемые „ad usum Delphini“ для чтения наследников французского престола, — из программы издания и текста которых, конечно, тщательно выкинуто все „вредное“ и „опасное“.

Другая причина упадка книжного искусства заключается, несомненно, в развитии периодической печати. До начала XVII века мы не находим правильно выходящих газет и журналов, что, конечно, вполне понятно: образование не настолько развилось в массах, чтобы создался рынок для изданий подобного рода. Но XVII век приносит — как мы видим — и „книжную дешевку“, вызванную массовым спросом на книгу, и — периодическую печать. До этого времени можно увидеть лишь эмбрионы газет, в форме выходящих, по тому или другому важному поводу, — как войны, перемены королей и разные общественные бедствия и крупные события, — летучек. Напр., в 1493 году вышла летучка об открытии Америки Христофором Колумбом, в виде напечатанного письма великого путешественника государственному казначею Испании Рафаэлю Санчецу ¹⁾. В Англии в 1588 году, во время войны с испанской армадой, при королеве Елизавете печатались известия о военных действиях — „The english Mercurie published by Autoritie“ — „Английский Меркурий, публикуемый властями“, — которого вышло 54 номера; в сущности, это издание — уже переход от летучек к газетам как по его содержанию, так и по способу выпуска в свет.



Леонардо да Винчи. Тракта́т о живописи. Гравюра на меди Н. Пуссэна. Париж, 1651.

¹⁾ К. Faulmann, цит. соч., стр. 387.



Образец германского фрактурного шрифта.
 Титул к книге о шрифтах, вышедшей в Страсбурге в 1579 г.

С XVII века предприимчивые коммерсанты учитывают всю выгоду издания газет, — и мы видим появление во Франкфурте, в 1615 году, „Frankfurter Zeitung“, там же в 1619 году второй газеты, в 1621 г. — газеты в Антверпене, в 1631 году — первой „Gazette“ во Франции ¹⁾. В XVII веке газеты — быстро плодящиеся, в виду выгодности их издания, — выходят пока раз-два в неделю, создавая постепенно соответственный рынок. Газеты издавать выгоднее, чем книги, — так как, при умелой постановке дела, объявления покрывают значительную часть расходов; но, в свою очередь, цену газеты, благодаря доходу с объявлений, можно удешевить сравнительно с ценой книги; благодаря удешевлению, — газета расходуется все больше и больше, что привлекает новые круги покупателей; увеличение тиража привлекает новых объявителей, что дает возможность увеличить и плату за объявления, — и т. д., выгодность издания газеты увеличивается все больше. Конечно, этот процесс со всею яркостью проявился лишь в новейшее время, но и тогда, несомненно, началась его эволюция. По крайней мере, книгоиздатели устремились к изданию газет; напр., некоторые лондонские

¹⁾ С. Лорск. цит. соч., стр. 267 и след.

издатели устроили паевое товарищество и довели свою газету, „London Magazine“, до громадного по тому времени тиража — 10.000 экземпляров, продавая номер по 1 пенсу (5 коп.), и при этом платя по $\frac{1}{2}$ пенса на каждый номер налога в пользу казны, — английское правительство нашло новый источник дохода.

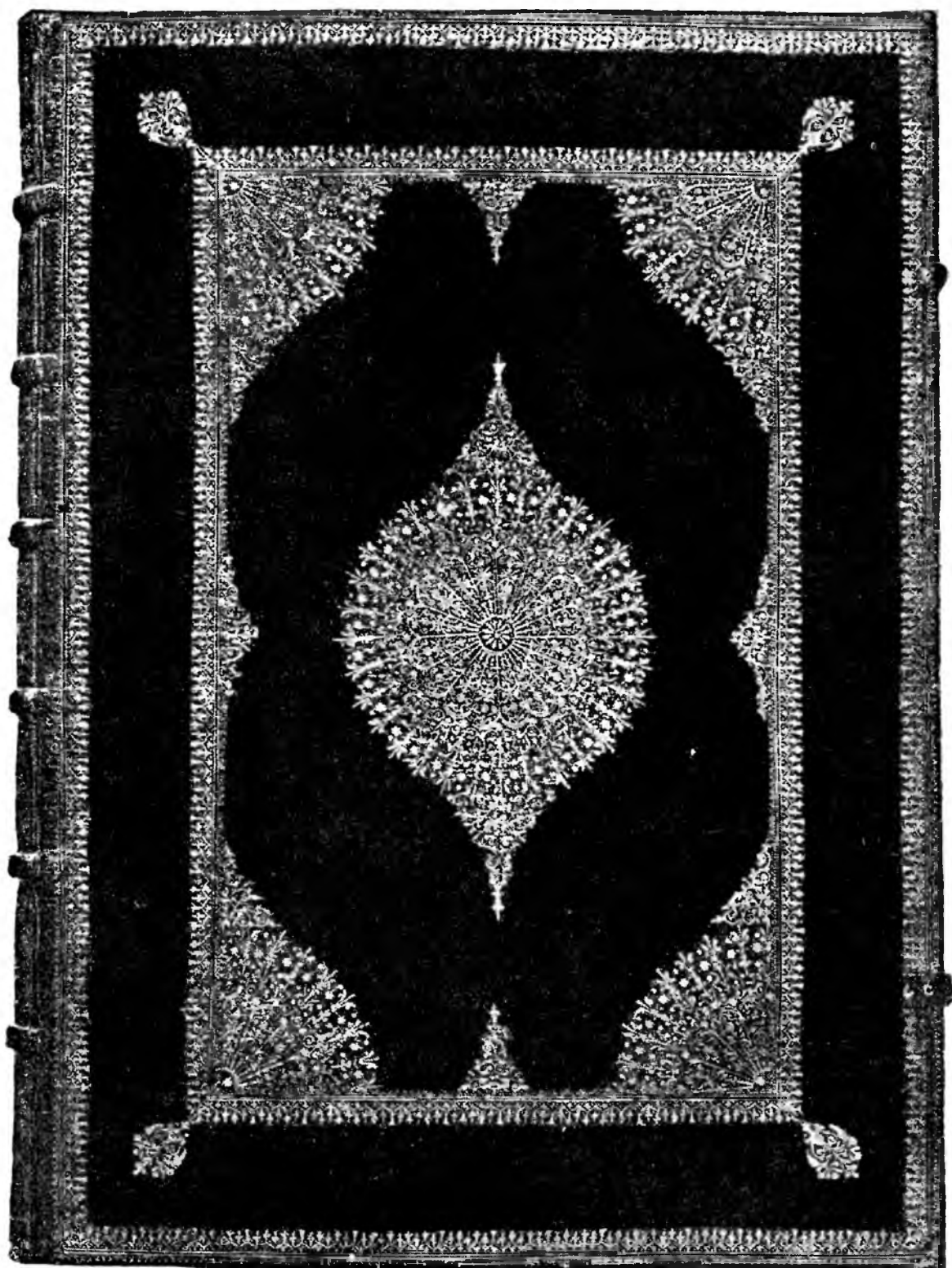
На ежедневный регулярный выход газеты переходят, впрочем, лишь с начала XVIII века, — когда рынок для них вполне подготовлен ¹⁾.

Но — история периодической печати опять-таки не входит в круг нашего изучения, интересуя нас лишь поскольку она влияла на прогресс типографского искусства. И опять-таки для нас важно, что дешевая газета оттягивала к себе покупателей книги — и заставляла книгоиздателей еще более уменьшать продажную цену их изданий, что в свою очередь мало способствовало поднятию книжного искусства. Этот процесс, несомненно, должен был вызвать стремление к дальнейшему уменьшению типографских расходов — что мы несколько далее и увидим.

¹⁾ История периодической печати — у Тони Келен: „Газета и журнал“. СПб. Бегло — у В. Быстрянского: „Газета в буржуазном и пролетарском государстве“, Пгр. 1921. См. также С. Срединский „Газетно-издательское дело“, Москва, издание Гос. Инст. журналистики, 1924 г.

Капитальный новый труд на немецком языке — К. Schottenlocher: „Flugblatt und Zeitung“, Berlin 1922.





Работа знаменитого Le - Gascon, парижского переплетчика XVII века.



Заставка Эйзена в „поцелуях“ Дора, изд. 1770 года.

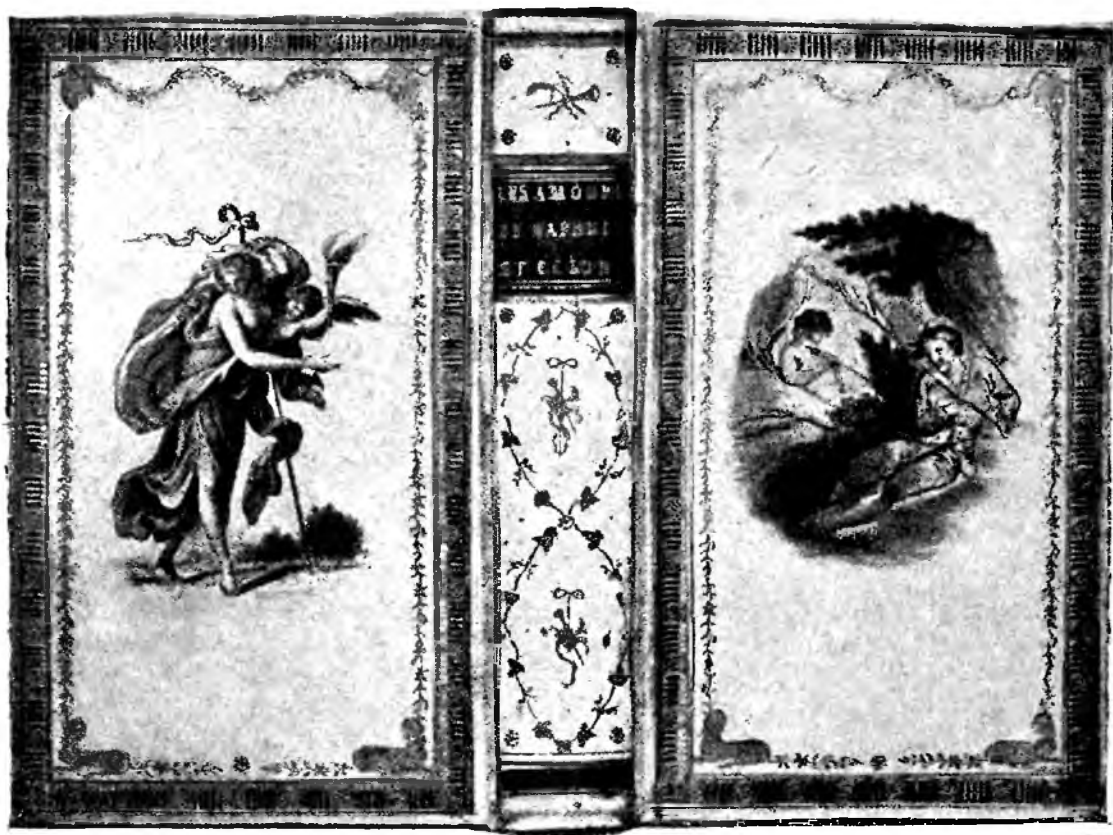
ТРИНАДЦАТАЯ ГЛАВА.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ КНИГА В XVIII ВЕКЕ.



О МЕРЕ того, как книга удешевлялась, — она, конечно, находила приют на полке и образованного, и просто грамотного человека; но — к этой дешевой серенькой книге, часто солидной и серьезной, — отнюдь не была расположена аристократия, в лице придворных и богатого дворянства, а также буржуазия, в лице, главным образом, богатевших откупщиков разных государственных регалий. И XVIII век представляет чрезвычайно своеобразную картину: идет, так сказать, дифференциация издательского дела. С одной стороны, простенькая серенькая книга — учебник, сочинение классика, политический трактат, — медленно, но верно взрывающий почву, указывающий — то осторожно и между строк, то нелегально, но более смело — все пороки двора и дворянства, — и помогающий подготовке великой революции. С другой стороны, часто у одних и тех же издателей, — книга, блестяще иллюстрированная лучшими художниками, но поверхностная и легкомысленная, посвященная почти исключительно „науке страсти нежной“, то просто игривая, то откровенно-эротическая, называющая все вещи и действия, входящие в круг эротических интересов, своими именами, — с соответственными иллюстрациями, где на первом плане — нагота полуприкрытая или неприкрытая, рискованные, а иногда и весьма недвусмысленные позы, порою целые причудливые эротические группы, — и все это написано явно с определенной целью: чтобы не было скучно, чтобы ничто не мешало безоблачному наслаждению — почти исключительно животного характера. Вытаскивается из-под спуда эротика римлян и греков, являются многочисленные новые авторы, широко издаются эротические сочинения Рабле, Вольтера, без

конца — „Сказки“ Лафонтена ¹⁾. В начале века эта литература довольно невинна; чем дальше — тем она становится гуще и откровеннее, чтобы закончиться такими нагромождениями преступлений на почве эротики, как своеобразная литература маркиза де-Сада, сочинения Андрея Персиа, где нет строки без разнузданной порнографии, журнал „Les Aphrodites“, успевший в вышедших в 1793 году восьми номерах дать яркую картину самого отвратительного разврата аристократии, где все действующие лица бросаются друг на друга — не разбирая возраста и пола.



Переplet „Дафниса и Хлои“, работа XVIII века.

Характерно, что в первой половине века — речь больше идет о пастушках, наивно резвящихся на лоне природы — и еще считают рискованным помещать в издании „Дафнис и Хлоя“ 1718 г. гравюру „des petits pieds“, где эти герои древнегреческой идиллии в пещере ведут себя не двусмысленно: во многих экземплярах этой гравюры не было. Но — проходит несколько десятков лет, — и появляются сотни томов и томиков, где мы видим — на гравюрах, исполненных зачастую первоклассными рисовальщиками и граверами — представителей аристократии, танцующих в дико переплетенных позах свою предреволюционную — в предсмертной агонии — пляску св. Витта.

¹⁾ Наиболее полный труд по иллюстрированной книге XVIII века — Henri Cohen; „Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII siècle“, 6 изд., редактированное Seymour de Ricci: Paris, 1912.



Гравюра „Маленькие ножки“ из „Дафнис и Хлоя“, с рамкой переиздания 1778 года.

Но в некоторых из этих изданий — насчитывающихся тысячами — буржуазное искусство XVIII века создало шедевры книжной красоты, иногда непостижимые по своей прелести. Если откинуть гравюры грубейшего характера, нередко весьма талантливые, — все эти многочисленные любовницы королей, демонстрирующие на рисунках свои фигуры с откровенностью, ясно показывающей, что они по заслугам заняли столь высокие придворные чины; дворяне, стоящие под качелями, на которых носятся по воздуху их дамы с развевающимися юбками, — излюбленное в XVIII веке развлечение; представители духовенства, развращающие свою женскую паству не только во время официальной исповеди в конфессионале; монашенки с декольте, пастушки в непастушеских нарядах и бесконечное число одетых и обнаженных женщин в соблазнительных позах — исполнены великолепно — в отношении искусства и техники. Никогда гравюра на меди не поднималась до такой утонченности и грации.

И это последнее вполне понятно, если мы примем во внимание высокие цены, платившиеся тогда за такие книги; в эту область устремились наиболее талантливые художники и граверы, во главе с Буше и Фрагонаром. Представители земельной аристократии, изнывая от праздности, пишут стихи и издают их с изысканною роскошью, не жалея денег на художников; последние буквально толкуются в аристократических передних, ожидая своей доли из этого рога изобилия, иногда удостоиваясь чести присутствовать при вставании с постелей своих высоких моделей или при их купаньи, запечатлевая на рисунках общедоступные — в своем кругу — тела аристократок, одевавшихся — один сезон, после рождения наследника короля, — в платья цвета саса Dauphin ¹⁾, выражая этим верноподданнические чувства.

Как и следовало ожидать, застрельщиком в этом апофеозе дворянского благоденствия явился сам регент Франции во время малолетства Людовика XV, Филипп Орлеанский: в 1718 году выходит вышеназванный перевод греческой идиллии Лонга (III или IV в. по Р. Х.) „Дафнис и Хлоя“, с 28 рисунками этой царственной особы, подправленными, вероятно, художником Койпелем и гравированными Одраном; книга печатается только в 250 экземплярах — для придворных, и производит фурор, в особенности гравюрой „des petits pieds“, о которой мы говорили и которая помещена выше, — и переиздается несколько раз.

Затем упомянем, чтобы остановиться только на главнейших шедеврах первой половины XVIII века, — шеститомное издание Мольера 1734 года, с 33 большими рисунками гениального Буше и 198 заставками-виньетками (вверху неполных начальных страниц) и концовками (в конце неполных страниц) того же Буше и других художников, гравированными превосходными мастерами, и сказку некоего Дюкло, „Acajou et Zirphile“ 1744 г., иллюстрированную — как и десятки других книг — опять Буше, замечательную тем, что первоначально рисунки Буше были предназначены для иллюстрирования книги некоего графа

¹⁾ Эта отвратительная, продержавшаяся целый сезон, мода отмечена у Э. Фукса: „Иллюстрированная история нравов“, т. II, Москва 1914 г., стр. 167.



Гравюра Л. Кара по рисунку Буше к комедии „Ученые женщины“ в издании сочинений Мольера 1734 года.

Тессена, но дело расстроилось—и текст к рисункам был написан этим Дюкло: иллюстрация становится важнее текста!

В 1762 году выходит наиболее знаменитое издание XVIII века—эротические по содержанию сказки и новеллы в стихах—*„Contes et nouvelles en vers“*—знаменитого баснописца Лафонтена; они издавались



Гравюра Шоффара по рисунку Эйзена к „Сказкам“ Лафонтена в издании 1762 г.

много раз, но именно это издание славится красотой своих иллюстраций, и два томика 1762 года ценятся выше, чем на вес золота, составляя шедевр одного из лучших художников-иллюстраторов XVIII в., Эйзена¹⁾ и лучшего гравера—Шоффара, нанесшего на медную доску большую часть рисунков Эйзена. Издание это замечательно тем, что оно иллюстрировано и напечатано на средства „генеральных фермеров“—откупщиков-арендаторов государственных доходов. Душою их был некий ла-Попелиньер, в особенности известный тем, что написал „Картины нравов нашего времени“ (*„Tableaux des mœurs...“*)—книгу, которая и была напечатана для него в одном экземпляре и украшена 18 прекрасными, но порнографическими миниатюрами. Книга эта настолько откровенна по содержанию, что после смерти Попелиньера его наследники хотели ее уничтожить;

1) Эти сведения—в перепечатке издания, Paris, 1867, предисловие Monselet. Также „Notice de manuscrits, livres rares, etc., de prince M. Galitzin“. Moscou, 1820.

После „Contes“ Лафонтена 1762 года, книги, напечатанной в значительном количестве экземпляров (генеральные фермеры, как коммерсанты, знали, что и на этом можно иметь доход) и переиздававшейся и подделывавшейся в течение XVIII века несколько раз,—роскошные иллюстрированные издания появляются одно за другим в большом числе, и апогея этот поток достигает в конце царствования Людовика XV (1774 года), когда разложение старого строя начинает принимать угрожающий придворным лакеям характер.

Напр., в 1767—71 годах выходят в четырех томах легкомысленные „Превращения“ — Метаморфозы—Овидия, где соединяется восемь лучших иллюстраторов, во главе с Буше, Моннэ и Эйзенем. В 1770 г. появляется одна из книг плодovitого, но плохого поэта, Дора: „Les Baisers“, поэтическое переложение знаменитых „Поцелуев“ поэта-аристократа XVI века, Жана Эверара (именуемого Секундом), с рисунками Эйзена и Марилье, — опять



Гравюра по рисунку Моннэ к „Кандиду“ Вольтера, в редком „открытом состоянии“.

изумительная по прелести иллюстраций. В 1771 г.—Du Buisson: „Картины сладострастия“, с изящными рисунками того же Эйзена, гравированными великолепным Longueil; в 1772 году—Imbert: „Суд Париса“, с другим прекрасным иллюстратором—плодовитым Моро, и гравером тем же ШOFFаром; в том же году—„Книдский храм“—единственное

легкомысленное сочинение Монтескье, с Эйзенем и другим замечательным гравером—Ле-Миром,—книга, сплошь, включая и текст, гравированная на меди. В 1773 году появляется изящнейшее издание древних эротиков—Анакреон, Сафо, Бион и Мосх,—иллюстрированное Эйзенем; в том же году—собрание стихотворений плохого поэта-мецената Лаборда, в 4 томах, со 100 гравюрами Моро, Ле-Барбье и других. Эта книга на-ряду с „Contes“ Лафонтена пользуется репутацией красивейшей среди прекрасных по иллюстрациям книг. В том же

году—издается „Zelis au bain“—„Купанье Зелиды“,—где опять дает свои шедевры Эйзен.

С 1774 года начинает выходить серия больших гравюр Моро и Фреуденберга—„Estampes pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des françois dans le XVIII siècle“,—как бы панорама, в великолепных, тонких рисунках, фривольной и привольной жизни французской аристократии XVIII века.

Как известно, Вольтер тоже грешил по части эротической литературы,—и его „Орлеанская девственница“—„La pucelle d'Orléans“,—этот эротический вызов небу и королям,—издана впервые в 1755 году¹⁾. Какой успех имела эта книга—достаточно показывает следующая цифра: в течение 1761—1798 годов появилось 16 наиболее значительных изданий „Девственницы“, с рисунками, иногда порнографическими, не считая массы изданий не иллюстрированных (большинство с пометкой: „в Лондоне“, „в Женеве“, или без указания места, хотя печатались в Париже).

Лучшими изданиями „La pucelle d'Orléans“ считаются выпущенные парижским издателем Казэном (Hubert-Martin Cazin, 1724—1795). Его судьба характерна для этой эпохи: сын издателя из Реймса, Казэн пошел по пути своего отца и, главным образом в семидесятых и восьмидесятых годах XVIII века, издал несколько сотен небольших по формату томиков сочинений, главным образом выдающихся писателей, с явной склонностью к изданию литературы эротического характера. Избегая преследований полиции и цензуры, он помечал выпускаемые им томики: Женева, Лондон, Амстердам, Гаага, Венеция, хотя печата-



Давид и Вирсавия—из Cantiques, изд. Казэном в 1789 г.

¹⁾ В 1924 году вышла впервые на русском языке в издании Госиздата, в 2 томах, с воспроизведениями гравюр из издания 1795 года.

лись они в Париже или других городах Франции. Так он издал эротику Грекура, Буффлера, Парни, Пирона, Кребийона, „Любовь Психеи и Купидона“ Лафонтена, его же „Сказки“, ряд шуточных подражаний библейским рассказам и „Орлеанской девице“ Вольтера в стихах, с нотами и прелестными гравюрами¹⁾. „Орлеанскую Деву“ Казэн издавал несколько раз, при чем его издания 1777 и 1780 годов получили особую известность благодаря включению туда 18 гравюр „свободного“ содержания, исполненных талантливо. Любопытно, что в том же 1780 году Казэн издает эту поэму Вольтера с 21 гравюрами-миниатюрами Дюплесси-Берто, сравнительно скромными.

Издания Казэна отличаются миниатюрным форматом,—почти все в 18 или 24 долю места, хорошей бумагой и тщательностью редакции, печати и всего издания. Казэн привлекает для иллюстрирования выдающихся художников, в том числе Эйзена, Марилье и Кошэна. Его издательство пользуется громадным успехом — он угадывает вкусы покупателей, и другие издатели подделываются под внешний вид его изданий, но с правительством у него постоянные недоразумения, и он неоднократно платит штрафы или гостит в Бастилии, что не мешает ему по выходе из заключения продолжать свою издательскую деятельность.

Справедливость требует отметить, что Казэн издавал и книги неэротического характера, как „Генриаду“ Вольтера, сочинения Расина, Руссо, Тассо и др.

Казэн убит случайно при стрельбе из пушек, открытой Наполеоном во время восстания в Париже, 5 октября 1795 г.

В восьмидесятые годы, перед падением монархии, самые эротические издания Cazin кажутся скромными, а знаменитый впоследствии оратор и политический деятель революции, „кадет XVIII века“, автор „Декларации прав“ и одновременно—агент Людовика XVI, крупный библиофил граф Мирабо—считает нужным в 1783 году выпустить книгу²⁾, в которой,—по словам хроникера одной из парижских газет, в № от 20 августа 1782 года,—Мирабо хочет „доказать, что, несмотря



Парижский переплетчик в XVIII веке.

1) *Cantiques et Pots-pourris*. A Londres, 1789, 6 parties en un volume in-18. Включает: историю Сусанны и двух старцев, о Давиде и Вирсавии, Невинность Иосифа Прекрасного, про Юдифь, Агнесу Сорель, Орлеанскую Деву.

2) „*Errotica Biblion*“. A Rome, de l'imprimerie du Vatican (!), 1783.

на распутство наших нравов, древние были гораздо более испорчены, чем мы, и автор это делает методически и путем сравнения... цитируя святыя книги... Отсюда у автора—громоздкая эрудиция и наиболее разнузданные картины“. Впрочем, другой рецензент, в другой газете, находит, что сочинение Мирабо—„как глубокое, так и приятное“ (*aussi érudit qu'agréable*¹⁾).

Нужное слово нами найдено: „приятное“; вся жизнь аристократии XVIII века в этом слове: удовольствий, наслаждений, наслаждений—как можно больше, как можно изысканнее, как можно разнообразнее!



Кружевной переплет Дерома.

„После нас хоть потоп“! Наслаждений не высшего духовного свойства, не борьбы за идеалы, — нет, наслаждений чувственных, реально осязаемых. И дорого платится тем, кто эти наслаждения доставляет. И в этом—основная, главная причина того, что тысячи наборщиков, печатников, авторов, художников, граверов заняты удовлетворением своеобразного спроса. Но все старое приедается, хочется нового, неизвестного,—и появляются „клубы любви“, где десятки скучающих женщин и мужчин принимают участие в самых невероятных оргиях; и опять появляется невероятная по своему содержанию соответственная литература, и художники и граверы изоощряются в создании аристократических хороводов.

Книги и рисунки этого рода, наполненные кровавыми преступлениями, кровосмешительством и всякими другими мерзостями, невероятными—с точки зрения христиан — кощун-

ствами, где фигурируют в эротических сочинениях и святыя дары,—тело и кровь Христовы, и распятие, и фигуры святых, и даже—верх разнузданного воображения—появляются с того света небожители, чтобы принимать участие в этих оргиях,—все это у современного здорового человека вызывает только отвращение. Тогда за эти книги и рисунки платили дорого, и недостатка в предложении не было: издательства готовы были представить и этот товар,—лишь бы был верный доход. А доход был верный, ибо дворянство из всех стран—в том числе и России—тянулось за этой литературой. И не жалело денег.

Как и следовало ожидать,—переплетчики состязаются в своем искусстве с граверами; представители двух старых семей переплетчиков, Падлу (*Padeloup*) и Дером (*Derome*)—доводят технику переплета

¹⁾ По „Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour“, etc, Lille 1897, т. II, стр. 150.

до высоты подлинного искусства, украшая книги прекрасно сделанными переплетами из сафьяна, с позолотой кружевного типа, с форзацами (внутренней обклейкой крышек) из шелка и кожи. Если Падлу еще подражают орнаменту прошлых веков, то Дером, пользуясь советами и рисунками для переплетов Эйзена, — дает переплет, вполне соответствующий духу времени, в своих украшениях, по выражению Мариуса Мишеля, „утонченный и чувственный“ (*raffiné et sensuel*)¹.) Даже и переплет! Эротизм в книге дошел до апогея.

Конечно, другие переплетчики подражают Дерому.

Книга с чувственными гравюрами, с легкомысленным текстом и украшенная на переплете позолотой, имитирующей тонкое кружево на белье и платье, — все отражает господствующее в высших классах настроение.

Но круг еще не завершен.

К концу — к моменту окончательного крушения этого водоворота все более и более конвульсивных наслаждений — гравюра в одну краску, самая тонкая и изящная, надоедает: титулованному покупателю, пресытившемуся, хочется, чтобы на рисунке в книге, рядом с соответственным текстом, эротические картины изображали людей, как живых: чтобы чувствовалось биение крови в обнаженном теле. Но раз есть спрос, то будет и предложение, и конец века характеризуется появлением в книгах углубленной гравюры, исполненной в красках (а не раскрашенной от руки). Из книг менее эротических назовем „Любовь Психеи и Купидона“ Лафонтена, с четырьмя прелестными большими гравюрами в красках Шалля, исполненных (в виду длительности процесса и сложности) каждая одним гравером, и „Oeuvres poissardes“ — „Нахальные сочинения“ Ваде, 1796 года, с четырьмя гравюрами Монсьо, — запоздалое издание, его уже некому было покупать во Франции, и оно годилось только для экспорта.

Еще в 1792 году, как бы лебединая песнь аристократии, весь репертуар фривольных песенок которой спет, — появляется „Потерянный



Фрагонар. Рисунок к сказкам Лафонтена.

¹) Marius Michel: „La Reliure française“, т. I, Paris, 1880, стр. 118.

(увы!) рай“ Мильтона, большого формата, с 12 гравюрами в красках. Как после этого не ценить символику?

И когда, в 1795 году, пытались издать снова „Contes“ Лафонтена—с 80 рисунками самого Фрагонара,—опять легкомысленными, то напрасно издатель рассылал заманчивые проспекты. Пришло время террора: аристократия—„любители роскошных и дорогих изданий, рассеянные, поредевшие, разоренные, больше занимались политикой, чем книгами, и больше думали о спасении своих голов, чем об украшении полок своих библиотек“¹⁾.

Так кончился этот золотой век иллюстрации,—поднявшейся до такой высоты, что большинство французских и в настоящее время американ-



Заставка Эйзена к стихам Дора.

ских—наиболее богатых—библиофилов считают главным украшением библиотек французские издания с виньетками XVIII века, во главе с вышеуказанными изданиями. Буржуазия и ее художники XIX и XX веков не придумали ничего лучшего, чем книга XVIII века—в отношении тонкости иллюстрирования, и современные попытки воскрешения „утонченной“ книги являются

или факсимиле, или перепечатками, или подражаниями этим книгам—в области гравюры на меди, конечно.

Если мы присмотримся к искусству вырезания гравюры на меди в этом веке,—то в наиболее совершенных образцах увидим чрезвычайную воздушность, легкость руки гравера; на квадратном вершке—иногда—умещаются целые сцены, при чем вы видите тщательную отделку малейших деталей; лица—наиболее трудная для гравера часть рисунка—поражают своей жизненностью. Конечно, все эти фигуры и сцены—часто условны, сентиментальны, иногда пастушки в нарядах древних гречанок, а французские дворянки—римлянок, но талант художника и гравера заставляет все это забывать.

Не щадя пороков этого века, Эдуард Фукс, тем не менее, относительно живописи вынужден сказать, что „нельзя отрицать: зрелище, доставляемое взору зрителя этими произведениями искусства, восхитительно как в своих частях, так и в своем общем ансамбле. Но это—красочное великолепие флоры ядовитого болота... Ее аромат убивает все великое и высокое в человеке“²⁾.

¹⁾ Н. Соһен, цит. соч., стр. 574.

²⁾ Э. Фукс: „Иллюстрированная история нравов“. Пер. с немецкого В. М. Фриче-2 изд. Москва. 1914. Т. II, стр. 204.



Хогарт. Сатира на проповедь в церкви.

С этим приговором едва ли можно согласиться. Почтенный ученый берет здесь крайности—и забывает психологию современного человека. Мы говорим о здоровых умом и телом людях, у которых картины кровавого садизма возбуждают—омерзение, а изящные гравюры того времени—чувство прекрасного. Благодаря влиянию этой литературы—несомненно, религиозные и политические устои были сильно расшатаны: „не было ничего святого“. Пример—гениальная „Гаврилиада“ Пушкина—одно из лучших украшений русской литературы,—а, между тем, безусловно цветок, выросший на этом „ядовитом болоте“, как и многое в творчестве Пушкина.

К тому же,—не только эротикой заняты художники и граверы этого времени. Если Париж живет в вихре наслаждений, и художники считают серьезную гравюру менее интересной—по понятным причинам,—то величайшие художники-граверы Англии, Испании, Германии дают нам более здоровую духовную пищу, и Ходовецкий в Берлине иллюстрирует Гете, Бомарше, „Дон-Кихота“ Сервантеса, вольтеровского „Кандида“, не считая многочисленных альманахов-ежегодников ¹⁾, Вильям Хогарт (Hogarth, 1697—1764) в Лондоне в своих реалистических гравюрах, отказавшись от художественных традиций, издевается над нравами „доброй старой Англии“, рисуя и сам гравировав то—серию „Жизнь развратника“, то—„Жизнь проститутки“ и т. д., возбуждая негодование „общества“ и отвечая на жестокие нападки критиков книгой—„Analysis of Beauty“—„Анализ красоты“, издана в 1753 г.,—где он доказывает, что художник свободен в выборе своих сюжетов, и где, отбросив все „классические“ ходульные приемы, предлагает изучать жизнь и давать в картинах обыденное рядом с героическим и торжественным. Эта книга подвергается столь же ожесточенной критике,—но переводится на ряд европейских языков. Немного позже—пламенный испанец, Франциско Гойя (1760—1830), возлюбив акватинту, дает в издании: „Caprichos inventados y grabados al agua forte“, в Мадриде, в 1799 году,—80 аллегорических рисунков, гневно бичующих представителей испанского „общества“, а с 1808 по 1814 год,—во время развития наполеоновских войн в Испании,—серию гравюр „Los desastres de la guerra“—„Ужасы войны“,—гравюры, внушающие содрогание своим реализмом в символизме, лучшая антимилитаристская агитация. Откуда такой гнев? Он понятен: гениальные английский и испанский художники происходят—Хогарт от типографского корректора, а Гойя из семьи бедного крестьянина, жившего в окрестностях Сарагоссы ²⁾.

Впрочем, мы подходим к этому вопросу с точки зрения искусства книги,—и отступления завели бы нас далеко.

Для нас важно, что в это время гравюра на меди—в техническом отношении—весьма усовершенствовалась, появился ряд нововведений, которые мы в меру необходимости рассмотрим.

¹⁾ Многие снимки—в издании: Ludwig Kaemmerer: „Chodowiecki“. Bielefeld und Leipzig. 1897.

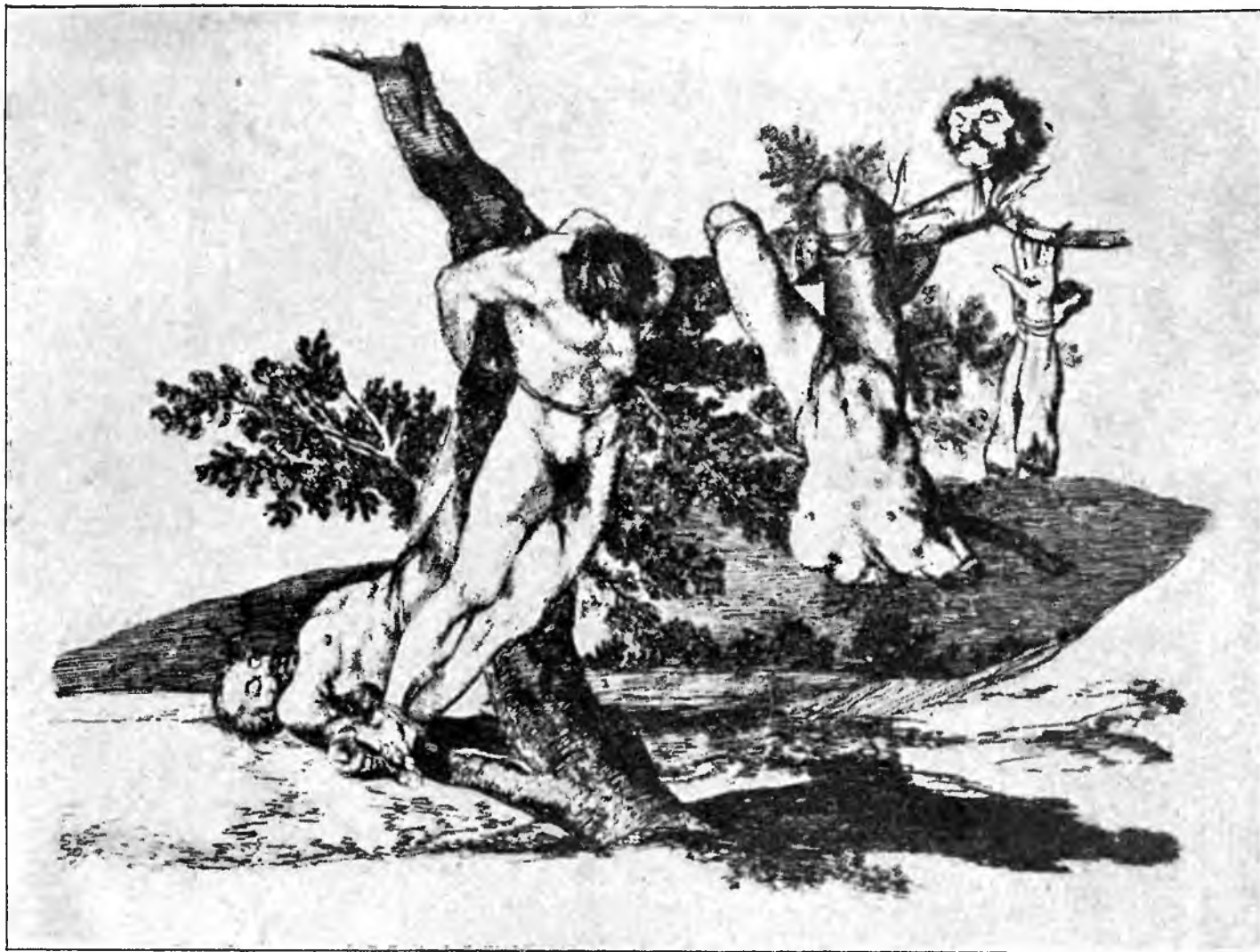
²⁾ Подробности см. у Richard Dertel: „Francisco de Goya“. Bielefeld und Leipzig 1907. Там же и снимки с карикатур „Ужасов войны“.



В. Даути, с оригинала Рейнольдса. Ариадна.—Гравюра черной манерой.



Гравюра по рисунку Ланкрэ—„Два друга“.



Франциско Гойя. Из „Ужасов войны“. Офорт.

Еще во время работ над офортом Рембрандта, доведшего искусство гравирования на меди с помощью азотной кислоты до высших пределов художественного совершенства, один немецкий офицер, художник и медальер (специалист по выделке медалей ¹⁾, Людвиг фон-Зиген (1609—1676?), изобрел так-называемую черную манеру гравирования на меди (меццотинто, франц. *manière noire*, нем. *Schabkunst*, *Swarzkupferstich*).

Сущность „черной манеры“ заключается в следующем. Как мы видели, медная доска для гравирования штихелем или иглой гладко полируется, так что получается зеркальная поверхность, на которой затем вырезывается вглубь гравюра. При черной манере, или меццотинто, доска, предварительно также гладко отполированная, обрабатывается затем с той целью, чтобы всю ее поверхность сделать зернистой, равно-шероховатой. Для этого пользовались особым инструментом, называемым гранильник, качалка (*berceau*),—сделанным из стали или железа. На узкой и выпуклой поверхности этого инструмента, прикасающейся к медной гравировальной доске, нанесена насечка, так что при ее прижимании путем раскачивания к плоскости медной пластинки,—последняя постепенно теряет свою гладкость и покрывается множеством мелких точек. Чтобы поверхность получилась однообразно-зернистой, гравер, взяв за ручку гранильник, проводит его, прижимая и раскачивая, сначала, скажем, сверху вниз доски, пока рядом параллельных качаний не пройдет всю доску в одном направлении; затем переходит к такому же путешествию гранильника, но уже поперек доски, потом вкось и т. д.—Эта предварительная подготовка доски продолжается, даже при большой опытности гравера, много часов. В результате этой работы, требующей большого терпения, вся доска приобретает равно-шероховатую поверхность, и если намазать ее краской, затем стереть лишнюю с поверхности и притиснуть лист бумаги,—то получится ровный бархатисто-черный оттиск.

Когда эта часть работы закончена, то для нанесения самого рисунка пользуются, так-сказать, негативной техникой,—и те части доски, которые на гравюре должны выйти совсем белыми, полируют начисто; которые должны выйти менее темными,—полируют почти начисто; там, где должны получиться темные тона, но несколько светлее общего черного фона,—полируют совсем мало, и т. д. Для полировки употребляется шабер—инструмент с ручкой, с полированным сегментом на конце, который при нажиме и трении сглаживает неровности. Таким образом, искусный гравер может передать бесконечную градацию оттенков и придать гравюре полную жизненность,—в отличие от некоторой сухости чистого гравирования резцом. Можно сказать, что этот способ гравирования являлся суррогатом современного фотографирования, передающего, как известно, и малейшие переходы в тонах фотографируемого предмета или лица.

Следовательно, после окончания работы гравера и по нанесении на доску краски для получения первого законченного оттиска меццо-

¹⁾ Carl v.-Lützw, цит. соч., стр. 248 и след.



Ф. Бартолоцци, с ориг. Рейнольдса. Мисс Бигэн. Гравюра пунктиром.

тинто,—краска, после стирания лишней, сильнее будет набита в наиболее шероховатых местах доски, все меньше и меньше на менее шероховатых частях, и, наконец, ее совсем не будет на вновь отполированных местах,—которые и выйдут на оттиске совершенно белыми, а остальные места доски дадут, в зависимости от таланта гравера,—прекрасную передачу деталей рисунка, незаметно переходящих от одного тона к другому. Эффект получается весьма художественный и жизненный, хотя достигнуть его очень трудно.

Людвиг фон-Зиген изобрел этот способ в Амстердаме (он родился в Утрехте и постоянно переезжал с места на место) в 1642 году и гравировал главным образом портреты коронованных особ,—что уже весьма характерно. Мы видели, что гравюра на дереве дебютировала на религиозных сюжетах и игральных картах, медная—на картинах великих художников эпохи Возрождения и опять-таки религиозных сюжетах. Конечно, в век абсолютизма наиболее выгодными моделями для художников и граверов были—короли, их родственники и любовницы.

Этот способ гравирования наибольшего процветания достиг в Англии,—может-быть, в силу флегматичности англичан, располагавшей к терпеливой обработке медной доски в течение многих дней; сюда занес его некий Роберт, князь Палатинский, в 1660 году¹⁾. Здесь особенно знаменит был в области меццотинто гениальный художник Йошуа Рейнольдс (1723—1792), вокруг которого образовалась целая школа талантливых граверов.

Меццотинто дает наиболее эффектные результаты при гравировании портретов и преимущественно в этой области культивировалось; портреты, исполненные черной манерой, иногда прилагались и к книгам.

Стремление придать гравюре больше жизненности привело к открытию точечного, пунктирного способа выполнения гравюры; его главное отличие от обычного гравирования—понятно по самому названию. Оно основано на комбинациях или более частых, или более редких точек, то очень мелких, то более крупных (нечто схожее с современным клише, исполненным сеткой). Здесь непрерывные линии совершенно отсутствуют, их заменяет пунктир. Эффект достигается употреблением либо иглы с одним острием, либо комбинированных игл с двумя или несколькими остриями, либо рулетки—небольшого узкого цилиндра, окружность которого покрыта остриями; это колесико, при нажиме его на медную доску с помощью ручки, на которой оно свободно вращается,—значительно ускоряет и облегчает работу графера по меди.

Пунктирный способ нанесения рисунка на медную доску употребляется и при карандашной манере, т.-е. при точной передаче карандашного рисунка,—и понятно, почему: если сделать рисунок обыкновенным карандашом на любой бумаге,—то, при рассмотрении в увеличительное стекло или даже невооруженным глазом, можно заметить, что карандаш ложится на бумагу не сплошной массой, заполняя всю зарисованную им поверхность, как при писании или рисовании черни-

¹⁾ В а с а н, цит. соч., т. II, стр. 128.

FARBENFABRIKEN OTTO BAER
RADEBEUL-DRESDEN



TIEFDRUCK-BRAUN 25068

TIEFDRUCKÄTZUNG VON CARL SABO, BERLIN

FARBENFABRIKEN OTTO BAER
RADEBEUL-DRESDEN



TIEFDRUCK-GRÜN 10048

TIEFDRUCKÄTZUNG VON CARL SABO, BERLIN



Франческо Бартолоцци, с рисунка Анжелики Кауфман. Сафо и Амур.
Карандашная манера.

лами, тушью, жидкими красками, а прерывисто, зернисто, что зависит от свойств как бумаги, так и карандаша. Следовательно, при передаче карандашного рисунка путем гравирования также необходимо—если хотят безусловной точности—передавать рисунок, нанесенный карандашом, не сплошными линиями, а пунктирными.

При пунктирной и карандашной манерах работают как непосредственно на отполированной доске, так и—преимущественно—через лак, что весьма облегчает работу,—так как, вместо сильных нажимов иглы или рулетки в медь,—достаточно пробить соответственные точки в лаке, а затем, при травлении, азотная кислота сделает свое дело и выест точки вглубь меди.

Изобретение карандашной манеры приписывают талантливому французскому граверу XVIII века, Жану-Шарлю Франсуа (1703 — 1757) и относят его к 1740 году. Франсуа передавал этим способом как рисунки, так и многочисленные портреты. Но до наибольшей художественной высоты карандашная манера была доведена Жилем Демарто (1729—1776), который дал много превосходных копий с карандашных рисунков как старых мастеров, главным образом Рафаэля, так и Буше и других художников XVIII века, при чем его гравюры иногда трудно отличить от оригиналов.

Для достижения большего сходства с карандашными рисунками — граверы печатали оттиски красками, имитирующими цветные карандаши, при чем, если оригинал был нарисован карандашами нескольких цветов — то изготовлялось соответственно несколько досок, оттиски с которых, наложенные точно друг на друга, давали полную иллюзию многокрасочного карандашного рисунка.



Гравюра Рамбера к сказкам Лафонтена
(Очерковый тип гравюры).

Но — эти способы требуют затраты долгого времени на приготовление медной доски к печати и, конечно, быстро обнаружилось стремление — облегчить работу по приданию гравюре наибольшего эффекта, в то же время идя навстречу требованиям жизни. И — на сцену явился новый способ гравирования путем травления — л а в и с (гравюра, законченная тушеванием, тушеванная гравюра).

При этом способе гравер имеет дело исключительно с азотной

кислотой или другими травящими медь химическими составами, при чем первоначально процесс проходит, как обычное травление офорта на меди, но через лак процарапывается только очерк гравюры (очерковое рисование). Когда очерковая гравюра процарапана через лак и протравлена, — гравер приступает к наложению теней и производит это следующим образом: те места, которые должны остаться вполне светлыми, совершенно белыми, покрываются лаком, а вся остальная площадь доски подвергается сплошному травлению либо путем погружения в азотную кислоту, либо путем нанесения последней посредством кисти. Затем — покрываются лаком места более, но не вполне светлые, и доска травится снова, — и т. д., много раз, так что на доске глубже вытравлены наиболее темные места рисунка — и, постепенными переходами, наоборот. Следовательно, при нанесении на доску краски — ее больше ляжет на те места доски, которые при травлении наиболее углублены, с которых вытравлено больше меди, а на местах белых —

после стирания—краски совсем не остается. При оттискивании на рисунке оттенки краски располагаются, понятно, более темными и более светлыми волнами, по которым можно легко отличить гравюры, исполненные этим нелегким способом.

Его изобретателем считается Жан-Батист Лепрэнс (1734—1781), живописец—ученик Буше и гравер, проживший четыре года в России (1758—1762), работавший при дворе Екатерины и зарисовавший, затем переведший на медные доски способом лависа многие сцены из русской жизни того времени, изданные затем альбомом в Париже в 1768 г.

С лависом иногда смешивают а к в а т и н т у; как мы видели, при черной манере полированную медную доску делают шероховатой от руки—при помощи качалки, гранильника; а при акватинте того же эффекта добиваются химическим путем, разными способами; так, например, пользуются для этого смоляной (обычно—асфальтовой) пылью, покрывая ею поверхность доски; затем—доска нагревается, при этом тончайший слой пыли крепко пристаёт к доске—и, при погружении доски в азотную кислоту, на доске протравляются только мельчайшие промежутки между пылинками смолы, при очищении которой—доска готова для дальнейшей работы (способом лависа), являясь шероховатой. Либо—лак, которым покрывается обычно доска перед выдабрыванием гравюры, смешивают с тонко истолченной солью (путем насыпания ее на не отвердевший еще слой лака) и



Гравюра „Грации“ по рисунку Кошена к изданию 1777 года: „L'origine des Graces“.

затем доску погружают в воду, при чем соль растворяется. Когда доска высушена—то она подвергается обычному травлению, и азотная кислота просачивается через лак к меди во всех тех мельчайших отверстиях, где были пылинки соли, и опять после протравления и очистки получается шероховатая поверхность медной доски.

Есть и другие способы получения химическим путем шероховатой поверхности, а также—в наше время—особые машины.

Затем—работа при акватинте производится как и при лависе, с той, понятно, разницей, что лавис имеет дело с гладкой доской, акватинта—с шероховатой.

Ускорение процесса гравирования путем травления получилось, далее, путем применения не твердого, а мягкого лака (*vernis mou*), которым покрывается медная доска. Применение мягкого лака дало возможность—после нанесения его на отполированную или шероховатую доску,—прикладывать к нему, плотно прижимая, лист бумаги—и рисовать на нем карандашом; когда рисунок (в обратном виде, конечно) закончен,—бумагу отдирают, и вместе с нею отдираются от доски те части лака, которые, благодаря давлению карандаша, прилипли к бумаге; затем—доска протравляется, и на оттисках получается—конечно, при большом искусстве мастера—прекрасная имитация карандашных рисунков.

Разумеется, когда техника углубленной гравюры на меди так широко, в зависимости от требований рынка, развилась,—можно было приступить и к нахождению способов получения путем гравирования полных имитаций картин художников, исполненных в много красок.

Работы Ньютона (1642—1727) над разложением солнечного спектра на семь основных красок много помогли граверам, а открытие им возможности путем смешения трех основных красок—синей, желтой и красной—получать все цвета в тысячах оттенков почти решило задачу цветного гравирования.

И мы видим, что Жак-Христофор Леблон (*Le Blond*, 1667—1741) использует, кажется, первое открытие Ньютона, давая с начала XVIII века эстампы, исполненные акватинтой в три краски—с трех медных досок, опять-таки по способу углубленного гравирования, при чем получается иллюзия многокрасочной картины. Иногда—он пользовался и четвертой доской, для черной краски, в целях, главным образом, гильоширования (нанесение тонколинейных украшений на гравюру, например, рамок, иногда прямолинейных, иногда овальных, иногда причудливо переплетенных). Для увеличения световой иллюзии от белых мест на гравюре—Леблон иногда добавлял еще доску для печатания свинцовыми белилами.

Леблон—сначала в Голландии, затем в Лондоне—охотно делился с художниками и граверами своими знаниями, и технике его изобретения посвящены две книги,—одна, вышедшая в Лондоне и написанная им самим с приложением образцов его многокрасочных гравюр¹⁾, и

¹⁾ „Il colorito. or the harmony of colours..“ by Jo.-Christ. Le Blond. на английском и французском языках.



LA ROSE.

C'est l'âge qui touche à l'extremité
 C'est l'âge qui est le plus tendre
 De la vie humaine, et son cœur
 Crève comme l'innocence
 Elle est toute avec complaisance
 Son langage invente à l'insu
 Son cœur s'élève et se repaît



Sur un cœur humain à la jeunesse
 Qui, d'un air suppléant et doux,
 Lui présente une simple rose
 De cet amour paternel
 Oubliez, retirez l'offense
 Lors qu'un amour donne il demande
 Et beaucoup plus qu'il ne donne.

L. CLAP

Autre chose, l'homme, sous du monde humain, la part, quelque instant, au monde au...

другая — в Париже, в 1756 г. ¹⁾, дополненная и с приложением образцов смешения трех основных красок. Из этой второй книжки мы узнаем, что еще до Леблона делались попытки печатания гравюр с углубленных досок в многих красках, и что ученики Леблона уже не умели удачно подражать искусству своего — талантливого, забытого теперь — учителя. В этой книжке, со слов Леблона, рассказывается, как получить всевозможные краски путем смешения трех основных, при чем главным условием ставится, чтобы краски были прозрачны — так как иначе, будучи налагаемы одна на другую, верхняя совершенно скроет краски, оттиснутые первыми досками.

Вероятно, в зрении Леблона была какая-то причудливая оптическая особенность, так как ни одному из его последователей не удавалось достичь ни искусства Леблона в разложении всех цветов картины на три основные, ни умелого подбора оттенков тех же трех основных красок. Из той же книжки мы узнаем, что у учеников Леблона, когда они работали самостоятельно, получались не прекрасные копии, подобные образцам их учителя, а буквально „зеленый“ или „синий ужас“, — вследствие господства синей краски.

Наиболее удачно работал в этом направлении ученик Леблона, Антуан Роберт, но распространить изобретение своего учителя и он не оказался способным. Однако, труды Леблона не пропали даром, и вторая половина XVIII века дает великолепный расцвет красочной гравюры во Франции и в Англии, — но гравюры, выполненной либо со многих досок, либо путем нанесения ряда красок на одну и ту же доску — и быстрого, до высыхания, оттискивания на бумаге.

Наибольшей славы в этой области достиг художник-гравер Дебюкур (1755—1832), выполнивший многокрасочным гравированием много чужих и своих картин, из которых наиболее известны: „Прогулка в галлерее Пале-Рояля“ (1787) и „Общественное гулянье в Пале-Рояле“ (1792). Он иллюстрировал также и книги, и, не считая мелких, его наиболее крупные достижения в этой области — 8 эстампов в красках в издании идиллии греческого поэта Мусея: „Héro et Léandre“, переложенной вольными стихами (1801 г., издание Дидо ²⁾).

„Невозможно рассказать, сколько жизни и вдохновения в этом высоко-художественном применении искусства, в сущности довольно механического; сколько прозрачности и легкости в общем колорите, тонкости в оттенках, изящества в формах головок, шелковистости и переливчатости всего гармонического ансамбля. Это — почти совершенство и последнее слово (в области гравюры)“ — говорит Р. Порталис ³⁾.

Последнее слово аристократического искусства XVIII века, с его мотыльковыми наслаждениями, сказано: напрасно Дебюкур, живя еще до 1832 года, — продолжает в этом направлении; его работы XIX века неудачны, мертвенны, тяжелы. Пришла буржуазия, хозяйственная,

¹⁾ „L'art d'imprimer les tableaux, traité d'après J.-C. Le Blond (par Gauthier de Mont-Dorge)“. Paris, 1756.

²⁾ О работах Дебюкура см. статью Н. Соловьева в № 2 „Русского Библиофила“ за 1911 г.

³⁾ Roger Portalis, цитир. соч., т. I, стр. 139.

деловая и будничная. Место бескорыстной по-своему—за чужой счет—легкомысленной аристократии, создававшей моды французского двора, займет расчетливая даже в наслаждениях супруга буржуа.—И, конечно, собратьям всех этих художников—„пенсионеров королей“, случилось—живших во дворцах при своих меценатах,—придется поселиться в мансардах (чердаках), создать типичную для XIX века художественную богему, поставляющую для своих новых клиентов товар по их вкусу и отводящую душу—в карикатурах на своих заказчиков.

Гравюра на меди XVIII века—требует много времени и таланта гравера и стоит дорого. XIX век, в соответствии с запросами нового потребителя—буржуазии, не столько заботящейся о своих наслаждениях, сколько о захвате рынка,—создаст дешевые способы воспроизведения иллюстраций, а позже—совсем устранил необходимость в таланте, введя чисто-механические способы иллюстрирования книг. Все эти фабриканты и продавцы мебели и посуды, подтяжек и набрюшников, фармацевты и виноторговцы и их идеологи—адвокаты и духовенство—провозгласят новый лозунг: „дешевизна и удобство“.

Какими изобретениями ответит на этот призыв искусство книгопечатания—увидим ниже.



Гравюра на дереве Папильона.



Гравюра Прюдона „Дафинс и Хлоя“. 1800 г.



Продавщица книг и газет в XVIII веке.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

ЭВОЛЮЦИЯ КНИГОПЕЧАТАНИЯ В XVIII ВЕКЕ.



МЕЖДУ тем, как в легкомысленной—в своих придворных и дворянских верхушках—Франции наше искусство идет главным образом по пути изящного иллюстрирования,— в буржуазной Англии мы наблюдаем в это же время упорные работы по улучшению красоты внешнего вида книги вообще и шрифтов в особенности.

Здесь в начале XVIII века работает над усовершенствованием шрифтов знаменитый гравер и словолитчик Вильям Кэслон (Caslon, 1693—1766), отливающий к 1722 году прекрасные коптский, этрусский, греческий, санскритский, сирийский шрифты, затем—дающий красивые рисунки для латинских и английских литер¹⁾. Благодаря его работам, Англия совершенно эмансипируется в словолитном деле от континента Европы.

Продолжает дело Кэслона—достигая еще большей красоты отливаемых им шрифтов—Джон Баскервилль (Baskerville, 1706—1775), человек, выходящий из ряда обыкновенных во многих отношениях. Сначала—с 1726 года—учитель чистописания и, следовательно, каллиграф в Бирмингеме, — в 1745 году он начинает заниматься лакировальным делом, быстро богатеет — и, благодаря этому, Баскервилль с 1750 г. может отдаться страсти,—очевидно, зародившейся давно,—к созданию новых красивых шрифтов. Он, имея перед собою опыт Кэслона, сам рисует, гравировывает, отлиывает изящные, невиданные в Англии по прелести латинские литеры и знаменитые курсивы, сам набирает, сам принимает участие в изготовлении станков для печатания.

Затем Баскервилль переходит и к издательской деятельности, при чем вносит революцию в книжное дело: печатая в 1757 году *Виргилия*, он

¹⁾ Faulmann, цит. соч., стр. 462. Lörck, цит. соч., т. II, стр. 28; т. I, стр. 269.

прессует бумагу для издания между горячими металлическими пластинами — и придает бумаге блеск, делая листы близкими по виду к пергаменту. Положено начало применению веленевой (фр. *vélin, peau de vélin* — тонкий пергамент) бумаги. Вслед за этим Баскервилль печатает изобретенной им новой прекрасной краской образцовые по красоте издания классиков, из древних Горация, Ювенала, Персия, Теренция, Катулла, Овидия, затем — Мильтона („Потерянный и возвращенный рай“), полную т.-наз. Кэмбриджскую Библию и т. д. Все его издания — шедевры для того времени, и в его шрифтах — не только красота, но и удивительная четкость — облегчающая процесс чтения: сказывается практичность англичан.

Одно из самых замечательных изданий, напечатанных в его типографии — четыре тома „*Orlando furioso*“ („Неистовый Роланд“), гениального итальянского поэта эпохи Ренессанса, Людовико Ариосто (1474—1553). Эта знаменитая поэма переиздавалась сотни раз, но когда некие книгопродавцы Молини обратились к Баскервиллю, он сумел создать шедевр. Для иллюстрирования были приглашены лучшие художественные силы Франции — Грез, Монне, Моро, Кошен, Эйзен, гравировали их рисунки четырнадцать первоклассных парижских граверов. Это издание *in-octavo* (в восьмерку), но сто экземпляров было отпечатано на большой бумаге, *in-quarto* (в четверку), и часть была послана в Париж, чтобы одеться в переплет лучшего переплетчика того времени, Дерома ¹⁾.

Эта книга была последней, выпущенной Баскервиллем (в 1773—1775 годах).

Баскервилль — будучи, по отзывам современников, человеком в лучшем значении этого слова, резко выделялся из своей среды, питая ненависть к религиозным культам, в особенности к католицизму; некоторые историки книгопечатания считают это достаточным основанием, чтобы сказать о нем только несколько беглых слов, а Dupont совсем обошел молчанием этого величайшего после Кэкстона книгоиздателя Англии.

Знаменитое завещание Баскервилля настолько характерно для англичанина XVIII века, да еще издателя Кэмбриджской Библии, — что следует привести несколько строк из этого замечательного документа. Перечислив, кому что он оставляет в наследство, — Баскервилль говорит:

„Удостоверяю, что я разделяю все свое имущество и капитал, — как выше указано, — по своей воле, но с тем условием, чтобы моя жена, в согласии с душеприказчиками, похоронила мое тело в здании конической формы, построенном в моей усадьбе и служившем до сих пор мельницей, которое я теперь воздвиг до большей высоты и где я заказал вырыть склеп для моего тела. Это желание покажется многим, без сомнения, безумием, но я обдумываю это безумие уже несколько лет, так как питаю большое презрение ко всяким видам суеверия, к комедии „святой земли“ и т. д. Я смотрю на то, что именуется божественным откровением (исключая крохи морали, к нему

¹⁾ Н. Соһен, цит. соч. 1912 г., стр. 95.

примешанные), как на наиболее бесстыдное злоупотребление чувствами народа—из всего того, что когда-нибудь придумали для игры родом человеческим. Я хорошо знаю, что эта декларация будет предметом строгой критики невежд и ханжей, которые не умеют даже различить религии от суеверия и которым внушили, что одной морали (охватывающей, по-моему, все обязанности человека к богу и ему подобным) недостаточно для того, чтобы человек был достоин его милостей; — раз, как они уверяют, не исповедуешь веры в известные таинства и нелепые догматы, в которых они понимают не больше лошади. Я объявляю, что мораль есть моя религия и правила для всех моих действий,—которые я и призываю, как доказательство, насколько моя вера соответствовала моему поведению“¹⁾).

После кончины Баскервилля—его жена не продолжала дела, и все его шрифты приобрел—за 3.700 фунтов стерлингов — гениальный драматург, предприимчивый и разносторонний Бомарше, открывший с компаньонами типографию в городе Кель (около Страсбурга, в Бадене) и напечатавший там в 1784—89 г.г. знаменитые

70-и 92-томные издания сочинений Вольтера, с гравюрами Моро, в пяти разных тиражах (от самой роскошной до простой бумаги), уверяют, что в 28.000 экземплярах²⁾. Так—шрифты английского „богоборца“ послужили для печатания сочинений величайшего французского скептика и врага суеверий и ханжества.

PUBLII VIRGILII

MARONIS

BUCOLICA,

GEORGICA,

E T

AE NE I S.

BIRMINGHAMIAE:

Typis JOHANNIS BASKERVILLE.

MDCCLVII.

¹⁾ Приводя текст этого завещания, известные ультра-роялисты братья Michaud в „Biographie Universelle“, изд. 1843 г., т. III, стр. 222, сопровождают его язвительными замечаниями, называя „галиматией“ последнюю волю этого лучшего человека.

²⁾ Н. Cohen, цит. соч. 1912 г., стр. 1045.

Кстати сказать, участие Бомарше в типографском предприятии — далеко не единичное для великих людей и писателей: Вениамин Франклин (1706 — 1790) не только был — вместе с Вашингтоном — одним из освободителей Соединенных Штатов от британского ига, выдающимся моралистом, физиком, изобретателем громоотвода, но — в молодости — и типографом в Бостоне.

На могиле знаменитого освободителя Америки положен камень с надписью, сочиненной им самим: „Тело Вениамина Франклина, книгопечатника, — подобно переплету старой книги, листы из которой вырваны, позолота и обложка уничтожены, — лежит здесь, как пища для червей. Но сочинение не погибло, ибо оно выйдет — такова его вера — еще раз в новом и лучшем издании, пересмотренное и исправленное создателем“ ¹⁾.

Ричардсон, автор излюбленных в начале прошлого века „Памелы“, „Клариссы“ и „Грандисона“, был в юности учеником в одной лондонской типографии и после семи лет учения — стал корректором.

Ретиф-де-ля-Бретонн, этот утопист и эротический писатель XVIII века, написавший более 200 томов, — был в ранней юности учеником-наборщиком. В тридцать три года — он писал свой первый роман, будучи мастером в типографии.

Один из величайших романистов, Бальзак ²⁾ и национальный поэт Франции, Беранже — в юности были типографами.

Может быть, набор и печатание сочинений других писателей, пробуждая честолюбивые струнки в душе этих великих людей, — толкнули их на писательский путь.

Между тем, как Баскервилль создавал славу английского книгопечатания, — в Италии, в Парме, Джиабаттиста Бодони, лучший по красоте его шрифтов из типографов XVIII столетия, был занят „реабилитацией Италии“, где — цитируя великолепный отзыв жюри на парижской выставке 1806 года об его издании *Виргилия* — „типографское дело было до Бодони более заброшено, чем в любой другой стране Европы“ ³⁾.

Бодони (1740 — 1814), сын типографа, работал в типографии католической „Конгрегации пропаганды веры“ в Риме и обнаружил такие таланты в своем деле, что был приглашен в 1768 году в Парму, для организации типографии Пармского герцога. Здесь он отлил — в сотрудничестве с братьями Аморотти — сотни красивейших латинских, французских и для всевозможных языков шрифтов, — создав в этой области те шедевры, которые и до сих пор являются образцами для словолитен. Его выдающаяся работа, — как и у Баскервилля, к которому Бодони хотел было поехать в обучение и у которого, несомненно, заочно многому научился, — *Виргилий* 1793 года, каждая страница которого является ювелирной работой. Затем — он издал Горация, „Осво-

¹⁾ Оригинальный английский текст — у C. Faulmann, цит. соч., стр. 470.

²⁾ Роскошное издание: „La jeunesse de Balzac. Balzac imprimeur“, par C. Hanotaux et G. Vicaire. Paris, 1903. Также у Dupont, цит. соч., т. II, стр. 88—95.

³⁾ Dupont, цит. соч., т. I, стр. 437.

божденный Иерусалим* Торквато Тассо, Расина, Буало, „Телемака“, — если называть его наиболее великолепные издания. В 1806 году он напечатал „Отче Наш“ на 155 языках, в 1808—свою лучшую работу, Гомера на греческом языке. По несколько экземпляров роскошнейших из своих изданий Бодони печатал на пергаменте, — что, впрочем, было не редкостью в то время.

Его типография привлекала к себе любопытство и коронованных лиц и других путешественников. Знаменитый французский писатель Стендаль (Мари-Анри Бейль, 1783 — 1842) рассказывает, как, при посещении им типографии Бодони, последний спросил Стендаля, какие из его французских изданий больше ему нравятся. Стендаль ответил, что — все прекрасны, но Бодони попросил его внимательно посмотреть, нет ли чего-нибудь исключительного в выходном листе сочинений Буало. Стендаль ничего не нашел, тогда рассерженный Бодони закричал: „Ах, господин, Boileau des Preaux в одну строку большими буквами, — я потратил шесть месяцев, пока сделал это красиво“¹⁾.

Под конец своей жизни — Джамбаттиста Бодони много работал над „руководством для типографов“, которое он издать не успел; его жена выполнила эту священную обязанность, воздвигнув, таким образом, Бодони лучший памятник²⁾. В этом „Manuale“ образцы более 250 разных отлитых Бодони шрифтов, некоторые из которых действительно поражают своей красотой и ясностью при чтении, некоторые посредственны. „Но весь ансамбль дает прекрасное представление о богатстве типографии Бодони, и мы видим здесь такое разнообразие шрифтов, какого напрасно будем искать в каком-либо другом предприятии этого рода“³⁾.

Подвести итоги достижений типографского дела в XVIII веке — выпало на долю приобретшей всемирную известность семьи Дидо. Старший представитель этой семьи, занявшийся книгопечатанием Франсуа Дидо (1689 — 1757) основал фирму в Париже, существующую и до сих пор, — еще в 1713 году. От него пошло многочисленное и богатое способными и талантливыми людьми поколение, давшее и издателей, и словолитчиков, и типографов, и книготорговцев, и бумажных фабрикантов, — при чем постепенная концентрация капиталов и опыта в одной семье, обосновавшейся в центре культурной жизни того времени, дала ей возможность стать к концу XVIII века не только наиболее выдающейся издательской фирмой Франции, но и поставщицей шрифтов на многие типографии Европы и даже России.

Из крупнейших по своим заслугам представителей семьи мы назовем одного из сыновей основателя фирмы, Франсуа-Амбруаза Дидо (1730 — 1804), который популяризировал в своих изданиях достижения Баскервилля и Бодони, от первого заимствовав его открытие веленовой бумаги, от второго — красоту шрифтов. Конечно, заслуги Франсуа-

¹⁾ Faulmann, цит. соч., стр. 446.

²⁾ „Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni“. Parma, 1818, 2 тома in-4.

³⁾ Brunet, цит. соч., т. I, стр. 1027.

Амбруаза велики, поскольку он, находясь в центре культурной жизни XVIII века—Париже, широко по всей Европе распространил лучшие достижения двух своих предшественников.

Франсуа-Амбруаз наиболее известен своими прекрасными изданиями французских классиков по заказам Людовика XVI, для дофина—наследника престола. Им были изданы в этой серии, в незначительном числе экземпляров, Мольер, Буало, Лафонтен и другие—конечно, охотно приобретаемые дворянством,—благодаря соответственной надписи на выходных листах: „Предназначенные для воспитания дофина“.

Он же усовершенствовал типографский станок, заменив некоторые деревянные части металлическими.

Из сыновей Франсуа-Амбруаза—младший, Фирмэн (1764—1836) известен не только как крупный ученый, бывший членом ученых институтов и Французской Академии, но и рядом серьезных открытий в области техники книгопечатания.

ТИПОМЕТРИЯ. Франсуа-Амбруазу и Фирмэну Дидо мы обязаны, во-первых,—окончательным установлением правильных и принятых быстро везде типографских мер. Как мы говорили ранее,—до середины XVIII в. каждый словолитчик отливал шрифты по произвольным размерам.

В 1730 году парижский словолитчик Фурнье Старший приобрел в собственность самую крупную и известную парижскую словолитню, фирмы Ле-Бе, существовавшую с XVI века и еще в 1561 году купившую матрицы после упоминавшегося нами знаменитого словолитчика Гарамона. В 1736 году брат Фурнье Старшего, Фурнье Младший, приступил к выработке единой для всех словолитен типографской меры. Будучи сам рисовальщиком, резальщиком и отливщиком шрифтов,—Фурнье попытался согласовать обычные размеры употреблявшихся тогда шрифтов с французскими мерами длины, взяв за основу королевский фут (*piéd-du-roi*—„нога короля“, размером около $7\frac{1}{4}$ вершков (!) или 32,4 сантиметра), в котором 12 дюймов, в дюйме 12 линий, в линии 12 пунктов. Шестую часть линии (два пункта) Фурнье принял, как самую меньшую типографскую меру—один пункт (точка), и отсюда повел все свои вычисления.

Его работы, длившиеся тридцать лет и давшие в результате как удобные для чтения и довольно изящные шрифты, так и начала типометрии,—изложены в двух томах его „Типографского руководства“¹⁾. К сожалению, Фурнье не успел закончить этого труда и напечатать третий и четвертый томы, посвященные: один—типографскому делу в полном объеме и другой—истории известных книгоиздателей²⁾.

Шрифты Фурнье Младшего,—которые в его „Типографском руководстве“ представлены в многочисленных образцах, хотя удобны для чтения, но особой красотой не выделяются.

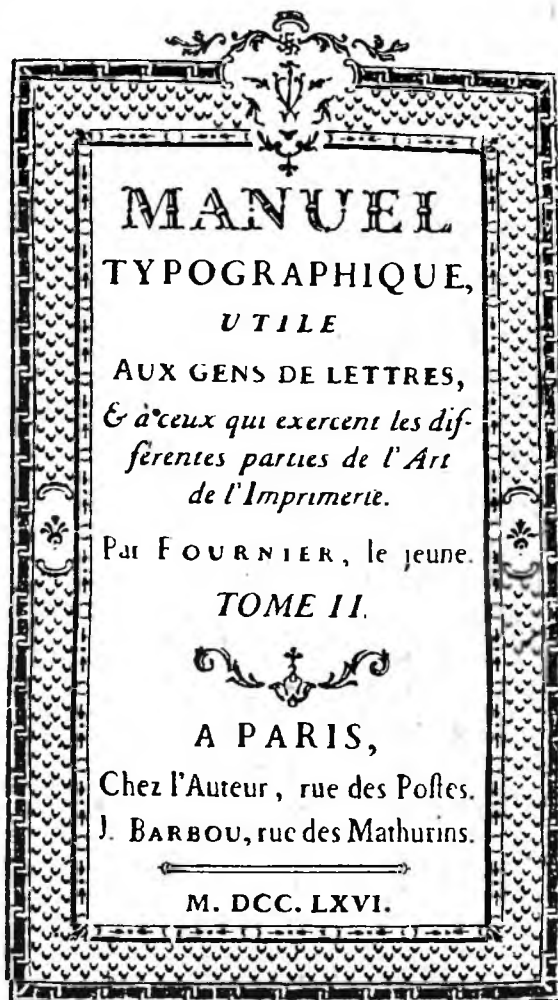
Фурнье в своих работах допустил незначительную ошибку (из-за отсутствия точного образца фута), и его пункт оказался несколько

¹⁾ Fournier le Jeune: „Manuel typographique“. Paris 1764—66, 2 vol.

²⁾ Впрочем, Фурнье успел напечатать пять очерков, под заглавием: „Traité historiques et critiques sur l'origine et les progrès de l'imprimerie“. Paris 1764.

меньше математически-точной шестой части линии. Фирмэн Дидо эту ошибку исправил (11 пунктов = 12 пунктам Фурнье), и усовершенствованная им система, благодаря своему удобству и выгоды для типографов, постепенно была принята словолитчиками всего мира.

Важность этого нововведения легко себе представить, зная, что типографу чрезвычайно важно, даже необходимо знать заранее, выписывая от словолитчика шрифты,—будут ли они по своим размерам



Выходной лист и его оборот Manuel'я Фурнье.

соответствовать уже имеющемуся в типографии материалу. Напр., на этой странице все шпации между словами в строке имеют в высоту 10 пунктов, соответствуя кеглю (высоте) корпуса; в примечаниях — 8 пунктов, по кеглю петита. Наборщик совершенно точно знает, какая длина строки (в нашей книге— $6\frac{3}{4}$ квадратов), какой размер страницы, в ширину и высоту, и чистого набора текста, и с колонтитулом, стоящим вверху страницы. Если наборщик, который набирает настоящий текст, попадет в любую другую типографию в Европе (в Америке и Англии меры несколько иные, хотя и близкие к нашим)—он встретится со шрифтом и типографским материалом, построенными

по одним и тем же мерам, и его работа значительно облегчится. Типограф гденибудь, скажем, во Владивостоке или в Мадриде может обратиться в любую словолитню Европы—и получить оттуда шрифты и материал, соответствующие имеющимся уже у него, указав только нужные размеры. Словом, система типографских мер—типометрия—имеет не меньшее значение для типографов, как меры веса, длины, объема—для торговли и промышленности.

Набор книги—это сложная работа чисто мозаичного типа, а как при этом важна точность размеров набираемых кусочков металла, чтобы вся набранная страница являлась как бы слитой в одно целое,—понятно каждому.

К сожалению, после введения этой системы типографских мер—вышина шрифта („рост“) была установлена не одинаковая. Именно, во Франции полный рост шрифта, от его основания до верхней плоскости буквы—„очка“—имеет $62\frac{2}{3}$ пункта, в России—66 пунктов. Так что русские типографии были вынуждены приобретать шрифты в русских же словолитнях,—т. к. печатание текста, набранного шрифтами разной вышины, конечно, невозможно.

После окончательного введения, в 1799 году, во Франции метрической системы мер,—оказалось, что в метре заключается 2.660 пунктов. Все попытки ввести в типографиях десятичную систему не привели ни к каким результатам, и типографская система—двенадцатеричная (12 пунктов = 1 цигеро, 4 цигеро = 1 квадрату, т. е. квадрат = 48 пунктам). О применении этих мер в типографском деле, о названиях шрифтов и т. п. мы будем говорить далее.

СТЕРЕОТИП. Второй крупнейшей заслугой Фирмэна Дидо является введение в типографском деле стереотипии.

Стереотипия (от греч. *στερεός*—твердый, крепкий) есть искусство получения точных копий с типографского набора, отлитых из металла, в виде цельных досок, в целях печатания с этих досок. Попытки—и довольно многочисленные—найти способ изготовления стереотипа известны с XVII века. По мере того, как спрос на книгу увеличивался,—все чаще являлась потребность в повторных изданиях; между тем, никакая типография не обладала такими запасами шрифта, чтобы со-



Фирмэн Дидо.