

ТРУТЕНЬ,
ЕЖЕНЕДѢЛЬНОЕ
ИЗДАНИЕ,
на
1769 годъ,
мѣсяцъ МАЙ.

Они работаютъ , а вы ихъ трудъ ядите.

Г. Сумар. въ XLIII. примѣѣ, I. книги.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

по договорам для казенных учреждений. Сверх того, учреждена полная цензура для всех и русских и иностранных книг—в столицах и пограничных таможнях (Петербург, Москва, Одесса, Рига, Радзивилов), в составе: каждая—двух гражданских и одного духовного чиновников¹⁾.

По вступлении на престол, 6 ноября 1796 года, Павел, отменив многие из распоряжений своей матери, немедленно освободил Новикова и вернул ему конфискованное Екатериной имущество. Но Новиков, совершенно разбитый четырехлетним заточением в Шлиссельбурге,—19 ноября 1796 года приехал в свое имение Авдотьино „дряхла, стар, сгорблен, в разодранном тулупе“, не возобновляя издательской деятельности и последние годы своей жизни, оставаясь благотворителем по мере сил и средств, провел в страданиях моральных и физических—и 31 июля 1818 года скончался, оставив без средств сына и дочерей.

Карамзин подал Александру I докладную записку²⁾ о Новикове, где, между прочим, писал: „Новиков, как гражданин, полезной своей деятельностью заслужил общую признательность“. „Бедность и несчастье его детей подают случай Государю милосердому вознаградить в них усопшего страдальца“. Однако, „милосердый Государь“ этим случаем не воспользовался: дети Новикова продолжали жить в Авдотьино—лишь благодаря любезности купившего за долги усадьбу Новикова генерал-майора П. А. Лопухина. Мистик от безделья на троне оказался плохим христианином—по отношению к мистику-подданному: Новиков был когда-то „опасен“, надо было мстить и детям: „своя рубашка ближе к телу“—да еще к царственному.

Впрочем, в свое время отец Александра, убитый его друзьями, не оказался „благороднее“: вытребовав из Авдотьино разоренного конфискациями Новикова к себе на аудиенцию, Павел 5 декабря 1796 года сказал ему: „Я даю тебе мою руку и слово, что и копейка твоя не пропадет; дай только мне время и верь моему слову“³⁾. Новиков воспользовался аудиенцией, чтобы выхлопотать освобождение из Шлиссельбурга некоторых заключенных.

Но—уже следующий год показал, что Павел обманул Новикова: его имущество, кроме родового Авдотьино, продано было постепенно без участия Новикова, казенным способом, за бесценок, для уплаты долга Опекунскому Совету. Павел решительно ничем своего участия к Новикову не проявил. Последний, в свою очередь, никогда к Павлу ни с какими просьбами и напоминаниями о данном им слове не обращался.

К 1818 году, ко времени смерти Новикова,—в России созданся и более обширный образованный круг—среди помещиков и купцов, и расцвела—относительно—книга. Но в 1771 году, в „Живописце“ (стр. 44), Новиков писал: „Какой бы лондонский книгопродавец не ужаснулся, услышав, что у нас двести экземпляров напечатанной книги иногда

¹⁾ I Полное Собрание Законов, т. XXIII, 17508.

²⁾ Ее текст приведен у Лонгинова, стр. 0161.

³⁾ Там же, стр. 366.

КАРТИНА ЦЕБЕСОВА.

*Переводъ съ древней Греческой рукописи
на Нѣмецкой, а съ онаго на Рос-
сійской языкъ.*



Изданіемъ Типографической Компаніи.

МОСКВА,
Въ Типографіи Компаніи Типографической,
съ указнаго дозволенія,
1786.

в десять лет насилу раскупятся!" И—такая параллель: в 1772 году Новиков издает свою работу—„Опыт исторического словаря о Российских писателях“—первую русскую книгу научно-библиографического содержания, а Почаевская лавра подносит „православным“: „Басни Талмудовы от самихъ жидовъ узанныя“. Конечно, рано или поздно одна из сторон должна была победить. Тогда—победа осталась, на время, за почаевским мракобесием: православие было сильнее новиковского христианства. Новиков сделал „попытку независимого общественного самоопределения, по существу нетерпимого для абсолютной власти“¹⁾, критикуя и крепостное право, и злоупотребления правительства и духовенства—то-есть опоры самодержавия. Для представителей последнего—несмотря на их весьма циничное отношение к религии—Почаев был опорой, Новиков—врагом.

В этом отношении, как и в других,—Павел обманул еще раз Новикова и тогдашнее общество: он в 1797 году²⁾ не только подтвердил полную предварительную цензуру, но и закрыл все типографии и запретил ввоз книг из-за границы. 18 апреля 1800 года Павел запрещает и продажу литер частным лицам, а 16 июня того же года—печатание школьных книг частными издателями³⁾. Наконец, 5 июня того же года он „повелел“ запечатать все частные типографии.

Александр I пошел тем же путем: вначале—сделал послабление дворянским общественным кругам, и 31 марта 1801 года—через 20 дней после убийства Павла и занятия трона—отменил запрещение ввозить книги из-за границы и разрешил отпечатать частные типографии⁴⁾. Но уже 14 июня того же года он приказывает обозначать на выходных листах книг, в какой типографии и по одобрению какой цензуры они печатаются. Причина—напечатание книги: „Философъ горы Алаунской или мысли при кончинѣ Государя Павла I“⁵⁾. В 1802 году, 9 февраля, он подтверждает указ 1783 года о вольных типографиях, а 1 апреля—подписывает указ „о непродаже книг, противных законам Божиим и гражданским“, „под опасением строгого ответа и взыскания по законам“⁶⁾.

Наконец, 9 июня 1804 года издается Устав о цензуре, чтобы просуществовать—с разными оборонительными для самодержавия и православия изменениями—до XX века, в начале которого действовали три цензуры: гражданская, церковная и придворная, а иногда еще и военная.

Как видно по этим частым указам и законам—самодержавие весьма уяснило себе всю опасность честного и защищающего интересы народа, хотя бы осторожно, печатного слова.

Последнее, действительно, все более и более стремилось вырваться из-под царской опеки. Конец XVIII века, с одной стороны,—дал частную

1) Слова акад. Пыпина, приведены у Боголюбова, стр. 454.

2) 1 Полное Собрание Законов, т. XXIV, № 17811.

3) „ „ „ т. XXVI, № 19388 и 19454.

4) „ „ „ т. XXVI, № 19807.

5) „ „ „ т. XXVI, № 19916.

6) „ „ „ т. XXVII, № 20139 и 20210.



НАЧАЛЬНОЕ УПРАВЛЕНИЕ
ОДЕТА,

ПОДРАЖАНИЕ ШАКЕСПИРУ
БЕЗЪ СОХРАНЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ
ОБЫКНОВЕННЫХЪ ПРАВИЛЪ.

Печатано въ Типографіи Ермакова въ Москвѣ
1801 года.



типографию богатого помещика Струйского, который как в этой типографии, в селе Рузаевке, Инсарского уезда, Пензенской губернии, так и в Петербурге печатал рабски-льстивые бесталанные оды своего сочинения в честь Екатерины и Павла, печатал с роскошью, на великолепной бумаге и на шелку, с прекрасными гравюрами на меди; с другой—отставной бригадир Рахманинов в своем селе Казинке, Козловского уезда, Тамбовской губ., в 1791 году напечатал сочинения Вольтера. Власти об этом узнали, „друг Вольтера“—Екатерина приказала типографию запечатать, и в 1797 г. она, с 5.025 экземплярами сочинений Вольтера, сгорела.

И это—единственные более яркие факты из жизни провинциальных типографий, которые достойны внимания библиолога. Если Москва до 1756 года не имела другой известной типографии, кроме Печатного Двора,—лишь после основания в этом 1756 году Университета при нем была заведена типография,—то в провинции дело обстояло еще хуже. Хотя 24 января 1773 года был издан указ о заведении типографий при губернских правлениях,—но провинция до такой степени не нуждалась в местном печатном слове, будучи слабой потребительницей петербургской и московской книги, что после этого года и до 1884—известный знаток книжного дела в России XVIII века, В. Семенников ¹⁾, не отметил в провинции ни одной типографии, кроме открытых еще в 1765 году типографий в Астрахани и Кременчуге—служивших, вероятно, только для мелких казенных заказов. В 1784 году типографии открыты в Калуге и Ярославле, в 1787 г.—в Киеве (не считая церковной при Лавре), в 1788 г.—в Тамбове, в 1789 г.—в Тобольске и т. д. В 90-х годах XVIII века они открываются более быстрым темпом, но главным образом для казенных надобностей.

Расцвет книги во второй половине XVIII века в Европе заметно отразился в России, но главным образом на казенных изданиях, как сочинения Екатерины II. Некоторые из них изданы недурно, в особенности „Начальное управление Олега“, большой том в лист, печатанный в 1791 г. с виньетками в тексте, прекрасным гравированным заглавным листом и гравированными нотами. Также красиво издана ее „Опера комическая Федей“, в 1789 году, в 4^о, опять с гравированными выходным листом и нотами. Недурно и казенное издание—Наказа комиссии о сочинении нового Уложения, 1770 года, на четырех языках—русском, немецком, французском, латинском. Есть и сплошь гравированное издание—извлечение из того же Наказа в 11 страниц, 1778 года, с красивым заглавным листом, и „Учреждение Воспитательного дома“ в Москве, в трех томах, со многими виньетками, и „Учреждения и уставы“ о воспитании юношества, 1774 года, в 2 частях, с красивыми фронтисписами.

Казенные граверы—других не было, не считая граверов лубочных изданий—поставлялись Германией (при Петре—Пикар, Шхонебек, позже Вортман, Эллигер, Яков Штелин, Шмидт), с их русскими учениками:—при Петре—Алексей и Иван Зубовы, позже—Иван Соколов, Герасимов,

1) „Русский Библиофил“ 1911 г., т. VI и VII, статья В. Семенникова о провинциальных типографиях.



СОБРАНИЕ

РАЗНЫХЪ ИЗВѢСТІЙ

ИМПЕРАТОРСКАГО

ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ДОМА

Казенно ссудной и сохранной казенъ

ИЗДАНИЕ

къ

УДОВОЛЬСТВІЮ ОБЩЕСТВА

Служащее;

ТОМЪ II.

Печатано въ С^т. Петербургѣ въ литографіи

І. К. Шнора 1791 года.

Евграф Чемесов—чтобы называть более известных. Конечно, их работы не могли создать русской национальной гравюры: слишком сильно было влияние более культурных учителей, в свою очередь находившихся под влиянием французской гравюры того времени. И типографии—лучшие—главным образом открываются у нас французами и немцами; Lorck относит даже историю книгопечатания в России к отделу: „Die Zweige der germanischen Gruppe“; но он несколько увлекается в своем немецком патриотизме, так как Россия заимствует достижения в книжном искусстве не только из Германии, но из Франции и Англии.

В предисловии к книге: „Стихотворения Анакреона Тийского“, напечатанной в СПб, в 1794 году, мы нашли следующее заявление переводчика, поэта А. Львова: „переводить и печатать начал я по милости новых литер, от Дидота привезенных; так и кончить печатание принужден был по желанию типографов, погонявших меня корректурными листами“.



Чтобы характеризовать положение типографий в техническом и материальном отношении, приведем еще не печатавшиеся в России заметки о крупнейших типографиях и граверных этой эпохи, напечатанные в парижском издании анонимного „Voyage de deux français dans le Nord de l'Europe“ — Путешествие двух французов по северу Европы—вышедшем в 1796 году в трех томах; том III посвящен России, и Заведующий Музеем старой Москвы П. Н. Миллер любезно разрешил нам воспользоваться частью его извлечений из этого труда,

написанного журналистом Альфонсом Фортиа де-Пиль; его спутник, Буажелен де-Кердю, не принимал участия в составлении отчета об этом путешествии.

О типографии Академии Наук в Петербурге де-Пиль сообщает: „Близь здания, где находятся все коллекции (Академия Наук), есть другое, отдельное, зависимое от Академии, в двадцать четыре окна на пять. Внутри оно разделено на две части; в одной девять печатных станков для немецкого и латинского; кроме того, помещение для всего, что касается географических карт, и прессов для печатания на меди. В другой части—станки для печатания по-русски, зала заседаний, где раз в неделю собираются академики, и зала, где находятся физические инструменты.

Налево от входа находится помещение, где гравировать географические карты.

Рабочих очень мало; мы там видели четырех граверов, занятых вырезыванием печатей для Департамента торговли. Их было только четверо в маленькой комнатке. В другом помещении, отделенном только чем-то в роде коридора, находилось четверо рабочих, занятых раскрашиванием карт.

Граверы зарабатывают всего по 74 рубля в год, на что они должны питаться и одеваться.

Было продано около 2.000 карт России с русскими надписями и почти 800 с латинскими надписями. Эта большая карта составлена из трех досок. Надо заметить, что первая появилась в 1786, а вторая в 1787 году».

«Два прессы для печатания гравюр с медных досок; цилиндры прессов движутся при помощи большого колеса, приводимого в движение двумя людьми. Этот способ неэкономичен ни в смысле времени, ни в отношении рабочих рук; дело не идет быстрее, а занято три человека, тогда как двух было бы совершенно достаточно.

Есть также станок обыкновенного типа; его употребляют для тонких работ.

В правой половине—четырнадцать станков для печатания по-русски, из них девять находились в действии. В обеих типографиях печатают только по-русски, по-немецки и по-латыни.

Лист в четверку (in-4) стоит один рубль за набор и одну копейку с листа за печатание; сверх того—бумага. Лист в двенадцатую (in-12) от 4 до 5 рублей за набор.

Частные лица могут давать заказы в эту типографию...»

Путешественники побывали и в Москве; о Синодальной библиотеке и типографии (на Никольской улице) Пиль сообщает:

„Библиотека находится в ужасном сводчатом здании. Двери и окна железные. Мы прошли через две комнаты, где сохраняются списки и каталоги; в двух других находится приблизительно четыре тысячи томов. Почти все они духовного содержания; 180 томов принадлежали Петру Первому, среди них есть книги на французском, немецком, английском, голландском и итальянском языках“. «В одной из книг с гравюрами, касающимися войны, Петр сделал собственноручные заметки, чтобы указать, одобряет ли он их и достаточно ли тонко они сделаны. Это доказывает, что Петр сам следил за исполнением тех изданий, которые он заказывал“.

„Собрание русских книг, напечатанных в Москве, состоит из трехсот названий“.

„В типографии 22 стана для книг духовного содержания русских или славянских и два стана для книг гражданской печати и для частных заказов. Другие типографии для книг духовного содержания находятся в Петербурге, где два стана, в Киеве и Чернигове; льют шрифт только в одной печи, и пуд шрифта стоит пять рублей. Буквы и доски гравируют на меди и на дереве, рабочие все казенные крепостные, получают по 36 рублей в год.

В 1792 году типография получила 50.000 рублей дохода; прежде управление этими доходами было поручено администрации этой типо-

графии, а в настоящее время императрица завладела этими деньгами; они положены в банк и из процентов, которые с них получаются, дают пенсии старым или увечным лицам духовного звания. Здание, в котором гравировут и где сохраняется шрифт для печати, новое.

Для склада книг, напечатанных в этой типографии, имеются огромные помещения. В 1792 году эти книги оценивали в 230.000 рублей. Книги не очень дороги, если судить по русской Библии в трех томах in-folio, которая стоит 5 рублей в листах».



Концовка из оперы „Душенька“, СПб., 1808 года. Гравюра на меди
А. Ухтомского по рисунку А. Иванова.



ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ.

КНИГА В РОССИИ В XIX И XX ВЕКАХ.

ФРАНЦУЗСКОЕ влияние, характерное для русской книги XIX века, понятно: в конце XVIII века и Россия была захвачена в орбиту Парижа, как законодателя мод и хорошего вкуса. Если даже Англия не устояла в этом отношении, то русское „высшее общество“, мало образованное, особенно было падко на внешний лоск Парижа, что дало так много пищи сатирикам из новиковских и других журналов. Но с „бонмо французского двора“ к нам незаметно просачивалась и французская культура, главным образом в виде беллетристики, меньше—философии Вольтера, Руссо и Дидро. При просмотре в музеях библиотек русских помещиков XVIII века—автору этих строк не раз приходило на мысль, что эти библиотеки могли бы сойти за библиотеки французских дворян, так много в них французской литературы и—иногда—совсем отсутствует русская. Вместе с литературой—к нам переселялись и французские книгопродавцы (Август Семен), типографы, переплетчики, конкурируя с немецкими и побивая их изяществом своих работ. В сущности, Лорк неправ в одном отношении: Россия, как и другие страны Европы, была и под сильным влиянием Франции, иногда—пользуясь для импорта французских новинок посредничеством Германии, иногда, наоборот,—германские новинки получая из Франции. Лишь с середины XIX века, после расцвета германской промышленности, Россия перешла к поставщикам машин, красок, иногда—шрифтов из Германии, и это положение сохранялось до последнего времени.

Так, через Францию из Мюнхена пришла к нам литография. Д. А. Ровинский, со слов известного знатока русской старины М. И. Пыляева, рассказывает, что при вторичном вступлении русских войск в Париж в 1815 году в числе чиновников был барон П. А. Шиллинг, которому



Выходной лист, гравюра на меди Сандерса, по рисунку Тончи. 1804.

пришлось переписывать (по несколько раз) некоторые секретные бумаги. Ему сообщили, что в Мюнхене практикуется способ литографирования, который значительно облегчил бы его труд. Шиллинг получил командировку в Мюнхен, привез новинку в Петербург и там был назначен директором первой литографии при Коллегии иностранных дел. Насколько верен рассказ Пыляева—судить трудно, но 12 июня 1817 г. был издан именной указ о штате для литографического заведения при



Гравюра на меди И. Ческого, по рисунку А. Иванова. 1816.

Коллегии ¹⁾. Тем же годом помечена и первая литография—приложение к „Волшебному Фонарю“—сборнику типов петербургских жителей, напечатанному в типографии Плавильщикова. В следующем году, в издании Министерства полиции: „Объ общественномъ призрѣнїи въ Рос-

¹⁾ I Полное Собрание Законов, т. XXXIV, 26919.



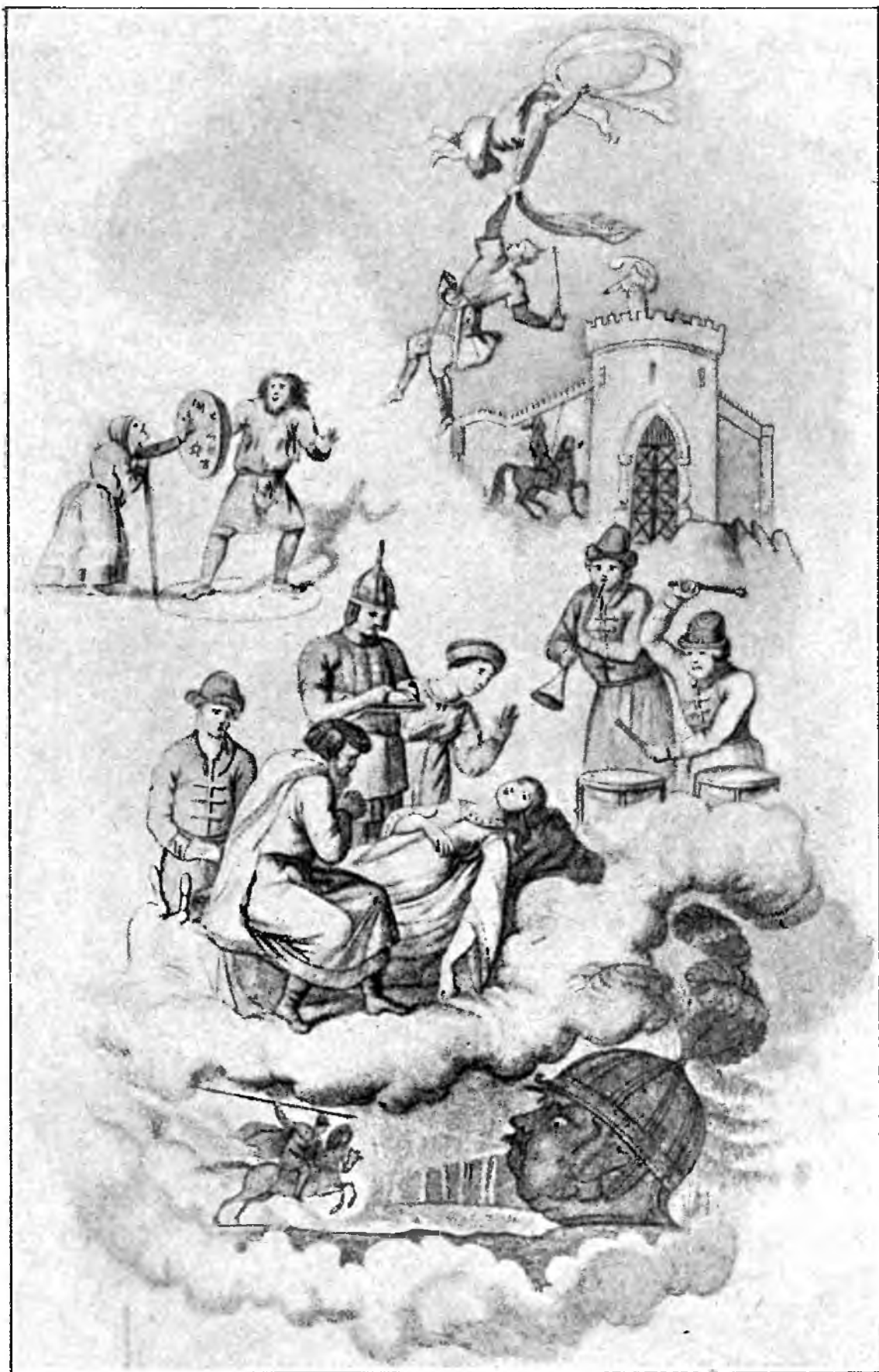
Выходной лист второй книги „Новоселье“.

Книжная лавка Смирдина. На переднем плане—Пушкин разговаривает с Вяземским.

си“, помещена виньетка, рисованная Венециановым и исполненная литографией ¹⁾).

Но в это время литография еще не получила большого распространения в России, и царит гравюра на меди—чистым резцом или офортом. Сменяя казенных граверов XVIII века, у нас появляется ряд талантливых граверов, иностранцев и русских, выполняющих свои и чужие композиции, между ними очень изящный Сандерс (Saunders), три гра-

¹⁾ О литографии см. В. Я. Адарюков: „Очерк по истории литографии в России“, СПб. (1911 г.).

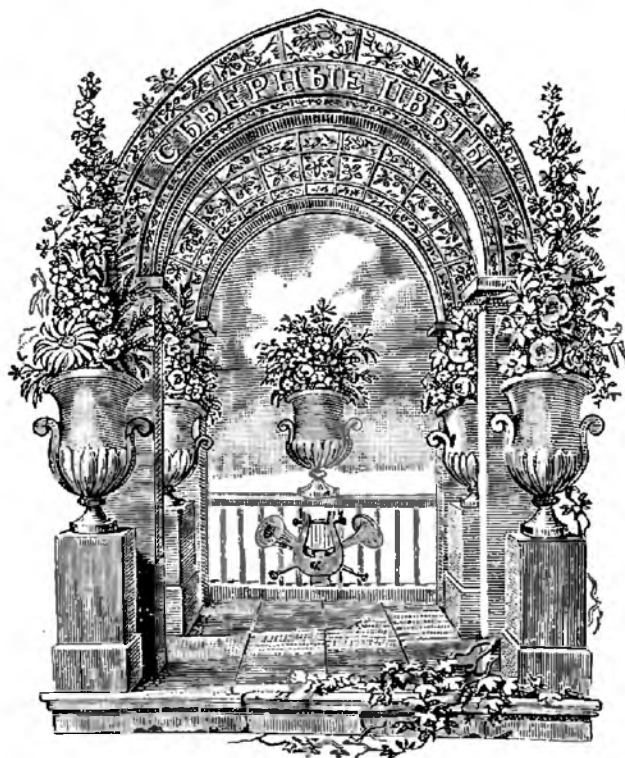


Фронтиспис И. Иванова к „Руслану и Людмиле“ А. С. Пушкина в первом издании 1920 года.—Гравюра на меди М. Иванова.—Увеличено.

вюры которого к „Анакреонтическимъ пѣснямъ“ Державина 1804 г.—фронтиспис, заглавный лист и концовка—вполне соперничают с лучшими французскими офортами XVIII века, не имея в себе, правда, ничего русского. Тот же Сандерс—главный гравер великолепной „Эрмитажной галлерей“ 1805—1809 годов, с 75 снимками с лучших картин Эрмитажа, напечатанных в двух томах (третий том был изготовлен, но не вышел) на трех сортах бумаги, в том числе и на ватманской.

В „Эрмитажной галлерей“, рядом с именем Сандерса, мы встречаем и Ческого, Ивана Васильевича—одного из лучших граверов России, про-

исходившего из крепостных крестьян, в детстве проявившего большой талант и взятого в 1791 г. в Академию Художеств; через два года к нему присоединился его брат, Козьма. Впоследствии оба получили звание академиков. Ивану Ческому принадлежит много иллюстраций к книгам первой половины XIX века, из них назовем—два заглавных листа к „Опытѣмъ в стихахъ и прозѣ“ К. Батюшкова, СПБ, 1817 год, заглавный лист и две иллюстрации к книге: „Тассовы мечтанія“, СПБ, 1818 г., четыре гравюры к „Баснямъ Крылова“ 1825 г., ряд выходных листов и иллюстраций к альманахам—ежегодникам, издававшимся у нас, по примеру европейских стран, в виду трудности получения разрешений на



Фронтиспис Лангера к „Сѣвернымъ Цвѣтамъ“.

журналы, широким потоком около времени декабристов и до сороковых годов, во главе с прелестными „Невскимъ Альманахомъ“ (1825—1832 гг.), „Сѣверными Цвѣтами“ (1825—1832 г.г.), „Полярной Звѣздой“, где рядом с Ческим выделяются другие граверы—из них крупнейший Галактионов, Степан Филиппович (1778—1854 г.г.), воспитанник Академии Художеств с 1785 г., академик с 1808 г., —подражавший в своей манере английским граверам ¹⁾, исполнивший много видовых гравюр большого размера, еще больше иллюстраций к книгам, из которых—одинаково отличных—назовем гравюры к басням Хемницера 1817 г., басням Измайлова 1816 г., басням Крылова 1815 и 1825 годов, сочинениям Державина 1831 года, гравюры в трех названных выше сериях

¹⁾ Д. А. Ровинский: „Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков, СПБ. 1895, стр. 12.

альманахов и в двух альманахах Смирдина: „Новоселье“, СПб, 1833 и 1834 г.г. В 1823 г. он начал издавать серию листов: „Литографическая школа сельских видов“, из которых Ровинскому известно 10 листов. В 1821—24 годах Общество поощрения художников издало его серию, им самим нарисованную и литографированную, видов Петербурга. В это время более дешевая литография начинает выдвигаться, и в некоторых альманахах мы встречаем литографированные обложки и рисунки.

Рядом с Ческим и Галактионовым стоят: Иванов, Михаил Афанасьевич, с его гравюрами к басням Крылова 1815 года, сочинениям Озерова 1828 г., заглавными листами к сочинениям Жуковского 1817 года и басням Хемницера 1820 г., и другой талантливый гравер, Андрей Григорьевич Ухтомский, замечательный своей изобретательностью в гравировальном деле, пользовавшийся для гравирования всеми известными тогда манерами, изобретший самостоятельно гравировальную машину, которая, впрочем, никогда не была в деле, будучи в 1821 г. приобретена Академией Художеств для Печатной палаты при ней. Ухтомский дал исполненные в ложноклассическом стиле гравюры к „Фингалу“ Озерова 1808 г. (акватинта) и часть гравюр к сочинениям Озерова 1828 г., одну гравюру к „Шильонскому узнику“ Жуковского и семь гравюр к опере на сюжет „Душеньки“, издания 1808 года.

„Душенька“—подражание Богдановича в стихах „Амуру и Психее“—пользовалась тогда, кажется, наибольшим успехом: она издана с XVIII в. по 1838 год больше десяти раз, некоторые издания с иллюстрациями, подражание французским. В 1837 году было выпущено миниатюрное издание „Душеньки“, напечатанное в типографии Экспедиции Заготовления Госуд. Бумаг мелким шрифтом, некоторые экземпляры—на веленовой бумаге, с рисунками на тонкой китайской бумаге, некоторые на розовой бумаге. В этом издании три литографии, исполненные П. Ивановым.

Но выше всех этих талантливых граверов, по авторитетному мнению Д. Ровинского, стоит Николай Иванович Уткин (1780—1862 г.), также находившийся под влиянием французских (его учитель в Париже Бервик), немецких (его учитель в СПб. Клаубер) и английских (его друг Робинзон) граверов. К сожалению, знаменитый, как портретист,—Уткин мало иллюстрировал книги; известны его портреты Пушкина, повторенные много раз в изданиях сочинений великого писателя.

В 1839 году вышло замечательное издание иллюстраций к „Душеньке“ графа Федора Толстого—62 очерковых (контурных) гравюры, в продолговатый лист, исполненных на меди. При всей неминуемой холодности и условности очерковых гравюр,—эти иллюстрации к „Амуру и Психее“ считаются одними из лучших в Европе.

Этим изданием заканчивается расцвет русской иллюстрированной книги с гравюрой на меди,—расцвет, запоздавший по сравнению с Францией на несколько десятков лет. Интересно проследить, как отсталая в экономическом отношении страна, сначала—запаздывая, затем—по мере развития русской промышленности—все более идя в ногу, перенимала в области графических искусств нововведения Франции, потребность в которых вызывалась там экономическими причинами.

Так, дешевый сравнительно с кожаным переплетом рекламный картонаж с печатным на нем текстом появляется на Западе в конце XVIII века,—у нас первую книгу в печатном картонаже автор встретил от 1801 г.; это—„Нѣкоторыя черты о внутренней церкви...“, сочинение Ив. Влад. Лопухина, СПб., 1801 г., где, кроме одной символической гравюры вне текста, имеется белый атласный картонаж, с отпечатанными на нем—на передней и задней крышке и корешке—гравюрами мистического характера: передняя—пылающее сердце в облаках, задняя—человек, взбирающийся на каменные горы по узкой тропе с тяжелой ношей на спине.

Вероятно, что такие картонажи были и раньше годом-двумя. Печатные обложки в это время также начинают прививаться в России. К сожалению, до сих пор не удалось точно установить, в каком году они появились у нас впервые.

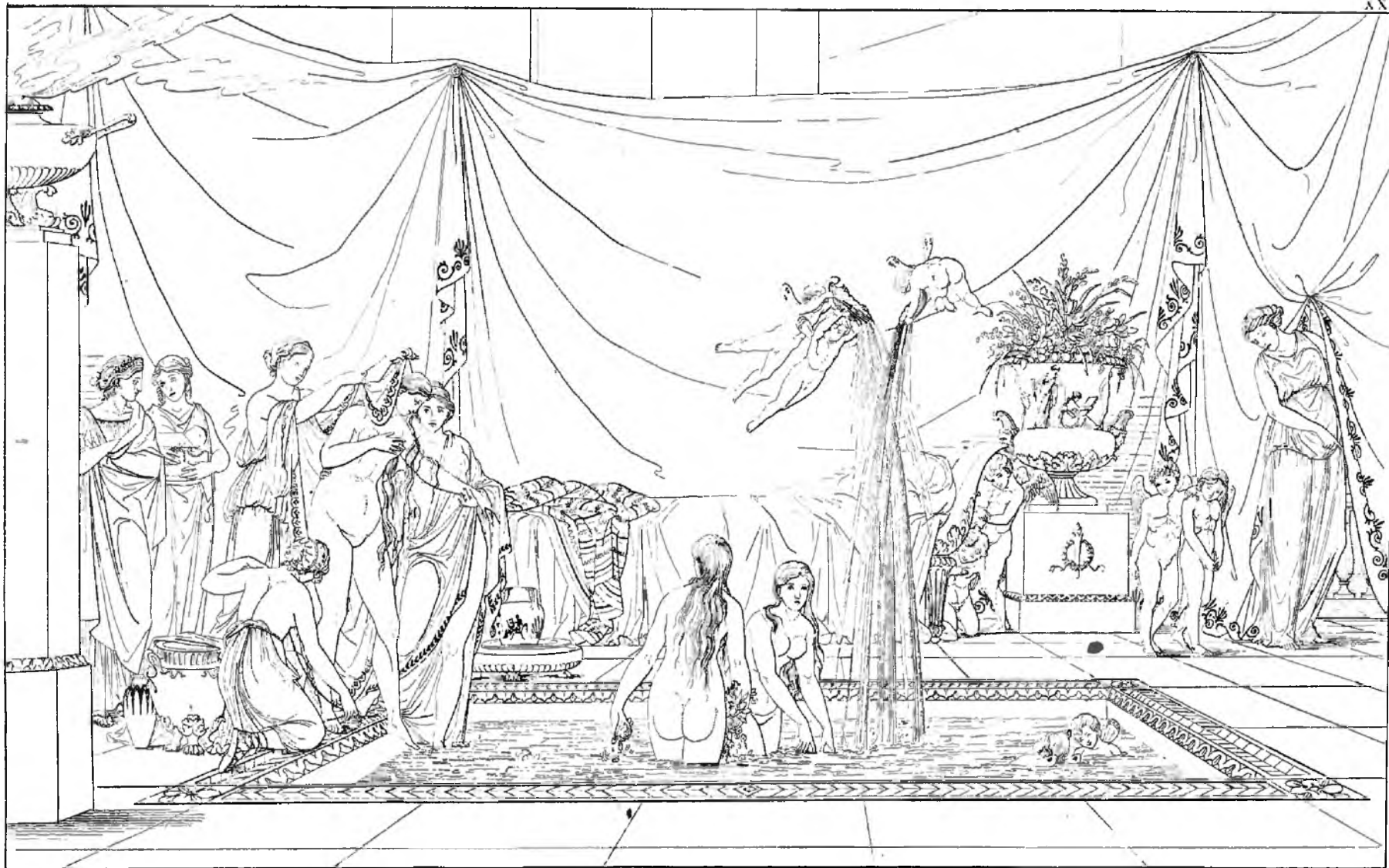
Но печатная обложка, исполненная гравюрой, очень дорога, и мы видим, что уже в первом десятилетии XIX века переходят на простой набор обложки шрифтами.

Стремление к удешевлению книги диктует позднее—переход от иллюстрирования гравюрами на меди к литографии; но расцвет ее можно наблюдать у нас лишь во второй половине XIX века, а в сороковых годах—мы не можем не видеть успеха гравюры на дереве; является такой замечательный жизненный иллюстратор, как Александр Алексеевич Агин (род в 1826—год смерти неизвестен, от 1865 до 1870 года), нарисовавший 88 рисунков к „Ветхому Завету“ (СПб. 1846 год)—исполненные еще контуром на стали академиком Афанасьевым; в том же 1846 году выходят знаменитые сто рисунков к „Мертвым душам“ Н. В. Гоголя—гравированные на дереве Е. Бернардем. Характерно, что издание это выходит в 18 выпусках, дав только 72 рисунка, а 28 рисунков, из-за конфликта между издателями—Е. Бернардем и его компаньоном—увидели свет только в 1892 году ¹⁾).

Еще ранее—в 1841 году—вышло „первое русское роскошное издание“ с гравюрами на дереве—„Наши, списанные с натуры русскими“ (вспомните опять, что в том же году Кюрмер в Париже издает в выпусках, с гравюрами на дереве—„Французы, изображенные ими самими“). „Наши“—действительно прекрасное издание, рисунки в котором исполнены Тиммом, Щелровским и Шевченко и резаны на дереве лучшими граверами того времени—Клодтом, Неттельгорстом, Дерикером и Линком; шрифты отлиты в лучшем словолитном заведении Петербурга, у Ревильона.

Его издатель, Я. А. Исаков, сообщил на обложке седьмого выпуска, что всего подписалось 800 подписчиков; на обложке 1-го выпуска указано, что Кюрмер получил на „Французов“ 22.700 подписок. Издание „Наших“ давало убыток и прекратилось на 14-м выпуске; по расчету издателей, подписка на 1.500 выпусков покрывала бы все расходы, но

¹⁾ См. монографию К. С. Кузьминского: „Художник-иллюстратор А. А. Агин, его жизнь и творчество“, Москва, 1913.



Из альбома гравюр Ф. Толстого к „Душеньке“ Богдановича.

стольких охотников приобрести „первое русское роскошное издание“—среди наших помещиков и купцов не оказалось.

Факт не единичный: первое собрание сочинений Пушкина, изданное в 1838—41 годах Экспедицией Заготовления Государственных Бумаг, лучшей из казенных типографий России, открытой в 1818 г.,—в 11 томах, в 1845 году распродалось—за полцены, вместо 20 руб. по 10 р. серебром на веленовой бумаге и по 8 руб. на простой. Соответственное—мало лестное для русской культуры—объявление было помещено в журналах и газетах ¹⁾. П. Н. Столпянский рисует книжную торговлю того времени весьма мрачными красками.

Издание „Наших“—несмотря на то, что все граверы—иностранцы, печатание производилось в типографии „Journal de St-Petersbourg,“ напечатано оно в подражание „Французам“ Кюрмера,—действительно русское—не только по содержанию, но и по характеру рисунков, хотя и выполненных под влиянием Гаварни. При его сравнении с иллюстрированной книгой начала XIX века—бросается в глаза одна характерная черта: большинство гравюр на меди в книгах времени Александра I—или копии с немецких и французских образцов, или сделаны по оригинальным рисункам русских художников, которые могут смело сойти за иностранные, до того мало в них национального; сказывается зависимость русских иллюстраторов от их западных учителей. Виньетки, заставки и концовки к Державину, к басням русских писателей—Крылова, Измайлова, Дмитриева—кроме тех, где изображены русские в их характерных костюмах—отлично ужились бы в парижском издании басен Лафонтена, настолько в них было мало русского. Другая характерная особенность—бедность иллюстраций в изданиях начала XIX в. и богатство—в сороковых годах: обычно в изданиях времени Павла и Александра I—одна, а иногда—две-три гравюры; в „Наших“—их больше сотни, в тексте и вне текста. Причина того и другого явлений, конечно, чисто экономическая: во Франции XVIII век дал много богатых покупателей, привлекаемых эротическим содержанием изданий или славой авторов; книга могла быть дороже. В России начала XIX века можно было рассчитывать только на русских покупателей, а слой образованного дворянства и купечества был очень тонок. Тиражи книг, при этом условии, были гораздо меньше, а дорогая работа гравера на медной доске окупается, давая возможность удешевить издание, лишь при значительном числе покупателей. Отсюда—впоследствии—и переход, начиная с альманахов, к национальному русскому творчеству, так ярко выразившийся с сороковых годов: иностранные иллюстраторы и граверы были очень дороги, русские гораздо дешевле; работа на деревянных досках—много быстрее работы на медных пластинках, поэтому опять-таки дешевле. Отсюда и постепенный отказ от иностранных граверов-гастролеров, замена их русскими—начавшаяся еще с XVIII века; отсюда и переход к дешевой гравюре на дереве. Но дешевизна последней, еще более ощутительная благодаря возможности

¹⁾ П. Столпянский: „Книжная торговля в СПб. в Николаевскую эпоху“ „Русский Библиофил“, 1911 г., т. II.



*За чайным столиком весной
Под липками, часу в десятом,
Сидел помещик столбовой,
Покрытый стеганым халатом.*

Рисунок А. Агина, грав. на дереве Е. Берnardским, к „Помещику“ Тургенева.
Из „Петербургского Сборника“, изданного Некрасовым. СПб. 1846.

печатания ксилографии вместе с текстом,—дает возможность увеличивать количество рисунков в тексте. Поэтому—целая сотня рисунков в „Наших“ и стоящих рядом с ними изданиях 40-х годов как выше перечисленных, так и далее указанных.

Среди иллюстраторов „Наших, списанных с натуры“ стоит Тимм, Василий Федорович—художник-академик, сыгравший очень крупную роль в развитии русской иллюстрации—в ее графико-иллюстративной, а не технической стороне. Несмотря на влияние Гаварни и других французских иллюстраторов того времени,—влияния, от которого не уберегся, кажется, ни один крупный иллюстратор в России и многие



Литография по рисунку Гаварни.



Рисунок Тимма в „Листкѣ для свѣтскихъ людей“.

в Европе,—он, несомненно, глубоко-национален, он—один из тех немногих „праведников“, рядом с Агиным и Боклевским, благодаря таланту которых самобытность русской книги—в смысле ее иллюстрирования—не подлежит сомнению.

Если назвать более значительные издания, Тимм дает сотню виньеток, заглавных букв с рисунками, заставок к „Сенсаціямъ и замѣчаніямъ г-жи Курдюковой“, И. Мятлева, в 3 частях-томах, СПб. 1840—44 годы—и его иллюстрации создают отчасти успех этой книги. В 1844 году выходят „Коммеражи“ того же автора, с 29 прелестными рисунками Тимма, опять гравированными на дереве.

В том же 1844 году он рисует для знаменитого петербургского издателя художественных литографий и гравюр, торговца картинами Дециаро, рисунки для литографий, выпущенных под заглавием „Costumas

russes"—в числе 24 литографий, „Croquis russes"—шесть и „Attelages russes"—три листа.

Уже в 1843 году появляется „Листокъ для свѣтскихъ людей"—журнал, посвященный модам и „модной жизни",—первый русский еженедельный журнал художественного (в техническом отношении) типа, где многочисленные рисунки Тимма исполнены то на дереве, то литографией. А с 1851 года сам Тимм издает „Русскій Художественный Листокъ"—самое значительное и по своим размерам и по содержанию иллюстрированное издание того времени. „Р. Х. Листокъ" издавался по 1862 год, выходя три раза в месяц,—всего 432 выпуска, в каждом из которых помещена—как отдельная картина—одна литография. Это—полное торжество не только литографии, но и русской национальной иллюстрации; сам талантливый художник, положивший колоссальный труд на это издание, говорит в предисловии по поводу рисунков: „Целью и сюжетом этих рисунков служит все замечательное в России, все близкое русскому сердцу и все драгоценное для русской жизни, с исключением всего иностранного, не касающегося России" ¹⁾.

Тот же принцип руководил, очевидно, работой третьего из крупнейших иллюстраторов в России того времени, занимающего почетное место рядом с Агиным и Тиммом,—Боклевского, Петра Михайловича. Расцвет его деятельности—годы издания „Художественного Листка";



Страница из „Русского Художественного Листка“.

¹⁾ См. монографию В. А. Вережагина, из серии „Русская Карикатура“: „В. Ф. Тимм“. СПб. 1911 г.

главные его работы—иллюстрации к Гоголю и Островскому, нанесенные на камень в его собственной литографии в Москве. В 1858 году выходит первый—и единственный выпуск его „Галереи Гоголевских типов“, 14 литографий, в 1863 году—пять сцен из „Ревизора“ („Бюро-кратический катехизис“), в 1860 г.—тридцать литографий к сочинениям Островского, в шести выпусках. Его рисунки по содержанию глубоко-



П. Боклевский—Из иллюстраций к „Мертвым Душам“. Ноздрев.

национальны, хотя многие из них—сатирического и карикатурного характера и мало льстят русскому патриотизму.

Но—работы Боклевского и Тимма были лебединой песнью художественной иллюстрации эпохи упадка дворянства в России; освобождение крестьян, реформы шестидесятых годов, более широкое развитие образования в стране создают в этот период многочисленных, но небогатых покупателей, интересующихся—пока—содержанием книги, а

ЛИСТОКЪ ДЛЯ СВѢТСКИХЪ ЛЮДЕЙ.

ПРОГРАММА ИЗДАНІЯ.



Листокъ для Свѣтскихъ Людей, журналъ Парижскихъ и Петербургскихъ модъ, издававшийся у насъ постоянно въ теченіе несколькихъ лѣтъ, съ наступившаго 1843 года, не выходя изъ прежней своей программы, подъ редакціею литературной редакціи, значительно развѣтствовалъ въ отношеніи сообщаемыхъ имъ извѣстій о модахъ, и преимущественно въ отношеніи художественномъ. Какъ и прежде, съору Листка для Свѣтскихъ Людей будутъ составлять



въ частномъ и общирномъ значеніи своемъ, и

МОДНЫЙ СВѢТЪ,

въ его волшебномъ разнообразіи, неуловимыхъ прихотяхъ, непрерывной поспѣхѣ. Листокъ будетъ служить живою хроникой модной жизни Петербургской, будетъ переносить въ свѣтъ моднаго свѣта заграничнаго, особенно Парижскаго, и для достиженія предположенной цѣли, прибѣгаетъ къ помощи художества. Модные рисунки свои онъ будетъ разнообразить до безконечности: определять границы разнообразія рисунковъ столь же трудно, какъ и определять границы прихотямъ моды и фантазіи художника.

Не довольствуясь этимъ, Листокъ, стараясь исполнить назначенія своею — для свѣтскихъ людей — значительно усовершенствуетъ свой наружный видъ, и будетъ украшать статьи о модахъ и модной жизни бойкими и остроумными гравюрами надеревъ, рисованными В. Тиммомъ.

Ежегодно будутъ выходить четыре номера Листка. Онъ будетъ печататься, на лучшей вѣтеновой бумагѣ, въ четвертую долю лавъ, со всевозможною типографскою роскошью. Присмотръ за изданіемъ принялъ на себя А. А. Плюшаръ. Сорокъ восемь номеровъ Листка, или годовое изданіе, составитъ разнообразный Альбомъ, наполненный воспоминаніями Петербургской жизни въ продолженіе года.

Не смотря на увеличеніе объема и содержанія Листка для Свѣтскихъ Людей, подписная цѣна его останется прежняя.

95 руб. асс. безъ доставки или пересылки,
30 руб. асс. съ доставкою или пересылкою.

Подписка принимается, въ С. Петербургѣ: въ книжномъ магазинѣ А. А. Олехинкой, на Невскомъ Проспектѣ, въ домѣ Завѣтнаго, наслупротивъ Александринскаго Театра; въ Москвѣ у книгопродавцевъ Урбеня и Рено. Гг. иногородные благоволятъ обращаться въ Газетную Экспедицію С. Петербургскаго Почтамта



ЛЮБОВЬ.

ИСТОЛКОВАНІЕ ЛЮБВИ.



Что есть любовь?
Спросилъ меня Петровъ,
Мой дворникъ, стражъ, бѣснотель дона.
«Любовь нѣтъ какъ-то незнакома...»
— Не правда, арешъ, дуракъ!
Ты только говоришь не такъ.
Любовь есть то, къ чему душа стремится;
Любовь есть то, чѣмъ сердце веселится,
И безъ чего прожить намъ мудрено... —
«А, понялъ я!... Любовь есть — пѣнное вино!»
И. Матвѣевъ.



не ее внешностью. Художественный вкус—и далеко не изысканный,—создается у новых читателей позже, да и то в наиболее обеспеченных, имеющих много свободного времени буржуазных кругах. С шестидесятых годов начинается упадок иллюстрированной книги и в России. Борьба общественности с самодержавием бросила более чуткий и наиболее культурный элемент общества в сторону интересов, далеких от эстетики,—и бойко раскупались книги богатые содержанием и удешевленные благодаря отсутствию даже дешевых литографий или рисунков с дерева.

Россия не может похвалиться и красотой прижизненных изданий своих великих писателей. Все сочинения А. С. Пушкина, изданные при его жизни,—очень скромны: один фронтиспис к „Руслану и Людмиле“ 1820 года, рисованный И. Ивановым и гравированный М. Ивановым, четыре прекрасных гравюры к „Бахчисарайскому фонтану“ 1827 года, без подписи художника, гравированные Галактионовым,—вот и все, кроме шести плохих гравюр к „Евгению Онегину“ в „Невском Альманахе“ на 1829 года, с рисунков Нотбека. Слишком мало—по сравнению с сотней превосходных иллюстраций к парижскому изданию „Шагреновой кожи“ Бальзака 1838 года и полутысячей—к его „Смешным сказкам“ 1855 года. Сочинения Лермонтова, изданные при его жизни, и посмертное издание тоже выходили без иллюстраций, а Боклевский—как мы видели—издал свои иллюстрации к „Ревизору“ без текста. Оно и понятно: в условиях русской общественности писатели были далеки от мысли о богатых изданиях своих сочинений. А. С. Пушкин писал П. А. Плетневу в 1835 году, по поводу издания альманаха, куда должно было войти его „Путешествие в Эрзерум“: „Лангера заставь... нарисовать виньетку без смысла. Были бы цветочки, да лиры, да чаши, да плющ...“¹⁾ Гоголь высказывается решительно: по поводу предложения Бернадского—уступить ему второе издание „Мертвых душ“ с рисунками Агина—он пишет Плетневу из Рима в начале 1846 года: „Художнику Бернадскому объяви отказ... Я враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством... нужно, чтобы для того и самое сочинение было классическим...“²⁾

Взгляд русской интеллигенции—не потому, что она была „врагом“ иллюстрации—был тот же, но психология была иная: „не до жиру, быть бы живу“. Издателям, конечно, такой взгляд был на руку: расходов меньше. С шестидесятых годов падают—как мы видели—не только в России иллюстрированные книги, и не только иллюстрированные: шрифты становятся совсем серыми и обыденными, бумага тоже хуже и хуже—чтобы к концу века из прекрасной сравнительно тряпичной стать древесной—серой и ломкой.

Россия—и не только Россия—не может похвалиться и красотой своих шрифтов с половины XIX века. По большей части—они четки, прак-

¹⁾ Переписка Пушкина, изд. Академии Наук. СПб. 1911 г., т. III, стр. 238.

²⁾ К. С. Кузьминский: „Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, его жизнь и творчество“. Москва. 1910.



Врубель. Иллюстрация к „Демону“ Лермонтова.

тичны, не утомляют заметно глаз, но они далеки от идеала. Шрифты Антона Демея при Петре—были очень красивы в буквах, скопированных точно с эльзевировских, и неудачны своим диким по размерам Ъ, своими s и типично-славянскими буквами. Постепенно под влиянием русских мастеров они становятся все более и более русскими, но под тем же влиянием они делаются еще менее изящными. В конце XVIII и в первой половине XIX в. в России постепенно воцаряются и начинают господствовать прекрасные шрифты, отлитые у Дидо по его рисункам, затем—опять-таки по типу Баскервилля—Бодони—Дидо—в Москве у Августа Семена и Ревильона, так-наз. „английского“ типа (название идет, вероятно, исторически от Баскервилля), в начале тридцатых годов постепенно—то в одной, то в другой типографии—исчезает эльзевировское m и заменяется т—по образцу заглавного Т. Но—переход к отливке шрифтов и у нас безвкусно, „на скорую руку“ дает во второй половине XIX века те мало изящные типы обычных шрифтов, которые до сих пор господствовали в России. За два века существования гражданского шрифта—у нас нет ни одного сведения об участии в рисовании литер хотя одного из наших крупных художников. В результате—безвкусица, вполне соответствующая безвкусице русского дворянства и буржуазии, не создавшей своего стиля и жившей мешаниной из разных стилей ¹⁾.

Даже такое—лучшее из русских казенных графических предприятий, как Экспедиция Заготовления Государственных Бумаг, за сто лет своего существования не создало ни красивой книги, ни безупречного по красоте русского шрифта, в своих попытках дать стильный русский шрифт, дав только псевдо-славянские угловатые и архаические шрифты да микроскопический шрифт, отлитый из серебра (?) „Басен Крылова“ 1857 года, самой маленькой книги в России, размером $2 \times 1\frac{1}{2}$ см. Назначение этого издания было—показать Европе высоту нашего типографского искусства, в котором все же не было ничего оригинального: микроскопический шрифт перед этим был создан Анри Дидо, да и назначение такого шрифта—печатание никем не читаемых любопытных в техническом отношении игрушек, а не книг для чтения.

По этим причинам, очевидно, русские библиографы всегда уделяли максимум внимания содержанию книг, меньше внимания—иллюстрированию и никакого внимания—их внешности, истории шрифтов, печатанию иллюстраций, бумаге, обложкам,—вообще их техническому совершенствованию.

Но фактическая монополия на высшее образование помещиков и буржуазии создала в начале XX века в России большие кадры образованных и обладающих капиталами людей, естественных—при своей образованности—покупателей более дорогих изданий; и повторилась

¹⁾ Показательно, что великолепные иллюстрации А. Д. Афанасьева к „Коньку-Горбунку“ в русском карикатурно-народном духе появились в юмористическом журнале „Шут“ 1897 г., исполненные литографией, но весьма не роскошно, а превосходные иллюстрации Агина и других—русские типы—к „Тарантасу“ гр. В. А. Соллогуба изданы только один раз, в 1845 году.

та же картина, что в Западной Европе—началось возрождение русской художественной книги.

Конец XIX века увеличил тиражи книг и в России во много раз, и художественная книга могла иметь материальный успех. Опыты в этом направлении были удачны,—и мы видим, что с начала XX века в России начинается расцвет книжного искусства; центр внимания издателей и типографов обращен, конечно, на наиболее эффектный и украшающий элемент книги—иллюстрацию; группа художников новых течений, находящаяся под сильным влиянием западных исканий, некоторые—под явным влиянием Бердслея и Ропса, другие—увлеченные французской иллюстрированной книгой XVIII века и русской—времен до Пушкина, объединенные вокруг журнала „Мир Искусства“ в Петрограде и издательства „Скорпион“ в Москве, с 1901 года создают новую русскую иллюстрацию. Характерно, что не одно или два, а целый ряд имен выдающихся художников должен быть назван, чтобы дать представление, и притом неполное, об этом взрыве интереса представителей искусства к книге и ее украшению; это течение имело своими яркими и крупными выразителями таких талантливых—безотносительно к их направлению—художников-графиков, как А. Бенуа, Л. Бакст, Е. Лансере, М. Добужинский, А. Остроумова-Лебедева, И. Билибин,—работы которых с 1900 года появлялись в „Мире Искусства“, И. Н. Павлов, К. Сомов, Н. Рерих, Г. Нарбут, С. Чехонин, С. Судейкин, Д. Митрохин, Врубель, К. Ф. Юон, позже—А. И. Кравченко, В. Фалилеев—полтора десятка имен только крупных художников, создавших красоту новой русской книги.

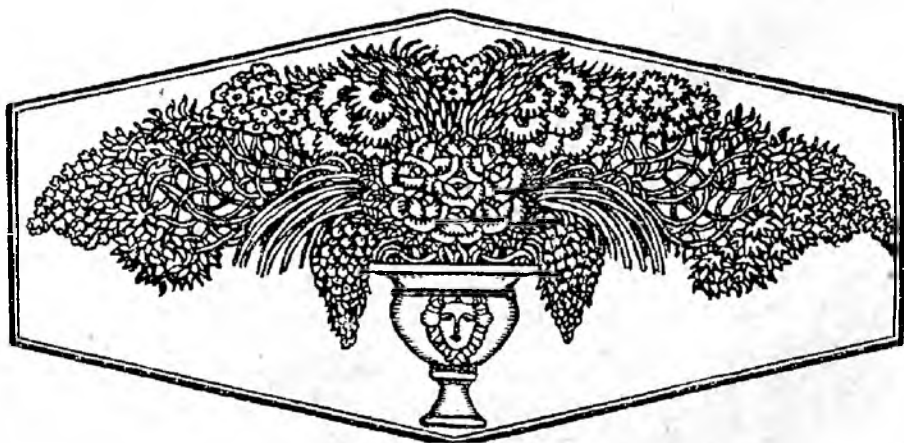
Их всех—столь разных по направлению и дарованиям, порою глубоко чуждых друг другу—объединяет одно общее: создать в книге не картину, а именно книжную иллюстрацию. Это приспособление изобразительного искусства к книге могло идти, конечно, только в одном направлении: учет технических особенностей воспроизведения иллюстраций в книге—в целях достижения наибольшего красочного эффекта. В техническом воспроизведении картина многокрасочная, с сотней оттенков цветов и богатством переходов тонов,—проигрывает в своем эффекте, помимо сложности и дороговизны воспроизведения; неизбежная при цинкографировании такого рода картин сетка—обычно заметная и простым глазом—или мешает художественности рисунка—при крупной сетке, или чрезвычайно затрудняет—при очень мелкой сетке—печатание клише, требуя опытности и искусства, которым обладают немногие. Но в распоряжении художника остаются линии, точки, целые пятна—которые точно и без посредства сетки воспроизводятся штриховыми клише. И мы видим, что, идя по следам Бердслея, Валлотона и других европейских графиков,—наши художники широко используют бесконечные возможности контраста белых и черных пятен и достигают здесь необычайной виртуозности, давая шедевры как книжной иллюстрации и внутреннего украшения книги, так и обложки.

Конечно, успехи этого движения надо отнести всецело на счет быстрого развития капитализма в России и увеличения торговых сношений с заграницей. Русский капиталист—торговец и промышленник

XX века, прекрасно поняв, что образованность—лучшее орудие при округлении капиталов, отправляет своего сына в высшее учебное заведение. Последний, получив образование,—заводит обязательно библиотеку, и, иногда мало интересуясь ее содержанием, хочет, чтобы в его кабинете или гостиной в числе украшений фигурировал книжный шкаф. В богато убранном кабинете и книги должны выглядеть красиво. Отсюда—попытки наших издательств для буржуазии давать красивые издания в красивых переплетах.

Это стремление нового буржуа показать своим знакомым и клиентам культурность имело свою хорошую сторону: оно весьма развило к Октябрьской революции технику издания книги в России. Изящная иллюстрация должна быть напечатана рядом с красиво набранным текстом; и то и другое требуют красивой, то-есть плотной и белой бумаги; переплеты должны быть столь же красивыми—все должно быть гармонично в издании, иначе тот или другой элемент книги при контрасте будет выглядеть особенно бедно или безобразно.

Революция положила конец существованию таких издательств, как Голике и Вильборг, „Община св. Евгении“, „Кружок любителей русских изящных изданий“, „Старые годы“, „Аполлон“—в Ленинграде, „Скорпион“, „Мусaget“, А. И. Мамонтов, т-во А. А. Левенсона—в Москве. Некоторые из них исчезли еще до революции, другие, как коллективы, оказались глубоко чужды пониманию задач Советской власти и ее соответствия интересам народа. Но лучшие техники из этих издательств продолжают работать и сейчас, их достижения—у нас перед глазами, и, не служа нам образцом, могут дать достаточно материала для изучения. А самое главное—эти издательства оставили нам недурное наследство, в виде ряда по-европейски оборудованных типо-литографий с штатами великолепных техников, как Голике и Вильборг, „Сириус“, „Герольд“ в Ленинграде; т-во А. А. Левенсон, А. И. Мамонтов, т-во И. Д. Сытина в Москве—типографии, под теми или иными наименованиями работающие сейчас и, после тяжелых 1918—21 годов, когда было не до книжного искусства,—все более хорошо приспособляемые к нуждам Советской России.





„Сеятель“. Гравюра на дереве А. П. Троцкого со скульптуры И. Д. Шадра.
Собственность Гознака.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ ДО 1921 ГОДА.

НЕ В ПРАЗДНИЧНЫХ, не в новых нарядах встретила полиграфическая и бумажная промышленность России Октябрь 1917 года; их зависимость от Западной Европы, столь чувствительная до войны, с июля 1914 года стала сказываться болезненно: плоские машины, американки, ротационные и наборные машины всех типов, бумагоделательные машины, сукна и сетки для них, многие мелочи, необходимые в производстве, до металлических и целлулоидных строчкомеров включительно—все шло из-за границы, и немного поставляли русские фабрики, опять-таки тесно связанные с Германией, крупнейшие из которых—Лемана и Бертгольда в Ленинграде. Только в области словолитного дела Россия могла казаться самостоятельной—до момента, пока износятся словолитные станки, шедшие из-за границы.

Но не только оборудование поставлял Запад: лучшие типографские техники, соблазненные большими ставками и отсутствием конкурентов в России, опять-таки наезжали из Германии, и нередко при машинах—ротационных, меццо-тинто или наборных—приезжали и затем оставались в России инструктора.

Разрыв с Европой, особенно с Германией, с июля 1914 года прекратил доступ всех новых изобретений и новых машин; положение

ухудшилось оттого, что наши владельцы типографий не торопились заменять машины устаревшей конструкции усовершенствованными, не торопились и с приобретением новинок Запада. К моменту войны на всю Россию было всего несколько машин меццо-тинто в типографиях: Проппера—в Ленинграде, Сытина и К^о и Левенсона—в Москве. Машины для печати-офсет, изобретенные в Англии за 10 лет до войны и распространившиеся в Германии с 1910 годов, остались почти неизвестными в России и работали только в Экспедиции Заготовления Государственных Бумаж в Ленинграде да у Кушнарера в Москве.

При этих условиях—уже к войне 1914 года российская полиграфическая промышленность—пока будем говорить только о ней—отстала от западной и в особенности от американской. Но война не только этим нанесла удар российскому печатному делу: она значительно понизила уровень требований, предъявляемых к печатному станку, поскольку на первый план стало громадное увеличение тиража газет и, наоборот, острое понижение спроса на художественную книгу. Расцвет последней, вызванный количественным и умственным ростом буржуазии России и совпавший с двумя довоенными десятилетиями, увял под напором военных событий. Кончились времена „Мира Искусства“, „Старых Годов“, „Аполлона“,—их вытеснили книги, посвященные войне, да серая газета с учетверившим свой тираж до 1.200.000—хотя на короткое время—„Русским Словом“ и „Биржевыми Ведомостями“ во главе.

Цифры, помещенные ниже, ярко показывают удары, понесенные печатным делом из-за войны—и не только в России. Уже в 1916 году, после двух лет войны, стали раздаваться жалобы на изношенность матриц для наборных машин; уже лучшие по оборудованию типографии двух столиц стали выпускать газеты с менее разборчивыми текстами, и к 1917 году, к Октябрю,—изношенность типографий стала резким фактором понижения их продукции и в качественном и в количественном отношении.

Война вырвала из многих типографий многих рабочих, корректоров, техников; дороговизна городской жизни, росшая с каждым днем, аграрная революция, длившаяся весь 1917 год и увлекшая в деревню значительную часть связанных с землею рабочих¹⁾—также уменьшили рабочее население типографий. И, вместе с тем, после горячего 1917 года, с его бесконечным потоком газет и брошюр разных партий,—с эсеровскими в количественном отношении во главе,—Октябрь принес революцию и в типографское производство. Правда, печатная борьба, принимая жестокие формы, длится до лета 1918 года, но уже исчез фронт буржуазии, уменьшалось быстро число печатных противников Октябрьской революции, и уже в декабре 1917 года вторая Всероссийская конференция профсоюза рабочих печатного труда констатирует острую безработицу печатников в связи с демобилизацией

¹⁾ По анкете 1907 года из 4.982 московских печатников—только 37,60% не имели связи с деревней; 460%—чуть не половина—имели в 1907 г. земледельческое хозяйство. См. В. В. Шер; „История профессионального движения рабочих печатного дела в Москве“, М. 1911, стр. 39.

и в одной из своих резолюций указывает, что „борьба с безработицей настоящего времени потребует со стороны всех рабочих печатного дела исключительных жертв, самодеятельности и самопомощи“¹⁾. Паника, вызванная безработицей, или борьба „желтого“ тогда профсоюза печатников с Советской властью заставляют даже конференцию предложить печатникам—„не допускать во время безработицы выработки сверх нормы, установленной тарифом или соглашениями“, и „ни при каких случаях не допускать сверхурочных работ без разрешения профессиональных организаций“.

Гораздо более серьезным и практическим оказывается изданный Наркомпросом декрет „О государственном издательстве“, подписанный Наркомом А. В. Луначарским и правительственным комиссаром П. И. Лебедевым-Полянским через несколько дней после II конференции печатников и предлагающий 30 декабря 1917 года Народной Комиссии по просвещению—приступить, через ее Литературно-Издательский Отдел, к широкой издательской деятельности. Декрет начинается словами: „Принимая во внимание создавшуюся по разным причинам острую безработицу печатников—с одной стороны, книжный голод в стране—с другой..“²⁾.

Декрет этот в Петрограде, тогда столице Советской России, стал осуществляться с начала 1918 года, и вскоре Литературно-Издательский Отдел вырос в сильную организацию, издавая, главным образом, сочинения русских классиков по старым матрицам—и, следовательно, мало занимая наборщиков; впрочем, последние получали большие задания от Издательства Ленинградского Совета, мощно развившего в течение 1918 года издательскую деятельность. В Москве же и провинции, страдавших от безработицы острее Ленинграда—поскольку там была столица Советской России—декрет этот получил первое осуществление лишь осенью 1918 года; главная причина—саботаж интеллигенции: если летом 1918 года образовался уже портфель рукописей Литературно-Издательского Отдела в Москве, то техническо-издательская часть была организована только в сентябре—ноябре 1918 года. Впрочем, к этому времени как Издательство ВЦИК, так и ряд комиссариатов, переехавших в Москву, уже начали,—и довольно основательно,—нагрузку типографий Москвы, а исполкомы и отделы Наробраза на местах—все больше снабжали типографии провинции.

Однако, к концу 1918 года мы вступаем в новый острый фазис, когда безработица в типографиях приняла новую форму: рабочий не мог иногда—набирать или печатать очередную форму в машине из-за недостатка продовольствия и материалов, поскольку Республика переживала период затянувшихся боев с белыми и „союзниками“.

Просьбы о красноармейском пайке для полиграфщиков были бесполезны: его негде было взять,—все отдавалось фронту, переживавшему критические минуты. Между тем, наборщики и печатники в осо-

1) „Постановления 2-й Всеросс. конференции профсоюза рабочих печатного труда“ М. 1918, стр. 15.

2) „Распоряжения Рабочего и Крестьянского правительства“, приложение к № 1 журнала „Народное Просвещение“, 1918 г., стр. 9.

бенности должны иметь хорошее питание: большое количество жиров—наиболее действенное средство против отравления гартовой пылью и профессиональной болезни типографов—туберкулеза легких.

В № 3 за 1923 год органа ЦК и МК профсоюза полиграфщиков приведены следующие красноречивые данные о „полном и серьезном“ медицинском обследовании 276 печатников в Нижегородском союзе:

	Туберкулез легких.	Подозрит. по туберкулезу.	Профессион. отравления.	Малокровие.	Прочие болезни.	Всего больных.	Всего здоровых.
Наборщики	20,2 ⁰ / ₁₀₀	16,3 ⁰ / ₁₀₀	22,1 ⁰ / ₁₀₀	10,2 ⁰ / ₁₀₀	6,2 ⁰ / ₁₀₀	75,0 ⁰ / ₁₀₀	25 ⁰ / ₁₀₀
Печатники	17,1 ⁰ / ₁₀₀	9,3 ⁰ / ₁₀₀	10,3 ⁰ / ₁₀₀	14,9 ⁰ / ₁₀₀	13,1 ⁰ / ₁₀₀	64,7 ⁰ / ₁₀₀	35,3 ⁰ / ₁₀₀
Переплетчики	12,6 ⁰ / ₁₀₀	14,6 ⁰ / ₁₀₀	—	12,6 ⁰ / ₁₀₀	25,7 ⁰ / ₁₀₀	65,5 ⁰ / ₁₀₀	34,5 ⁰ / ₁₀₀

Следует иметь в виду, что, как указывается там же, „общая заболеваемость туберкулезом среди остального населения, по последним данным... равняется 2¹/₂—3⁰/₁₀₀“¹⁾.

При этих условиях—понятны тяжелые цифры, приводимые М. Шендеровичем в № 1 журнала „Печать и Революция“ за 1921 год: за 11 месяцев, с июля 1919 по 1 мая 1920 из московских печатников только в первых девяти типографиях умерло на 4800 чел.—444, или 9,2⁰/₁₀₀, при чем в 1-й Государственной (ныне 1-й Образц. Типографии Госиздата) из 1.836 рабочих умерло 174, или 9,6⁰/₁₀₀, во 2-й из 550—62 или 11,3⁰/₁₀₀ и в 3-й из 671—89, или 13,9⁰/₁₀₀²⁾.

И эта жертва, как и бесконечно большие другие—для того, чтобы нажившийся на войне буржуа в Европе мог спокойно читать в роскошном кабинете свой роскошный журнал по искусству, с роскошной чековой книжкой в кармане...

Рядом с голодом действовал и другой фактор—холод; не говоря уже о типографиях, нагретых постольку, поскольку рабочие разбирали находившиеся в районе типографии ветхие деревянные дома,—в Полиграфотделе ВСНХ температура редко поднималась выше 2⁰ мороза.

Но—это не все отрицательные факторы: самым значительным был все же недостаток в сырых материалах. Центр, отрезанный „спасителями России“—белогвардейцами и их „бескорыстными союзниками“—от нефти, керосина, бензина, каменного угля, жестоко страдал, и эти страдания наиболее остро чувствовались в производстве. Недостаток электрической энергии останавливал печатные машины; недостаток газа—стереотипные станки и наборные машины; иногда—из-за отсутствия того или другого горючего—приходилось останавливать все

1) „Печатник“, № 3, М., февраль 1923, стр. 10.

2) „Печать и Революция“, № 1 за 1921 г., отчетная статья М. Шендеровича: „Полиграфическая промышленность и перспективы на 1921 г.“, стр. 29.

производство. Недостаток глицерина и желатина заставлял работать на сношенных вальцах в печатных машинах.

Дошло до того, что печатную краску стали делать из смеси сажи и керосина (вместо олифы—вареного льняного масла); с тех пор в течение четырех лет эта краска еще не высохла и при прикосновении легко стирается, особенно на рисунках ¹⁾.

К этому надо добавить еще лихорадочную деятельность полиграф-отделов „по концентрации предприятий“, принявшую весьма обширные размеры, как видно из следующей таблицы.

№ по пор.	Р а й о н ы	В Г О Р О Д А Х.					В У Е З Д А Х.				
		Рабочих.	Число пред-приятий до центрац.	В среднем на 1 пред-прият. раб.	Осталось предприят. после центрац.	В среднем на 1 пред-прият. раб.	Рабочих.	Число пред-приятий до центрац.	В среднем на 1 пред-прият. раб.	Осталось предприят. после кон-центрации.	В среднем на 1 пред-прият. раб.
1.	Россия . .	27.237	1.142	23	708	38	10 383	469	22	369	28
2.	Украина . .	6.427	502	12	310	21	4.532	292	15	228	20
3.	Урал . . .	1.595	39	40	22	72	1.008	50	20	41	24
4.	Сибирь . .	3.332	57	58	41	81	838	49	17	34	24
5.	Юго-Восток	2.475	71	34	55	45	1.433	83	17	59	24
	Всего . .	41.066	1.811	22	1.136	36	18.194	943	19	731	25

Таблица эта, напечатанная впервые в журнале „Полиграфия“ № 1 за 1921 год, перепечатана в 1 январском номере за 1922 г. „Всероссийского Печатника“ ²⁾, при статье Н. Дербышева, совсем близко от дискуссионной статьи К. Черепова, являющегося одним из противников излишнего увлечения концентрацией, и представляет до известной степени мартиролог этой быстро и неумело проведенной реформы: кто и когда учтет, сколько хорошо поставленных, жизнеспособных предприятий было уничтожено—благодаря честной неопытности или нечестной опытности—при концентрации, сколько машин сломано навек, сколько шрифта пришлось выбросить в гарт! Только время от времени появлялись в „Известиях ВЦИК“ и в „Правде“ отдельные заметки об особенно ярких случаях бессистемной ликвидации типографий, когда ротационные машины годами лежали на дворах крупных пред-

¹⁾ См., напр., рисунки в монографии М. С. Сергеева: „Домье“, напечатанной в 20.000 экз. (!) в сентябре—октябре 1920 г., во 2-й (ныне 16-й) Госуд. типографии Москвы.

²⁾ „Полиграфия“, научно-техн. журнал Главуправления Полиграфической Промышленности. М., 1921; „Всероссийский Печатник“, орган ЦК Всеросс. Союза Рабочих Полигр. производства, М., № 1 (16), январь 1922.

приятый под открытым небом... Даже вмешательство В. В. Воровского, тогда заведующего Госиздатом, не помогало делу.

Условия нэпа заставили, с одной стороны, начать деконцентрацию, с другой—устроить значительное количество небольших типографий при разных советских учреждениях, и тут наиболее ярко обнаружились отрицательные стороны механически и наскоро проведенной концентрации.

Необходимо иметь в виду, что по статистике 1884—85 годов в тогдашней России всего городов было 1.274, из них книги и брошюры издавались только в 128; большинство уездных городов не имело типографий¹⁾. Концентрация 1919—1920 годов вновь лишила многие уездные города типографий, при чем губернские города и центр от этого выиграли немного, поскольку большинство уездных и мелких губернских типографий было оборудовано старыми машинами и плохим подбором шрифтов. Вместе с тем, рабочие из уничтожаемых типографий обычно разбредались кто куда, нередко уходя и в деревню, на землю.

Если ко всем этим факторам прибавить все более нараставшую лавину ведомственной литературы, то будет ясно, что безработица конца 1917 года сменилась в 1919—21 годах острой перегруженностью рабочих рук полиграфщиков, и появился даже особый вид „спеца“, ухитрявшегося „продвинуть“ данную книгу, не взирая на ущерб для более нужных изданий.

Поэтому и специальная комиссия из представителей крупнейших советских издательств в Полиграфотделе ВСНХ и Госиздат были заняты распределением работ в типографиях соответственно значению издания; в сущности, и при образовании Госиздата весной 1919 года одним из главных мотивов было—прекращение соревнования ведомств и крупнейших издательств в типографиях. И надо признать, что, несмотря на наличие или явных или скрытых симптомов противодействия со стороны некоторых полиграфотделов, работа Госиздата, всеобъемлющего по своим издательско-концентрационным функциям в 1919—20 годах, чрезвычайно способствовала устранению перегруженности типографий ведомственной и ненужной в данный момент хотя бы и очень ценной литературой.

Однако, нельзя констатировать, что положение полиграфической промышленности облегчилось в связи с этой упорной и неутомимой работой Госиздата. Как раз на 1920—21 годы приходится наименьшее количество рабочих полиграфической промышленности в Москве: от довоенных более 20.000 оно упало до 9—10.000, при чем, естественно, нормы выработки, например, наборщиков спускались с 8.000 печатных знаков моментами даже до 1.500—2.000 в день. Громадный простой машин из-за отсутствия двигательной силы также давал себя знать. Так, к 1920 году число неработающих в Республике машин доходило, как видно из следующей таблицы, до 35,1%.

1) А. А. Бахтияров: „История книги на Руси“, СПб. 1890, стр. 246.

Род машины.	Работали.	Не работали.	Всего машин.	% не работ.
Ротационные типографские . .	118	56	174	32,7
Плоские	2523	891	3414	20,0
Американки	731	638	1369	46,7
Бостонки	173	360	533	67,5
Ротационные литографские . .	16	10	26	37,4
Плоские „	465	230	695	33,0
Всего машин по Республике	4026	2185	6211	35,1

К началу 1921 года число работающих машин понизилось еще на 7,3%, составив 3752 против работавших к началу 1920 года 4.026 машин.

Число же словолитных машин, находившихся к 1920 году в работе, было всего 48, или 11%, при их общем числе—439; даже из наборных машин работало только 186, или 54,1%, из общего числа—344¹⁾. Падает и число рабочих: так, напр., в Саратове к 1 января 1919 г. типографов было—1.482 чел., к 1 сентября—1.017 чел., к 1 марта 1920 г.—953 чел., и на 1 июля 1920 г.—827 чел.

При этих условиях неудивительно, что, напр., в типографии бывш. Машистова в Москве число оттисков, равное в 1916 году 16.242.333, упало в 1920 году до 2.486.777; число машино-дней упало на плоских машинах от 2.892 до 898, на ротационных—с 834 до 59, т.е. до 7% в год. В типографии бывш. Рябушинского работающая наборная машина давала в 1914 году—1.113.636 букв, в 1918—625.000 и в 1920—400.000, или 36% букв в месяц.

Такова невеселая картина 1919—21 годов; ей вполне соответствует и положение бумажной промышленности; падение размеров выработки бумаги также зависело очень сильно от прошлого: до 1914 года наше бумажное дело стояло на сравнительно низкой ступени и по среднему качеству фабриката и по количеству выработки; высокий таможенный тариф: шесть рублей с пуда бумаги, семь рублей—за бумагу с водяными знаками, шестнадцать руб.—с папиросной и проч. тонких сортов, давал бумажным фабрикантам достаточно сильное основание к стремлению поддерживать свои фабрики на уровне старого оборудования, а недоработка нужного количества бумаги поднимала на нее

¹⁾ Отчет о деятельности Полиграфического Отдела Высш. Сов. Нар. Хозяйства за 1920 г., М. 1921 г., стр. 18. Цифры, приводимые как в этом, так и в других цитированных отчетах и статьях—весьма относительны: статистика при сзпе страдала от расстройства сношений и транспорта и пр.

цены. Принимая во внимание количество подходящих для выработки бумаги лесов — ель, пихта, осина, и богатство северной полосы России водной двигательной силой, нельзя не признать, что Россия при правильном лесном хозяйстве могла бы снабжать своей бумагой весь мир; на деле, однако, если взять цифры хотя бы 1910 года, то и тогда из 472.000.000 пудов произведенной во всем мире бумаги на долю России (без Финляндии) приходилось всего 16.000.000 пудов, тогда как одна Финляндия производила 10.000.000 пудов, Германия с ее сравнительно небольшой площадью лесов — 93.000.000 пудов, а Соединенные Штаты — 240.000.000 пудов. Мало того: значительная часть древесной массы и целлюлозы — более 5.000.000 пудов, нужных на производство наших 16.000.000 пудов бумаги — пришла из Финляндии. Следует также иметь в виду, что 42% выработанной у нас в 1910 году бумаги падает на оберточную и упаковочную.

Вообще наша бумажная промышленность развивалась медленно: в 1875 году вся Россия дала около 2.000.000 пудов бумаги и картона, в 1885 — 5.000.000, в 1900 — 10.000.000, в 1914 — 24.500.000 пудов. Падение выработки бумаги началось с 1915 года, достигнув в 1916 — $10\frac{3}{4}$ миллионов пудов бумаги и картона (кроме древесного), в 1917 — $8\frac{1}{4}$ и в 1918 — 4,7 миллионов пудов¹⁾.

К тяжелым условиям, характерным для полиграфической промышленности, в бумажной прибавились еще сильное расстройство транспорта, мешавшее подвозу полуфабрикатов к бумажным фабрикам, и теснейшая связь рабочих с деревней, заставлявшая их массами уходить с фабрик на землю. Наконец, блокада содействовала изнашиванию до отказа сукон и сеток на бумагоделательных машинах, вследствие чего ряд машин, в том числе и крупнейших, остановился совсем.

При пониженном качестве бумаги, фабрики, оставшиеся в распоряжении РСФСР, выработали: в 1919 год — около 2.640 тысяч пудов бумаги и картона брутто, в 1920 — 2.275 тыс. пудов, в 1921 — 2.050 тысяч пудов. Вместе с тем подвоз из-за границы почти прекратился, да и средств на заграничные закупки не было. Также резко понизилась выработка целлюлозы: в 1913—14 годах она равнялась 2,4 милл. пудов, в 1917 — 1,6 милл. пуд.²⁾, в 1920 — 0,83 милл. пуд. В таком же понижении была и выработка древесной массы. Расстроилось и собирание по стране тряпок, входивших всегда в России в довольно значительном проценте в состав даже средних сортов бумаги (в наиболее благоприятные годы тряпья собиралось до 10 милл. пуд.).

В эти цифры не вошло производство бумажной фабрики Гознака в Ленинграде, вырабатывающей до 150.000 пуд. бумаги, почти исклю-

¹⁾ Цифры, как и дальнейшие — из „Материалов к технико-экономическому съезду бумажной промышленности 15 февраля 1922 г.“, журнала „Рабочий—писчебумажник“, 1918 № 2, и отчетной статьи Н. Н. Бельского: „Русская бумажная промышленность“ в журнале: „Печать и Революция“, № 1 за 1921 г.

²⁾ „Рабочий-Бумажник“, орган Ц. К. Всеросс. Союза рабочих бумажной промышленности. 1924 № 2 (32), отчет С. Жукова: „Русская бумажная промышленность к началу 1924 г.“.

чительно с разными водяными знаками, в год; мы не касаемся и громадной по значению и числу оттисков печатной продукции Гознака, не раз спасавшего выпусками совзнаков финансы Республики, несмотря на всю тяжесть экономического положения.

V Всероссийский съезд рабочих бумажной промышленности, состоявшийся в Москве в августе 1922 года, констатировал, что „бумажная промышленность переживает тягчайший кризис, прогрессивно увеличивающийся каждый месяц...“ „Съезд считает, что нашей задачей является сокращение крупных предприятий, но все мелкие и средние предприятия, доказавшие свою жизнеспособность в настоящих условиях, существующие не в ущерб крупной промышленности, не должны быть насильственно закрываемы“¹⁾. Политика, более здоровая, чем механическая, не принесшая Республике пользы „концентрация“, проведенная Полиграфотделом.

Итак, бумажная промышленность была в положении еще худшем, чем полиграфическая; при этих условиях,— и если еще иметь в виду, что главное внимание естественно уделялось газетам, что они-то должны были выходить в срок и с большими тиражами, поскольку распространялись в широких массах,—нельзя не признать, что 1919—20—21 годы были наиболее тяжелыми в истории нашего печатного дела.

Читатель, берущий в руки утром свежеотпечатанный лист „Известий“ или „Правды“, обычно и не подозревает, что в одном четырехстраничном листе этих или других больших газет—много более сотни тысяч типографских знаков, и что кто-то это бесчисленное количество знаков должен написать и проредактировать, кто-то набрать, кто-то снять матрицы, отлить стереотипы, отпечатать, доставить на место—и сделать все это без опоздания. Удивительно, но верно, что для выделки одного четырехстраничного листа газеты нужно истратить во всем процессе на бумажной фабрике—до пяти пудов воды. И лист бумаги отлить и напечатать по нем нужно так, чтобы всю эту сотню—другую тысяч знаков читатель мог прочесть каждый в отдельности.

В ту тяжелую эпоху,—а это, несомненно, целая своеобразная эпоха,—трудности увеличились многократно: жестокий недостаток бумаги—и провинция печатала иногда газеты на листах акцизных бандеролей, на неразрезанных блоках конфетных оберток, даже на бумагах из архивов царских казенных учреждений. В столицах—часто бывали грозные моменты, когда для крупнейших газет запас бумаги оставался всего на день—два, и типографщикам, после отчаянных стонов в Главбуме, приходилось занимать друг у друга по несколько рулонов бумаги. Не менее жестокий недостаток в наборщиках—но неумолимо стоит над вами редактор журнала или представитель издательства. Наконец, книга или — чаще — брошюра — набрана, но с Электрической станции сообщают, что завтра тока не будет до вечера. И летит директор типографии, а чаще—представитель издательства в электроцентр, чтобы умолять и доказывать. Наконец, напечатано,—не без трогатель-

¹⁾ „Революция и постановления V Всеросс. съезда рабочих бумажной промышленности“, М. 1922, стр. 9.

ных, но мало реальных обещаний добыть для печатников по фунту черного хлеба,—но нет автомобиля или подводы, чтобы перевезти свежую брошюру или журнал куда нужно.

Правда, труд типографского рабочего или издательского техника стал тогда менее трудом „спеца“: это было время, когда не требовалось особенного книжного искусства, когда большинство художников-иллюстраторов саботировало,—из них до сих пор чуть не половина остается за границей, без особенного ущерба, впрочем, для советского книжного искусства,—и когда задания были иного масштаба, чем хотя бы в нынешнее время: отпечатать брошюру-агитку в 200, 300, 500 тысяч экземпляров, отпечатать на какой угодно бумаге, хотя бы и „каки-нибудь“, но отпечатать в два дня. И характерно, что такие задания обычно выполнялись,—иногда, правда, плохо, с большим числом ошибок, вызывавших недовольство—до суровых писем В. И. Ленина включительно. Но качество, в смысле печатной техники—неизбежно уступало место количеству. Все-таки—кто и когда учтет, какую громадную роль в деле укрепления Советской власти сыграла эта плохо напечатанная, но говорившая железными словами литература?

В столицах было тяжело, но в провинции было много хуже: ведь фронт в разное время докатывался до Тулы и Орла—с юга, до Урала и Волги—с востока, до Орши и Чернигова—с запада, до Вологды с севера, при чем белые и представители западной культуры при захвате города первым долгом врывались в типографии, чтобы печатать черные агитки и газеты, а при уходе старались уничтожить или увезти все оборудование типографии, нимало не заботясь о культуре „дикарей“, которым благородно и бескорыстно несли „спасение от большевиков, латышей и китайцев“.

И все же провинция справлялась, как была в силах, с нелегкими задачами, выпуская сотни разных газет и тысячи листовок и брошюр, страдая, впрочем, сильно, как и центр, от „внутреннего врага“—в виде потока ведомственных, иногда печатаемых по 20—25 экземпляров—циркуляров и отчетов.

И все же в то время Ленинградский Госиздат, во главе с И. Ионовым, ухитрялся все выше и выше поднимать свое книжное искусство, Московский Совет—выпустил громадную по тому времени „Красную Москву“ с многими иллюстрациями, ВЦИК—свои роскошные издания: к 50-летию Владимира Ильича и альбом к III Конгрессу Коммунистического Интернационала, не считая многих других, менее заметных, но не менее красивых изданий и Московского Госиздата, и других издательств, изданий, вызвавших изумление и даже недоверие иностранцев на Флорентийской выставке уже в мае 1922 года, когда одних книг было экспонировано—1.155¹⁾. Было, что показать. Только с немногих изданий мы могли поместить здесь снимки.

Небезынтересно, что 1921 год—год начала выхода таких крупных библиографических изданий, как „Печать и Революция“—с красочными

¹⁾ См. „Каталог русского отдела Международной книжной выставки во Флоренции в 1922 г.“. Госиздат. Пгр. 1922.



С. Чехонин.—Обложка, 1920.



А. Кравченко.—Обложка, 1923.



Д. Митрохин.—Обложка. 1920.



С. Чехонин.—Обложка. 1921.

воспроизведениями—в Москве, „Книга и Революция“ и „Новая Книга“—в Ленинграде, „Казанский Библиофил“—в Казани. Уже в 1919 г. изда ны „Газета“ В. Керженцева и роскошный каталог-фолиант „Всемирной Литературы“, возглавляемой М. Горьким в Ленинграде, и другой—ка талог литературы по Востоку; в 1820 году вышла — „Вольная русская печать в Российской Публичной Библиотеке“, в 1921 году В. П. Се менникова „Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и Типо графической компании“ и почти безукоризненная с точки зрения книж ного искусства книга В. Я. Адарюкова „Русский книжный знак“, как приложение к журналу „Среди Коллекционеров“. Уже начали вы ходить — пусть аляповатые с точки зрения книжного искусства, пусть столь ненужно роскошные и так остро нуждающиеся в редактирова нии, а иногда и в указании истинного автора—книги В. И. Анисимова или его переводы с немецкого изданий по типографскому делу.

Это было время, когда издатели и типографы должны были, спа сая искусство книги, заменять цинкографские клише — гравюрой на линолеуме, получившей такое широкое распространение, дошедшей до провинции, где иногда и мало опытный в изобразительном искусстве журналист вырезал на линолеуме, пусть нередко мало похожий, но все же портрет для помещения в газете, а отсутствующие крупные буквы в провинциальных афишах вырезались из толстого картона и наклеи вались на дерево. Трудно было набирать толстые книги—прибегали к анастатическому переводу со старых изданий на литографский камень. Не было мало-мальски подходящей бумаги для книжных обложек, и плохая масленка или оберточная бумага пропусклась через литограф скую машину на скорую руку, получая красочный фон. Жестокий бу мажный голод пытались изжить получением бумаги из льняной ко стрики, и инженер И. И. Рябов даже выпустил в 16-й типографии в Москве 20.000 экземпляров—величайший тираж, какого достигала кни га по полиграфическому делу—брошюру на бумаге из кострики, где указывал, что в России погибает до 150 миллионов пудов кострики в год и что при ее помощи можно не только изжить бумажный голод, но и „широко строить план развития бумажной промышленности“. Увы, бумага из кострики, несмотря на примешивание к массе еловой цел люлозы и бумажной макулатуры, не отличалась от оберточной бумаги, а печать на ней—впрочем, краской, разведенной на керосине—не просохла и до сих пор ¹⁾.

Да и недостатка в сырых материалах для бумажной промышлен ности у нас не было: был недостаток в продовольствии, следовательно—в рабочей силе, была изношенность машин, из которых в ходу была, как мы видели выше, только часть.

В это тяжелое время—и не случайно—появился еще ряд изобре тений в нашей области, из которых нельзя не признать крупнейшим изобретение, цель которого—устранить посредников между автором и читателем, художником и владельцем картины, облегчить до мини-

¹⁾ Инж.-техн. И. И. Ря б о в: „Опыты получения бумаги из льняной кострики“, Госиздат, М. 1922 г.



С. Чехонин.—Иллюстрация к „Фаусту и городу“ А. Луначарского. 1918.
Госиздат.



С. Чехонин.—Иллюстрация к „Фаусту и городу“ А. Луначарского. 1918.



1905 год.—Рисунок Кустодиева.



Иллюстрация к „Алмазам Востока“.
Бессалько.

муна распространение картины—при условии, что картина исполняется не в одном, а в тысяче экземпляров—что вполне соответствует справедливым потребностям нашего времени. Мы имеем в виду изобретение московское, именно проф. Ник. Вас. Туркина, эксплуатировавшееся акц. о-вом „Турсар“ и не имеющее ничего идентичного за границей,—турки н о т и п и ю.

Сущность этого изменения, о котором в печати почти ничего не было, заключается в следующем. Проф. Н. В. Туркин изобрел особо чувствительные и стойкие анилиновые краски, химическая основа которых держится, конечно, в тайне; эти краски могут иметь и твердую консистенцию. Художник, желающий написать картину, берет полотно и не ставит его на мольберт, а растягивает на гладком столе; затем берет одну за другой краски и делает из них, так-сказать, мозаичную картину, при чем толщина пластов краски может достигнуть, примерно, одного сантиметра. В результате работы художника мы видим многокрасочную картину, возвышающуюся над полотном на один сантиметр,—но картину, с которой можно производить печатание на бумаге, материи и пр. Печатание производится следующим образом: принимающая поверхность—скажем, лист бумаги—смачивается особым составом, который, с одной стороны—облегчает прием краски на бумагу, с другой—соприкасаясь при надавливании с красками, увлажняет и их и дает им возможность отпечататься на листе, при чем краски переходят на лист бумаги самое ничтожное количество, но эффект должен получиться полный, то-есть на бумаге мы получим картину, исполненную художником, в его непосредственной передаче.

К сожалению, если теоретически этот процесс печатания должен дать вполне положительный результат, то на практике дело обстоит не так хорошо; беда, по нашему мнению, имеет две причины: во-первых, на бумагу, хотя бы слегка увлажненную, анилиновые краски, акварельного, не масляного типа, ложатся, несколько растекаясь; следовательно, границы красок, наложенных на полотно художником, нарушаются, при чем—в силу неровной консистенции бумаги—каждый раз по-иному. Во-вторых, и краски на полотне под влиянием увлажнителя несколько смешиваются на своей поверхности. Во всяком случае, из виденных мною многих экземпляров портрета Ильича, в размер открытки, напечатанного по этому способу только одной темносиней краской, я не нашел двух вполне точно сходных между собою экземпляров; краска по краям явно расплывается. Печатание текстов этим способом пока также неудовлетворительно.

Вместе с тем, если действительно с такой картины-пластины в один сантиметр толщиной можно получить до тысячи оттисков, то оттиски эти получаются довольно бледными, яркость красок отсутствует. Конечно, можно сильнее смачивать лист увлажнителем, но ведь тогда краски будут еще сильнее смешиваться на отпечатке и на самой печатающей форме.

Кроме того, акварельные краски едва ли могут дать эффект масляных красок, а художники не могут не предъявить именно это требование прежде всех других.

Впрочем, и здесь, как и в других областях интересующего нас производства, человеческий гений сумеет победить трудности—и рано или поздно способ Н. В. Туркина станет, вероятно, более совершенным. Пока—он дает недурные результаты только при печатании рисунков, не требующих никакой точности на отделочной бумаге для обложек, форзацев, календарных стенок и пр.

В этой специальной области способ Туркина встречает конкурента в виде другого московского изобретения—именно, печатания водяными красками, акватипии, изобретенного известным нашим профессором гравюры, Ив. Ник. Павловым. Печатание способом И. Н. Павлова форзацев, календарных стенок и обложек дает, судя по виденным нами образцам, прекрасные результаты, но процесс печатания, напоминающий японское печатание акварелей, к сожалению, сохраняется в тайне изобретателем. Аналогичные способы известны, впрочем, и на Западе.



Образец мозаичного набора.

Чтобы не обойти и других московских изобретений в области полиграфии, мы должны еще остановиться на получившем распространение мозаичном наборе, широко применяемом при печатании афиш и плакатов в 16-й Образцовой типографии. В прошлом году, кажется, в „Известиях“ право на это изобретение оспаривали, с одной стороны—гр. Кальмансон, с другой—литография бывш. Постнова на Цветном бульваре; к сожалению, обе спорящие стороны не заинтересовались историей печати, тогда им было бы ясно, что мозаичный набор изобрел Эммануил Брейткопф, один из основателей знаменитой книгопечатной фирмы в Лейпциге, печатавший во 2 половине XVIII века этим способом, то-есть посредством набора из значков, не только ноты и географические карты, но и картины. Вследствие его неизбежной грубости и несоответствия высоким требованиям типографского искусства, этот способ не получил развития и неожиданно возродился в Советской России, впрочем, в сильно измененном—в отношении размера набираемых кусочков—виде. В 16-й типографии этим способом практикуется набор только очень больших афишных букв и орнаментов и надо признать, что результаты получаются отличные: при сравнительно грубой афишной печати неизбежные при этом наборе пробелы между отдельными кусочками мозаики, составляющей, примерно, одну

какую-либо букву, не режут глаза. Но попытки прибегать к мозаичному набору, напр., крупных заголовков в газетных объявлениях, вряд ли можно приветствовать; поскольку процесс изготовления этих кусочков, весьма несложный, одинаков с вырезанием из хорошо прессованного картона или линолеума целых букв—украшений и наклейки их на деревянные колодки—этот второй способ гораздо лучше по художественности получаемых результатов.

Об изобретении Ю. К. Лауберта—клише на целлулоиде—мы говорили в своем месте.

Но, несмотря на все ухищрения типографов и издателей,—это были годы жесточайшего типографского кризиса, агонии книжного искусства; 1920 год дал 3.326, а 1921—4.130 книг и брошюр, зарегистрированных, хотя и далеко неполно, в „Книжной Летописи“ против, напр.,—29.057 книг, изданных в 1910 году, из них на одном русском языке 22.321 название¹⁾.

1) См. „Обзор выставки произведений печати 1920 года“, СПб., 1912 г.



М. Добужинский.—Из иллюстраций к „Бедной Лизе“ Карамзина. Пгр. 1919.



Ю. Анненков.—Из иллюстраций к „Двенадцати“ А. Блока. Изд. „Алконост“. Пгр. 1918 г.



ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ.

КНИГОПЕЧАТАНИЕ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ С 1922 ГОДА.

НОВАЯ экономическая политика не сразу отразилась на типографском и бумажном деле: уже на главных улицах столиц появились изящные молодые люди с тросточками, бегающими глазами и большими аппетитами, уже уставшие ждать трактирчики вешали новые „кооперативные“ вывески, уже интеллигентская масса спешила признать „с оговорками“ Советскую власть,—а типографии все еще переживали тяжелый кризис. Причины понятны: нелегко было после семилетнего изнашивания заменить все пришедшие в негодность части, ибо их приходилось выписывать из-за границы; нелегко собрать рассеянные штаты полиграфщиков; нелегко пустить в ход бездействовавшие фабрики.

Новая экономическая политика при всех своих отрицательных сторонах, не могла не повлиять благотворно на типографское и бумажное дело, хотя бы благодаря переводу фабрик и заводов на „хозяйственный расчет“. В 1919—20 годах литература распределялась бесплатно, и ныне немножко странно читать, что Цerk (Центральная распределительная комиссия при Центропечати) определяла крупными цифрами: 10% литературы — Цектрану, 40% — в губернскую разверстку, 10% — в библиотечный коллектор, 10% — в военный коллектор, 10% — Москве и Ленинграду, 10% — Украине, 10% — в запас и на индивидуальные выдачи. Фактически, конечно, распределение шло не в этих идеально-крупных цифрах, а в меру потребности отдельных областей и учреждений в той или иной выхо-

дившей литературе, соответствовавшей конкретным задачам учреждений, снабжавших книгами народные массы.

По этой разверстке, например, в октябре 1920 года расписано: старой литературы — 164 названия, 438.797 экз., новой — 78 названий, 2.430.290 экземпляров, а в феврале 1921 г. старых — 203 названия, 287.478 экземпляров, и новых — только 45, 1.425.815 экземпляров.

Впрочем, уже пережиты были 1919—1920 годы, когда в Москве было четыре кооперативных „писательских“ книжных магазина с свободной продажей; уже появилось значительное число магазинов советских издательств. А 1923 год принес небывалое никогда в Москве количество книжных складов, магазинов и лавок — в числе побольше сотни, в том числе немало крупных.

Вместо бесплатного распределения — советские издательства, эмансипированные, — если не считать монополии на учебники и сочинения классиков — от тягостной, но так необходимой до нэпа опеки Государственного Издательства, перешли на „хозяйственный расчет“, при котором необходимо, по меньшей мере, вернуть себестоимость издания и организационные расходы. В результате стали забываться фантастично-реальные тиражи изданий, главным образом, агитационных, в 100—250—500 тысяч экземпляров — тиражи, сыгравшие столь большую роль в деле укрепления Советской власти; ныне рука советского издателя, прежде чем обозначить тираж на корректуре книги, тянулась к скучным счетам для вычисления возможного распространения и себестоимости издания: калькуляция, коммерческий расчет стали факторами первого ряда. Вместе с тем, советские, кооперативные и частные издательства вступили в конкуренцию между собою, — конкуренцию, с одной стороны, приводящую цену книги к известному минимуму, с другой — разными путями оказывающую давление и на полиграфические объединения — в целях понижения цен на типографские работы, и на бумтресты, увлекшиеся возможностью поправить дела в быстрый срок и восстановить производство.

Впрочем, это последнее увлечение имело свои — весьма серьезные — основания. 1922—23 годы принесли полиграфическим и писчебумажным объединениям возможность выписывать из-за границы хотя дорогое, но необходимое дооборудование. „Никакой героизм рабочих не повысит работу, если машины не в порядке“, — заявил на VI съезде писчебумажников Н. Н. Бельский, а о приведении машин в порядок приходилось весьма и весьма позаботиться. При сэпе трудно было получить, как мы видели, даже и продукты российского производства; добавим, что, например, массы для красочных валиков в типографских машинах из необходимых 9.600 пуд. отпущено было в 1920 году только — но все-таки — 3.258 пуд., зато клея ВСНХ дал только 2⁰/₀, а желатина — нуль. И были еще негодующие на плохую проклейку корешков книг! Любопытно — цифры недалекого прошлого — что матриц для наборных машин „Линотип“ требовалось 230 комплектов, получено 10, для наборных машин „Типограф“ — вместо 100 всего 1 комплект, литографской туши, без которой останавливается изготовление новых камней



А. Лео. — Обложка к книге „Беседы наборщика“ И. Галактионова. 1922. Ленинград.



А. Остроумова - Лебедева. — Обложка к „Душе Петербурга“ Н. Анцыферова. 1922. Ленинград.



Обложка М. Добужинского. — 1923.



Д. Митрохин. — Обложка к „Царь-Девуце“ М. Цветаевой. 1922. Москва.

и приходится пускать неисправленные рисунки на старых камнях,— вместо 3.000 палочек было дано только—66 ¹⁾).

Прежде всего нэп покончила с зависимостью от недостатка продуктов внутреннего производства; труднее оказалось получить из-за границы более изношенные части, но и это препятствие было преодолено. И выяснилось, что чрезвычайно трудно для настоящего времени, да и еще на несколько лет, хотя бы сравниться по совершенству оборудования с германской полиграфической промышленностью. Конечно, при среднем уходе хорошая типографская машина может служить лет 12—15, но мы насчитываем уже 8 лет после начала войны вместе с ее неблагоприятной для бережного отношения к машине обстановкой; но большинство машин в типографиях работало задолго до войны; но при нэпе пускаются в ход и самые ветхие машины „времен очаковских“; поэтому—вопрос о замене машин новыми становится и будет стоять весьма остро, между тем как для этой замены нужны крупнейшие суммы. В этих соображениях, вероятно, одна из причин сравнительно высокого типографского тарифа, установленного полиграфическими объединениями в начале нэп'а.

Вместе с тем, как уже указывалось выше, наша полиграфическая промышленность и до войны отстала от западной. Годы послевоенные принесли с собой в Соединенных Штатах и в Европе много нового; главнейшее—чрезвычайное развитие офсетного печатания, заменяющего литографское и имеющего ротационный характер, при чем многокрасочная печать производится с нескольких резиновых валов в одной машине. В этом—не только дешевизна, но и чрезвычайное ускорение работ, если принять во внимание применение скоровысыхающих красок. Медленное, тяжелое печатание на обыкновенных литографских машинах с камней быстро заменяется изящным и легким бегом машин типа офсет, появившихся и в Японии, и в Австралии, и в Африке. У нас этих машин почти нет,—они дороги (но быстро оправдывают издержки).

В связи с офсетным печатанием, дающим хорошие результаты печати и текста одновременно с иллюстрациями, в 1923—1924 годах стал вполне реальным фотографический набор, путем соединения клавиатуры наборной машины и матриц с фотографической камерой и аппаратом для закрепления негатива; уже взято несколько патентов в Англии и Германии на это нововведение, несущее за собой, может-быть, революцию в полиграфической промышленности. Но опять-таки эти патентованные машины стоят и будут стоять дорого, и массовое введение их в СССР пока невозможно.

Также связано с офсетом широкое применение способов фотопечати текстов и иллюстраций при помощи мануль-друка и обраль-друка (первое—перевод текста непосредственно на светочувствительную пластинку без применения фотокамеры и второе—съемка

¹⁾ См. „Отчет о деятельности Полиграфотдела за 1920 г.“ и цитированный выше отчет М. Шендеровича.

текста при помощи фото-камеры, при чем возможна уменьшенная и увеличенная репродукция).

Все эти способы, в конечном счете облегчающие, удешевляющие и ускоряющие работу полиграфпредприятий, неизбежно войдут и в советский обиход, но вопрос—когда?

Сравнительно лучше дело обстоит со шрифтами, не говоря уже о легко изготовляемом типографском материале; выработка шрифтов быстро увеличивается, и, например, за три последних месяца 1923 года изготовлено трестом „Полиграф“ 8.777 пудов шрифтов и материала, продано в июле 1923—1.80 пудов, в декабре—уже 2.971 пуд ¹⁾, а за 1923—24 операционный год всего уже 746.177 килограммов.

Необходимо особо отметить еще раз, что ни прежний хозяйчик-типографщик, ни интеллигент не имели представления о книжном искусстве и требуемых им прежде всего единстве и стильности в наборе книги. Даже в крупных типографиях, кроме немногих, гарнитуры шрифтов и украшений или не были подобраны или были подобраны плохо, и в настоящее время, при сравнительно высоком подъеме требований, предъявляемых к книжному искусству,—по крайней мере, в столицах,—книжные техники приходят в отчаяние от ужасного разнообразия в шрифтах.

Вместе с тем—в наследие от прошлого нам достались,—если исключить обыкновенные серенькие шрифты—только „Академический“, „Пальмира“, „Петровский“, „Елизаветинский“, „Романовский“, начинающие наедать. И нельзя не приветствовать объявленного трестом „Полиграф“ конкурса на „Ленинский“ шрифт, результаты которого, к сожалению, пока не были плодотворны; причина, может-быть, в неумелом подходе к делу наших художников: ни один из 34 представленных проектов не был премирован. Правда, условия конкурса, сулившего первую премию в 2.500 руб., были нелегкие и сужены до представления рисунка шрифтов только одного размера—высоты строчных букв до 1,75 мм. Нельзя не приветствовать предложения—представлять рисунки шрифтов „простых, без вычурностей“. Хорошо, что шрифт предназначается для печатания дешевых популярных книг и брошюр, распространяемых в большом числе экземпляров среди рабочих и крестьян. Он должен быть поэтому удобочитаем, не утомлять зрения при чтении ²⁾.

Уже один этот конкурс, независимо от его результатов, показывает, как мы все-таки далеко, хотя и при неблагоприятных, при наличии старого оборудования, факторов, ушли от тяжелых для производства сэповских годов.

К сожалению, хуже обстоит, хотя и улучшается, дело с ценами на типографские работы; калькуляция Мосполиграфа, объединяющего крупнейшие типографии Москвы, стоит, например, и при золотой валюте много выше довоенных цен.

1) „Печатник“ за 1924 г., № 4.

2) См. листовку: „Конкурс на изготовление Ленинского шрифта и орнамента“, выпущенную трестом „Полиграф“, Москва, Леонтьевский, 14.

Если взять обычный сплошной книжный набор, то за 1.000 букв типограф в столицах России платил наборщику, начиная с восьмидесятых годов, около 20—22 коп., в провинции несколько меньше; в Германии цена по нормальным расценкам была—38 пфеннигов. Заказчику ставилось в счет—принимая во внимание верстку, первую корректуру, организационные расходы, амортизацию машин, предпринимательскую прибыль—от 28 до 40 коп. за тысячу букв. Эти цены держались, с небольшой тенденцией к повышению, до войны; между тем, в настоящее время официальные цены Мосполиграфа для заказчиков: сплошной набор—96 коп., т.е. втрое и более дороже нормальных цен. Конечно, крупные заказчики имеют скидку—5%; но и здесь остается почти утроение против цен довоенного времени.

С печатью дело обстоит еще хуже: нормальный тариф германских типографов давал за приправку формы среднего формата (14—21 верш.): на плоской машине—7 мар. 50 пф., в переводе на золотой рубль 3 р. 15 к., печать тысячи листов—3 марки 50 пф. или 1 р. 47 коп. Немного выше были цены в Москве и Ленинграде. Между тем, цены Мосполиграфа: 12 руб. 80 к. за приправку формы того же размера, и 5 р. 60 к.—печать. Мы видим, что и здесь цены втрое выше цен довоенного времени. Таково же положение с брошировкой, изготовлением клише и прочими работами ¹⁾.

Есть ли, однако, у столичной советской типографии возможность значительно снизить цены?—Несомненно. Не забудем, что квалифицированный типографский рабочий в прежнее время, перед войной, и в Германии и в России получал 50—60 руб., больше платилось машинному наборщику и машинисту на ротационных машинах. Затем, по мере падения ценности бумажных денег во время войны и революционных лет, заработная плата отставала от ценности денег. Правда, нап принесла с собой поднимавшуюся непрерывно в течение двух лет заработную плату; так, в январе 1922 г. она равнялась для полиграфических рабочих 9-го разряда в Москве—6,23, Ленинграде—10,30 тов. руб. по бюджетному индексу Госплана, в апреле—10,53 (Ленинград—15,68), июле—14,57 (Ленинград—19,68), сентябре—16,33 (Ленинград—26,60) и в декабре—23,46 (Ленинград—23,20) тов. рубля; в декабре 1923 года она поднялась в Москве до 34 рублей, и на этом уровне остановилась, затем впрочем немного повысилась. Чтобы нас не упрекнули в преуменьшении, укажем, что более опытные наборщики и печатники получали в декабре 1923 года по 10 разряду—38,25 и 11 разряду—42,50 тов. рублей ²⁾. При этом условии некоторые повышения платы в золотых рублях (не принимая во внимание реальную покупательскую способность рубля)—отнюдь не втрое выше мирного времени. Следо-

¹⁾ Ср.: „Минимальный типографский тариф“—М., 1906 год; „Заработные платы и нормальные цены“, изд. Моск. О-ва типо-литографов, М. 1908; „Калькуляция на типо-литографские и переплетные работы“, утвержденная 1 марта 1924 г., т.е. после всей полемики вокруг дороговизны книги—и без ощутительного влияния этой полемики на политику цен Мосполиграфа.

²⁾ „Московский Печатник“, № 5 за 1924 г., цифры в статье: „Основные моменты проекта нового коллективного договора“.

Золотой Жук

О! О! Что такое? Этот малый забесился!
его ужасил тарантул!

All in the Wrong.



Несколько лет тому назад я близко сошелся с неким Вильямом Лэграном. Он принадлежал к старинной протестантской семье и был когда-то богат, но ряд неудач довел его до разорения. Чтобы избежать неприятных последствий этого несчастья, он покинул Нью-Орлеан, город своих предков, и переселился на остров Сюлливан, близ Чарльстона в Южном Каролине.

Это весьма замечательный остров. Он состоит почти сплошь из морского песка. Длина его тупа, наибольшая ширина — четверть мили. Он отделен от материка едва заметным рукавом, пробирющимся сквозь заросли тины и камыша: приток болотных курочек. Растительность, как легко можно себе представить, скудная, низенькая; скользко-либуль крупных деревьев совсем нет. Только на западной оконеч-

— 15 —
прямо как выскочит из меня. Даже испугался. Не за обычай это у наших промысловых собак, чтобы к незнакомому человеку ластиться, как к хозяину, а эта — так прямо ко мне и бросилась. Вижу, што дело как будто неладно. А он эта смотрит на меня, умиленно таково, а сам ведет все дальше... И што бы ты думал братец ты мой, весь привел! В лововине этак шажу шалашик из хвои, а из ша-



лашика чуть пар. Подхожу. Вошалашике вогул лежит, болен, значит, и от своего артели отстал.

Пряменько сказать: помирал человек. На охоте его ухватила немочь, другим-то не ждаль. Увидал меня, обрадовался, а сам една уж языком норочает. Больше все руками объяснял. Вот он меня и благословил этим песником. При мне и помер, сердяга, а я его закопал в снегу, заволок хворостом да бревном придавил.

Д. Митрохин. — Страница из „Золотого Жука“ Э. По. 1922. Петроград.

Л. Бруни. — Страница из „Зимовья на Студеной“ Мамина. 1924. Москва.



Я к Таврическому саду,
Перепрыгнул через ограду,

А она за мною мчится
И кусает, как волчица.



Только вдруг из-за кусточка,
Из-за синего лесочка,
Из далеких из лощей
Прилетает воробей.
Прыл да прыг
„Да чик-чирик!“

Чик-ри-ки-чи-чирик!
Взял и клюнул тарантула,
Вот и нету великана!
Повелом великану досталось,
И усов от него не осталось.

Ю. Анненков. — Иллюстрация к „Мойдо-дыру“ К. Чуковского. 1922. Петроград.

С. Чеховин. — Иллюстрация к „Тараканищу“ К. Чуковского. 1922. Петроград.

вательно, если даже принять во внимание месячные отпуска и отчисления, преследующие цели социального обеспечения,—нет совершенно никаких оснований повышать тарифы на типографские работы до указанных выше препятствующих советской культуре размеров.

Нет оснований также ссылаться на пониженную выработку рабочих; в общем 1923 год принес с собой переход к нормам мирного времени, и, например, если взять середину 1923 года — июнь месяц, — то задания для ручного наборного отделения 1-й Образцовой типографии — после перехода ее к Госиздату — таковы:

Разряд	ДЕННАЯ СМЕНА.				НОЧНАЯ СМЕНА.			
	Число рабочих	Проработ. цело-веко-дней.	Норма в день.	Задание.	Число рабочих.	Проработ. цело-веко-дней.	Норма в день.	Задание.
7	1	19	6.000	114.000	—	—	—	—
8	9	144	7.000	1.008.000	1	12	6.125	73.500
9	22	431	7.500	3.232.500	10	211	6.566	1.385.426
10	44	860	8.250	7.095.000	18	359	7.217	2.590.903
11	44	777	9.000	6.993.000	7	127	7.875	1.000.126
12	20	534	9.750	5.206.500	1	11	8.540	93.940
13	14	223	10.500	2.341.500	—	—	—	—
14	8	141	11.250	1.586.250	—	—	—	—
	162	3.129	—	27.576.750	37	720	—	5.143.895

Т.-е. в среднем выработка должна была составить около 8.500 букв в день,—не меньше, а больше норм мирного времени; выработано на 7% меньше, что мало меняет картину ¹⁾.

Эти цифры корректируются многими жалобами на большую авторскую корректуру: так, по обследовании комиссии РКИ совместно с представителями ЦК печатников, например, в 20-й московской типографии, переданной „Красной Нови“, оказалось, что правка авторской корректуры составляет 78% ко времени, затраченному на набор! Произошло это вследствие „сдачи в набор издательствами-заказчиками плохо написанного, непроверенного и неотредактированного оригинала“: здесь речь идет о машинном наборе, особенно убыточном при боль-

¹⁾ „Жизнь Печатника“, орган ячейки РКП 1-й Образцовой типографии Госиздата, № 19 от 5/IX. 1923 г.

шой корректуре. Но ведь этот фактор ложится всей тяжестью на издательства, так как типографии все равно ставят в счет число часов, потраченных на авторскую корректуру. Одновременно то же по 1-й Образцовой типографии, справка ее финансовой части: „авторская правка за август 1923 года выразилась в 38,32% всей работы наборного отделения“¹⁾. Однако, не забудем, что типографии, неизвестно по каким основаниям, приняли за правило—прибавлять к каждому счету на книжный набор по 25% за авторскую правку, т.-е. увеличивают на 25% цену набора независимо от того, была авторская корректура или гранки вернулись от автора чистыми в типографию.

В результате весь спор вокруг понижении цены на книгу, справедливый по цели и еще памятный всем, — должен был дать, и дал отчасти, — самые серьезные основания для самого сильного давления не на издательства, так сильно зависящие от расценок Мосполиграфа, а на этот последний. Однако, Мосполиграф ссылался на свой баланс за 1923 год, показавший весьма небольшую прибыль. Почему?—Очевидно, за плохие дела Мосполиграфа ответственны не советские издательства.

Ведомственная политика полиграфических объединений повела за собой—поскольку издательства перешли на хозяйственный расчет—стремление этих последних к получению типографий в свое распоряжение. После большей или меньшей борьбы, стремления крупных издательств увенчивались успехом, что влекло за собой, после некоторых неровностей, понижение себестоимости печатных изделий и выгоду независимости от полиграфических объединений. Мы избегнем здесь—поскольку речь идет о понижении себестоимости—определенных выводов, потому что переход типографий к издательствам происходил в сравнительно недавний период, и его результаты еще не дают стройных и точных рядов цифр. Отметим, что наиболее упорная борьба шла вокруг 1-й Образцовой, бывш. Т-ва И. Д. Сытина, типографии в Москве, с ее двумя тысячами рабочих; в этой борьбе Мосполиграфу пришлось в начале 1923 года отступить перед Госиздатом. Затем,—после слияния с издательством „Красная Новь“—Госиздат получил вторую крупнейшую московскую типографию,—двадцатую (бывшую т-ва Кушнерева). Ранее Госиздат получил типографию „Печатный Двор“ (1-ю Государственную) в Ленинграде, хотя лучшая типография в смысле уровня типографского искусства—имени Ивана Федорова, ранее 15-я Государственная, до революции—Голике и Вильборг, осталась в ведении Ленинградского полиграфического объединения. В последнее время замечается тенденция издательств—получать в свое ведение не только типографии, но и бумажные фабрики; это, разумеется, по силам только крупнейшему издательству, коим является Госиздат, ныне восставивший бумажную фабрику Красногородскую, бывш. насл. К. П. Печаткина в Ленинграде, пустившую—пока две—машины-самочерпки с производительностью до 700.000 пудов в год.

¹⁾ Цифры см. в статье Б. Шапиро, в № 2 журнала „Печатник“ за 1924 г. Также см. „Болезни нашего печатного дела“, издание РК Инспекции, М. 1924.

Впрочем, надо сказать, что бумажная политика Бумтреста идет в целом навстречу интересам издательств, несмотря на то, что бумажная промышленность оказалась после войны, блокады, белогвардейских налетов в положении более тяжелом, чем промышленность полиграфическая; дело тут не только в сукнах и сетках, нужда в которых изживается,—беда в чрезвычайной отсталости всего оборудования наших бумажных фабрик в сравнении с западными, а в особенности с американскими, беда и в резком уменьшении числа фабрик.

Правда, от рекордных по минимуму двух миллионов пудов общей выработки в 1921 году, равной выработке начала семидесятых годов, мы быстро поднимаемся: в 1922 до 2.330.000 пудов, в 1923—4.489.000 пудов, предположения на 1924 год вращаются около цифры в 6—6½ миллионов пудов. Но в 1914 году в России было, кроме Финляндии, 213 предприятий бумажной промышленности, из них 128 бумажных, 21 картонных фабрик, 61 древесномассных и целлюлозных заводов; война и отделение лимитрофных республик свели число всех предприятий до 149, с 1917 по 1923 г. пожары и ликвидация технически-негодных предприятий уменьшили это число еще до 78, считая—52 бумажных, 10 картонных фабрик, 15 древесномассных и 1 целлюлозный завод ¹⁾.

Если все эти фабрики и заводы, включая еще два неработающих целлюлозных завода, Сухонский и Дубровский, и соломенно-целлюлозное отделение Пензенской фабрики, будут пущены полностью в ход, то общая продукция их всех выразится: бумаги и картона около 12 миллионов пудов, древесной массы—около 3 и целлюлозы около 2,7 миллионов пудов. Т.-е., мы при наличных фабриках и заводах с их современным оборудованием никогда не поднимемся и до выработки всей России 1913—14 годов, хотя фабрики бумаги, остающиеся в пределах СССР, и в 1913 году дали всего бумаги 7.773.000 пудов и на много больше, очевидно, дать не могут ²⁾.

Если же принять во внимание, что условия развивающейся торговли и промышленности требуют и будут требовать все больше и больше бумаги оберточной и упаковочной и что годы войны снизили потребление бумаги на душу населения в РСФСР до 1½ фунта в 1921 году, между тем, как довоенное потребление доходило у нас до 8 фунтов, а в Соединенных Штатах ныне дошло до 165 фунтов, в Германии до 50 фунтов на человека, то нам станет ясно, что в ближайшие годы нас ожидает жесточайший бумажный кризис, который не удастся ликвидировать при помощи импорта из-за границы. Этот импорт, равнявшийся в 1921 году около 1½ миллионов, в 1922 около 2½ милл. пудов, понизился в 1923 г. до 1 миллиона пудов, с 1924 года стал повы-

¹⁾ „Бумажная Промышленность“, см. том I, вып. I, М. 1922 года, стр. 60, статья И. А. Никитина, также цифры в следующих номерах этого интереснейшего журнала. Важна по цифровым данным и статья Н. Бельского в „Материалах к технико-экономическому съезду бумажной промышленности 15 февраля 1922 г.“ М. 1922.

²⁾ См. доклад т. Белоцерковского на VI съезде рабочих бумажной промышленности, „Рабочий Бумажник“ № 1Г—12 за 1923 г. В том же № — использованные нами отчетные к съезду цифры.



М. Добужинский. Иллюстрация к „Белым ночам“ Ф. Достоевского. 1923. Ленинград.



Н. Пискарев. Иллюстрация-украшение к „Освобожденному Дон-Кихоту“ А. Луначарского. 1922. Москва.



А. Кравченко. Иллюстрация к „Деревянной королеве“ Л. Леонова. 1923. Москва.



А. Бенуа. Фронтиспис к „Медному всаднику“. 1923. Ленинград.

шаться довольно резко, хотя для нас отправлять золото за границу или оставлять его там слишком невыгодно.

Между тем, быстрое распространение грамотности в Советских республиках не может не повлечь в ближайшие годы быстро растущей потребности в произведениях печатного станка. При этом условии нам необходима, как и в полиграфической промышленности, усиленная замена машин на бумажных фабриках, тем более, что техника этого дела поднимается, в особенности в Канаде и Соединенных Штатах, на небывалую высоту, и, например, новые большие самочерпки в Канаде дают скорость выработки бумажной ленты шириной в 5 метров—до 18 км в час, т.-е. до 5.000 пудов газетной бумаги в рабочие сутки. Т.-е., пять-шесть таких машин заменяют все наши фабрики бумаги!

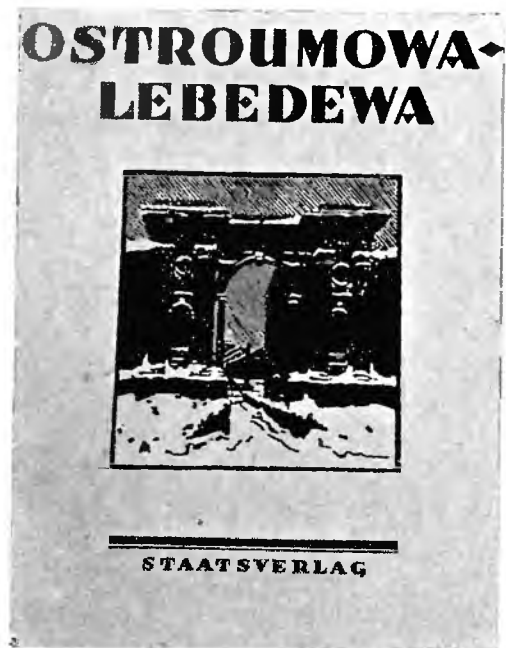
Неудивительно при этих условиях, что производство только газетной и печатной бумаги в Америке достигает в тоннах (1 Т=907 кг):

Годы.	Соед. Штаты.	Канада.
1917	1.359.000	690.000
1918	1.260.000	740.000
1919	1.375.000	808.000
1920	1.512.000	876.000
1921	1.225.000	813.000
1922	1.448.000	1.082.000

Следовательно, остающийся пока рекордным 1922 год дает уже около 60 миллионов пудов печатной бумаги в Канаде и около 80 миллионов пудов—в Соединенных Штатах; если прибавить много большее количество оберточной, технической, писчей и др. бумаг (для 1919—только в Соединенных Штатах—6.190.000 т. и для 1920—7.300.000 т. выработанной бумаги и картона ¹⁾),—получаются, поистине, гомерические цифры. И мы должны очень внимательно к ним отнестись, поскольку Советская Россия будет быстро расти в экономическом и культурном отношении и требовать ежегодного быстрого увеличения расхода бумаги как на книги, газеты и журналы, так и на технические и хозяйственные нужды. Нет никаких объективных данных, которые заставили бы в этом сомневаться.

Известную гарантию значительного расцвета в ближайшие годы нашей бумажной промышленности дает трестирование бумажных фабрик, ведущее к здоровой конкуренции между трестами; так, в 1922—23 годах сформировались следующие тресты: 1) Центральный целлюлозно-бумажный (с января 1922 года, капитал 11.500.000 руб.),

¹⁾ „Бумажная Промышленность“, т. II, вып. II - III, стр. 311.



А. П. Остроумова.—Обложка к монографии о ней. 1923. Госиздат.



С. В. Чехонин.—Обложка к монографии о нем. 1923. Госиздат.



Обложка С. В. Чехонина.—1923.



И. И. Нивинский.—Обложка к „Принцессе Турандот“. 1923. Москва, Госиздат.

в который вошли крупные фабрики: „Сокол“, имени тов. Свердлова, Окуловская, Каменская и Троицко-Кондровская имени тов. Троцкого, а также Сухонский целлюлозный завод; 2) Ленинградский бумажный трест (с марта 1922, капитал 7.850.000 руб.), объединивший фабрики: Голодаевскую имени тов. Зиновьева, „Коммунар“ (б. Царско-Славянскую), Невскую имени тов. Володарского, Ивановскую и три древесно-массных завода; 3) Полесский бумажный трест (с февраля 1922 года, капитал 4.270.000 руб.) с фабриками: Добрушской („Герой труда“), Суражской, Шкловской; 4) Украинский (с ноября 1922 года капитал 2.850 000 руб.) объединяет семь бумажных фабрик; 5) Вятский (с марта 1922 года, капитал 1.260.000 руб.) объединяет три фабрики и 6) Новгородский бумажный трест объединяет крупную Кошелевскую и Вельгийскую фабрики и два картонных завода.

Кроме того, некоторые крупные фабрики вошли: „Дубровка“—в Петролес, Николо-Павдинская целлюлозно-бумажная—в Камоуралолесбумтрест, Донская фабрика—в Донполиграфтрест, и, как указано выше, Красногородская, бывш. Печаткина (входившая в Сытинский „комбинат“), передана Госиздату. Большинство остальных мелких фабрик находятся в ведении губсовнархозов и в большом проценте бездействуют, при обветшавшем старом оборудовании ¹⁾.

На всех бумажных фабриках СССР, по статистике 1921 года, было 146 бумажных машин, из них предполагалось большинство сдать в лом, в виду устарелости и больших накладных расходов при их использовании.

Какова может быть производительность всех этих фабрик, мы видели выше; притом они вырабатывают, главным образом, газетную, полубелую книжную и прочие простые сорта бумаг. Между тем, техника западно-европейских бумажных фабрик поднимается все выше не только в отношении количества, но и по качеству фабрикатов; не говоря о том, что обычный тип американского и английского журнала печатается на бумаге весьма плотной, гляцевитой, выработанной ровно и красиво,—например, обложечные бумаги, судя по новым изданиям и по образцам рекламирующихся фирм, поражают своей оригинальностью и красочностью. Нашим фабрикам, при их довоенном оборудовании, трудно добраться до этой высокой техники, а между тем издательства испытывают острый недостаток в красивых сортах обложечной бумаги, от которой так сильно зависит внешность книги. В сущности, наше богатство художественными по рисунку обложками, восхищающими иностранцев, скрывает нашу бедность хорошими и разнообразными обложечными бумагами.

Много лучше дело обстоит с ценами на фабрикаты бумажной промышленности: в течение 1923 года они постепенно понижались и, если не дошли пока до довоенных, однако, значительно дешевле сравнительно с ценами на типографские работы; так, по новым расценкам Центробумтреста, цена газетной ролевой бумаги в Москве—5 р. 30 к., на фабрике—4 р. 60 к. пуд (все же вдвое выше против довоенной),

¹⁾ См. С. Жуков: „Русская бумажная промышленность к началу 1924 г.“, в журнале „Рабочий Писчебумажник“, № 2 за 1924 г.

и в Соед. Штатах запродажные цены на 1 полугодие 1923 года были около 2 р. 50 к. пуд; между тем, еще 5 ноября 1923 года цена газетной ролевой в Москве была—6 р. 20 к. Еще резче понижение цены печатной небеленой бумаги: 5/XI—8 р., в 1924 г.—6 р. 30; печатная полубелая: 5/XI—9 р. 75 к., теперь 7 руб.; печатная белая „Б“: 5/XI—13 р., с марта 1924 г.—9 руб. Альбомная 40 ф. в стопе понизилась с 10 до 8 руб., 20-фунтовая—с 12 до 9 р. 20 к. Следовательно, цена бумаги спустилась на 20—30%, между тем как Мосполиграф совсем не понизил цены,—поскольку с прежних прејскурантов давал скидку до 30%, затем перепечатал прејскурант, понизив цены до 20% и давая с них скидку крупным заказчикам в 5%.

Все-таки жизнь и общие условия развития Советской России берут свое, и вслед за понижением цен на бумагу должно пойти и снижение цен Мосполиграфа: уже „Транспечать“, объединяющая несколько типографий в Москве и Ленинграде, и военные и кооперативные и частные типографии находили возможным давать с старых цен Мосполиграфа до 35% скидки.

Понижение цен на бумагу и на типографские работы дало Бюро Партиздательств—органу, регулировавшему работу крупнейших советских издательств, опубликовать постановление, из которого приведем главное: „Настоящим доводится до всеобщего сведения, что на основании постановления центрального бюро советско-партийных издательств, утвержденного в партийном порядке отделом печати ЦКРКП (б.), в интересах максимального удешевления книги и приближения ее к массовому читателю, все советские, партийные, профессиональные и кооперативные издательства, входящие в объединение, обязаны соблюдать следующие правила об установлении максимальных цен и скидок на вновь выходящие издания на русском и украинском языках:

1. На обложке каждого издания должна обозначаться продажная цена (номинал) в руб. и коп., и указанная цена не может быть повышаема.

2. Для изданий по нижеприводимому перечню (см. р. 3) устанавливаются следующие предельные цены на один печатный лист (т.-е. 16 страниц печатного текста полубеленой бумаги обычного формата, размером 16×24 или 14×21).

Для изданий с тиражем:		Предельная цена 1 печ. листа.
Свыше 100.000 экземпляров		4 ¹ / ₂ коп.
от 50.000 до 100.000 экземпляров		5 „
„ 25.000 „ 50.000 „		5 ¹ / ₂ „
„ 10.000 „ 25.000 „		6 ¹ / ₂ „
„ 5.000 „ 10.000 „		7 ¹ / ₂ „
„ 3.000 „ 5.000 „		9 „

Примечание. При калькуляции книги неполный лист считается за лист. Обложка в одну краску без клише для изданий размером до 5 листов считается за поллиста; для изданий размером более 5 листов обложка в калькуляцию не включается.

3. Изложенные в п. 2 правила распространяются на следующие издания: а) учебники для школ 1 и 2 ступени и рабфаков; б) политическая и экономическая литература; в) научно-популярные книги и брошюры по всем отраслям знания; г) крестьянская литература; д) классики художественной литературы и массовая беллетристика и е) вся агитационная и пропагандистская литература.

4. Правила, изложенные в п. 2, не распространяются на издания богато иллюстрированные, со сложным набором, специальными обложками, печатаемыми на бумаге особо дорогой или специального формата“.

Это постановление вошло в силу с 10 июля 1924 года.

Но положительная сторона 1923—24 годов—не только в понижении цен; эта новая эпоха принесла тщательное, доброхозяйственное использование имеющегося у нас—пусть отсталого—оборудования; так, „Любознательный“ в органе типографии „Печатный Двор“ в Ленинграде пишет: „Тот, кто был случайным посетителем „Печатного Двора“ хотя бы в ноябре, видел развалившиеся части машин, грязные от времени стены, тусклые от насевшей на них грязи стекла, кучки рабочих, ходящих, стоящих и поглядывающих друг на друга, не двигающиеся в своем большинстве машины, и, как следствие последнего, тишина в зале. Совсем не то теперь—чистые перекрашенные стены, промытые стекла, пропускающие яркие, согревающие лучи солнышка, шумящие машины и почти полное отсутствие зря шатающихся людей. Разница громадная: тогда была если не смерть, то тяжкая болезнь,—теперь возродившаяся жизнь, бьющая ключом“¹⁾.

И так во всем. Если же принять во внимание, что быстрота темпа хозяйственного развития Советской России поражает каждый день, то следует проникнуться оптимизмом и надеяться на возможность в ближайшие годы реорганизации нашей полиграфической и бумажной промышленности в деле оборудования новыми машинами для поднятия до европейского уровня.

Ведь в отношении книжной продукции мы уже поднялись в 1923 году почти до довоенного времени: считая и незарегистрированную в „Книжной Летописи“ ведомственную литературу, этот год дал на уменьшенной территории СССР более 15.000 названий; в „Книжной Летописи“ за 1924 год зарегистрировано 14.491 название одних книг, при чем в это число опять-таки не вошли не только ведомственная литература, но и другие менее значительные издания, а также издания, выходящие в союзных республиках, следовательно, 1924 год уже дал, по меньшей мере, нормы мирного времени, с большими тиражами и, вероятно,—довоенным объемом книги.

Нельзя не остановиться и на другом радостном факте—чрезвычайного, в сравнении и с довоенным временем и даже с европейской практикой, интереса к книге и печатному делу; не говоря о ряде книг, изданных в эти годы по вопросам печатного искусства и техники, один только 1924 год уже дал такие труды, как „История гравюры и

¹⁾ „Печатный Двор“, № 4, июнь 1923 г.



Обложка к книге Г. Зиновьева о В. И. Ленине.
1924.



Обложка А. Родченко.



Обложка А. Родченко.



Обложка Дени к сборнику его карикатур.
1923. Госиздат.

литографии в России“ Э. Голлербаха, капитальные исследования об условиях труда д-ра Б. Б. Койранского—в полиграфической и д-ра А. С. Шафрановой—в бумажной промышленности, сводную работу „Книга в России“ в трех томах, пока вышел первый том—невиданное в России явление. Продолжается издание „Печати и Революции“, „Новой Книги“ Госиздата, началось издание посвященных искусству книги журналов: „Печатное Искусство“—„Мосполиграф“, „Книга и Гравюра“—Полиграфической секции Академии Художественных Наук. Профессиональные объединения печатников и бумажников издают свои профессиональные журналы: „Печатник“, „Рабочий-Писчебумажник“, где так много важного и о производстве, очень многие типографии издают каждая свою газету или журнал, Техно-Экономический Совет съездов бумажной промышленности—пятый год выпускает свой „толстый“ журнал „Бумажная Промышленность“.

Вместе с тем увеличивается число обществ и комиссий, посвященных вопросам книговедения; если сравнительно редки открытые заседания Библиографического Общества при 1-м Университете и Библиологического О-ва в Ленинграде, то еженедельно собираются—уже четвертый год—члены О-ва Друзей Книги, и не иссякает поток специальных докладов; три года продолжались собрания Комиссии по изучению искусства книги при Госиздате и Полиграфической секции Академии Художественных Наук.

Пятый год работает и стал на твердые ноги Государственный Институт журналистики в Москве.

Книжный Техникум при Госиздате, Техникум бумажников при Полотняно-заводской бумажной фабрике имени А. В. Луначарского. Высшие курсы бумажников при Институте имени Карла Маркса в Москве, ряд полиграфических школ—боимся, что мы далеко не охватили всего, работающего над вопросами книжного строительства, готовящего новые кадры специалистов по книге и, главное,—жизнеспособного и бодрящего.

Наконец, 18 марта 1923 года открыт Музей Книги („Постоянная выставка книжного искусства“ при Всесоюзной публичной библиотеке имени В. И. Ленина в Москве), который под руководством Н. П. Киселева непрерывно пополняется, улучшается и знакомит посетителей с наиболее полезным и высоким из прикладных искусств—искусством фиксирования и передачи всех знаний и художественных достижений человечества в книгах максимальному числу людей.

Возможности Советской России велики. Тяжелые годы—надо надеяться—в прошлом. И нет сомнения, что трудности производства,—а их ведь еще много,—будут преодолены под мощным напором стремления трудящихся СССР к новой культуре,—стремления, поддерживаемого и усиливаемого всей политикой Советской власти.

ОСНОВЫ И ПРАВИЛА
ИСКУССТВА КНИГОПЕЧАТАНИЯ.



А. П. Остроумова-Лебедева. Печатание авто-монотипии (гравюра на линолеуме).

ГЛАВА ТРИДЦАТАЯ.

ОСНОВЫ ИСКУССТВА КНИГИ.



КАЖДАЯ отрасль науки, любой вид искусства на известной ступени своего развития нуждаются в теоретическом фундаменте, в основательной разработке методологии.

В силу малого, в сущности, развития культуры человечества до XX века самое полезное, самое совершенное из завоеваний материальной культуры—книга—не имела определенной и общепризнанной теории ее создания—создания книги, как результата применения искусства книгопечатания. Это и понятно: книгопечатание стало на твердые ноги только к концу XV века; следующие века были веками подготовки и развития капиталистической эры, с индивидуалистическим подходом ко всем видам искусства и с пренебрежительным отношением к предметам массового потребления, как к объектам искусства. Высокие искусствоведы, вольно или невольно весьма низко падавшие в деле продажи своих способностей и талантов буржуазной культуре,—не могли не относиться отрицательно к самым попыткам теоретизации искусств, творческие результаты которых получаются во многих одинаковых экземплярах.

Каким бы жалким ни казалось это направление, но все же оно господствовало, в сущности, до последнего времени, т.-е. до развития марксизма как научного метода и как учения о социальной справедливости, о приоритете интересов масс над интересами индивида: карман буржуа диктовал основы теории искусств. И эта теория признавала предметом искусства картину, статую, архитектурный памятник, но отрицала право на внимание со стороны хромолитографии,

гипсовой копии со статуи и т. п. Условно делалась уступка гравюрам, литографиям, но лишь в том случае, если они исполнены самим художником или „под его наблюдением“: лист гравюры с рисунка Дюрера, отпечатанный рабочим при Дюрере, ценится эстетом очень высоко; лист, выпущенный позже, но передающий с одинаковой точностью ту же гравюру с того же рисунка, уже не рассматривается, как предмет искусства. Почему?—Очевидно, потому, что он стал доступен массам,—как бы ни оправдывались буржуазные эстеты.

Та же история происходит и с искусством книги: при налетах на эту область искусствovedы до самого последнего времени склонялись к рассмотрению книги, как предмета искусства, в лучшем случае с точки зрения ее иллюстрирования; книга без иллюстраций стояла вне их внимания, чему, впрочем, обычно способствовало, кроме влияния капитализма на науки и искусства, еще и малое знание техники книги.

Только в самое последнее время книга становится предметом внимания искусствovedов, притом очень немногих; крупнейшие теоретики искусств, начиная с Дюрера и кончая началом XX века, посвятившие свои труды книге, могут быть перечтены по пальцам, и книга для них являлась и является далеко не важнейшим объектом изучения; в сущности, до сих пор не было ни одного искусствоведа, который посвятил бы искусству книги все свое внимание.

Но положение не улучшилось и в настоящее время: если мы и можем назвать несколько имен писателей по вопросам искусства, уделивших свое внимание и нашей области,—то, с одной стороны, это внимание было случайным, а с другой—подход был неправильный и правильным быть не мог.—Почему?

„Бытие определяет сознание“. Чтобы отрицать сильнейшее влияние условий общественной жизни на идеологию этой жизни, на выработку определенных, более или менее „общепринятых“ научных теорий—нужно или быть наивным, или сознательно искажать истину. XIX век и начало XX прошли под флагом торжествующего буржуа, и этот буржуа диктовал не только способы наиболее быстрой и легкой наживы, но и программы работ служивших ему—вернее, его капиталу—ученых, в том числе и искусствovedов. Последние строили свои теории, имея в виде материалов творчество художников главным образом этой эпохи. Художники не могут не отражать в своем творчестве жизнь того класса, который является покупателем их картин, скульптуры и пр.; однако, дает ли быт буржуазии материал для вдохновенного искусства? Увы,—материал, конечно, есть, но какой материал? Какое содержание жизни, быта буржуа? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно ознакомиться с западно-европейской литературой XIX века: как много романистов посвящало свое перо быту буржуазии, и нет ни одного из крупнейших, у которого буржуа представлен окутанным поэзией и красотой. Напротив, самые большие писатели эпохи торжества буржуазии, поднявшиеся выше своего века—Анатоль Франс, Золя, Мопассан, Октав Мирбо, Уэлс не жалеют красок на описание темных сторон содержания жизни буржуа и волей-неволей становятся в позицию, враждебную быту буржуазии.

У буржуа нет идеологии, главный стимул его жизни—нажива; и нет ничего удивительного, что эта апология наживы окрашивает всю окружающую жизнь, весь быт. Но у буржуа есть средства на создание внешней красоты, хотя в общем и целом бесвкусной; естественно, что строители искусства устремляются именно в этом направлении: по-дальше от содержания. Когда художник посвящает свою кисть бытописательству буржуа, то получают коллекции работ Домье, Гаварни, Ропса, где современное буржуазное общество нарисовано сплошь в карикатурном виде. И трудно себе представить картину художника, на которой бы внутреннее содержание буржуазного быта изобразилось в возвышенных, величественных красках, как бы ни хотел этого художник; приходится искать на палитре краски для юмора, ироний, сарказма, или уходить к пейзажу, к прошлому, к внешности современного города, к внешности представительниц буржуазии, к эротике—только не к внутреннему содержанию быта буржуа, в котором меньше поэзии, чем в быте крестьянина, рабочего, солдата, дающих и современному художнику так много тем и настроения.

Красивость (не красота) внешних форм быта при убогом и отталкивающем внутреннем содержании естественно заставляет и буржуазного искусствоведа убегать от проклятых вопросов содержания, идеологии, и сосредоточить все свое, иногда талантливое внимание на внешности, на форме.

Результатом является разработка теории эстетики формы, или формальной эстетики,—теории, на которой воспитывалось большинство современных эстетов—искусствоведов,—теории, естественно, глубоко буржуазной и упадочной.

Таковы причины широкого распространения этой теории формальной эстетики—теории, делавшей попытки завладеть областью методологии искусств даже в Советской России, больше того—стремившейся сблизиться с историческим материализмом—потому, извольте ли видеть, что марксизм признает за основу материю, а материю предметом искусства делает форма, в какую она облекается.

Нелегко разобраться в той мишуре слов, в патетических фразах, которыми формальные эстеты прикрывают—вольно или невольно—убожество содержания и своей теории и в своей теории. И только с 1923 года в Советской России стали наносить решительные удары формальной эстетике крупнейшие марксисты, резко отмежевывая формальную эстетику от марксизма. Так, Л. Д. Троцкий в своей пространной статье в „Правде“¹⁾ без всяких уступок и сурово развенчал формальную школу в Советской России, с Викт. Шкловским во главе: „Формальная школа есть по-геллертерски (т.-е. по-ученому) препарированный недоносек идеализма в применении к вопросам искусства“. Но когда Л. Д. Троцкий писал свою статью—В. Шкловский еще не высказался прямо: „В основе формальный метод прост. Возвращение

¹⁾ „Правда“, 26 июля 1923 г., № 166: „Формальная школа поэзии и марксизм“. Эта статья вошла в состав книги т. Троцкого „Литература и революция“, М. 1923 г., изд. „Красная Новь“.

к мастерству. Самое замечательное в нем то, что он не отрицает идейного содержания искусства, но считает так-наз. содержание одним из явлений формы¹⁾.

Ответом на это утверждение может служить цитата из статьи А. В. Луначарского, помещенной среди ряда других статей о формальном методе в журнале „Печать и Революция“ за 1924 год: „Современная буржуазия может любить и понимать только бессодержательное и формальное искусство. Она желала бы привить его всем слоям народа. В ответ на эту потребность мелкобуржуазная интеллигенция выдвинула фалангу художников-формалистов и другую, формалистов-искусствоведов“. „Менее всего можно было бы ожидать, что отдельные отряды этих фаланг могут иметь успех в почти безбуржуазной России“²⁾.

Естественно, что в Советской России, где в течение семи лет марксистское содержание определяет формы жизни, к которым стремится государственная власть—формальный метод в искусствоведении мог господствовать только до и не дольше того периода, пока революционный марксизм закреплял свои позиции в более важных, чем методология искусства, областях.

И понятно, что при нажиме со стороны марксизма—вместо союза с последним, формализм в искусстве стал испытывать кризис, о котором в том же № журнала „Печать и Революция“ говорил В. Полянский: „начинающийся кризис в лагере формализма, стирая „крайности“, покажет всю теоретическую беспомощность формализма—и больше, он может их подготовительную, черную, статистическую работу, очищенную от сумбурных теоретизирований, сделать более полезной и целесообразной при марксистском анализе литературных явлений. Надо способствовать этому кризису“³⁾.

Разумеется, этот спор вокруг применения формального метода в литературе далек от нашего искусства книги; но мы должны были остановиться на нем, чтобы твердо установить наши позиции в наиболее близкой нам области. Далее мы увидим, какое крупное значение этот может иметь и для искусства книги.

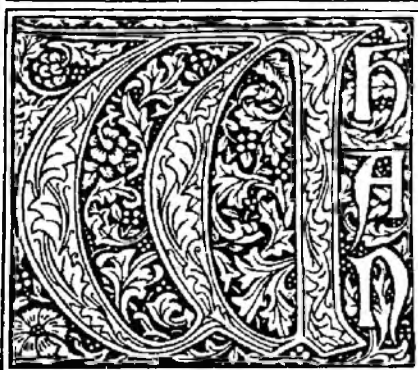
В новейшее время первым, кто применил к искусству книги формальный метод, созданный, конечно, не в России—наша буржуазия не обладала достаточной для этого культурностью,—а в Европе, был знаменитый Вильям Моррис, социалист-реформист и автор утопии „Вести ниоткуда“, делавший в Кельмскотте на Темзе опыты по облагораживанию внешней обстановки современного быта, то-есть, в сущности, быта буржуазии и обеспеченной интеллигенции. За ним пошли—Уолтер Крэн в Англии, Ганс Корнелиус. Феликс Поппенберг, Пауль Реннер—в Германии, П. П. Вейнер и А. А. Сидоров—в России. Все они, несмотря на попытки вуалировать свой подход к книге или

1) Виктор Шкловский: „Сентиментальное путешествие“, Ленинград, 1924 г., стр. 129.

2) „Печать и Революция“, 1924 г., кн. V. стр. 25.

3) Там же, стр. 36.

HERE BEGINNETH THE TALES OF CANTERBURY
BURY AND FIRST THE PROLOGUE THEREOF



THAT Aprille with his shoures boote
The droghte of March hath perced to the roote
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour:
Whan Zephirus eek with his sweete breeth
Inspired hath in every holt and heeth

The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halft cours yronne
And smale fowles maken melodye,
That slepen al the nyght with open eye
So priketh hem nature in hir corages,
Thanne longen folk to goon on pilgrimages,
And palmeres for to seken straunge contrées,
To ferne halwes, kowthe in sondry londes;
And specialite, from every shires ende
Of Engelond, to Caunterbury they wende,
The hooly blisful martir for to seke
That hem hath holpen whan that they were seke.

BIF I that in that season on a day,
In Southwerk at the Tabard au
lay
Redy to wenden on my pilgrym-
age
To Caunterbury with ful devout
corage,
At nyght were come into that hostelrye
Wel nyne and twenty in a compaignye,
Of sondry folk, by aventure yfalle
In felawshipe, and pilgrimes were they alle,
That toward Caunterbury wolden ryde.

служением социализму (Моррис), или стремлением поднять старое мастерство книги (Корнелиус, Реннер), или даже служением марксизму (А. А. Сидоров),—внесли свой более или менее крупный вклад в искусство книги, идя путем формальной эстетики—и это связывало их по рукам и ногам, ибо такой подход к искусству является, естественно, односторонним—и даже вредным, поскольку из поля их зрения более или менее устраняется главное в каждой области прикладного искусства—то-есть назначение предмета и его содержание.

Искусство книги есть род прикладного искусства, в современной культурной жизни наиболее важного, задача которого—передача писем и изображений, в книге заключающихся, в целях доступности работы автора и художника наибольшему числу людей в наиболее лучшей и точной передаче, то-есть с затратой наименьших усилий со стороны читающих. Следовательно, главное и основное в книге—ее содержание, форма книги должна следовать—и следует, несмотря на все усилия формалистов,—содержанию книги: „содержание определяет форму“. А в таком случае—не только странной, но и противоречащей самой сущности книги является формула, которая определяет, в сущности, пусть резко,—подход формального эстета и к книге: „Художественное произведение есть результат определенной и целосознательной художественной воли, пробивающей себе путь в борьбе с назначением предмета, сырым материалом и техникой. Следовательно, трем последним факторам не принадлежит та положительная, творческая роль, которую отводит им так-называемая земперовская теория, а, напротив, препятствующая, отрицательная роль; они представляют как бы коэффициенты трения в общей сложности создаваемого“.

Эту формулу искусствоведа Алоизия Ригля приводит автор книги „Книгопечатание, как искусство“, в противовес теории знаменитого архитектора Готтфрида Земпера о соответствии формы содержанию произведения искусства, как о главной задаче художника. В том или ином виде, но слова Алоизия Ригля являются, в сущности, символом веры эстетов-формалистов.

Автор неоднократно, еще до начала кампании марксизма против формальной эстетики—читал доклады о методологии искусства книги с материалистической точки зрения ¹⁾, и никогда не отрицал возможности формального метода, но лишь поскольку изучение формы имеет презумпцию приоритета содержания над формой. И нам остается—зафиксировать здесь основные положения нашей теории и сделать из нее необходимые практические выводы.

Для этого нам придется пойти сначала не к искусствоведа, а к физиологу-окулисту, который не может не сказать нам следующего, с его точки зрения наиболее важного.

Представим себе рукопись, заключающую в себе двадцать пять авторских листов, то-есть содержание книги обычного, среднего раз-

¹⁾ См. наше предисловие к изданию Госиздата: „Книгопечатание, как искусство“ Пауля Реннера, М. 1925 г. См. также „XXV заседаний Комиссии по изучению искусства книги“, Госиздат, Москва, 1924.

мера, считая в листе по 40.000 знаков; мы имеем миллион печатных знаков. Для того, чтобы прочесть книгу, которая будет отпечатана по этой рукописи, будущий читатель должен будет пройти глазами очень длинный путь (при корпусе—более двух километров), и на этом пути глаз должен проделать работу по передаче нашему сознанию одного миллиона значков разного вида. Работа, в сущности, колоссальная—и, принимая во внимание, что при быстром чтении мы можем в течение одного часа прочесть не менее сорока страниц—эта работа является количественно невероятной; только привычка, созданная годами, делает глаз способным к такой работе. Интересы читателя диктуют—наименьшее количество помех в этой работе глаза, наилучшее восприятие текста, наименьшее утомление зрения.

Вот что, и многое другое, нам скажет специалист-окулист.

И с этими обязательными условиями мы должны идти к искусствоведу, и этот последний должен дать указания художнику—какова должна быть композиция шрифта, краски, бумаги, чтобы общая форма книги и все ее детали наиболее соответствовали как содержанию данной книги по существу, так и требованиям, выдвигаемым физиологией органа зрения.

Художник—практик, или мастер, дающий рисунок отдельных литер, композицию этих литер в наборе, взаимосочетание страниц, цвет и строение бумаги и красок,—обязан подчиниться требованию чутких и осознающих искусство книги—увы, пока немного таких,—автора во-первых, окулиста во-вторых искусствоведа—в-третьих.

В результате должна получиться печатная книга, наиболее ясно и четко, на наименее утомляющей глаз бумаге передающая текст рукописи.

Следовательно, подчинение формы содержанию здесь диктуется настолько императивно, что о форме, как о чем-то самодовлеющем, независимом от содержания, или даже о содержании, как об „одном из явлений формы“, не может быть и речи.

Поясним ярким примером это положение: с точки зрения эстетика-формалиста, в чайной чашке главное—не ее назначение, а красота ее формы; следовательно, если форма чашки, как таковая, и ее внешние украшения, напр., живопись на ней, красивы, то для формалиста эта чашка является законченным и совершенным предметом искусства. Но материалист, подойдя к этой чашке, спросит: удовлетворяет ли она своему назначению? В зависимости от соответствия формы назначению, могут быть два ответа: или положительный, или отрицательный—в том смысле, что, напр., верхний край чашки представляет ажурную работу и при пользовании этой чашкой чай льется мимо губ пьющего; или верхний край настолько вогнут, что пить из чашки совсем нельзя, или, наоборот, этот край настолько выгнут, что чашку нельзя перенести с места на место—из нее выливается жидкость; или дно чашки настолько маленькое, что чашка не имеет устойчивости.

Для „формалиста“ эти недостатки не имеют значения: они не лишают художественно исполненной чашки значения, как предмета искусства; материалист отвечает, что, конечно, чашка, несмотря на все эти

недостатки, остается объектом изучения искусствоведа, но она не может служить своему назначению, не может быть предметом массового потребления, и, следовательно, при ее создании упущено главное—это соответствие формы содержанию или, говоря иными словами, соответствие внешности назначению.

Почти несомненно, что формалист, стремясь всячески укрепить свою явно нетвердую позицию, пойдет на уступки и будет убеждать, что он принимает во внимание и назначение предмета, и содержание; он постарается всячески замаскировать свой аристократический подход к предметам искусства, но вышеприводимые цитаты из Ригля и Шкловского помогут нам разобраться в его тирадах. В момент же, когда формалист откажется подписаться под этими цитатами,—он перестает быть формалистом—ибо и для материалиста форма имеет немалое значение, но она должна следовать за содержанием.

Если искусствовед, изучая искусство книги, идет формальным путем, то получают или декоративные издания Морриса, где содержание затеривается среди талантливых украшений формы, или книги в роде „Шести портретов“ А. А. Сидорова, где в жертву форме плохо читаемого шрифта приносятся даже знаки препинания.

Конечно, результатом примитивного преломления формальной эстетики в искусстве книги в понимании рядового работника типографии является—с одной стороны, переход его от Сциллы неумелого монтажа, от бесвкусицы и разгильдяйства к Харибде гордого уродования книги „по всем правилам эстетики“, а с другой стороны, в результате—еще большее усиление и без того принявшей массовый характер близорукости из-за постоянного выпячивания глаза, напряженно читающего миллионы вычурных и красивых по форме печатных знаков, и отсюда—проклятия со стороны читателя с воспаленными глазами и утомленными мозгами.

Мы, всячески отмежевываясь от формального метода, как самодовлеющего метода, взяли на себя, в сущности, очень скромную задачу: применить марксистский метод к построению книги, как предмета прикладного искусства.

И окончательно формулировать наш подход, опять-таки, можем так:

Искусство книги является искусством точного и ясного воспроизведения писем и изображений наиболее совершенными для данной эпохи способами, в целях передачи фактов и мыслей автора возможно большему числу людей с возможно меньшей затратой усилий с их стороны. При композиции книги главная цель—объединение требований автора, окулиста, искусствоведа, техника и читателя. Следовательно, достижение наибольшего художественного эффекта при наименьшем утомлении глаз—вот императив, обязательный для всего этого ряда лиц и в особенности для основоположников нашего искусства.

Основоположники? Пионерами были архитектора древнего, до-христианского Рима, создавшие удивительный по четкости шрифт надписей на триумфальных арках и других сооружениях, давшие уже пропорцию расстояний как между словами, так и между строками. Затем средне-

вековой переписчик книг не раз задумывался над вопросами красоты книги, и результат его творчества окончательно зафиксировали печатники XV века, а усовершенствовали славные издатели XVIII века—Баскервилль—Бодони—Дидо... И настолько внимательны были все они к своему делу, что затем, в наше время, понадобилась столетняя коллективная работа владельцев типографий—буржуа, чтобы искоренить, унижить, разрушить типографское искусство—в угоду своим выгодам, своему засаленному бумажнику. И только теперь, после войны 1914 года, завершившей борьбу буржуазии за свои интересы, после революции октября 1917 года, создавшей в России плацдарм для гибнущей в собственной грязи буржуазии—искусство книги, прекрасное и высокое, вновь очищается от всего буржуазного мусора и вновь быстро идет к высокому мастерству печатника XV—XVIII веков.

И если наши печатные возможности стоят бесконечно выше возможностей XV века, то принципы искусства книги—остаются те же. Надо только их формулировать, игнорируя и уподобную буржуазную книгу, и выросшую на ее упадке эстетику книги формалистов. Характерно, что когда формальный эстет Пауль Реннер попытался дать ряд типографских правил—то он должен был пойти в XV век; как и следовало ждать: буржуазная книга XIX—XX веков не дала ему материала для суждений. И еще характерно, что ему часто приходится сбиваться на своем эстетическом пути от формы к содержанию книги.

Наша работа идет иным путем: мы на основе материалистических предпосылок выводим, какую должна быть книга, как предмет творчества книгопечатника, и затем заглядываем в создания XV—XVIII веков, чтобы проверить правильность наших заключений. И на этом пути мы видим, что все правила искусства построения книги дают совершенную работу без всякой нужды в формальной эстетике; здравый смысл, которым так богат материализм, является лучшим путеводителем.

Приводимые ниже предлагаемые нами правила включают в себя часть правил, уже данных Паулем Реннером или другими теоретиками; это понятно: печатник XV века, у которого учился Реннер, что он и сам подчеркивает,—руководился хорошим вкусом и здравым смыслом; следовательно, с печатником XV века мы пойдем одним путем. Реннер, идя путем формальной эстетики, также вынужден постоянно свертывать на наш путь. Тем легче решить, кто стоит на верном пути.

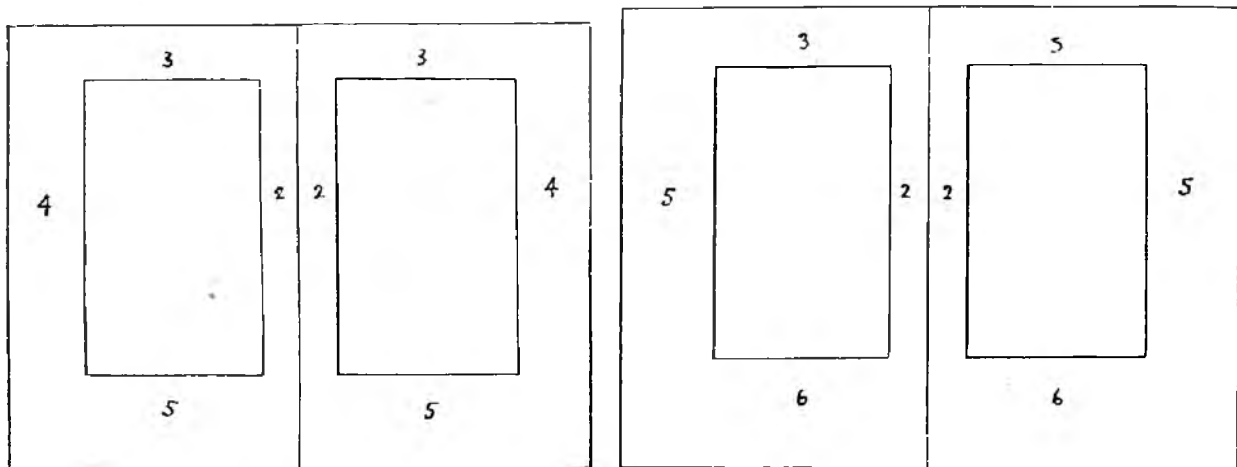
Правила эти расположены у нас последовательно, соответственно ходу работы по превращению рукописи, поступившей в типографию или к техническому редактору издания, в готовую к выходу на рынок книгу. Правил получилось 64, но их могло быть и меньше и больше. Мы включили в правила все главное, что, по нашему мнению, должно быть решено при прохождении всех этапов издания книги. Может-быть, что-нибудь не предусмотрено, в таком случае необходимо руководствоваться общим принципиальным подходом к типографскому строительству книги: максимум удобства для потребителя-читателя при минимальной затрате средств на издание книги. Конечно, это положение не следует понимать в том смысле, что книга должна выглядеть убого и бедно: бумага на издание должна быть не вредной для глаз;

издание, требующее иллюстративных пояснений, должно их иметь, при том лучше их заказать хорошему художнику, чем плохому; лучше выпустить издание в переплете, чем без переплета; можно привести еще немало таких же непогрешимых истин, которые сводятся к одному: кроме известных правил, которыми нужно руководствоваться, должно быть наличие издательского и полиграфского опыта и эстетического вкуса у работников книги, умения учитывать материальные возможности покупателей книги, полиграфические средства и т. д.

Но автор безусловно будет утверждать, что применение всех этих правил не удорожает стоимости книги. Типографские расходы не увеличатся, напр., оттого, что при наборе книги будет целиком применена единая гарнитура; напротив, переход типографий к единой гарнитуре даст большую экономию в расходах на шрифт и на помещение для него, так как в настоящее время в больших типографиях имеются сотни касс с малоупотребительными фигурными шрифтами, на которые затрачен капитал; оттого, что технический редактор издания сделает более удачные колонтитулы, заголовки и проч., набор не будет стоить дороже; наоборот, применение правил о малых отступах и сжатой разбивке, не больше полукруглого, даст экономию в несколько процентов, включая расходы на набор, верстку, печать, бумагу, брошюровку и проч. Если принять во внимание, что на книжное дело в Советской России затрачиваются многие миллионы рублей, и с каждым годом цифра расхода будет увеличиваться по мере быстрого культурного роста Республик,—экономия в данном случае выразится в громадных суммах, а бумажный кризис будет хоть немного ослаблен.

Автор должен еще подчеркнуть, что он вовсе не считает этих правил какими-то непогрешимыми истинами: пересматривая многие образцы книжного искусства, изданные на протяжении веков, он, имея базой материалистический подход к книге, вывел эти правила, дав им больше, чем давал кто-нибудь до сих пор; но при всей объективности его подхода автор обладает все же своими субъективными вкусами, следовательно, другой автор таких правил может сказать что-то иное в некоторых случаях. В некоторых случаях, ибо практика покажет, что большинство этих правил не может быть опровергнуто. Расхождения могут быть, например, такого рода: Реннер требует пробела на тройную шпацию, в наших правилах—пробел не больше полукруглой, и понятно, почему: Реннер принял во внимание более узкую германскую фрактуру, наши же русские шрифты имеют в среднем более широкое очко, значит, и пробел должен быть несколько больше, и т. д.

Для автора ясно, что в Советской России назрел момент, когда типографские правила должны быть пересмотрены. И он будет рад, если предлагаемые им правила будут еще одним толчком для того, чтобы от архаических навыков, в которых так мало искусства книги, но которые остались у многих работников книги, советские типографии перешли к правилам, построенным на соответствии, с одной стороны—требованиям искусства, т. е. подлинного мастерства книги, с другой стороны—интересам многомиллионной читательской массы СССР.



Образцы раскладки полей на страницах книги.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ.

ПРАВИЛА ИСКУССТВА КНИГИ.

ПРАВИЛО ПЕРВОЕ.

ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ КНИГИ.



ПРИСТУПАЯ к созданию книги, помни, что у тебя две цели: во-первых, ты должен дать подлинное произведение искусства, во-вторых, твоя задача—всячески облегчить процесс передачи содержания книги читателю. Поэтому—избегай всякой пестроты и разнобоя: пусть создаваемая тобою книга будет насквозь проникнута единством стиля, пусть все ее элементы будут связаны между собою, при союзе высокой техники и хорошего вкуса. Буквы должны гармонировать с буквами, строки со строками, страницы со страницами, текст с иллюстрациями, весь набор с выходным листом и обложкой, тип обложки—с характером иллюстраций, и т. д. Если ты допустишь небрежность, неряшливость приправки, решетчатый набор, разнобой в шрифтах, противоречие между цветами форзаца и переплета, негодную бумагу или только некрасивую обложку—вся книга теряет вид. Не упускай ни малейшей детали, примени все правила, прояви твой вкус и чуткость—и монтированная тобою книга будет подлинным произведением искусства.

Помни всегда, что, удовлетворяя физиологическим требованиям зрения читающего, ты тем самым незаметно достигнешь и лучшего эстетического впечатления от произведения полиграфического искусства, каковым должна явиться и создаваемая тобою книга.

Помни еще, что классическая простота всегда выше аляповатой, хотя и дорогой нагроможденности витиеватых украшений.

Помни еще, что самое незначительное произведение печатного станка требует такого же внимания композитора, как самое большое и сложное задание.

ПРАВИЛО ВТОРОЕ.

О ЗОЛОТОМ СЕЧЕНИИ.

При композиции книги почаще вспоминай правило золотого сечения, но применяй его условно, в зависимости от конкретных задач и возможностей.

Примечание. Правило золотого сечения или деления основывается на том, что глаз особенно легко и приятно воспринимает пропорции, при которых большой отрезок линии относится к меньшему отрезку, как вся линия к большому отрезку, именно, $A+B:A=A:B$. При этом, если B , т.-е. меньший отрезок равен 1, то A равно приблизительно 1,61. Были попытки самого широкого применения этого закона и в живописи, и в архитектуре, и в близкой ей по принципам композиции шрифту и страниц; но нет никакой надобности в железном применении этого правила: его ценность в том, что оно соответствует физиологическим условиям глаза, видящего в бока лучше, чем вверх и вниз; поэтому, напр., рисунок литеры может быть для меньшего напряжения глаза сжат в ширину и удлинён в высоту, страницы книги—тоже. Но точное, абсолютное применение этого закона не диктуется, в сущности, никакими условиями физиологии глаза или эстетики ¹⁾. Вместе с тем многочисленные наблюдения, а также хорошо поставленная анкета, проведенная Г. Т. Фехнером (см. у Тимердинга, стр. 70—72), показали, что из десяти прямоугольников большинство опрошенных удовлетворили три, стороны которых относились как 34/21, 3/2 и 23/13, т.-е. первый—построенный по пропорции золотого сечения, второй и третий—близкие к нему ¹⁾.

Вместо этой пропорции предлагают другую—отношение стороны квадрата к его диагонали, т.-е. 1:1,41, которое имеет то преимущество, что всегда остается постоянным—как, впрочем, и пропорция золотого сечения. И словолитчик, и бумажный фабрикант обычно дают отношения длины к ширине в пределах между золотым сечением и этой второй пропорцией.

ПРАВИЛО ТРЕТЬЕ.

О ЕДИНОЙ ГАРНИТУРЕ.

При процессе чтения глаз привыкает к основному шрифту книги; поэтому он испытывает утомление, если заголовки, примечания, оглавления, предисловие, титульный лист набраны шрифтами разных рисун-

¹⁾ См. об этом правиле ценную работу Г. К. Тимердинга: „Золотое сечение“, Ленинград, 1924 г., изд. „Научное Книгоиздательство“.

ков, не гармонирующих к тому же с основным шрифтом. Поэтому— во всей книге, от передней до задней обложки, пользуйся шрифтом только одного типа, одной гарнитуры, его основным с капителью, черным и в третью очередь курсивными рисунками. Какими кеглями пользоваться, какими их рисунками, обыкновенными или черными или курсивными—тебе покажут твой вкус и здравый смысл или лучшие образцы книжного мастерства.

Даже нормочку, колонцифэр, фирму типографии, разрешение Главлита обязательно давай той же гарнитурой.

Это правило надо принять, как абсолютное; таким его и считают, напр., в Германии и Англии. Исключения допускаются только для периодических изданий, где, по соображениям больше коммерческим, иногда разрешается каждое объявление набирать шрифтами другой, но, конечно, одной гарнитуры для всех кеглей данного объявления.

ПРАВИЛО ЧЕТВЕРТОЕ.

О ЧИСЛЕ ГАРНИТУР.

Лучшей считай не типографию, в которой большое разнообразие шрифтов, а типографию с немногими типами шрифтов, но с богатым разнообразием кеглей этих шрифтов. Большая типография с тысячью разнобойных касс гораздо беднее, чем небольшая, но с хорошо представленной гарнитурой нескольких шрифтов, напр., академического или латинского. Самой большой типографии достаточно иметь три хороших гарнитуры шрифтов—напр., обыкновенный, хороший медиаваль или эльзевир, хороший академический.

ПРАВИЛО ПЯТОЕ.

О КРАСИВЫХ ШРИФТАХ.

Основа композиции книги—шрифт; лучших шрифтов две категории: это—или антиква, доведенная до совершенства Баскервиллем, Бодони и Дидо, или шрифты эльзевировского типа, созданные Гармоном и Ван-Дейком, или средний между ними тип. Пока ничего лучшего человечество не могло придумать, а многие другие шрифты своей вычурностью, сложностью рисунка, декоративностью утомляют глаз и совсем не украшают книгу.

Впрочем, избегай шрифтов антиква с слишком тонкими волосными линиями верхними, нижними и средними: резкий контраст между черными основными линиями и волосными режет и утомляет глаз. В этом отношении некоторые шрифты рисунка Дидо, уходя от антиквы прежнего типа, доходят до крайности.

Также избегай шрифтов готического, угловатого фактурного типа, близких к славянским и немецким: их угловатость гораздо труднее воспринимается глазом, чем округлость антиквы и эльзевира.

ПРАВИЛО ШЕСТОЕ.

О ВЫБОРЕ ШРИФТА.

Рисунок классической антиквы, особенно в ее дидотовской крайности, особенно черного типа, кажется старомодным, несмотря на его красоту; не употребляй его при наборе современных сочинений, в особенности политической литературы. Странно выглядит динамическая брошюра В. И. Ленина, набранная шрифтом, типичным для XVIII века.

Тщательно взвесь, шрифтом какого рисунка набирать данную рукопись. Несомненно, к поэзии больше подходят эльзевировские шрифты, для газеты годятся плотные шрифты простого рисунка, в Советской России ценят академический шрифт (Чельтенгам), ибо это лучшее достижение словолитен, не имеющее ни некоторой резкости дидотовских шрифтов, ни будничности обыкновенных ходовых шрифтов. Этот шрифт может конкурировать для любой книги и с эльзевиром или медиавалем.

ПРАВИЛО СЕДЬМОЕ.

О СТРОЕНИИ ШРИФТА.

Наименее утомляют глаз шрифты, средняя буква которых построена приблизительно по правилам золотого сечения, а именно, ее высота относится к ширине как 1,61:1, а средняя линия идет или посредине буквы, разделяя ее на равные верхнюю и нижнюю части, или выше середины, при чем пропорция верхнего отрезка к нижнему близка к золотому сечению.

Верхние и нижние края шрифтов должны, конечно, с математической точностью держать линию, иначе строки выглядят неровными бороздами, и чтение затрудняется весьма.

ПРАВИЛО ВОСЬМОЕ.

О КЕГЛЯХ ШРИФТОВ.

Окулисты рядом опытов установили, что величина очка буквы, равная менее 5 мм. и более 2 мм., замедляет процесс чтения на обычном расстоянии от глаза к книге в 35 см., когда глаза сведены под умеренным углом в 11° ¹⁾. Очко обычного петита равно обычно 4 пунктам или более 1,5 мм., очко корпуса—пяти-шести пунктам, или около 2 мм. Следовательно, наиболее употребительными шрифтами для сплошного набора должны быть и являются петит на малое и на большое очко и корпус, также могут употребляться боргес или корпус, отлитый на боргесное очко, и цицерио. Остальные шрифты для

¹⁾ См., напр., д-р А. Ф. Никитин: „Исследование учебных книг в гигиеническом отношении; его методика“. СПб, 1907. В этой книге сведены произведенные до времени ее выхода наблюдения ряда европейских ученых.

основных текстов исключаются, кроме случаев печатания книг специального назначения, например, азбук и книг для детей младшего возраста.

ПРАВИЛО ДЕВЯТОЕ.

О КУРСИВЕ.

При выделении какого-либо места текста лучше не пользоваться курсивом, вообще им лучше не пользоваться, кроме разве справочных изданий, словарей и т. п., тем более, что в твоём распоряжении имеются для выделений или заглавные буквы, или капитель, или разбивка строчных букв, или капитель в разбивку. Курсив заставляет глаз, привыкший к прямым основным линиям, вдруг переходить на косые линии,—что правда, останавливает внимание на выделенных курсивом словах, но утомляет.

ПРАВИЛО ДЕСЯТОЕ.

О СБИТЫХ ШРИФТАХ.

Прежде, чем утвердить шрифт, которым будет печататься книга, всячески убедись в том, что он не сбитый и не мешаный; сбитость шрифта происходит от его изношенности, или от неумелого выколачивания бумажных матриц, или от неровной работы печатных машин и кривизны валиков, носящих краску, или от изношенности медных матриц, в которые отливались литеры. Помни, что все твои лучшие планы будут испорчены сбитыми шрифтами, сколько бы корректора ни выбирали испорченные буквы.

ПРАВИЛО ОДИННАДЦАТОЕ.

ОБ АБЗАЦАХ.

Большие отступы при абзацах или красных строках ничем не могут быть мотивированы, поэтому всячески избегай их. Самое лучшее—прими, как жесткий закон, что абзац должен отступать на одну круглую, независимо от длины строки, при чем все дополнительные тексты, набранные другими кеглями, тоже отступают в абзацах на круглую основного шрифта. Только при ширине строки более шести квадратов или 108 миллиметров можно допустить отступ до полуторых круглых.

В России, а также и в других странах при наборе „изящных“ изданий прибегали не раз к непродуманной придумке—набору абзацев без отступов, очевидно, с формально-эстетической мотивировкой или из подражания. Однако, при наборе абзацев без отступов глаз не имеет отдыха перед абзацами, их трудно находить, увеличиваются белые промежутки в конечной строке абзацев, что еще увеличивает дырявость набора, которой как раз хотели избежать. И чуткий глаз, учитывая эти недостатки, оценивает этот набор, как некрасивый. К тому

же, при этой манере нельзя узнать, где кончается первый абзац и начинается второй в том случае, если конечная строка первого абзаца имеет полную длину—что случается нередко.

ПРАВИЛО ДВЕНАДЦАТОЕ.

ОБ ОТСТУПАХ ПРИ ИНИЦИАЛАХ.

При инициалах в начале глав строки, следующие за инициалом, должны строго держать линию: ни одна строка не должна „прилипнуть“, примыкать к инициалу больше, чем другие. Первое слово после инициала в первой строке должно быть набрано или прописным, или строчным шрифтом, едва ли можно допустить, чтобы вся эта строка была набрана заглавным. Здесь прибегали к прописным многие крупные мастера, подражая стилю рукописей; но мотивировать это подражание в XX веке довольно трудно. Инициал сам по себе настолько привлекает внимание глаза, что нет никакой надобности в дополнительном акцентировании следующего за ним текста.

Следи, чтобы низ инициала держал линию с нижней линией втянутого из-за ширины инициала текста.

ПРАВИЛО ТРИНАДЦАТОЕ.

О ПРОБЕЛАХ МЕЖДУ СЛОВАМИ.

Аппрош между словами, или пробел, не должен превышать ширины средней литеры шрифта. Поскольку эта ширина не превышает полукруглого, и пробел не должен превышать полукруглого, ибо глаз фиксирует при чтении отдельные буквы, и для отдыха после каждого слова ему вполне достаточно пробела в одну букву.

Большие пробелы и физиологически не нужны и делают весь рисунок набора решетчатым, портя композицию страницы в эстетическом отношении. Если по условиям набора данной строки нельзя выдержать расстояние в полукруглую, то лучше уменьшай пробелы, пользуясь тройными шпациями (составляющими треть круглого) или шпациями в 3 и даже 2 пункта.

В ряде случаев пробелы должны быть меньше полукруглого; так, между предыдущим словом и знаком препинания достаточно поставить одну пунктовую шпацию, после знака препинания и перед следующим словом—двухпунктовую шпацию. Если все слово состоит из одной или двух букв (а, и, в, к, по, за, на, из), то вполне достаточно для отдыха глаза поставить трехпунктовые шпации впереди и позади таких коротких слов.

ПРАВИЛО ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ.

О ЗНАКАХ ПРЕПИНАНИЯ.

Не дико ли, когда знак препинания, относящийся ко всей предыдущей фразе, тесно приклеен к одному последнему слову этой фразы? И, наоборот, как неудачливо он стоит, если между ним и предыду-

щим словом—большой промежуток. В сущности следовало бы уже работникам в словолитне подумать об этом и отливать знаки препинания с небольшим средним заплечиком слева знака препинания. Но не всегда, вернее—редко словолитчики столь предусмотрительны, да они и привыкли отливать все литеры без средних заплечиков. При выбивке пунсоном матрицы тоже едва ли вспомнят о красоте отбивки знаков препинания. Поэтому—на твоих плечах лежит тяжесть исправления этого недостатка, а еще больше на плечах наборщиков. Последние не любят однопунктовых шпаций, но только такая тонкая шпация спасает здесь красоту набора. Поэтому—при знаках препинания: ,) :) ...) :) !) ?)—настаивай, чтобы перед ними стояла однопунктовая (воло- сная) шпация, но в том лишь случае, если у них нет среднего запле- чика слева. Если от тебя зависит покупка шрифта для типографии—предусмотри этот вопрос при заказе шрифтов, заставь словолитню подумать о красоте ее работы и в этой детали.

ПРАВИЛО ПЯТНАДЦАТОЕ.

О ТИРЕ И КАВЫЧКАХ.

Тире и кавычки несут двоякую службу: они выделяют как чужую речь, так и все то, что автор хочет особо подчеркнуть. Кроме того, тире в тексте умелого автора—прекрасное орудие для облегчения понимания менее ясных мест и длинных периодов. К сожалению, тире пользуются меньше, чем нужно, но зато словолитни их отливают длиннее, чем нужно—обычно на целую круглую.

Поэтому тире очень велики и в тексте образуют дыры. Наборщики иногда еще более увеличивают эти дыры, ставя шпации впереди и позади—как раз там, где их не нужно. Если нет в типографии более коротких тире, то во всяком случае не следует их отбивать шпациями, а если рядом с тире стоят другие знаки препинания—не следует ставить между ними даже самую тонкую шпацию.

Если абзац начинается с чужой речи, то лучше вместо тире, расширяющего и без того достаточно широкий отступ, употреблять кавычки (« »).

Малые тире или дефисы (знаки переноса) не следует ни в коем случае отбивать шпациями: цель дефиса—не разделение, а соединение слов.

Кавычками или „лапочками“ рисунка „“, то-есть как удвоенные запятые, не следует пользоваться; менее утомляют зрение и более эстетичны держащиеся на средней линии строки кавычки типа « ».

Их следует отбивать шпацией в один пункт—если они не отлиты как следует, т.-е. с левыми и правыми для конечных лапок средними заплечиками. К соглашению, их отливают не ко всем шрифтам.

ПРАВИЛО ШЕСТНАДЦАТОЕ.

О ДЛИНЕ СТРОКИ.

Длина строки не должна быть короче трех квадратов, ибо тогда сколько-нибудь правильный набор весьма затруднен, и глаз утомляется от прыганья по узкой лестнице строк. Но она не должна быть и длин-

нее восьми квадратов, ибо глаз устает, удерживая более длинную строку и переходя затем к следующей. При необходимости набора более восьми квадратов следует разбивать набор на столбцы.

Наиболее красивая полоса держится в пределах от 4 до 7 квадратов,—последняя ширина только, пожалуй, для корпуса и цитеро.

ПРАВИЛО СЕМНАДЦАТОЕ.

О ПЕРЕНОСЕ СЛОВ.

В целях достижения ритмически-правильных промежутков между словами при наборе не следует широко соблюдать всех академических правил переноса слов с одной строки на другую, достаточно придерживаться существующих на этот счет основных правил грамматики. Но следует избегать по возможности таких переносов, где отделяются тесно связанные между собой слова, напр. Глава / II, Людовик / XVI, 1925 / год, И. И. / Иванов.

При процессе чтения наш ум так быстро усваивает прочитанное, что даже рискованные переносы, конечно, грамматически правильные,—не мешают этому усвоению.

ПРАВИЛО ВОСЕМНАДЦАТОЕ.

О ЦИФРАХ.

Если случайно в тексте попадают мелкие числа, напр., „шли три человека“—обозначай эти цифры не числами, а буквами, оставь цифры для учебников арифметики, таблиц, выводов и специальных работ. Конечно, следует обозначать арабскими цифрами года, римскими—века (XX век)—последнее, впрочем, лучше словами, так же как порядковый номер царей и пап. Избегай устарелых римских цифр, которые сложнее и требуют большего напряжения внимания, чем цифры арабские.

ПРАВИЛО ДЕВЯТНАДЦАТОЕ.

О ШПОНАХ МЕЖДУ СТРОКАМИ.

Художник, изображая рисунки для будущих пунсонов шрифта, имел в виду не рисунок каждой литеры отдельно, а композицию страницы, набранной этими литерами. Поэтому при правильной отливке шрифтов редко требуется употребление шпон, разве только при литерях, отличных на полное очко, никогда при литерях, имеющих широкие заплечики. Шпоны употребляют обычно более толстые, чем нужно—в два, даже три пункта, и получается дырявый набор. Обычно вполне достаточно толщина шпоны в один пункт.

Иначе говоря, расстояние между строками (интерлиньяж) должно равняться высоте очка основного, т.-е. строчного шрифта, напр., в корпусе, равном 10 пунктам, пять пунктов на очко буквы и пять—на верхние и нижние заплечики. Если в очке больше пяти пунктов, то заплечики, естественно, малы и следует применять тонкие шпоны.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТОЕ.

О ЗАГОЛОВКАХ.

Обдумывая, каким шрифтом набрать заголовки глав, свободно стоящие над основным текстом, и подзаголовки, пункты, параграфы, стоящие в строку в тексте, помни, что страница имеет наиболее спокойный вид, если не прибегали к помощи черных и курсивных шрифтов, и тем более пестрый вид, чем больше ты пользовался этими дополнительными шрифтами. Но иногда, в зависимости от назначения книги, эта пестрота необходима: напр. в словарях, где главная цель — всячески облегчить нахождение данного слова и данного места текста, тогда — ты должен, напр., дать основное слово черным, остальные обыкновенным ссылаясь на другие слова — курсивом. В учебниках для школьников, путеводителях и других справочниках — это резкое выделение также необходимо, но каждый раз внимательно обдумай, какие дать заголовки, помня, что свободные заголовки более красивы, если они набраны прописными, а заголовки, введенные в текст, — если набраны строчными. Если есть несколько заголовков, стоящих один над другим, то ближайший к основному тексту должен быть мельче или крупнее, дальнейший — наиболее крупным или мелким, ¹ со спокойными переходами от меньшего кегля к большему. ²

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ПЕРВОЕ.

О НАБОРЕ СТИХОВ.

Наиболее трудным является набор стихов и драматических произведений, в то же время он — самый благодарный для применения твоих знаний и вкуса. При наборе стихов — ты должен очень считаться с замыслом автора и располагать строки и делать отступы согласно оригиналу. Если ты свободен от требований автора, то набирай начало каждой строфы или каждого периода с отступами; рефрены давай с отступами вправо или влево, после каждой строфы ставь реглету или тире. Звездочки часто выглядят наивно.

Если стихотворение, басня или драматическое произведение в стихах написаны так, что стихи имеют разную длину, правильно чередуясь — короткий и длинный, или с пестрым разнообразием коротких и длинных строк, то более короткие строки должны набираться со втяжками, тем большими, чем короче строка, так что набор будет иметь вид лестницы со ступеньками разной длины, но расположенными симметрично.

Стихи набираются, если стоят рядом с прозаическим текстом, более мелким шрифтом — что правильно с точки зрения оптики, ибо более короткие строки стихов требуют и несколько меньшего шрифта. Стремись так расположить строки, чтобы не было переносов, неизбежно дырявящих общую композицию.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ВТОРОЕ.

О НАБОРЕ ДРАМ.

Настоящее поле упражнения для монтера книги — драматические произведения, написанные стихами. Здесь, впрочем, еще в XVIII веке во Франции, напр., в сочинениях Мольера, Расина и Вольтера, изданных Дидо и другими, установлены не плохие правила: название комедии набирается крупным прописным, „первый акт“ — прописным несколько мельче, „первая сцена“ — прописным еще более мелким, имена действующих лиц — еще мельче, но прописным, ремарки в скобках — капителью того шрифта, к которому ремарка относится, ремарки в самом тексте — курсивом или капителью. Словом — спокойный переход от крупных к мелким прописным шрифтам с ритмическими, если нужно, перебоями капителью.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЕ.

О НАБОРЕ ВЫНОСОК.

Набирай выноски шрифтом мельче основного текста, но не очень мелким, например, при корпусе — петитом. Но ставь выноски обязательно на той же странице, куда выноска относится, и не относи их к концу главы или даже книги, чем часто злоупотребляют. Этот каприз авторов утомляет и нервирует читающего, при каждой выноске ищущего ее где-то вне страницы. Нарушение условной эстетики, вносимое в композицию страницы выносками, окупается удобствами их расположения при тексте.

Отделяй выноски от основного текста или простым пробелом, или простой тонкой линией на расстоянии несколько большем, чем кегль основного шрифта и избегай больших пробелов.

Выноски нужно обозначать в тексте не звездочками и другими знаками с простой скобкой, а мелкими дробными цифрами. Можно ставить дробную верхнюю цифру с обращенной к ней тонкой квадратной скобкой (¹), давая соответственную цифру со скобкой или лучше без скобки в самой выноске.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОЕ.

О ПРЕДИСЛОВИИ, ОГЛАВЛЕНИИ И ПРОЧ.

Предисловие, введение и оглавление должны быть набраны тем же шрифтом, что и основной текст; если они невелики, то допустим набор меньшим кеглем на шпонах или без шпон, или несколько более крупным шрифтом без шпон.

Алфавитные указатели, вывода и таблицы вполне можно и следует набирать шрифтом меньшим основного шрифта книги; обычно вид страниц от этого выигрывает.

Отточия в оглавлениях, указателях, таблицах и выводах (т.-е. таблицы без разделяющих колонны цифр линеек) должны быть с равными расстояниями между точками, без ритмических перебоев, задерживающих глаз и утомляющих его.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ПЯТОЕ.

О КОРРЕКТУРЕ.

Не допускай переверсток при авторской корректуре; настаивай, чтобы автор заменял выброшенные слова равной по числу букв вставкой, или вставлял—если это необходимо—целые строки с математической точностью, или выкидывал целиком абзацы или концы абзацев; словом, чтобы он старался не портить твоих художественных замыслов, нередко чуждых автору, переверсткой, от которой получаются или пробелы или слишком тесный набор. Если неизбежна переверстка—то настаивай, чтобы все правила набора были соблюдены.

Требуй, чтобы авторская корректура была прочитана в гранках; тогда верстка полос будет проходить по совсем исправленным гранкам. Иначе—автор, не уважающий труда наборщиков, или корректор сделают красивую композицию страниц невозможной.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ШЕСТОЕ.

О ПОЛЯХ СТРАНИЦЫ.

Когда читаешь страницу, то глаз, перебегая от строки к строке, имеет и должен иметь отдых: меньший—в конце каждой строки и больший—в конце страницы. Поэтому еще с средних веков поля книги получают соответственный размер: внешние средние и нижние—большие, в середине и сверху—меньший. Сумма двух внутренних полей при этом равна ширине каждого среднего бокового поля. Если внутренние поля велики—это не мотивируется физиологически и в то же время страницы книги эстетически не связаны между собой, как бы стремятся расползтись в разные стороны. Если внешние поля малы—книга приобретает кургузый, обрубленный вид.

Поэтому руководствуйся не удобствами печатника, которому легче поставить со всех сторон полосы одинаковые марзаны, а достижениями лучших европейских печатников, которые заключаются в следующем: внутреннее поле самое меньшее; внешнее верхнее—несколько большее; внешнее среднее—еще больше; внешнее нижнее—самое большое. Это соотношение можно выразить, как 2:3:4:5 или 2:3:4:6 или 2:3:5:6; первое хорошо для рабочих книг, третье—для роскошных изданий с малыми тиражами, где экономия в бумаге не имеет особого значения. Расстановка полей по первому соотношению не увеличивает расхода бумаги по сравнению с „дедовской“, т.-е. эпохи буржуазного упадка книги, расстановкой полос в русских типографиях (См. образцы, стр. 437).

Конечно, нельзя требовать математически-строгого соблюдения данных пропорций: надо иметь в виду ширину марзанов и реглет, и рассчитывать поля на цигеро и квадраты; так, напр., при пропорции полей 2:3:4:5 можно дать (приблизительно): три цигеро на внутреннее поле, один квадрат—на внешнее верхнее, квадрат с цигеро—на внешнее среднее и шесть цигеро на нижнее поле. Это самое экономное расположение полей; лучше дать: три цигеро, квадрат, полтора и два цигеро—при формате в восьмую, размер страницы около 15×23 см. (т.-е. $13\frac{1}{2} \times 20\frac{1}{2}$ или 14×21 верш. бумаги) и один, полтора, два, два с половиной квадрата—при размере страницы около 18×27 см. (т.-е. при размере полного листа бумаги 16×24 вершка).

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ СЕДЬМОЕ.

О ПРИВОДКЕ.

Наблюдай строго, чтобы при верстке полос, печати и фальцовке листов наблюдалась точная приводка, т.-е. строки одной страницы в точности совпадали со строками другой страницы, как стоящей рядом, так и идущей вслед, и чтобы полосы при фальцовке стояли ровно одна против другой. Вся типографская печать основана на математической точности, и все работники типографии обязаны эту точность соблюдать, чтобы небрежностью не испортить книги.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ВОСЬМОЕ.

О ПЕРЕНОСАХ СТРОК.

Совершенно недопустимы как оставление внизу страницы одной строки нового абзаца, так и перенос на следующую страницу одной конечной в абзаце, „висячей“ строчки. Нехорошо, если переносят и две конечные строки абзаца, особенно если последняя строка меньше половины строки. Лучше вогнать набор на одной или двух предыдущих страницах, что почти всегда возможно. Если невозможно—лучше уничтожить переборкой какой-либо абзац. Наиболее удобное и оптически оправданное начало новой страницы—с абзаца, но оно редко удается.

Не следует также начинать абзац на последней строке страницы.

ПРАВИЛО ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТОЕ.

О ЛИШНИХ ШПОНАХ.

Часто метранпаж, чтобы заполнить страницу, ставит лишние шпоны после абзацев; получается неравная полоса с белыми несимметричными перебоями, не соответствующая по расположению строк соседней странице. С этим злом необходимо бороться. Какими способами верстать, чтобы получилась наиболее красивая страница, это можно видеть, в сущности, только на конкретных случаях.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТОЕ.

О ВНУТРЕННИХ МАРГИНАЛИЯХ.

Заголовки глав, параграфов и пр., помещаемые в прямоугольниках („окошечках“, „форточках“) с левой стороны текста внутри полосы (внутренние маргиналии) — затрудняют, замедляют и удорожают набор, редко способствуя красоте полосы; вместе с тем, ограниченность места заставляет часто ломать слова и делает вид „форточек“ весьма пестрым и некрасивым. При наличии умения выбрать шрифты для заголовков — нет никакой практической надобности применения этих „окошечек“ и лучше прибегать, если это так необходимо, к боковушкам (вне полосы стоящим, внешним маргиналиям).

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ПЕРВОЕ.

О МАРГИНАЛИЯХ.

Маргиналии или „боковушки“, т.е., в теперешнем понимании — заголовки или параграфы и др. на полях страницы (в XV—XVI веках это были примечания и комментарии) должны, естественно, помещаться слева от полосы; но при этом условии — внутреннее поле правой полосы должно быть увеличено; тогда — должно быть увеличено и внутреннее поле левой полосы; но при этом условии — страницы разъезжаются в стороны. Если же маргиналии правой страницы помещать на внешнем среднем поле, — это будет нелогично и затруднит читателя. В маргиналиях редко бывает нужда, так же как во внутренних маргиналиях. Кроме того, внешние маргиналии мешают расстановке марзанов на полях, затрудняют метранпажа, часто обрезаются при переплете и потому лучше их избегать.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ВТОРОЕ.

О КОЛОНЦИФЕРЕ.

Колонцифер не должен бросаться в глаза; его нужно набирать цифрами основного шрифта книги, не черным и не курсивом, и ставить или вверху или внизу страницы посередине или у внешнего края, но над ним, а не рядом. Лучше избегай всяких украшений при колонцифере, только мешающих в процессе чтения. Избегай при длинных предисловиях нумерации страниц римскими цифрами — они иногда очень длинны, и всегда нужно даром затрачивать известное время, чтобы прочесть, напр., XLVIII или CXXXIV.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЕ.

О КОЛОНТИТУЛЕ.

Колонтитулы редко удаются, если не брать хороших образцов, но приносят большое облегчение читающему и в то же время украшают страницу. Обычно хорошо удаются колонтитулы, если они отделены

от текста тонкой чертой на расстоянии, чуть большем, чем кегель основного шрифта книги, от верхней строки и набраны капителью или заглавными основного шрифта. Такой колонтитул должен быть поставлен или в середине колонны, или у внутреннего края — второе в том случае, если колонтитул правой страницы служит логическим продолжением колонтитула левой страницы. Колонцифер ставится тогда внутри внешнего края колонтитула. Напр., см. колонтитул в нашей книге.

В начале глав или статей колонтитул ставить не следует из соображений эстетических; но в этих случаях он и логически не нужен.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТОЕ.

О ЛИНЕЙКАХ ВВЕРХУ СТРАНИЦ.

Часто, в целях придания странице цельного вида, — ставят толстые черные линейки вверху, а иногда еще и внизу страницы. Избегай это надоевшее средство, иногда прикрывающее неумение монтера книги дать красивую композицию без искусственных мер: черные линейки раздражают глаза и особенно некрасиво выглядят, когда отстоят далеко от крайних строк.

Стоит ли упоминать, что рамки декадентского типа всех рисунков исключаются при сколько-нибудь серьезном подходе к задачам книжного искусства.

То же нужно сказать о двойных линейках конторского типа (одна толстая и одна тонкая параллельные линии), иногда бесстыдно опошляющих листы книги.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ПЯТОЕ.

О ДЕКОРАТИВНЫХ РАМКАХ.

Помни при композиции страницы, что твоя задача — выявить возможно лучше текст; поэтому — избегай всяких декоративных украшений полей, задавливающих самый текст и рисунки. Искусство книги заключается обычно не в декорировании страниц, а в устранении всяких помех при восприятии текста. Но свободно прибегай, если сумеешь — к обрамлению текста простой линейной рамкой, иногда дающей хороший эффект и ставящей глазу облегчающие преграды около строк.

Очень редко линейки или бордюры узорчатого типа вносят красоту на страницы книг.

Только при создании особых любительских изданий — ты можешь проявлять всю твою фантазию, однако лишь при условии талантности или мастерского подражания лучшим образцам. Помни, что, давая что-то новое, ты должен стремиться не к новизне, а к совершенству. Но в наших, советских условиях не пришло еще, пожалуй, время для роскошных любительских изданий.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ШЕСТОЕ.

О ЗОЛОТОЙ ПЕЧАТИ.

За границей, особенно в Париже, в роскошных изданиях прибегают иногда к золотым украшениям страниц, именно к золотым рамкам и бордюрам. Как бы искусно это ни делать,—всегда от позолоты на листах текста веет мишурой и мещанством: золото менее благородно, чем бумага. Не делай также золотых рамок на полях рисунков. Оставь золото для переплета, где умелая позолота очень украшает и имеет крупное рекламное значение. Поменьше ненужной пестроты на страницах и побольше внимания к классической композиции текста.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ СЕДЬМОЕ.

О СИГНАТУРЕ И НОРМЕ.

Сигнатура (обозначение номера листа по порядку внизу первой страницы листа) не является необходимой; брошировщики обходятся без нее. Если она ставится—то обязательно внизу страницы у левого угла текста и цифрами из шрифта той же гарнитуры, но более мелкими. То же относительно обозначения в виде „нормы“ внизу нового листа автора и заглавия: нормочки нужно делать мало заметными, покороче, если можно, то вместо автора и заглавия—ставить напр. № ГИЗ'а или другое условное обозначение данной книги.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ВОСЬМОЕ.

О НАЧАЛЕ ГЛАВ.

Лучше располагать главы и статьи с новых страниц, со спуском в $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{3}$ страницы; но экономические соображения часто препятствуют этому. Тогда—отделяй главы или статьи простой черной или незамысловатой, напр., английской чертой одну от другой.

ПРАВИЛО ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТОЕ.

О КОНЦЕ ГЛАВ.

Нет серьезных возражений против окончания текста глав в виде треугольников, опущенных верхним углом вниз, в арабском стиле; но тогда—делай их или в каждой главе, или только раз, в конце книги. Конечно, если по окончании главы тыставишь рисунок-концовку, то треугольники исключаются: рисунок требует ровных полей для его лучшего восприятия.

ПРАВИЛО СОРОКОВОЕ.

О ЗАДАЧЕ ИЛЛЮСТРАТОРА.

Заказывая художнику или подбирая иллюстрации к книге, помни, что задача иллюстраций—не мешать, а помогать читателю усваивать текст автора. Поэтому—ищи иллюстратора, который свой талант художника соединяет с чутким вниманием к замыслу автора книги, и всячески избегай художника, рассматривающего текст, как сырой и не обязательный материал для своего творчества; в результате бывает, что, напр., изображенный на рисунке герой совсем расходится с портретом, который нарисован в тексте автором. Бывает, что иллюстратор дает рисунки, не прочтя книги. Бывает, что иллюстратор опошляет, принижает замысел автора. Дело иллюстрирования—нелегкое дело, и подходи к нему осторожно. Как много прекрасных произведений писателей испорчены плохими иллюстрациями художников, и как мало книг, где художник-иллюстратор в своем творчестве и таланте сливается духовно с творчеством художника-писателя.

ПРАВИЛО СОРОК ПЕРВОЕ.

О КЛИШЕ.

Сетчатое клише требует сложной приправки и хорошей бумаги; чем крупнее растр, через который снималось клише, тем виднее неприятная и нехудожественная сетка; чем мельче растр—тем труднее приправка, тем лучшая бумага и совершенная печатная машина нужны. При плохой бумаге—приходится или печатать клише на отдельных вкладных листах, обычно—меловой бумаги, неприятно диссонирующей с плохой и другого тона основной бумагой, или униженно примиряться с плохими рисунками.

Поэтому—избегай сетчатых клише, если издание печатается на бумаге плохого или малоудовлетворительного качества. Помни, что и на лучшей бумаге сетчатое клише выходит иногда плохо, и предпочитай штриховые клише, приправка которых легка и которые хорошо выходят на любой печатной бумаге. Отдавай сетчатые оригиналы, с которых нужно сделать клише, художнику для перерисовки на штрих или—лучше всего—граверу на дереве, для выполнения рисунка способом ксилографии, конечно, с обязательным затем снятием гальвано, если нужно печатать большие тиражи или снимать матрицу. Посмотри учебники, печатаемые в больших тиражах,—они портят глаза детей, между прочим, и плохими рисунками с сетчатых клише.

Во всяком случае, покончи с вопросом о рисунках и их клишировании прежде, чем сдать текст в набор: иначе тебе придется торопиться с рисунками, а это дело требует времени, или—задерживать верстку полос.

ПРАВИЛО СОРОК ВТОРОЕ.

О СООТВЕТСТВИИ КЛИШЕ ШРИФТУ.

Иногда иллюстрации требуют применения в тексте шрифтов, не дисгармонирующих с ними; так, рядом с мягкими карандашными рисунками литографа резко выделяется несоответствие ему дидотовских шрифтов „английского“ гравированного типа, созданных в эпоху господства гравюры на меди с ее резко-отчетливыми линиями. Английские шрифты трудно совместить и с штриховым цинкографским рисунком, с его не тонкими линиями. Здесь чутье и вкус должны показать, как поступить с каждой данной книгой: для рисунков мягкого типа—нужны и более мягкие, эльзевировского типа шрифты.

ПРАВИЛО СОРОК ТРЕТЬЕ.

О СООТВЕТСТВИИ КЛИШЕ ТЕКСТУ.

Прими, как закон, что иллюстрация должна находиться рядом с текстом, к которому она относится; иногда читатель и не подозревает, что, прочтя еще страниц сто книги, он найдет там иллюстрацию, относящуюся к началу книги (сравни многие „роскошные“ издания, напр., серию сочинений Л. Н. Толстого издания т-ва И. Д. Сытина). Делай отступления только в случае непреодолимых технических препятствий, но тогда помечай в тексте, напр.: „См. рисунок на такой-то странице“, или „в конце книги“ и пр.

ПРАВИЛО СОРОК ЧЕТВЕРТОЕ.

О РАЗМЕЩЕНИИ РИСУНКОВ.

При расположении рисунков среди текста—стремись их относить не к левой, а к правой стороне страницы, и делай исключения только при необходимости поместить их на обеих смежных страницах, но тогда придерживайся симметрии. Если рисунок занимает по ширине часть страницы, то помещай его посередине, или у внешнего поля, вверху или в середине, но старайся не относить его вниз страницы (кроме концовок), ибо глазу легче принять черное пятно рисунка вверху и посередине, но не снизу страницы. Впрочем, необходимость помещать рисунок ближе к соответствующему тексту здесь будет властно диктовать тебе правила.

При помещении небольших клише производится сжимание, втяжка текста и оборка рисунка; какое расстояние должно быть между боковым краем клише и втянутыми строками? Это зависит от невидного края, фасетки клише. Но это расстояние не должно превышать примерно кегля основного шрифта—иначе получается дырявая страница. Если оборка очень узка (напр. меньше двух квадратов), лучше дать чистые поля с боков рисунка. Ставить под рисунками порядковые номера следует лишь в случае, если в тексте есть постоянные ссылки на рисунки.

ПРАВИЛО СОРОК ПЯТОЕ.

О РИСУНКАХ НА ПОЛНУЮ СТРАНИЦУ.

Если рисунок занимает полную страницу, то при тонкой бумаге поставь его на правую сторону и оставь оборот пустым; если рисунок меньше полной страницы, но ты занимаешь им полную страницу—можно обвести ее тонкой рамкой из прямых линий, равной полосе книги, чтобы глаз не испытывал провала на уменьшенных полях. Если тебе нужно поставить два полных поперечных рисунка рядом на двух смежных страницах—то поверни рисунок на левой странице подписью к внутренней стороне, чтобы рисунки расположились один под другим; иначе—читателю приходится выворачивать книгу то в одну, то в другую сторону. Избегай такой комбинации двух страничных рисунков, лучше отнеси, если можно, левый рисунок на предыдущую страницу.

ПРАВИЛО СОРОК ШЕСТОЕ.

О ПОЛЯХ У РИСУНКОВ.

Ни в коем случае не следует допускать помещения в книге рисунков, напечатанных на полную страницу без полей, или хотя бы более широких, чем рядом стоящий текст; глаз, привыкнув к ограничивающему полю, относится к таким рисункам, как к стремящимся убежать из книги; к тому же при обрезывании книги переплетчиком края рисунка невольно обрезаются (см. снимки с картин в Энциклопедическом словаре Граната). Как общее правило, необходимо установить, что рисунок должен быть не больше полосы набора на странице книги и по возможности—не меньше ее, если верстается во всю ширину страницы, чтобы опять-таки не было провалов с боков страницы. Установи точно размер полосы в книге прежде, чем будешь заказывать клише.

ПРАВИЛО СОРОК СЕДЬМОЕ.

О ПОДПИСЯХ ПОД РИСУНКАМИ.

Подписи под рисунками следует делать или черными той же гарнитуры и того же кегля, или капителью, или черным и капителью меньшего кегля, или просто меньшим кеглем, но обычно нет надобности давать под рисунками кегль больший основного шрифта.

ПРАВИЛО СОРОК ВОСЬМОЕ.

О ФРОНТИСПИСЕ.

Фронтиспис, при отсутствии живой текстовой обложки игравший такую крупную роль, в настоящее время потерял свое значение, но не совсем: он украшает книгу, привлекает внимание читателя, только-что

открывшего первую страницу. В иллюстрированных изданиях его дать легко, но следует иметь в виду, что он должен быть симметричен с выходным листом, если стоит против него. Для создания впечатления единства—его нужно делать равной величины с титульным листом или обводить тот и другой одинаковыми рамками.

ПРАВИЛО СОРОК ДЕВЯТОЕ.

О ЗАСТАВКАХ И КОНЦОВКАХ.

Заставки (виньетки) в начале глав и концовки в конце их оживляют и украшают книгу; но имей в виду, что они должны иметь отношение к тексту и не противоречить ему. Поэтому их надо поручать чуткому и талантливому художнику, или брать из лучших источников. Любопытно, как в церковных книгах в виде концовок пользовались рисунками, на которых изображены амуры и другие отнюдь не религиозные персонажи.

ПРАВИЛО ПЯТИДЕСЯТОЕ.

О КРАСКЕ.

Пригодность книги для чтения сильно зависит от краски, которой она печатана; чем хуже краска, тем более бледными и неровными получаются отпечатанные страницы. Но чем хуже краска—тем она дешевле, и типографиям выгодно печатать плохими красками; это наследие буржуазного прошлого еще не изжито и в советских типографиях. Требуй, чтобы печать выходила ровной, четкой, достаточно насыщенной; это зависит не только от количества, но и от качества краски. И на плохой печатной бумаге можно отпечатать хорошо, если краски хороши и шрифты не сбиты.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ПЕРВОЕ.

О КРАСКЕ РАЗНЫХ ЦВЕТОВ.

Печать текста разными красками, в особенности красной и черной, иногда дает красивый эффект, но удорожает и набор и вдвое—печать, замедляя издание. Глаз раздражается пестротой красок, в особенности яркой красной краской. Поэтому—не следует злоупотреблять пестротой красок, в особенности в массовых изданиях и учебных пособиях. Оставь красную или другого цвета краски для выходного листа и обложки, где они сыграют свою особую роль.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ВТОРОЕ.

О ФОРМАТЕ КНИГ.

Формат книги естественно устанавливается максимальной шириной набора—до 8 квадратов; считая на внутреннее поле один квадрат и внешнее среднее—два квадрата, получим ширину страницы в 11 квад-

ратов, или до 20 см; это для ширины. Высота книги диктуется стремлением дать в меньшем числе листов побольше текста, но по переходе высоты книги в отношении к ширине за золотое сечение книга становится по формату слишком длинной и неудобной. Поэтому отношение высоты к ширине не должно превышать 1,61:1; обычно это отношение равно 3:2, т.-е. при ширине в 20 см высота 30 см; это максимальный формат современной книги, но минимальный может доходить до любых размеров, обычно, однако, не уменьшается за 15×10 см., ибо при этом формате длина строки достигает 4 квадратов. Если говорить о Советской России, то здесь средний размер обычной книги от 15×23 (почтовый учебный формат) при бумаге $13\frac{1}{2} \times 20\frac{1}{2}$ вершк. до 18×27 см. („рояльный“ формат бумаги 16×24 вершк.).

Приятный и богатый формат получается при отношении ширины книги к высоте, как 4:5; при этом соотношении обычен размер страницы $17: 22\frac{1}{2}$ см., т.-е. в четверть писчего листа бумаги.

Это — форматы для книг обычных размеров; иллюстрированный журнал и газета, которые допускают их складывание, т. к. иначе чтение неудобно, и набираются столбцами — имеют разнородные форматы, напр., журналы часто 23×20 см или двойной учебный, газеты достигают размером до 12×16 вершков. В сущности, форматы газет очень неудобны, неудобны и книги очень большого формата, но по экономическим соображениям их приходится придерживаться.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕ.

О КАЧЕСТВАХ БУМАГИ.

Совершенно белые, „белоснежные“ бумаги раздражают глаз; то же действие производят и цветные бумаги, кроме того на них черная печать читается с трудом. Вредно действуют на зрение своим блеском меловые глянцевиные бумаги. Лучшими по цвету окулисты считают бумаги слегка голубоватого (ультрамаринового) и желтоватого оттенка матового типа. Наиболее эффектны бумаги рисовального типа (ватманские), японские и верже. К сожалению, эти последние бумаги дороги, и приходится настаивать только на выработке бумаги плотной, однородной по структуре, мелкозернистого и гладкого, но не блестящего типа.

Как неизбежным злом, приходится пользоваться для печатания сетчатых клише блестящей меловой бумагой, если почему-либо нельзя перевести рисунок на штрих. В таком случае лучше наклеивать эти рисунки без полей, в текст книги, чтобы белые поля не раздражали глаз и не диссонировали с основной бумагой. К сожалению, этот прием дорого обходится издателям и покупателю.

Следует всячески избегать бумаги, сделанной из одной древесины, даже без примеси целлюлозы; эта бумага ломка, быстро желтеет и плохо берет краску. Иногда бумажные фабриканты обманывают глаз потребителя, подвергая древесинную бумагу тщательной отделке. Ко-

личество древесины в бумаге легко определить, капнув на нее каплю флороглюцина; чем больше древесины в бумаге—тем более кирпично-красным будет пятно по высыхании, чем меньше—тем более коричневым.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТОЕ.

О ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ.

Ты не хозяин над титульным (выходным) листом; здесь тебе диктуют свои условия автор, издатель и государственная власть. Поэтому—стремись не их интересы приспособлять к красоте выходного листа, а твое умение композиции книги совместить с их требованиями. Твоя задача—красиво выделить главное заглавие и воспользоваться остальным текстом, как декоративным материалом; всячески избегай ненужной разбивки и помни, что художник, давший рисунки шрифтов, имел в виду их ансамбль, и не удивляйся, что титул выходит тем более неудачным, чем больше пробелов между буквами в строках ты сделаешь.

Располагай по возможности главное заглавие по правилам золотого сечения, считая нижнюю его линию на конце большого отрезка.

Композиция титула—труднейшая задача для техника книги, и обычно последний прячется за художника, заказывая ему рисунок выходного листа и обложки. Забывают, что хорошая гарнитура шрифта всегда дает возможность, при наличии вкуса и образцов хороших выходных листов, сделать красивый выходной лист простым набором.

Не забудь заглянуть на оборот титульного листа и настаивай, чтобы обычные на нем указания типографии, тиража и пр. были набраны шрифтом основной гарнитуры книги: не дай испортить этой мелочью общий стиль книги.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ПЯТОЕ.

О ЗНАКАХ ПРЕПИНАНИЯ НА ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ.

Много споров и недоумений вызывает вопрос о помещении знаков препинания на обложке и выходном листе; здесь можно, пожалуй, сделать уступку требованиям художественности, отказавшись от точек в конце строк, но нужно настаивать на сохранении остальных знаков препинания, нисколько не мешающих композиции титула. В заголовках статей и глав—знаки препинания нисколько не мешают красоте набора: умей их отбить красиво.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ШЕСТОЕ.

О ШМУЦТИТУЛЕ.

Предтитульный лист (*faux-titre*) или шмуц-титул, с одной стороны, сохраняет титульный лист от порчи, с другой—придает книге нарядный вид. Применяй его всегда, разве только не в тонких бро-

шюрах, обозначая на нем автора и главное заглавие книги (прописными буквами). Расход бумаги ничтожный, а внешность книги выигрывает много.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ СЕДЬМОЕ.

ОБ ОБЛОЖКЕ.

Все то, что сказано о выходном листе, нужно сказать и об обложке или издательском переплете; кроме того, необходимо иметь в виду, что часто от красоты внешности книги зависит—будут ее покупать или равнодушно пройдут мимо. Если рядом лежат два издания одной книги,—первое—с плохим внешним видом, второе—в яркой и заманчивой обложке, с умело выделенным заглавием—то обычно купят второе: люди привыкли судить по внешности. Помни, что ты должен стремиться к успеху книги, и не забывай этой коммерческой стороны. Пользуясь красной или другой краской, дай красивую рамку, дай рисунок на обложке—но только удачная обложка завенчает достойно твою нелегкую работу с композицией книги.

Помни, что—если в композиции текста книги ты должен был стремиться к спокойствию и удобствам для глаза читающего, то в обложке ты должен, наоборот, всячески стремиться привлечь внимание к книге. Конечно, из этого не следует, что текст на обложке должен быть причудливым по рисунку и плохо разборчивым.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ВОСЬМОЕ.

О БУМАГЕ НА ОБЛОЖКУ.

Необходимо, чтобы края обложки несколько, но немного выступали за края страниц: это придает красивый вид книге и сберегает ее. Бумагу на обложку нужно брать прочную; за границей вырабатывают удивительно крепкие и красивые сорта обложечной бумаги. Если обложка темного цвета, то при умении мастера красиво будет выглядеть белая наклейка на ней с необходимым заглавием и автором книги.

Если обложка светлая и маркая—то очень хорошо выглядит завертывание ее в прозрачную бумагу, которая сохраняет чистоту обложки и нарядность книги и в то же время не мешает чтению текста на обложке.

ПРАВИЛО ПЯТЬДЕСЯТ ДЕВЯТОЕ.

О КОРЕШКЕ.

Стремись всегда дать надпись на корешке, если в книге есть несколько печатных листов. В надписи крупными буквами обозначь автора и название книги, если можно—год и место издания; этим ты облегчишь труд работников на складах книг и в книжных магазинах, библиотекарей и всех пользующихся книгой.

ПРАВИЛО ШЕСТИДЕСЯТОЕ.

О СШИВАНИИ КНИГИ.

Не допускай выпуска книги не сшитой в лист, или сшитой проколом насквозь внутреннего поля листов, или—„по последнему слову техники“—брошюрованной совсем без сшивки путем гладкого обрезывания корешка и намазывания его клеем—как отрывной календарь. Не сшитая книга гибнет после нескольких читателей, сшитая сквозь внутренний край заставляет ломать ее и выворачивать в корешке, при сплошном срезе и проклейке корешка листки будут выпадать после продолжительного пользования книгой. Самое лучшее—прошивание белыми нитками, при чем все тетради должны быть хорошо соединены между собою; хуже, но дешевле—на машинах проволокой, но она ржавеет от времени, ржавчина разъедает бумагу, листы выпадают.

Здесь, как и в некоторых других случаях, выгоды типографий идут вразрез с интересами читателей—и культуры.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ПЕРВОЕ.

О ПЕРЕПЛЕТЕ.

Как бы ни была прочна обложка, она не заменит даже бедного переплета; это хорошо поняли издатели в Англии и Германии. Поэтому—стремись выпускать все книги хотя в дешевых переплетах, и помни, что папка из прочного глянцевого шведского картона, окрашиваемого в разные цвета, стоит всего несколько копеек. Но предпочитай цветную материю папке, а непромокаемый дерматин—цветной материи. Не пользуйся материями типа серого холста или грубых мешков: они придают книге серый, неуютный, жалкий вид. Позаботься о том, чтобы тиснение на переплете было красивым и ярким, и вспомни все условия для хорошей обложки.

Избегай дешевого переплета с корешком из другого материала и другого цвета, чем обложка,—разве только для дешевизны учебников и массовых изданий, ради прочности матерчатого корешка можно его применять. Переплет из самой дешевой цветной материи обычно прочнее переплета из картона и тем более из бумаги. Если расход на дешевую материю для переплета равен всего нескольким копейкам, то прочность его с лихвой покрывает маленькое увеличение цены.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ВТОРОЕ.

О СОХРАНЕНИИ ОБЛОЖКИ И ПОЛЕЙ.

Наблюдай, чтобы при переплете книг не уничтожились передняя и задняя стороны обложки; пусть переплетчик осторожно отклеит и корешок, если он живой, текстовой, и сохранит его, вклеив на шарнире в конце книги, позади задней обложки. Требуй, чтобы при переплете

книга совсем не обрезалась, или обрезалась только чуть-чуть или с трех сторон, или—лучше—лишь верхняя внешняя часть, за которую нужно брать при перелистывании. Иначе ты не будешь иметь обложки, иногда—весьма художественной, и поля окажутся кургузыми, и вся книга может приобрести жалкий вид. Словом, требуй, чтобы переплетчик отнесся с глубоким вниманием к замыслам мастера книги.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕ.

ОБ ЕДИНОМ СТИЛЕ ПЕРЕПЛЕТА.

Форзац на книге должен быть одного тона с переплетом; если переплет имеет кожаные и углы и корешок, то бумага или материя переплета должна быть одного тона с кожей и с бумагой фронтисписа. Тогда—ширина кожи на крышке должна относиться к ширине бумаги, как 1:1,61. Допускаются и комбинации дополнительных красок, но будь осторожен; если допустишь одну бесвкусную деталь, то испортишь весь переплет.

Даже капталь (гесьма внизу и вверху внутри корешка переплета), закладка, футляр должны быть одного тона с переплетом.

ПРАВИЛО ШЕСТЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТОЕ.

О МАКЕТЕ И СПЕЦИФИКАЦИИ.

Проверь каждое из вышеизложенных правил по наиболее обдуман-ным изданиям лучших печатников, корректируя их законами зрения и соответственными требованиями эстетики, при чем имей в виду, что печатники постепенно, иногда интуитивно, в течение веков совершенствовались искусство книги; проверяя, не отвергай, не взвесив всесторонне, или не умея дать лучшего правила—ибо опыт пяти веков и многолетние работы мастеров книги создали эти правила, а материалистический подход, диктуемый интересами читателей, дает им твердый фундамент. Приняв эти правила, веди борьбу—если ее нужно вести—с оставшимися в типографиях от прежних времен традициями.

В Советской России многие рабочие топографий готовы отказаться от уподобных правил, но иногда не знают лучших. Твоя задача—разъяснить им эти лучшие правила; прежде, чем монтировать будущую книгу, сделай на бумаге точный макет и спецификацию, где обозначь все основные требования; не полагайся на глаз, измеряй точно, добросовестно разметь шрифты и пр. во всей рукописи—и не пеняй на типографию, если сам не сумел дать всех указаний в тексте до его набора и верстки. Убедись сначала, есть ли в наличии бумага данного формата, или закажи таковую; затем—настаивай на строгом соблюдении макета и спецификации, если ты знаешь свое дело и убежден, что они составлены хорошо, объясняй, убеждай. Чем упорнее ты будешь в этом деле—тем легче будет параллельная работа всех нас, тем скорее искусство книги в Республике поднимется на достойную высоту.



Публичная Библиотека СССР имени В. И. Ленина.
Гравюра на дереве А. И. Кравченко.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ.

КЛАССИФИКАЦИЯ БИБЛИОЛОГИИ.

ВОПРОСЫ, которые мы рассмотрели на протяжении всей нашей работы, не выходили из одной области — области науки о книге, или библиологии (книговедения). Чтобы закончить постройку одного из тех храмов, в которых нет иных богов, кроме книги, — нам необходимо рассмотреть, что именно входит в состав интересующих нас наук и в какой взаимной связи находятся все дисциплины, объединяемые библиологией; в частности, каково взаимоотношение между искусством и техникой книгопечатания и другими науками о книге.

Ответ на эти вопросы может дать только классификация наук вообще и систематизация книговедения в частности; но, к сожалению, до сих пор наука не дала такой сколько-нибудь удовлетворительной классификации, хотя попыток было очень много ¹⁾. Следовательно, нет и хорошей классификации книг.

¹⁾ См., напр., работу Н. Н. А б л о в а: „Классификация книг, ее история и методы в связи с классификацией наук вообще“. Иваново-Вознесенск, 1921.

В чем причина такой бедности науки? Главным образом—в отсутствии хороших научных методов, а научный материализм мощно развивается только на наших глазах. Ученые—идеалисты, с их расплывчатыми и воистину на песке построенными идеологиями, не могли дать твердой классификации, поскольку исходили не от твердой материи, а от пусть самого определенного и ясного для них, но научно не доказуемого „духа“, духовной стороны всей жизни вообще и человека в частности.

Любопытно, что когда известный наш библиограф Н. М. Лисовский сделал попытку определения и разграничения книговедческих наук, то попытка оказалась относительно удачной только потому, что он взял исходной точкой книгопроизводство. К сожалению, задача оказалась не разрешенной им до конца, может быть, потому, что он не успел сделать этого и дал не классификацию, а только ряд предпосылок к ней ¹⁾. Во всяком случае, данное им распределение книговедения на книгопроизводство, книгораспространение и книгоописание,—все же шаг вперед по сравнению с ранее бывшим хаосом, объясняемым главным образом тем, что библиотекари стремились поставить во главу книговедения—библиотековедение, библиографы—библиографию, покрывая этими терминами все содержание наук о книге.

Как известно, у нас в России все системы классификации, в том числе и проект Лисовского, были оттеснены широко принятой и лучшей из существующих международной десятичной классификацией в ее американском и брюссельском вариантах. Эта последняя разработала классификацию „библиографии“ до крайних мелочей, давая много тысяч индексов; но, при всех ее достоинствах, она имеет в корне неверное основание, идущее еще от системы Бекона, созданной в XVII веке, в основу которой положено деление на три главных группы: Память—история, Воображение—поэзия, Разум—философия или науки. М. Дьюи, положивший основу десятичной классификации, взял те же деления, поставив их в обратном порядке и выделив из них их вопросы общего книгознания. В результате получилось десять делений: 0—Общий отдел. Разум: отдел 1—Философия, отдел 2—Религия, 3—Социология, 4—Филология, 5—Чистые Науки, 6—Прикладные Науки. Воображение: 7—Изящные Искусства, 8—Литература. Память: 9—История, Путешествия, Биографии.

Где же место в десятичной, построенной по столь странной основной системе, классификации библиологии? Другой вопрос: какое объединяющее понятие выдвинуто Дьюи и Брюссельским Институтом для всех наук, входящих в область книговедения? К сожалению, ответ на оба вопроса неудовлетворительный: в Manuel Брюссельского Международ-

¹⁾ Н. М. Лисовский: „Книговедение, как предмет преподавания, его сущность и задачи“. Пгр., 1915. См. также Sertum bibliologicum в честь президента Русского Библиологического Общества проф. А. И. Малеина. Госиздат, Пгр. 1922, статья Н. М. Лисовского: „Книговедение, его предмет и задачи“. См. также интересную и ценную, но намечающую другие веки классификации книги работу проф. М. Н. Куфаева: „Проблемы философии книги“. Агр. 1924.

ного Библиографического Института ¹⁾ как-будто все книговедческие науки именуются библиографией, но из этого понятия исключается история книги, техника книги, создание книги, как продукта творчества автора. В связи с этим—науки о книге разбросаны по всему громадному Manuel, входя, главным образом, в нулевой Общий отдел, затем фигурируя в отделе 6—Прикладных Наук, в отделе 7—Изыщных Искусств, отделе 3—Социологии, отделе 8—Литературы. В то же время случаются повторения, переименовывающиеся индексы. Так, авторское право фигурирует под индексами 347.78 и 655.6; искусство писать стоит под индексом 8.08 (Литературные композиции), а аналогичные методы литературной работы под 0.29; если перейти в область техники, не останавливаясь на повторениях в других областях книжного дела, то мы увидим под 00.35 бумагу, папирус и пергамент, а под 676 снова фабрикацию бумаги; под 655.34—литографию, под 77.5—фото-литографию. Гальванопластика фигурирует под 655.22 и 77.74; изготовление клише: под 77.611—с употреблением хромовых солей, а под 77.67—снова процессы получения тоновых клише; оказывается еще, что получение клише на хромистом коллоиде фигурирует третий раз—под индексом 77.721.2. Такая чересполосица—мы привели только часть—в результате дает не только путаницу в понятиях, но и невозможность для библиотекаря механически, без труда расставлять книги по индексам, не выбрав условно какой-нибудь из этих индексов. Но представим себе специальную библиотеку чисто книговедческого характера: как ее владелец будет расставлять книги, не путаясь ежеминутно в этих индексах и в целых классах десятичной системы? Именно это соображение побудило меня, во-первых, найти более или менее правильный и объединяющий все понятия книговедения метод, во-вторых, сделать попытку классификации книговедения или библиологии по этому методу.

Каким может быть этот метод? Для ответа на этот вопрос нужно решить сначала другой: что такое книга? А чтобы решить этот вопрос, надо поставить другой: результатом чего является книга? Ответ может быть только такой:

Книга есть продукт и орудие материальной и тесно с ней связанной духовной культуры, назначение которого—непосредственная и точная передача фактов и мыслей автора в виде писем и изображений максимальному числу людей с затратой минимальных усилий с их стороны.

Под эту формулу подходят как книга писаная, так и книга печатная; эта формула обнимает все существо книги. Но под нее не подходят ни кинолента, ни граммофонная пластинка, поскольку ни та ни другая не являются орудием непосредственной передачи: для киноленты нужны киноаппарат и экран, для граммофонной пластинки—граммофон. И если эту формулу пока что не могут опровергнуть, то причина ясна: в ней книга рассматривается не как духовная сущность идеалистического порядка, а как материальный предмет, вещь; по-

¹⁾ „Manuel du Répertoire Bibliographique Universel“, Bruxelles, 1905.

скольку же вещь является предметом потребления, притом таким предметом потребления, на изготовление которого требуется затрата человеческих сил,—вещь становится товаром.

Поскольку же вещь становится товаром, постольку она в своих судьбах следует законам, входящим в круг политической экономии—пусть это будет и книга, „товар особого рода“, в котором на первом месте содержание, но все же товар.

Следовательно, нам совсем не трудно установить те основные группы, на которые мы можем разбить нашу науку—не библиографию, как ее часто неверно называют, по примеру старины, а библиологию или книговедение.

Книга, как предмет потребления, проходит моменты: 1) производства, 2) классификации, 3) распределения и 4) потребления.

Производство книги—ее создание автором и ее размножение путем писания или печатания, издательское и типографское, бумажное, переплетное дело.

Классификация книги—ее введение в громадный инвентарь книжного творчества, насчитывающего тысячелетнюю давность и многомиллионное название; это и есть книгоописание, или библиография.

С идеальной точки зрения, книга поступает в обращение только после того, как она классифицирована. В этой классификации принимает участие автор, давая охватывающее сущность содержания книги заглавие, и затем библиограф, отводя данной книге, на основании указаний автора, а также по смыслу ее содержания, место в ряду миллионов ее собратий. Фактически эти моменты часто отстояли друг от друга на многолетний период, хотя при современной постановке государственной регистрации произведений печати они следуют один за другим довольно быстро. Но, конечно, государственная регистрация книг—только часть общей библиографии, как науки.

После регистрации книги она поступает в распределение, т.-е. является предметом торговли; здесь есть свои обширные нормы, составляющие предмет особого и основательного изучения.

Наконец, пройдя из рук автора в портфель издателя, от последнего к типографу, от типографа к книжному торговцу, книга становится предметом потребления. Эта последняя область, также весьма важная и обширная, изучается библиотековедением в широком смысле слова.

Таким образом, книга логически проходит четыре главных момента: ее создания, регистрации, распространения и потребления, составляющие области книгопроизводства, библиографии, библиополии и библиотековедения. Все эти науки объединяются одним термином—библиологии или книговедения.

Каждый из четырех главных разделов не может рассматриваться только в одном разрезе: книга всегда имеет известное содержание, имеет определенную материальную форму. Кроме того, поскольку все человечество распределено между отдельными государствами и поскольку государство, как таковое, стремится к вмешательству во все стороны жизни, а тем более в стороны, имеющие общественное зна-

чение,—государственная власть естественно регулирует не только содержание и издание книг, но и их библиографию, их продажу и их потребление. Следовательно, создаются: в идеологическом отношении науки о книгах по их содержанию, в материальном отношении—науки о произведениях печати, как вещах, и в публичном и правовом отношении—науки о юридической стороне книжного дела.

Следовательно, у нас создаются 12 основных классов, которые входят в прилагаемую далее таблицу и из нее будут наиболее ясны. Каждый из 12-ти главных классов в свою очередь делится на ряд подклассов, из которых мы даем только основные.

При их рассмотрении не следует забывать, что каждая дисциплина, входящая в область книговедения, может рассматриваться как в историческом аспекте, так и в современном, при чем это рассмотрение может иметь или динамический или статический характер, притом с теоретическим или практическим подходом.

Разумеется, каждая из рубрик, входящих в классификацию, представляет из себя большую и сложную область науки и техники, и напр., влияние социальных условий на вид книги составляет предмет большой и важной науки, еще мало разработанной, вопрос о системе расстановки книг в библиотеках имеет обширную литературу, библиофилии посвящена масса научных и любительских работ, и т. д.

Мы должны ответить еще на два вопроса.

Первый вопрос: речь у библиографов, у библиологов постоянно идет о книге; но входят ли журнал, газета, листовка в эту область? Вопрос этот задается часто, но порожден только недоразумением: как бы ни называть произведение печати, имеющее какое-нибудь идеологическое содержание, вопрос только в форме, в какую оно облечено. Неужели собрание стихотворений или, например, конституция страны должны изучаться библиологией, покуда они напечатаны в виде книги, и ускользают от библиолога, коль скоро напечатаны в виде листа—плаката? О газете и говорить нечего: вопрос здесь опять-таки только в ее форме, по содержанию она всецело входит в область библиологии.

И другой вопрос: куда по классификации автора отнести общие вопросы об изучении книги и ее методологию, ее философию? На этот вопрос ответ простой: все эти дисциплины, являясь „надстройкой“, стоят над нашей классификацией, как определяющие самые принципы построения книговедения, и не только эти дисциплины: например, имеется немало сочинений, посвященных „любви к книге“, „похвале книге“ и проч. Все они должны, конечно, стоять вне этой классификации, сверху ее. Большинство же других дисциплин, как об авторском творчестве, о психологии чтения (библиопсихология), относятся к соответственным классам и указаны в таблице на своих местах.

Автор меньше всего уверен в том, что его система совершенно закончена; напротив, он думает, что это—только первая предварительная схема, от которой должен или может исходить каждый библиолог, если он хочет создать совершенно стройную и на твердом фундаменте покоящуюся классификацию книг.

Классификация

Методология библиологии — Философия книги.

I. Производство книги (и жур

1. М а т е р и а л ь н а я с т о р о н а

а. Качественная произ- водств. сторона.

*Рукописная книга
(палеография).
Архивоведение.*

б. Количественная сторона.

Статистика печатного
дела.

в. Обслуживание труда и капиталом.

Условия приложения труда и
капитала в полиграфической
и бумажной промышленности
и в издательском деле.

Сосдиение труда автора с ка-
питалом (издательское дело).

1. Процессы.

Текст (письмена).
История письмаи.

Иллюстрации.

2. Материалы.

Принимающая поверхность: папирус,
пергамент, бумага и пр.

Передающие материалы: красящие вещества
(чернила, краски) и орудия их передачи.

Техника и искусства книго-

Доски для печатания:
1) Выпуклые, 2) Пло-
ские, 3) Углубленные.

Красящие вещества в поли-
графии (технология красок).

библиологии.

Общие вопросы книговедения. Значение книги.

нала, газеты, листа и проч.).

2. Идеологическая сторона.

Книга, как результат творчества автора
и художника (искусство писать и иллю-
стрировать книги).

Газетоведение (журнализм).

Влияние социальных условий на вид
книги.

(Полиграфические искусства).

печатания. Материалы и процессы.

Подвижные литеры
(словолитное и па-
борное дело).

Техиология типографских,
литографск., металлограф-
ских станков и машин.

Бумага и другие материалы.
Технология бумаги и картона.

Брошюровка.
Переплет.

3. Публично-правовая сторона.

Книга, как объект публично-правового
порядка. Отношение государства к книге.

Законодательство о печати и цензуре.

История законов о печати. Современное законо-
дательство о печати.

II. Книга в готовом виде (изданная книга). Ее регистрация

1. М а т е р и а л ь н а я с т о р о н а .

а. Качественная.

Внешнее описание книги, как орудия материальной культуры (внешняя каталогизация). Автор. Известия. Год. Место издания. Издатель. Формат. Объем. Шрифт. Бумага. Обложка. Переплет. Приложения и пр.

б. Количественная.

Статистика книжного производства.

в. Обслуживание трудом и капиталом.

Приложение труда и капитала в библиографическом деле.

III. Распространение книг

1. М а т е р и а л ь н а я с т о р о н а .

а. Качественная.

Изучение способов и путей распространения книги.

б. Количественная.

Статистика книжной торговли.

в. Обслуживание трудом и капиталом.

Условия приложения труда в книжной торговле.

Антикварное дело
(Старая и редкая книга).

IV. Собираение и сохранение книг и пользование ими. Библиотековедение и библиофилия.

1. М а т е р и а л ь н а я с т о р о н а .

а. Качественная.

Техника собирания и хранения книг и пользования ими.

б. Количественная.

Библиотечная статистика.

в. Обслуживающий персонал.

Условия приложения труда и капитала в библиот. деле.

Собирание книг.

Хранение книг.

Государственные библиотеки.

Частные публичные библиотеки.

Частные библиотеки закрытые (личн.).

Библиотечные здания и помещения.

Системы оборудования библиотек.

Библиофилия.

Системы расстановок.

Борьба с вредителями.

(классификация и каталогизация книг — библиография).

2. Идеологическая сторона.

Классификация книг по содержанию (общая и прикладная библиография). Изучение систем классификации: 1. В истории. 2. Современных.

3. Публично-правовая сторона.

Государственная регистрация произведений печати.

(книжная торговля).

2. Идеологическая сторона.

Изучение потребностей рынка в идеологическом отношении.

3. Публично-правовая сторона.

Законы, нормирующие книжную торговлю (фискальные и административные).

ванне ими. Библиотековедение и библиофилия.

2. Идеологическая сторона.

Пользование книгами по содержанию. Рекомендательные списки.

3. Публично-правовая сторона.

Законы, нормирующие открытие и содержание государств. и частных библиотек.

Изучение читателя и процессов чтения. Библиопсихология.

Влияние книги на социальную жизнь и культуру.

Примечание. Каждая дисциплина распадается на две:
1) История вопроса, 2) Современное состояние.



УКАЗАТЕЛЬ ТЕХНИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ.

(Приведены преимущественно страницы, где термины объяснены).

- Абзац** 441
Абрис 198
Автографская бумага 194
Автотипия 10, 215 след.
Азотная кислота 121
Академический шрифт 244, 411, 439
Акватинта 163, 165
Акватипия 10, 405
Алфавита развитие 12 след.
Алфавитные указатели 446
Акценты 247
Акцидентный набор 248
Альбертотипия 218
Американки 239, 240
Анастатическая печать 196
Английский шрифт 169 след.
Анопистографические книги 57
Антиква 90, 350, 439, 440
Антикварное дело 468
Аппрош 442
Арабские цифры 107, 444
Асбестовая бумага 269

Бабашки 105, 246
Барабан в скоропечатной машине 224-5
Барбы на гравюрах 115
Батырщики 100, 316
Библиография 464, 469
Библиология 461
Библиопеги 27, 46
Библиополия 464
Библиополы 27
Библиопсихология 465, 469
Библиотеки 468
Библиотекосведение 464, 469
Библиофилы 28
Библиофилия 469
Byblos 24
Бистр 50
Блоковые книги 57
Боковуши 250, 449
Большой канон 243, 350
Бомбицина 34

Боргес 243
Бордюры 450
Бостонки 239
Бриллиант, шрифт 243
Брошюровочная 226
Буквари славянские 328
Бумага 22, 30 след., 265 след.
Бумага, вес ее 270
Бумага, выбор ее 456
Бумага из кострики 404
Бумага из соломы 268
Бумага из тряпья 267
Бумага из хлопка 34
Бумага, меры ее 271
Бумага, плотность ее 270
Бумаги мировое производство 277, 398-9, 418
Бумаги, названия 276
Бумаги, цены 420
Бумаги, потребление 416
Бумажное дерево 34
Бумажные машины 418
Бумажные мельницы 30 след., 322
Бумажные фабрики СССР 416
Бюрень 114

Ватманская бумага 227
Вашингтон, шрифт 244
Введение, набор его 446
Вгонка строки 247
Веленевая бумага 170
Верже 36, 276
Vernis mou 164
Вертельщики 226
Верстатка 66, 99, 183, 247, 250
Верстка 100; правила 447 сл.
Виды печати 7
Визорий 100, 248
Виньетки 144, 465
Висячая строка 448
Водяные знаки 8, 10, 36
Волосная шпация 443
Volumen 26

Втяжка 250, 453
Вывода 244, 248, 446
Выключка 247
Выноски 446
Высота литеры 243
Выходной лист 70, 94, 250, 457
Вязь 299

Газетоведение 467
Газет, появление 137
Гальвано 452
Гальванопластика 219, 245
Гальваностегия 220
Гарнитуры шрифтов 244, 438-9
Гарт 104, 241
Гаучпресс 269
Гектография 8, 10
Гелиогравюра 218
Геометрич. орнамент 300
Герольд, шрифт 244
Гильоширование 164
Глаголица 106
Глютинаторы 46
Голландер 265, 268-9, 342
Готические шрифты 90
Hochdruck 7, 10
Грабштихель 114, 120
Гравюра 10
Гравюра в красках 164-5
Гравюра на дереве 47 и сл., 56, 65, 80, 201
Гравюра на линолеуме 10
Гравюра на литогр. камне 192
Гравюра на материи 52
Гравюра на меди 113 след.
Гравюра на стали 206
Гравюры китайские 37
Гражданская азбука 331-3
Гранильник 120, 158
Гранка 250
Графейки 102
Греческий алфавит 14
Гробецицero 243, 350

- Гузка 104
 Гуммидрук (офсет) 234 след.
 Лагерротипия 211
 Дандироль 269
 Двойной боргес 243
 Двойной миттель 243
 Двойной цидеро 243, 350
 Декель 223
 Демотические письма 16
 Держать линию 440
 Десть 271
 Десятичная классификация 462
 Дефект 249
 Дефибрирование 266
 Дефиз 443
 Диамант, шрифт 243
 Диптихи 26
 Диск из Феста 39 след., 240
 Длина строки 443
 Документная бумага 267
 Донаты 38, 54, 56, 61, 65, 68
 Древесная масса 266
 Древний шрифт 244
 Друкарня 311
 Египетский алфавит 14
 Египетский шрифт 244
 Единая гарнитура (правило) 438
 Editions de luxe 279
 Елисаветинский шрифт 244, 411
 Желатинография 218
 Железнодорожный ход 223
 Жесть, печать на ней 234
 Жирные шрифты 244
 Журнализм 467
 Завод издания 111
 Заглавный лист—см. Выходной лист.
 Заголовки 445
 Заграничный шрифт 244
 Закладка 460
 Заклочка 99, 247
 Законодательство о печати 467.
 Заплевички литеры 242-3
 Заставки 250, 455
 Застежки 300
 Звездочки 446
 Звуковое письмо 12
 Зеркальное письмо 43
 Знаки препинания 442, 457
 Знаменщики 316
 Значки подвижные для картин 186
 Золотом, печать 451
 Золотое сечение 438
 Идеограммы 13, 16
 Иератическое письмо 13, 16
 Иероглифы 13, 17, 21
 Издательское дело 467
 Иллюминаторы 44, 46
 Иллюстрации 452 след., 466 (см. еще: Гравюры, фотомех. способы, литография).
 Index librorum prohibitorum 30
 Индальгенции 70, 71
 Инициалы 44, 46, 250, 442
 Инкунабулы 110
 Интерлиньяж 444
 Интертип 256
 Искусство книгопечатания 7 след., 427 след.
 Итальянский шрифт 244
 Кавычки 443
 Калам 23
 Каландры 269
 Календарная машина 230
 Калькуляция 411 след., 421
 Камайо 95
 Канон, шрифт 243, 350
 Капитель 244
 Кап(и)таль 460
 Карандашная манера 160
 Картон 270, 276
 Картонаж 378
 Карты игральные 48, 49
 Касса типографская 244-5
 Касс-реалы 247
 Каучуковые штемпеля 10
 Качалка 158
 Кварто, формат 170, 251
 Квадрат 177, 246
 Кегель 242—3, 440
 Киаро-скуро 94
 Кириллица 18, 292 след.
 Китайская бумага 33, 271
 Китайская письменность 16
 Китайское печатание 43
 Клинопись 20
 Клише 57, 213 след.
 „ „ подбор их 452
 „ „ на целлулоиде 213
 Книгопечатание, его значение 1
 Книга, определение понятия 463
 Книговедение 461
 Книжная продукция СССР 422
 Колонель 243
 Колонтитул 176, 250, 449
 Колонцифер, набор его 250, 439, 449
 Комплект шрифтов 244
 Композиция бумаг 267
 Композиция книги 437 след.
 Композиция набора 247
 Конгрессное (чеканное) печатание 8, 72, 248
 Конкордия, шрифт 244
 Констанция, шрифт 244
 Концевая строка 448
 Концовки 250, 451, 455
 Копиист 46
 Корешок книги 186, 458
 Коринна, шрифт 244
 Корнование 192
 Корпус 76, 243, 350, 440
 Корректор 249
 Корректурa, чтение ее 447
 Корректурные знаки 249
 Краска печатная 56, 455
 Красная строка 441
 Кребс, шрифт 244
 Круглые 246
 Кружевной переплет 140, 150
 Ксилографические книги 52, 95
 Ксилография—см. Гравюра на дереве
 Курсив 244, 441
 Кустоды 70
 Лавис 162
 Лак для офорта 121
 Лапки 443
 Латинский шрифт 244
 Ленинградский шрифт 244
 Ленинский шрифт 411
 Liber 26
 Либрарий 46
 Лигатуры 70, 244
 Линейки, набор их 450
 Линотип 253 след.
 Листовой формат 250
 Лист печатный 100
 Литер отливка 104, 467
 Литера 63, 66, 70, 242-3
 Литник 104
 Литография 8, 10, 185 след., 200
 Литографская машина 226
 Литографский камень 188, 191
 Логотипы 253
 Лубок 26
 Лубочные издания 49
 Лубочные картинки 321, 350
 Лубочные книги 49, 60, 320
 Макет 460
 Малый канон 243

- Мануль-друк 410
 Марашки 100
 Маргиналии 449
 Марзаны 100, 105, 246
 Масса для валиков 223
 Материал типографский 246
 Матрица словолитная 66, 242, 245
 Матрица стереотипная 104, 263
 Маттуар 120
 Маца 100, 223, 316
 Медиаваль, шрифт 244, 439
 Меловая бумага 456
 Металлография 9
 Метранпаж 100, 250
 Меццотинто 10, 158
 Мили, машины 226
 Миньон, шрифт 243
 Мировой формат 272
 Миттель 243, 350
 Модерн, шрифт 244
 Мозаичный набор 405
 Монолейн 253, 256
 Монотип 253, 257 след.
 Монотипия 10, 427
 Монтаж книги 437 след.
 Мягкий лак 164

 Набивать краской 316
 Набор 10, 241 след., 247
 Набор драм 446
 Набор стихов 445
 Наборная доска 100
 Наборная линейка 247
 Наборные машины 252 след.
 Накладчик 224
 Наполняющие вещества 269
 Народные картинки 350 сл.
 Натронно-сульфатн. способ 266
 Негатив 211
 Не держать линию 107
 Неприводная печать 224
 Ниелли 113
 Ножка литеры 242
 Нонпарель 243, 350
 Норма 250, 439, 451
 Нормы выработки наборщи-
 ков 414
 Ноты 10, 248
 Нотные знаки 106, 186

 Обложка 186, 250
 „ ее монтаж 458-9
 Обоев печатание 10
 Оборка рисунка 250, 453
 Оборот, печать с оборотом 225
 Обраль-друк 410

 Обыкновенный шрифт 244
 Оглавление, набор его 446
 Озирис, шрифт 244
 Окошечки 449
 Октаво, формат 251
 Олеография 198
 Олифа 395
 Опистографические книги 57
 Оригинал 247
 Орнамент 300
 Осьмая, формат 170, 251
 Основные виды печатания 7, 10
 Отступ 441
 Отточие 447
 Офорт 121
 Офсет 10, 232 след., 410
 Очерковая гравюра 162
 Очко литеры 100, 177, 242—3

 Пагинация 107
 Палеография 466
 Палимпсесты 45
 Пальмира, шрифт 244, 411
 Памятники письменности 19 след.
 Папковые машины 266
 Папирус 22 след., 32, 35
 Парагон 350
 Пелюр (плюр) 194
 Пергамент 25 след., 35
 Пергаментная бумага 270
 Перенос слов 444
 Переносы строк при верст-
 ке 448
 Переплет 300, 459
 Периодическая печать, по-
 явление 137
 Перл, шрифт 243
 Перфорация 196
 Петит 243, 440
 Петровский шрифт 411
 Печатание в древнее время 37
 Печатание в Китае 43
 Печатание на материи 48
 Печатание с досок 37
 Печатание с рельефа 10
 Печатание с углубленных
 форм 10
 Печатный лист 100, 225
 Печатный пресс 102 след.
 Печатный станок Гутенбер-
 га 59, 60
 Печатный станок 102, 181
 Печать „набело“ 103, 225, 252
 Печать „с оборотом“ 103, 252

 Пиан 103, 223
 Пигментное печатание 232
 Пиктографич. письмо 12, 13
 Письменность 11 след.
 Плитки вавилонские 20
 Плоская печать 7
 Подвижные модели 107
 Подзаголовки 445
 Подключка 247
 Подписи под рисунками 454
 Подчитчик 249
 Позитивов 212
 Полиглот 106
 Полиграфические искусства 7, 467
 Полиптихи 26
 Полоса 250
 Полукруглые 246
 Полуустав 296
 Поля страницы 447
 Портпаж 251
 Правила искусства книги 437
 Предельные цены изданий 421
 Предисловие 446
 Приводка 102, 224, 250, 448
 Призмы в фотоаппарате 214
 Приправка 45, 224, 225
 Пробелы 247
 Пробелы между словами 442
 Прокатный станок 114
 Пункт типографский 175
 Пунктирная гравюра 159
 Пунсон 66, 70, 242, 245

 Разбивка 441
 Разбор шрифта 70
 Разгонка строки 247
 Ракель 232
 Ракет 224
 Рамки на страницах 450
 Распашные таблицы 248
 Расстановка полос 251
 Растры 215
 Рашкет 102, 223
 Реал 247
 Регистрация печати 469
 Реглеты 72, 105, 246
 Резцы пунсонов 316
 Реклама, шрифт 244
 Ремарки на гравюрах 115
 Рената, шрифт 244
 Ренессанс, шрифт 244
 Римские цифры XIV, 444
 Рисунки, размещение их 453
 Роль, рольный аппарат 268
 Ролевая бумага 230
 Романовский шрифт 411
 Романские шрифты 90
 Рональдсон, шрифт 244

- Рост шрифта 100, 105, 177, 242
 Ротаторы 10
 Ротационное печатание 10
 Ротационные машины 228 след., 263.
 Рото-калько (офсет) 234 след.
 Рубашка 250
 Рубленый, шрифт 244
 Рубрикатор 46
 Рубрики 46
 Рубчики на литерах 242-3
 Рулетки 120
 Рулоны 230, 271
 Самонакладчики 220, 226
 Сбитые шрифты 441
 Светофильтры 217
 Свитки 23, 26, 323
 Сводка 252
 Семитический алфавит 14
 Сетка при автотипии 160
 Сецессион, шрифт 244
 Сигнатурка 250
 " набор 451
 Сигнатуры на литер. 242-3
 Синайский алфавит 14
 Скелетный шрифт 244
 Скоропечатная машина 221
 Скоропись 299
 Скрибы 27, 46
 Славянские цифры XIV
 Славянский алфавит 18
 Славянский шрифт 18, 291
 Словолитчик 104
 Словолитное дело 104, 241, 467
 Словолитные машины 241
 Смешанный набор 248
 Спецификация 460
 Сплошной набор 248
 Справщики 316
 Спуск, верстка со спуском 250, 451
 Средники 300
 Статистика печати 466
 Стеклография 9, 10
 Стенки литеры 242—3
 Стереотип 177 след., 263
 Стил, для письма 20, 26
 Столбцы 323
 Стопа 271
 Сульфитный способ 267
 Сумерийские надписи 20
 Сшивание книг 459
 Таблицы 244, 248
 Талер 100, 223
 Текст, шрифт 243, 350
 Тенакль 100, 248
 Терапологи́ческий орнамент 300
 Тередорщики 316
 Терция, шрифт 243, 350
 Техническая редакция 437
 Типар 264
 Типограф, наб. машина 253, 256
 Типография XVI века 101
 Типографская печать 7
 Типометрия 175
 Типон 264
 Тире 443
 Тискальщик 249
 Тискание 7
 Титла 126, 247
 Титульный лист 70, 94, 250, 457
 Тифдрук 7, 114, 232 след.
 Травление 9
 Транзит, шрифт 244
 Трафаретом, печатание 8
 Трехцветная печать 216 сл.
 Триптихи 26
 Тройная шпация 246, 442
 Туманные картины 10
 Туркинотипия 10, 404-5
 Тушь 33
 Тушь литографская 192
 Углубленная печать 7
 Уголок для набора 247
 Угольники 300
 Узловое письмо 19
 Указатели 447
 Устав 296
 Фальцовка 251
 Фальцовочный аппарат 230
 Faux-titre 457
 Фигурное письмо 12, 13
 Филигрань на бумаге 36
 Филлобиблы 28
 Философия книги 466
 Фильмы кино 10
 Финикийский алфавит 14, 17
 Флатовая бумага 271
 Flachdruck 7
 Фонетическое письмо 12
 Форматы бумаги 271 след.
 Форматы книги 250-1, 455
 Формо-реал 251
 Форточки 449
 Фотография 9, 10, 211 след.
 Фотомеханические способы 211 след.
 Фотонаборные машины 259 след., 410
 Фототипия 8, 218
 Фрактура 85, 90, 439
 Фронтиспис 128, 454
 Футляр 460
 Хартии 26
 Хиро-ксилографические эстампы 50
 Хорошенький шрифт 244
 Хромоавтотипия 216
 Хромолитография 198
 Царская водка 121
 Целлюлоза 266 след.
 Целлюлозные заводы 416
 Цензура 89, 135 след.
 Циклостили 10
 Цилиндры с клинописью 20
 Цинк, печать с него 234
 Цинкография 10, 211 след.
 Цифры 444: таблица—XIV
 Цицерио 177, 243, 350
 Чеканка монет 39
 Чеканное печатание 8, 72, 248
 Чельтенгам, шрифт 440
 Черная манера 158
 Черные шрифты 244
 Черпанные бумаги 269
 Четверка, формат 251
 Чужой шрифт 249
 Шабер 120, 158
 Шаблоном, печатание 9, 10, 44
 Ширина литеры 243
 Шмуц-титул 250, 457
 Шпация 70, 99, 176, 246, 442
 Шпек 249
 Шпоны 246, 444, 448
 Шрифт-кассы 247
 Шрифт, строение его 440
 Шрифты, выбор их 439
 Штанба 311
 Штампы 47
 Штемпеля 43
 Штихель 114
 Эгутер 269
 Электро-типограф 256
 Эльзевировский шрифт 244, 439
 Эпиграф 250
 Эстамп 50, 114, 121
 Юстировка 104
 Японская бумага 33, 271

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИЗДАТЕЛЕЙ, ТИПОГРАФОВ, ПИСАТЕЛЕЙ И ДР.

(Указатель имен изобретателей наборных машин—см. стр. 362).

- | | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------------|
| Аблов Н. Н. 461 | Бауэр Фридрих 242 | Брюне Жак-Шарль 82, 94. |
| Абульфарадж 29 | Бахтиаров А. А. 396 | 115, 118, 130, 174 |
| Августин 82, 92 | Безыменский А. 407 | Брэс Давид 241 |
| Авенель 34, 35 | Бейлис 4 | Буллок Вильям 230 |
| Агин 378-9, 383, 386 | Бейль (Стендаль) 174 | Буажелен де-Кердю 368 |
| Адарюков В. Я. 374, 402 | Бель 4 | Буало 174 |
| Адольф Нассауский 62 | Бельский Н. Н. 398, 408, 416 | Будный Симон 324 |
| Альберт 218 | Белоцерковский 416 | Булгаков Ф. И. 5, 76 |
| Альд Пий Мануций 95 след., | Бенуа А. 389 | Бунин Леонтий 328, 330 |
| 126, 183, 305 | Бен-Гартон Бен-Исаак 106 | Буринский Е. Ф. 219 |
| Амман Иост 102, 104 | Бенуа А. 389, 417 | Бурцев Василий 318 |
| Аморетти, бр. 172 | Беранже 172, 202, 206 | Буслаев Федор 300 |
| Анакреон 148, 368 | Бервик 377 | Бюиссон 147 |
| Андре 190 | Бердслей, Обри 282, 389 | Буффлер 149 |
| Андреев Леонид 5 | Бернардский Е. 378, 386 | Бушо Анри 65, 79, 88, 106, |
| Анисимов В. И. 402 | Берн-Джонс 431 | 144-7, 162, 353-4 |
| Анненков Ю. 406, 413 | Бертгольд 391 | Бьюик Томас 201, 209 |
| Аното и Викэр 172 | Бехтермюнце 62 | Быстрянский Б. 139 |
| Анцыферов Н. 409 | Билибин И. 389 | Бэри Ричард 89 |
| Аполлодор 338 | Бион 148 | Бэр Рудольф 260 |
| Аретино 116, 134 | Бируков Н. Н. 131 | |
| Ариосто 170, 206 | Благушин Григорий 320 | Вагнер Карл 191 |
| Аристотель 4 | Блок А. 406 | Ваде 151 |
| Асцензий 99, 103, 125 | Богданов И. 242 | Вазари 113 |
| Афанасьев А. 378, 388 | Богданович 377 | Валерий Максим 82 |
| Ахметьев 354 | Боголюбов В. 358 | Валлотон Феликс 286, 389 |
| | Бодони 172, 182-3, 244, 388, | Вальдарфер Христофор 94 |
| Бадиус см. Асцензий | 435, 439 | Вальтер Джон 222 |
| Базан, отец и сын 117, 160 | Бокбиндер 302 | Ван-Дейк 122, 132, 331, 439 |
| Байрос Франц 282 | Боккачио 94 | Вейле Карл 13 |
| Бакст Леон 289 | Боклевский П. М. 382-4, 386 | Вейнер П. П. 430 |
| Балабан Федор Юрьев. 324 | Бомарше 154, 171-2, 356 | Вейс А. Л. 233 |
| Бальдини 115 | Бомберг Даниил 106 | Вейтбрехт 347 |
| Бальзак 172, 200, 206-8, 386 | Бонер 80 | Верар Антуан 88 след. |
| Барберини Рафаэль 322 | Боттичелли Сандро 115 | Вербицкий Тимофей 324 |
| Барбье 148 | Брадлей В. 279 | Верещагин В. А. 383 |
| Барон 208 | Брайт 253 | Вибер П. Е. 287 |
| Бартолоцци Ф. 159, 161 | Брейткопф Иммануэль 7, | Викентьев В. М. 24 |
| Баскервилль 169 след., 183, | 186, 221 | Викэр 202 |
| 244, 388, 435, 439 | Бривуа Жюль 202 | Виленский (Сибиряков) Вл. |
| Батюшков К. 376 | Бруни Д. 413 | 16 |
| Бауэр Андрей 222 след. | Бруссон Ж. Ж. 4 | Виллемс А. 131, 132 |

- Вильетт, маркиз 33
 Винтер Конрад 104
 Винчи Леонардо 43, 137
 Виргилий 82, 92, 97, 131,
 169, 172, 180, 182-3, 185
 Вишневецкая 324
 Владимиров П. В. 292, 296
 Волынский А. А. 30
 Вольтер 4, 141, 147-8, 154,
 171, 178, 356, 365, 371
 Воронский В. В. 396
 Вортман 346, 365
 Востр Симон 86, 88
 Врубель 387, 389
 Вуарен 235
 Вукович 294, 323

 Гаварни 199, 205, 208, 380,
 429
 Гайн Людовик 111
 Галактионов И. Д. 233, 408
 Галактионов С. Ф. 376, 386
 Галл Александр 56
 Галле Теодор 99, 101
 Галлио-дю-Пре 89
 Ган Ульрих 90
 Гарамон 126, 128, 331, 439
 Гартунг Иог.-Михель 346
 Гаскон 140
 Геблер Конрад 64, 85, 106-8
 Гед 179
 Гейльман Андрей 60
 Герасимов 365
 Геринг Ульрих 86
 Геродот 17, 26
 Гете 154, 199
 Глейснер 188
 Гоголь Н. В. 378, 384, 386
 Голике и Вильборг 219, 390,
 415
 Голицын М. П. 146
 Голлербах Э. 424
 Голышев И. А. 354
 Гомер 174, 327
 Гопфер Даниил 122
 Горацій 97, 170, 182
 Гордилей А. 219
 Горький М. 402
 Готье де-Мон-Дорж 166
 Готье Теофиля 200
 Гоз Роберт 229
 Гойя Франциско 154, 157
 Гранвилль 199, 205, 208
 Граф Урс 121, 122
 Грез 170
 Грек Максим 302, 305
 Грекур 149
 Григории, братья 91
 Григорук Е. М. 6
 Гролье Жан 87, 89

 Гунтер 260, 261
 Гутенберг 2, 3, 5, 37, 42, 58,
 86, 110, 183, 240, 277,
 287, 291
 Гюго Виктор 2
 Гюмери Конрад 62
 Гюсман Пьер 48, 50, 66, 201

 Дамиан, свящ. 324
 Данте 92, 206
 Даути В. 155
 Дациаро 382
 Дебюкур 165-6, 183
 Девериа 199, 202, 206
 Делакура 199, 401
 Деллуа 208
 Демарто Жиль 162
 Демей Антон 331, 388
 Дени 423
 Дербышев Н. 395
 Державин 376, 380
 Дерикер 378
 Дером 150, 170
 Дертель Рихард 154
 Джунты 93, 96
 Дзяцько 23, 32, 72, 201
 Дидо 166, 174, след., 185,
 244, 368, 388, 435, 439
 Дидро 356, 371
 Димитрий, печатник 323
 Диодор Сицилийский 17, 26,
 28
 Дмитриев 380
 Дмитриевский 356
 Добиньи 208
 Добужинский М. 389, 406,
 409, 417
 Домжив-Люткович Павел
 324
 Домье Оноре 199, 205, 286,
 288, 429
 Дора 140, 147, 185, 204
 Доре Гюстав 205-6
 Достоевский Ф. М. 417
 Дрейфус 4
 Дритцен Андрей 60, 64
 Дымарев Ф. 254
 Дьюи М. 462
 Дюплесси-Берто 149
 Дюпон Поль 2, 67, 89, 126,
 170, 172
 Дюрер 84, 105, 117, след.,
 186, 206 428
 Дюссо Рене, 12, 40

 Евтропий 130
 Екатерина II 356 след.,

 Жанэ 207
 Жему 180, 209

 Жигу Жан 202
 Жид Шарль 110
 Жоанно Тони 202, 204-5
 Жуковский В. А. 377
 Жуост Д. 209

 Занети Камилл 324
 Заспах Конрад 60
 Земпер Готтфрид 432
 Зенefeldер 185 след., 287
 Зензешмид Иоганн 84
 Зиген Людвиг 158, 160
 Зингер Ганс 114
 Золя Эмиль 286, 428
 Зубовы Ив. и Алексей 365

 Иванов А. 373
 Иванов И. 386
 Иванов Мих. Афан. 377, 386
 Иванов П. 377
 Измайллов 376, 380
 Израэли 42
 Иенсон Николай 86, 92, 94,
 183
 Илия, монах 321
 Имбер 147
 Иоанн, дьякон 298
 Ионов И. И. 400
 Исаков Я. А. 378
 Истомин Карион 328, 330

 Кавечинский Матвей 324
 Кадм 17
 Казэн 148
 Калло Жак 113, 122-3, 353-4
 Кальмансон 406
 Кар Л. 145
 Карамзин 362, 406
 Каратаев И. 292
 Кардаков А. 267
 Карпи Уго 94, 95
 Картрэ Л. 278
 Катулл 97, 170
 Кауфман Анж. 161
 Качалов 346
 Кашин Н. П. 300
 Келен Тони 139
 Келлер 266
 Кемпфер 318
 Кениг и Бауэр 221, 263, 287
 Керженцев В. 402
 Киселев Н. П. 110
 Кишка Леон 324
 Клаубер 377
 Клейн Рудольф 282
 Клодт 378
 Кобергер Антон 84, 94
 Когэн Анри 142, 152, 170,
 171, 185
 Койпель 144

- Койранский д-р. Б. Б. 424
 Коломнин П. П. 221, 229, 242
 Колорито Авраам 106
 Колумб Христофор 137
 Колумна Франциск 95
 Конкэ Л. 278
 Копиевич Илья 324-8
 Копингер В. А. 111
 Корень Василий 321
 Корнелиус Ганс 430, 432
 Корнель 131
 Котта 190
 Кошэн 149, 163, 170
 Кравченко А. И. 389, 401, 417, 461
 Кранц Мартин 86
 Кребиальон 149
 Кристеллер Пауль 201
 Крутикова Е. 10, 427
 Крылов И. А. 376, 380, 388
 Крышковский Лаврентий 324
 Крэн Уолтер 430
 Кузнецов М. И. 266, 342
 Кузьминский К. С. 378, 386
 Кунов Г. 178
 Кустодиев 403
 Куфаев М. Н. 462
 Кушнерева типография 392
 Кюрмер Леон. 202 след., 208, 378, 380
 Кюстерман 241
 Кэкстон 85
 Кэммерер Людвиг 154
 Кэслон Вильям 169, 170

 Лаборд 148
 Лавальер 146
 Лазаревский И. И. 402
 Лакруа Поль 3, 46, 135
 Лангер 386
 Ланкрэ 156
 Лансере Е. 389.
 Ланстон 253
 Лауберт Ю. К. 213, 406
 Лафонтен 131, 142, 146, 149, 151-2, 162, 206
 Лебе 127, 175
 Лсбедев-Полянский П. И. 393
 Леблон Жак-Христофор 164
 Лев Миротворец 327
 Левинсон А. А. 390
 Леви Макс 215
 Леклерк Эмиль 64
 Лекой де-ла-Марш 45
 Леку Виктор 208
 Леман И. И. 95, 391
 Леман О. М. 182
 Лемир 148
 Ленин В. И. 423, 440
 Лео. А. 409
 Леонид архим. 308
 Леонов Л. 417
 Лепрэнс Жан-Батист 163
 Лермонтов 386-7, 401
 Лесаж 202
 Лефевр Рауль 85, 86
 Либрович С. Ф. 5, 298
 Лизэ Исидор 116
 Линде, Антон 60, 61
 Линк 378
 Линтон Вильям 201
 Лисовский Н. М. 462
 Лихачев Н. П. 32, 34-5, 323
 Логофет Димитрий 323
 Лонг 144
 Лонгейль 147
 Лонгинов М. Н. 358, 362
 Лопухин Ив. 357, 360, 378,
 Лорк 76, 105-6, 138, 169, 182, 196, 368
 Лоренцо Никколо 115
 Лудольф Генр.-Вильг 324
 Лука Лейденский 122
 Лукан 97
 Луначарский А. В. 393, 401, 403, 417, 430
 Львов А. 368
 Лютер 2, 130
 Лютцов Карл 39, 48, 57, 116-7, 158

 Мазепа, гетман 323
 Майков В. 356
 Майоли Фома 87, 89
 Макарий, иером. 292-4, 323
 Малеин А. И. 462
 Мамин-Сибиряк Д. 413
 Мамоничи 310, 318
 Мамонтов А. И. 390
 Мардарий, иером. 323, 324
 Марилье 147, 149
 Маркс Карл 108, 110, 424
 Марнеф Ж. 136
 Марциал 25 след., 92, 97
 Масперо Ж. 22
 Масютин В. 201
 Матвей из Кракова 76
 Мейсенбах 215
 Мейснер и Лютер 39, 48, 54, 60, 66, 76
 Мейсонье 203-5, 208
 Мельников Н. П. 266
 Ментелин Иоганн 64, 82
 Менцель Адольф 201
 Мергенталер Оттмар 253, 287
 Миллер П. Н. 368
 Мильтон 152, 170, 356
 Мирабо 149
 Мирбо Октав 428
 Милье 234
 Миссенгейм Ганс 302, 305
 Митрохин Д. 389, 401, 409, 413
 Мишель Мариус 89, 151
 Мишо 171
 Могила Петр 320
 Мольер 131, 144-5, 356
 Моннэ 147, 170
 Монслэ 151
 Монье 199
 ле-Монье 86, 92
 Монтерегио Иоанн 94
 Монтескье 4, 148
 Мопассан Гюи 286, 428
 Мор Томас 2
 Моро 147-8, 170, 171
 Моррис 280 след., 430 след.
 Мосх 148
 Мстиславец Петр 303 след. 324
 Мусей 166, 183
 Мюллер Август 221, 229
 Мятлев И. 382

 Нантейль Целестин 204
 Нарбут Г. 371 (заст.), 389
 Невежа Андр. Тим. 315, 324
 Некрасов А. И. 302, 308
 Нерсиа Андрей 142
 Неттельгорст 378
 Нивинский И. И. 419
 Никитин А. Ф. 440
 Никитин И. А. 416
 Новиков Н. И. 98, 346, 355 след.
 Нотбек 386

 Обермайер Т. 12, 13
 Овидий 93, 147, 170
 Огинские, кн. 324
 Одран 144
 Одэн Морис 97, 262
 Озеров 377
 Онфруа Анри 271
 Осборн Макс 39, 52
 Оствальд Вильг. 272
 Островский 384
 Острожский Конст. 311, 324
 Остроумова-Лебедева А. 389, 409, 419

 Павлов И. Н. 389, 405
 Падлу 150
 Палташич Андрей 106
 Панныртц 90, 110, 183
 Папиальон 167

- Парни 149
 Паскье-Бомом 88
 Пекарский П. 318, 326 след.
 Пеллтан 287
 Перро 208
 Персий 97, 170
 Петр Первый 325 след.
 Петрарка 92
 Петруччи 106, 186
 Пигушэ Филипп 86
 Пикар Петр 338, 365
 Пирон 149
 Пискарев Н. 417
 Пискатор Иоанн 321
 Питт Людвиг 33
 Плавиальщиков 373
 Платины 127 след., 183
 Платон 17
 Плетнев П. А. 386
 Плиний 17, 25, 92
 Покровский А. А. 316
 Полевой С. 16, 43
 Поликарпов 328, 330, 339, 342
 Поло Марко 43
 Полянский В. 430
 Попелинбер 146
 Поппенберг Феликс 430
 Порталис Р. 166
 Правдолюбков В. А. 13
 Прокопий, свящ. 321
 Прокопович Феофан 338
 Проперций 97
 Пропер С. М. 233, 392
 Протгье 234
 Прюдон 168
 Пташицкий С. Л. 292, 314
 Пти Жюль 130
 Пуатье Диана 135
 Пуссэ Николай 137
 Пушкин А. С. 3, 154, 334, 375, 380, 386, 417
 Пфиндинг Мельхиор 85
 Пфистер 64, 80, 82
 Пыляев М. И. 371

 Рабле 141, 206
 Радишевский Онисим 316
 Радищев 360
 Раймонди Марк-Антонио 116
 Рамбер 162
 Рапп 190
 Расин 131, 149, 174, 182
 Рафаэль 162
 Рахманинов 365
 Ревильон 378, 388
 Рейнольдс 155, 159, 160
 Рейхлин 111
 Рембрандт 122-3, 158

 Реннер Пауль 430, 432, 435-6
 Ренуар Ант 97, 127
 Рерих Н. 389
 Ретиф де-ля Бретонн 172
 Ригль Алоизий 432
 Риффе Ганс 60
 Ричардсон 172
 Риччи Сеймур 59, 68, 72, 74, 77, 142
 Роберт Антуан 166
 Роберт Луи 265, 269, 287
 Роберт Палатинский 160
 Робинзон 377
 Ровинский Д. А. 320, 321, 328, 330, 354, 371, 376-7
 Роджерс 253
 Родченко А. 423
 Романо Джулио 116
 Ропс Фелисьен 282, 389, 429
 Росси Джованни 93
 Рувеира 29, 47, 50, 130
 Руссо 4, 28, 29, 149, 371
 Рюленс и Бэкер 128
 Рябов И. И. 402

 Савин Федор 323
 Сад, маркиз 142
 Саллюстий 92, 132
 Сандерс 372, 374
 Сафо 148
 Свейнгейм Конрад 90, 110, 183
 Свифт 356
 Сей Вильям 206
 Секунд 147
 Селав, фан, Петер 324
 Семен Авг. 371, 388
 Семенников В. 365, 402
 Сен-Пьер Бернарден 202
 Сервантес 154, 202
 Сергеев М. С. 286, 395
 Сидоров А. А. 118, 122, 282, 286, 430, 432, 434
 Сиена Антонио 115
 Сийэс, аббат 2
 Сильбах Индрик 331
 Сильвестр, иерод. 324
 Сим А. 28, 29, 31
 Симони П. 300
 Скорина Франциск 294 след. 305, 323
 Скуддер Вильям 253
 Смирдин 374
 Смотрицкий Мелетий 320
 Снегирев И. 302, 354
 Соболевский А. И. 292
 Сობоль Спиридон 324
 Соколов С. И. 133, 346, 365
 Соллогуб В. А. 388

 Соловьев Н. 166
 Сомов 184, 389
 Спира Иоанн 92, 183
 Срединский С. Н. 139
 Станнович Прок 324
 Стасов В. В. 321
 Стейнлен Теофиль 286
 Стендаль 174
 Стефаны (Этьенны) 126
 Стойкович Радул 324
 Столянский П. Н. 380
 Страданус Иоганн 99, 101
 Стриндберг 283
 Струве В. В. 17, 18
 Струйский 365
 Стэнгоп 179, 181
 Судейкин С. 389
 Сытин И. Д. 233, 354, 390, 392
 Сьегрен Артур 283

 Тарасиев Никита 315
 Тарле Е. В. 136
 Тассо 149, 174, 356, 376
 Тацит 17
 Теренций 89, 97, 132, 170
 Тессен 146
 Тессинг Ян 324, 326-7
 Тибулл 97
 Тилле Армин 84
 Тиллох 179
 Тимердинг Т. К. 438
 Тимм В. Ф. 378, 382-4
 Титов Федор 320
 Толстой Фед. 292, 377
 Тончи 372
 Торесанский Андрей 323
 Тори Жоффруа 89, 105
 Транквилион Кирилл 324
 Тредьяковский В. К. 6 347, след.
 Трексель 125
 Троцкий А. П. 391
 Троцкий Л. Д. 429
 Трубер 323
 Трубецкой Ник. 360
 Тураев Б. А. 24
 Туррекремата Иоанн 90
 Тургенев Ив. 360, 381
 Туркин Ник. Вас. 404
 Тэвенен и Лемиер 33
 Тяпинский Вас. 324

 Унгер Артур 196, 211
 Усов М. А. 4
 Уткин Ник. Ив. 377
 Ухтомский Андр. Григ. 377
 Ушаков Симон 330
 Уэльс 428

- Фаилеев В. 389
 Фаст А. Б. 266, 342
 Фаульман 128, 135, 137, 169, 172, 174, 187, 241
 Февр Сомюр 338
 Федоров Иван 303 след., 324
 Фельтен 266
 Феоль Швайполт 106, 292 след., 323
 Ферру А. 278
 Ферсман А. Е. 11
 Филипп Орлеанский 144
 Финигуэрра Мазо 113
 Флери Эдуард 45
 Флетчер Джильс 309
 Флобер 200
 Фома Аквинский 4
 Фонвизин Д. И. 356
 Форстер и Гаррильд 223
 Фортиа де-Пиль 368
 Фоскул Яган 331
 Фофанов Аникита 316
 Фрагонар 151, 152
 Франклин Вениамин 172
 Франс Анатоль 4, 287, 428
 Франсуа Жан-Шарль 162
 Франсэ 204
 Франциск I 89
 Фреуденберг 148
 Фрибургер Михаил 86
 Фридрих Великий 202
 Фукс Э. 144, 152
 Фуле 179
 Фурнье Старший 175 след.
 Фуст Иоганн 61 след., 110
 Фуше 241
 Хемницер 376
 Хогарт Вильям 153, 154
 Ходкевич 310
 Ходовецкий 154
 Цайнер Гюнтер 84
 Цветаева Марина 409
 Цедлер Готтфрид 59, 63, 64, 69, 77, 80
 Цезарь 131
 Целль Ульрих 84
 Цицерон 42, 67, 92, 131
 Цурен Ян 64
 Чемесов Евграф 368
 Ченнини Ченнино 48
 Черепов К. 395
 Ческий И. 373, 375-6
 Чехонин С. 389, 401, 403, 413, 419
 Чосер 280, 431
 Чуковский К. 413
 Шадр И. Д. 391
 Шаль 151
 Шамполион 24
 Шапиро Б. 415
 Шауффелейн Ганс 85
 Шафранова А. С. 266, 424
 Швенке П. 80
 Шевченко 378
 Шедель 81, 84
 Шекспир 356
 Шелли 280
 Шен Эдгард 308
 Шендерович М. 394, 410
 Шеншпергер Ганс 84
 Шер В. В. 392
 Шеффер Иоганн 63, 107
 Шеффер Петр 61, след., 103 110
 Шиллинг П. А. 371
 Ширяевец 401
 Шкловский Викт. 429, 430
 Шмидт 365
 Шнор 347
 Шонгауэр Мартин 115
 Шоппер 270
 Шоттенлохер Карл 80, 139
 Шоффар 146, 147
 Шпейерские Иоанн и Венделин 92
 Шрейбер В. А. 52, 80
 Штелин Яков 365
 Штрихнер И. Н. 194
 Штубе Р. 13, 17, 40
 Шульц А. К. 211, 219
 Шхонебек 365
 Щедровский 378
 Шекатихин И. Н. 286
 Шепкин В. Н. 298
 Эванс Артур 42
 Эверар Жан 147
 Эдиссон 3
 Эзоп 327
 Эйзен 146-151, 170
 Элигер 365
 Эльзевиры 130 след., 183, 186, 244, 331
 Энний 42
 Эппельгес 228
 Этьенны 126 след., 183
 Ювенал 97, 170
 Юлий Цезарь 356
 Юон К. Ф. 389
 Якоби 219
 Яцимирский А. 106

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.

	Напечатано	Следует
31 страница, 1 строка снизу	П. Лихачев	Н. П. Лихачев
44 " 4 " "	Pierre Cusman	Pierre Gusman
141 " 1 " сверху	„поделуях“	„Поделуях“
266 " 6 " снизу	Б. А. Фаст	А. Б. Фаст
285 " 1 " "	Иродиады	Саломеи
323 " 8 " "	1547. Торговище	(Не читать)

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
Предисловие	VII
Из предисловия к „Искусству книгопечатания“	IX
Перечень иллюстраций и приложений	XII
Таблица арабских, римских и славянских цифр	XIV
1. Значение книгопечатания	1
2. Полиграфические искусства	7
3. Происхождение письменности	11
4. Памятники древней письменности	19
5. Изобретение и распространение бумаги	31
6. Печатание в древнее время	37
7. Книгопечатание в Европе до Гутенберга	47
8. Гутенберг и его изобретение	59
9. Распространение книгопечатания в Европе	79
10. Некоторые итоги	99
11. Углубленная гравюра на меди	113
12. Положение книгопечатания в XVI-XVII веках	125
13. Иллюстрированная книга в XVIII веке	141
14. Эволюция книгопечатания в XVIII веке	169
15. Литография	185
16. Иллюстрированная книга в XIX веке	199
17. Фотомеханические способы иллюстрирования	211
18. Машинизация типографского дела в XIX-XX веках	221
19. Словолитные машины. Набор и наборные машины	241
20. Машинное производство бумаги	265
21. Современное книгопечатание на Западе	277
22. Начало книгопечатания на Руси	291
23. Иван Федоров и Петр Мстиславец	303
24. Книгопечатание в России в XVII веке	315
25. Книгопечатание при Петре I и в XVIII веке	325
26. Николай Иванович Новиков	355
27. Книга в России в XIX-XX веках	371
28. Книгопечатание в Советской России до 1921 года	391
29. Книгопечатание в Советской России с 1922 года	407
30. Основы искусства книги	427
31. Правила искусства книги	437
32. Классификация библиологии	461
Указатель технических терминов	471
Указатель имен издателей, типографов, писателей и др.	475
Замеченные опечатки	479

АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО ПРЕДПРИЯТИЙ А. ФУШЕ

МАШИНЫ, СТАНКИ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ ДЛЯ ПОЛИГРАФИЧЕСКИХ ПРЕДПРИЯТИЙ ВСЕХ ТИПОВ, ФАБРИК БУМАГИ И КАРТОНА.
ОБОРУДОВАНИЕ ПЕРЕПЛЕТНЫХ, БРОШЮРОВОЧНЫХ, ЗОЛОТИЛЕН, ЦИНКОГРАФИЙ И ГАЛЬВАНОПЛАСТИЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ.

СПИСК С МАШИН:

1. Золотарный пресс.
2. 47. Гидравлический пресс для переплетов.
3. Токарный станок для бумагорезальных ножей.
4. Токарный станок для клинчатых станков для литей и релет.
5. 25. 26. Отливочный станок для литей и релет.
6. Отливочный станок для типографских материалов.
7. 53. Резальные машины для литей и релет.
8. 14. 15. Столбовые машины.
9. Переносный стереоскопический станок.
10. Резальный станок для шрифтов и литей.
11. Юстировочный станок.
12. 13. 16. 20. Прессовочные машины для шрифтов.
17. Ленточная машина для клинчатых станков.
18. Циркулярка для клинчатых станков.
19. 29. Гидравлические прессы для литей.
21. Тиски.
22. Станки для нарезки шрифтов.
23. Конгревный пресс.
24. Машина для выколачивания корешка у книг.
27. Фрезерная машина для нарезки зубьев в шестернях и проч.
28. 32. 37. 39. 45. 55. 57. Машина для резки бумаги.
30. 41. Тоже, с крутящими ножами.
31. 46. Машины для штамповки.
33. Машины для закрутки углов.
34. Выпуклой переплетный пресс.
35. Перфорировальная машина.
36. 50. Станки для резки картона.
38. 48. Станки для выколачивания.
40. 43. Прессы для штамповки.
42. Пресс для штамповки коробок.
44. Пресс для выколачивания.
49. Корректирующий станок «Стэнгол».
51. Машина для вырезывания уголков, язычков и проч.
52. Машина для обрезки фасеток у картона.
54. Станок для выколачивания корешков книг.
56. Переплетные вальцы.

Société des
Etablissements A. FOUCHER

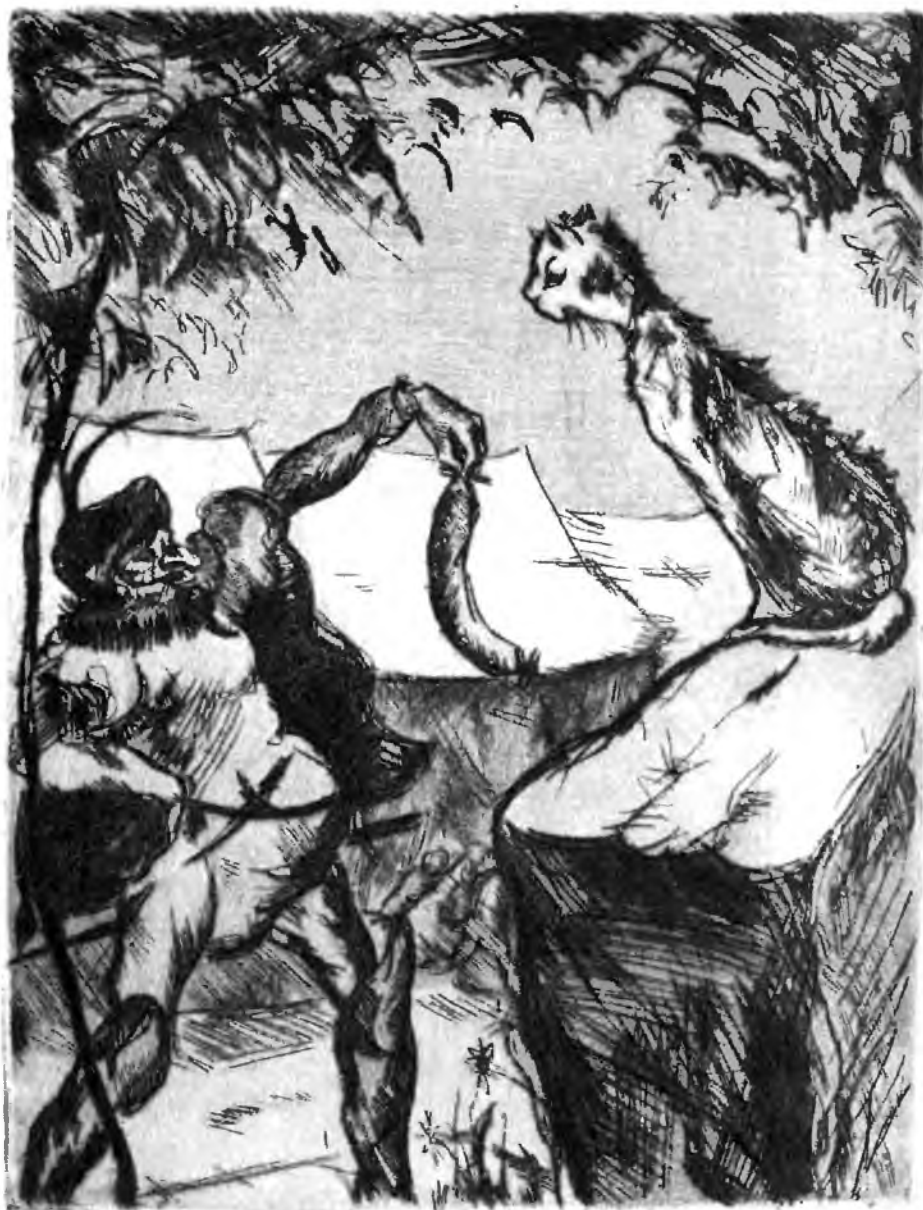
62, Boul. Jourdan, 62

TEL. GOB. 05-35
R. d. C. SEINE 3403

PARIS XIV^e AD. TELEGRAPH.:
TYPOFOUCHER-PARIS

Nos Machines Courantes

DAMPSON
DE LAU



Offsetdruck

Faber Magdeburg

Probeabbildung aus
Gottfried Keller „Spiegel, das Rädchen“
mit 8 Radierungen von Otto Pleß



Baustein-Verlag Leipzig

Репродукция с наброска в карандаше исполнена двухцветным офсетом типографией Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.



Offsetdruck

Faber Magdeburg

Probeabbildung aus
 Gottfried Keller „Spiegel, das Käzchen“
 mit 8 Radierungen von Otto Pleß



Baustein-Verlag Leipzig

Репродукция с наброска в карандаше исполнена двухцветным офсетом типографией Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.



Offsetdruck

Faber Magdeburg

Probeabbildung aus
 Gottfried Keller „Spiegel, das Kätzchen“
 mit 8 Radierungen von Otto Pleß



Baustein-Verlag Leipzig

Репродукция с наброска в карандаше исполнена двухцветным офсетом типографии Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.



Offsetdruck

Faber Magdeburg

Probeabbildung aus
Gottfried Keller „Spiegel, das Kästchen“
mit 8 Radierungen von Otto Pless



Baustein-Verlag Leipzig

Репродукция с наброска в карандаше исполнена двухцветным офсетом типографией Фабера в Магдебурге (Германия) для издательства Baustein-Verlag в Лейпциге.

FARBENFABRIKEN OTTO BAER

RADEBEUL-DRESDEN



Mit freundlicher Genehmigung der Bildhauerin Hadwig Faller, Konstanz

TIEFDRUCK-RÖTEL 2

TIEFDRUCKÄTZUNG VON CARL SABO, BERLIN

Это Образец

непереплетающейся, подклеенной

БУМАГИ,

ИЗГОТОВЛЯЕМОЙ

АКЦИОНЕРНЫМ
ОБЩЕСТВОМ . . **САМЮЭЛЬ ДЖОНС И КОМПАНИЯ,**

Фабрикантами подклеенной и облицеванной бумаги.

Крупнейшие на свете фабриканты.

С запросами просим обращаться в нашу Главную Контору :

Брайдвелл Плейс,

ЛОНДОН, АНГЛИЯ.

ЗАМЕТКА РЕДАКТОРА : Все британские марки подклеиваются этой хорошо известной фирмой.

ЦЕНА ШЕСТЬ РУБЛЕЙ