

И. Э. ВЕССЕЛИ

О РАСПОЗНАВАНИИ И СОБИРАНИИ  
**ГРАВЮРЪ**  
ПОСОБІЕ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ

Переводъ С.С. Шайкевича

Присяжного Повѣреннаго Округа Московской Судебной Палаты

**СЪ ДВУМЯ ТАБЛИЦАМИ МОНОГРАМЪ**



# **Иосиф-Эдуард Вессели О распознавании и собирании гравюр. Пособие для любителей**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=614285](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=614285)*

*О распознавании и собирании гравюр: Пособие для любителей / Пер.  
с нем. С.С. Шайкевича.: Центрполиграф; Москва; 2003  
ISBN 5-9524-0638-6*

## **Аннотация**

В книгу И.Э. Вессели вошли обширнейшие сведения по истории создания гравюр и литографий. Автор дает советы по хранению, каталогизации, оценке и определению подлинности гравюр. Приводит подробные данные об офортах и ксилографии, о бумаге и бумажных (водяных) знаках, издательских каталогах и личных знаках коллекционеров. Книга будет полезна как начинающим, так и опытным собирателям. Печатается по изданию 1882 года.

# Содержание

От переводчика	4
Предисловие автора	8
Введение	12
Часть первая	21
Раздел I	21
Отдел первый	24
1. Техника гравюры на дереве	24
2. Художественное значение гравюры на дереве	26
3. История гравюры на дереве	27
4. Сами ли знаменитые художники XVI столетия гравировали на дереве?	38
5. Выдающиеся художники гравюры на дереве	42
6. О резьбе на металле (Metallschnitt)	47
7. О листах с выскребенным фоном (Schrotblatter, Maniere criblee, maniere de Bernard Milnet, Dotted plates)	50
8. Гравюры на дереве в светотень (Clair obscur)	52
Конец ознакомительного фрагмента.	53

# **Иосиф-Эдуард Вессели**

## **О распознавании и собрании гравюр:**

### **Пособие для любителей**

**От переводчика**

Собрание гравюр если и не достигло в России такого развития, как в Западной Европе, тем не менее всегда находило у нас любителей, в особенности в столицах. Россия может назвать даже страстных любителей гравюр, может указать на замечательные коллекции, обязанные своим происхождением любви к искусству их составителей. Из среды любителей же вышло несколько серьезных исследователей по истории русской гравюры. Да и трудно было бы допустить, чтобы такая художественная область, как гравюра, не имела в развитии русском обществе людей ею интересующихся и ею занимающихся. Произведения граверного искусства касаются всех сторон жизни человечества, заимствуя свои сюжеты из истории, религии и быта народов; иная серия гравюр знаменитого художника столь же красноречиво и ярко передает известные моменты из жизни общества, как и лучшее произ-

ведение литературы. Не говоря уже о классическом времени старинных итальянских, голландских, французских и немецких представителей этого искусства, достаточно указать на гравюры с сюжетов Вато, Буше и Моро-младшего, чтобы понять, каким подспорьем при изучении известной эпохи могут служить произведения гравюры, этой живописи, размноженной путем печати. Век Людовиков XV и XVI, со всею его художественною роскошью и негой высших слоев французского общества, выступает во всем своем блеске в очаровательных листах названных художников. То же самое можно сказать по обозрении довольно полного собрания портретов деятелей конца XVII и всего XVIII века. Неудивительно поэтому, что гравюра на Западе породила целую художественную литературу и что ныне там раздаются голоса даже в пользу учреждения особых кафедр этой отрасли искусства в университетах, где давно уже читается общая история его. Достаточно пробежать перечень сочинений о гравюрах, приведенных в настоящей книге, чтобы понять, какой интерес они вызывают в западноевропейском обществе. Нет сомнения, что с возвращением эстетике прежнего значения интерес к гравюре, как к самой популярной представительнице искусства, и в России значительно возрастет, на что уже теперь имеются довольно явственные указания. В последнее время в Петербурге и Москве любовь к гравюрам вообще и к русским в особенности настолько увеличилась, что вызвала почти невероятное возвышение цен их в России и за грани-

цей.

Но русские собиратели, в особенности начинающие, поставлены в такое же затруднительное положение, в каком любители прежде находились и в Западной Европе. Многим из них приходится руководствоваться художественным чутьем, а не положительными сведениями и указаниями. Поэтому неизбежны промахи и разочарования, на которые столь верно указывает автор настоящего сочинения. Чтобы несколько облегчить положение наших любителей, к числу которых и сам принадлежу, я решился посвятить мой летний досуг переводу одного из лучших сочинений о гравюрах. Под скромным названием руководства к распознаванию и собиранию гравюр (*Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes*) автор этой книги дает нам полную энциклопедию науки о граверном искусстве, посвящая нас не только в технику и практику его, но и освещая все историческими и эстетическими пояснениями, делающими его книгу не сухим учебником, а живым и увлекательным изложением предмета, во всей совокупности его многообразных и самостоятельных отделов. В каждой строчке текста виден горячий любитель и сведущий знаток своего дела. Идеальной и практической сторонам затронутых вопросов посвящается одинаковая добросовестность, одинаковая основательность. Прочитав это сочинение, каждый любитель не может не высказать автору своей признательности за все полезные указания, столь необходимые при толковом составлении коллек-

ции.

Автор настоящего сочинения Иосиф-Эдуард Вессели, славянин родом (Wessely, собственно Vesely, т. е. Веселый), принадлежит к числу выдающихся в Германии знатоков искусства и известен многими капитальными сочинениями в этой области<sup>1</sup>. Он родился в Праге и окончил тамошний университет, после чего специально занимался в Вене историей искусства. С 1869-го по 1878 год он состоял ассистентом в Берлинском кабинете гравюр, который ему многим обязан, а в настоящее время он занимает должность инспектора Брауншвейгского музея. Перевод книги г. Вессели сделан мною с его согласия.

*С-т Мориц, в Граубинденском кантоне, в Швейцарии, в июле 1881 года*

---

<sup>1</sup> Хронологические труды г. Вессели появились в следующем порядке: Monographie fiber W. Vaillant, Wien, 1865, новое дополненное издание вышло недавно. Uber J. und L. de Visscher, Leipzig, 1866. Uber Blooteling, Leipzig, 1867. Uber P. und J. de Somer, ibidem. Uber Nic. und Jan Verkolje, ib. Tod und Teufel in der darstellenden Kunst, Leipzig, 1876. Anleitung sur Kenntniss etc. ib. 1876 (настоящее сочинение). Iconographie Gottes und der Heiligen, ib. 1874. Handbuch ffir Kupferstichsammler. 2 Band (вышедший после смерти автора I тома – Андресена), Leipzig, 1873. Die deutschen Malerradierer des 19 Jahrhunderts (V том этого сочинения принадлежит нашему автору). Das Ornament im Kupferstich, 3 Bande in Fol. mit 300 Tafeln. Berlin, 1877. Посвящено наследнику германского престола. Die Landsknechte Fol. mit 30 Tafeln. Gorliz, 1877. Кроме того, печатаются еще два труда автора: Culturgeschichtlichesa us deutscher Vorzeit, Stuttgart, bei Spemann. Zusatze und Verbesserungen zu allen Handbfichern fiber Kupferstiche, ebenda.

# Предисловие автора

«Habent sua fata libelli». Часто интересно знать, каким образом возникла первоначальная идея известного сочинения, каким образом, преодолев все необходимые предварительные работы, она стала действительностью. В августе 1871 года я предпринял поездку в Дрезден на Гольбейнскую выставку. Эстампный торговец К.Г. Бернер из Лейпцига был моим спутником. Рассуждая со мною о различных художественно-исторических вопросах, он высказал, что давно уже чувствуется потребность в хорошем руководстве для собирателей гравюр, в котором научно изложена была бы теория граверного искусства. Он предложил мне составить такую книгу. Мысль была слишком драгоценна и живуча, чтобы не оставить во мне корней. Спустя короткое время я решился написать такое сочинение. Вышло ли из него хорошее руководство — пусть решат знатоки.

Но не один месяц прошел от твердого моего решения до окончательного его исполнения. Ибо, покончив с планом, необходимо было пересмотреть материал для отдельных частей сочинения. Кроме того, другие работы часто задерживали этот пересмотр. Наконец, книга готова, и я с доверием передаю ее в руки друзей искусства, которые признают в ней доброе желание автора везде служить путеводителем в обширном рассмотренном материале. Если, впрочем, они най-



дуг это сочинение пригодным и полезным для собирателей, то часть их благодарности должна относиться к г. Бернеру, сумевшему в надлежащее время бросить хорошую мысль на почву, пригодную для ее восприятия.

Но почему сочинение, подобное настоящему, сделалось потребностью? Разве А. Бартч в своем сочинении «Anleitung zur Kupferstichkunde» («Руководство к гравюроведению») давно уже не ответил на подобную потребность? Мы менее других желали бы умалить заслуги такого исследователя, как Бартч. Повторяем только то, в чем знатоки видят недостаток знаменитого сочинения. Упрек касается не содержания книги, а ее формы. При изложении техники отдельных родов гравирования Бартч распространился слишком много, как будто он писал учебник для начинающих граверов. Напротив, вся вторая часть должна входить в практическое руководство. В то время не было еще, конечно, такого, какое впоследствии издал Геллер, и Бартчу принадлежит, следовательно, заслуга первой работы, ибо нельзя сказать, что он исчерпал исследование о различии в гравюрных оттисках.

Я понял задачу в том смысле, что дело здесь идет о двух тесно связанных предметах. Каждый любитель искусства по возможности становится и собирателем художественных произведений. Но и само собирание есть искусство. Прежде всего собиратель должен понимать то, что он собирает. Отсюда получилось содержание обеих частей сочинения. В первой должно быть рассмотрено все, что любитель должен

знать; здесь должен сформироваться знаток искусства. Для второй же части осталось все то, на что опытный собиратель изящного должен обращать внимание, чтобы сделать свое собрание достойным его цели. Некоторые из рассмотренных здесь вопросов обсуждались в 1874 году в Вене на конгрессе знатоков искусства, на котором я, к сожалению, присутствовать не мог. Ответ на эти вопросы уже давно у меня был готов. Основываясь на положительных данных, т. е. на действительных обстоятельствах, я не могу отказаться ни от одного слова из того, что мною сказано об обхождении с гравюрами.

Во время работы оказалось нужным присоединить к ней еще третью часть, которая содержала бы обзор всей литературы предмета, чтобы каждый знал источники, из которых можно почерпнуть ближайшие сведения того или другого отдела. Некоторые главные отделы книги, содержание которых разбросано в различных сочинениях, будут приветствованы любителями, ибо в них разбросанное в первый раз систематически соединено. К таким кропотливо составленным рассуждениям мы относим отделы о цене гравюр, о знаках собирателей<sup>2</sup>, о подделке гравюр, об обхождении с ними и о каталогизации их; далее списки аукционов, издательских адресов (фирм), монографий о работах отдельных художников.

---

<sup>2</sup> Р. Вайгель в сочинении «Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen», Leipzig., 1865 («Творения живописцев в их рисунках») также привел таблицу со знаками собирателей; но он имеет в виду только собирателей рисунков, тогда как я занимаюсь только собирателями гравюр.

Первоначально в план мой входила также краткая история всех публичных собраний и знаменитейших из частных, но я должен был отказаться от этого намерения, ибо для исполнения его потребовались бы значительные поездки. Что мог, то я сообщил. По поводу Лондонского собрания я должен был держаться сочинения Ваагена; более подробный отчет, доставленный мне г. Ридом, к сожалению, дошел до меня слишком поздно.

Да послужит данный материал поощрением для развития положенных в настоящем сочинении оснований и для более подробной разработки других вопросов, на которые в этом сочинении могли быть даны лишь краткие ответы.

*Берлин, в октябре 1875 года*

# Введение

С первой зарей пробудившегося духовного развития одаренных народов древнего мира человеческий дух в стремлении своем к деятельности тотчас же начал выражать вовне идеи, его наполнявшие, представлять их в чувственных образах. Все хорошее и благородное, одушевлявшее сердце человека, поэт выражал благозвучием языка, певец изливал в мелодическом пении, художник проявлял в изящных формах. Только через этих первых жрецов образованности, поэта, певца и художника, освятилась и преобразилась духовная жизнь человечества.

Если мы, придерживаясь задачи нашего сочинения, прежде всего остановимся в мастерской художника, то тотчас же увидим, что одна и та же идея может быть изображена и выражена им различным образом. Хотя идея художника по ее происхождению и неделима, но, овеществляясь, она может предстать в различных образах, смотря по материалу, избранному артистом, чтобы влить в него божественный дух, прометеев огонь его мысли.

З о д ч и й, углубляясь в таинственную гармонию чисел, под влиянием их создает совокупность линий, поверхностей, тел, пока законченное здание не выразится в «окаменелой мелодии».

В а я т е л ь, как некогда Создатель, берет землю, глину

и создающей рукой лепит из них чудный образ, носящий в себе одушевлявшую художника идею. Чтобы

придать своему творению большую прочность, он прибегает к камню или металлу, воспринимающим его мысль.

Ж и в о п и с е ц на поверхности набрасывает очертания своей фантазии, и, чтобы зритель мог представить себе телесные формы образов, он путем распределения света и теней тонко воспроизводит округленности их, красками подражает действительности, а сопоставлением многих фигур точно окаменяет событие или действие в их живом движении.

При виде законченного произведения ваятеля или живописца, вызвавшего величайший восторг в зрителе, в нем легко рождается желание иметь размножение прекрасного предмета, чтобы он тем стал доступен для многих. Правда, всякое классическое произведение изящного принадлежит, собственно, всему человечеству, но так как многие из счастливых обладателей этих предметов запирают их в своих домах и делают невозможным всеобщее пользование ими, то вышеуказанное желание становится до известной степени законным, дабы познание художественного произведения и восхищение им не ограничивались мимолетным воспоминанием.

Навстречу этому желанию любителей и исследователей искусства идет четвертый род художественной деятельности – гравюра (Kunstdruck), размножающая раз выраженную

вовне идею и дающая многим возможность принимать участие в обладании собственностью одного лица. Таким образом, гравюра сделалась как бы глашатаем других искусств.

Подобно тому как изобретение книгопечатания сделалось рычагом для процветания наук, так и открытие искусства гравирования немало содействовало подъему и распространению искусствознания и любви к изящному.

Мы не станем здесь подробно доказывать, как гравюра овладела всей нашей научной и художественной жизнью и как она содействует достижению ее целей. Многие отрасли науки, чтобы извлечь лучшую пользу из результатов их исследований, необходимо нуждаются в иллюстрациях, например анатомия, астрономия, естествознание, этнография и др. И образование нашего юношества этим способом существенно поощряется. Но наибольший выигрыш, естественно, приходится на долю искусства и исследований о нем. Когда мы хотим иметь картину общей деятельности знаменитого художника, произведения которого разбросаны по всем странам образованных народов, то мы пользуемся работами гравирования, ибо мы не можем тратить столько времени и денег, чтобы предпринимать поездки ко всем творениям художника. Если гравюра и не устраняет надобности в экскурсиях исследователей, то произведения ее тем не менее служат хорошим подготовлением к таковым и полезным воспоминанием по их окончании.

Кто по собственному опыту не знает, какое радостное на-

слаждение готовят гравюры Марка Антония, Рафаэля Моргена, Деноайе, Вольпато и др., после того как удалось видеть оригиналы, воспроизведенные помянутыми художниками, и восхищаться ими. По возвращении к домашнему очагу, когда на дворе снег и мороз, в уютной и теплой комнате мы снова раскрываем папки и перед нашими глазами еще раз проходят великие творцы-художники.

В особенности гравюра сделалась необходимой для исследователя по части искусства. Кто в состоянии быть настолько расточительным, чтобы доставить себе хорошие копии с работ художника, которым он занимается. Лучшая гравюра все еще обходится дешевле едва сносной копии.

Наконец, мы не должны забывать и того, что многие произведения искусства исчезли, став добычей времени, естественных явлений, людских злости и непонимания, войны. Как счастливы были бы мы, если б гравюра сохранила их формы! Какого сожаления достойны художники древнего мира – да и мы сами, – что не было посредствующей руки, которая передала бы нам их творения, сделавшиеся жертвой времени! Правда, и произведения граверного искусства также не избавлены от уничтожения, но легче все-таки погибает один оригинал, нежели сотня повторений с него. Ограничимся примером новейшего времени. «Мучения св. Петра» в Венеции и «Любовные сцены богов» в Бленгейме Тициана сделались добычей огня. При такой громадной потере осталось хоть одно утешение любителю искусства, что сго-

ревшие картины воспроизведены были в прекрасных гравюрах, и таким образом сохранена, по крайней мере, самая композиция.

После сказанного может явиться сомнение относительно самого художественного характера гравюры. Если последняя служит лишь другим родам искусства, то ведь значение ее только второстепенное, она не имеет самостоятельной цели, она не глава, а слуга, не автор, а только переводчица. Но разве она просто копирует произведения других родов искусства? Нисколько! Копия передает известное произведение тем же способом, теми же техническими средствами, какими создан и оригинал. В гравюре же художественный сюжет переносится в другую область, для чего требуется самостоятельная духовная деятельность. Архитектура, тело, проектируется по высоте, ширине и глубине на поверхности; очертания статуи и картины переносятся также на поверхность: тело образное статуи путем штриховки передается до поразительности искусно; хотя краски картины совершенно отсутствуют на гравюре, но действие их как бы чувствуется вследствие постепенности в наложении теней и различия манер гравирования. Художник, работающий гравюру, пользуется другим материалом и другими средствами, нежели художники других областей искусства; он, следовательно, не рабски копирует, но в самом деле самостоятельный художник, приступающий свободно к делу и так же свободно его завершающий. Стоит только вспомнить, как Одран, гравер, художе-



ственно поправлял на своих досках сочинения Лебрена, как он обошел недостатки рисунка и таким образом содействовал большей славе живописца.

В заключение следует еще упомянуть, что рисовальщик и гравер часто соединены в одном лице. Живописцы сами рисовали на деревянных досках свои сочинения, а иногда и сами их вырезывали; живописцы сами гравировали свои сочинения на медных досках острой водкой, даже, как Рембрандт, сами их отпечатывали; многие граверы по профессии были опытными живописцами и гравировали по собственным рисункам. Во всех этих случаях мы имеем дело с самостоятельными художественными произведениями, и поэтому, по всей справедливости, нужно считать гравюру видом истинного искусства и оберегать ее в этом качестве.

Подобно тому как любовь к искусству вообще, покровительствуемая благоприятными внешними условиями, с давних пор охотно приобретала и собирала всякого рода произведения его, так и гравюры со времени их появления пользовались вниманием собирателей изящных произведений. Даже самое небольшое собрание картин требует значительно-го помещения, в особенности если удобно устроить его для пользования. Собиратели же гравюр, с капиталом сравнительно меньшим, в состоянии собрать драгоценные сокровища искусства и, сложив их в портфелях, хранить в небольших помещениях.

Но чтобы такое собрание могло служить какой-либо цели, оно должно быть составлено со знанием дела. Собираатель, не обладающий нужными для того сведениями, собирающий наудачу, для того только, чтобы соединить в одно огромное количество листов, не обращая внимания ни на их художественное значение, ни на степень их сохранности, вскоре может потерять всякую охоту к дальнейшему собиранию, в особенности когда он имел случай видеть и познакомиться с лучшими гравюрами, так как он убеждается в том, что потратил деньги и время на приобретение вещей посредственных или не имеющих никакой цены.

Таким образом, любителю, чувствующему охоту к собиранию гравюр, прежде всего необходимо основательное знакомство с граверным искусством. При этом условии он будет приобретать лишь то, что действительно хорошо и ценно; от иной бесполезной траты он может быть удержан. Собираателям гравюр прежде всегда было трудно сразу стать на надлежащую дорогу; каждый должен был начинать сначала и расплачиваться за неопытность, ибо не было руководств к поучению любознательного новичка и к предохранению его от потерь. Сочинение А. Бартча «Peintre-graveur» проложило путь, а за ним последовал целый ряд сочинений, поставивших себе задачей исследовать богатую область нашего искусства и служить полезными указателями для любителя изящного. Р. Вайгель издает дополнения к первому отделу, а Пассаван к последующим частям «Peintre-graveur»;

Роб. Дюмениль занимается исследованием о французских художниках; отдельные выдающиеся мастера также находят своих специальных биографов. Но вместе с тем литература искусства занимается только практической стороной дела. Каким образом следует приобретать теоретические сведения, долженствующие предшествовать практическому собиранию, об этом написано очень мало, и даже это немного разбросано во многих сочинениях. Бартч издал руководство к гравюроведению и сделал много хорошего этим сочинением. Но в первой его части, рассуждающей о различных формах гравирования, Бартч слишком распространился об этом предмете, как будто он писал преимущественно для начинающих граверов на дереве или меди и офортистов, чем руководство для собирателей произведений искусства. Исследования о различии в оттисках отдельных листов, наполняющие вторую часть, еще не полные и не исчерпывающие предмета, должны, собственно говоря, входить в практическое руководство, вроде книги Геллера – «Руководство для собирателей гравюр» («Handbuch für Kupferstichsammler»).

Ввиду успехов, сделанных с того времени самой наукой о гравюрах, мы сочли нужным составить настоящее теоретическое пособие для любителей. В первой части его, носящей заглавие «О знатоке искусства», мы представляем краткую историю и описание техники каждого рода гравирования и потом устанавливаем правила для обсуждения гравюр. Во второй части, озаглавленной «О собирателе изящных произ-

ведений», излагается, как следует собирать, обходиться, приводить в порядок и сохранять гравюры. К ним присоединяется третья часть, дающая обозрение всей литературы о гравюрах.

# **Часть первая**

## **О знатоке искусства**

### **Раздел I**

#### **О различных формах гравюр**

Подобно тому как само искусство, начиная незначительными опытами, проходит различные ступени, чтобы с трудом подняться до светлой высоты совершенства, так и любитель, желающий стать знатоком искусства, только постепенно доходит до познания его и его чудных образов. Один достигает этого медленнее, другой скорее, смотря по обстоятельствам и по прирожденному художественному чувству. Но никто не становится вдруг совершенным его знатоком. Самый способный, одаренный богатейшими опытами исследователь должен сознаться, что он не достиг еще конца своих розысканий, что на обширном поле искусства кое-что ему еще совершенно неизвестно, кое-что осталось неясным. При всем богатстве новейших исследований остаются еще темные области в истории искусства, ожидающие своего Колумба для открытия неизвестного и для уяснения сомнительного. Один из трудолюбивейших исследователей нашего времени, Гейнеке, совершенно верно заметил: «Один человек

не может всего знать, не может всего видеть!»

Есть различные пути для познания искусства вообще и нашего предмета, гравюры, в особенности. Но такое познание невозможно без предварительного знакомства с техникой различных родов гравюры. Как можно, например, проникнуть в тайны различных изменений, испытанных художественным листом в течение времени, если неизвестно первоначальное появление этого листа, какой вид он должен был иметь в момент совершенства, какие изменения возможны были на доске и каких допустить нельзя? Как можно судить о красоте, например, гравюры на дереве, если неизвестны границы, перешагнуть которые этот род искусства не может? Как можно рассуждать о редкости и совершенстве произведения граверного искусства, если не знаешь истории изменений приемов каждой его манеры?

Поэтому мы здесь предпосылаем описание техники отдельных родов гравюр, представляя их в то же время для начинающего исследователя и собирателя в их историческом развитии.

По материалу, избираемому художником для вырезывания своего рисунка с целью приспособить его к размножению, мы различаем три главных рода гравюр. В хронологическом порядке их развития материалы эти суть: дерево, металл и камень. На материале первого рода рисунок выходит выпуклым, рельефным; второго – углубленным внутрь; третьего – он остается на поверхности, а оттиск с него становит-

ся возможным благодаря химической особенности рисунка. Таким образом, мы различаем три главных рода гравированных произведений: гравюру (резьбу) на дереве (Holzschnitt), гравюру на меди (Kupferstich) и литографию. Каждый из этих главных родов имеет свои виды, обусловленные различными манерами обработки отдельного материала, и эти виды мы рассмотрим по порядку.

Исключением из приведенного правила является резьба на металле (Metallschnitt). По материалу этот род гравюры должен был бы быть отнесен ко второй категории гравированных произведений. Но это не так. Дело в том, что работа на металле производится таким же точно образом, как на дереве, т. е. рисунок выходит на доске выпуклым. Хронологически резьба на металле предшествует гравюре на дереве, и поэтому о первой следовало бы говорить раньше, чем о второй. Но мы дали ей место, как вариации резьбы на дереве, после гольцшнита, потому что в резьбе на металле усматриваем вид рельефа и, кроме того, в истории искусства эта манера ограничена более тесными пределами, как бы ни были интересны открытия новых исследований в этой области<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Самый богатый материал дают Т.О. Вайгель и Цестерман: «Die Anfänge der Druckerkunst» («Начала искусства печатания»), где наряду с исследованиями Пассавана, черпавшего, впрочем, из того же источника, представлены подробнейшие доказательства этого рода искусства.

# *Отдел первый*

## **Гравюра на дереве (ксилография) и ее видоизменения**

### **1. Техника гравюры на дереве**

Художник, желающий создать резьбу на дереве с целью воспроизведения картинного изображения, употребляет для того прежде всего материал, в данном случае дерево, и, как вспомогательное орудие, известные инструменты, коими он обрабатывает его. Не всякое дерево пригодно для этой цели. Обыкновенно берут буксовое или грушевое дерево, потому что на нем можно равномерно работать по всем направлениям, тогда как дерево с длинными волокнами допускает линии лишь в одном направлении. Деревянную доску строгают начисто и приводят в безукоризненно гладкий вид. На такой доске рисунок делается карандашом или тушью. Если изображение копируется, то рисунок, как в зеркале, должен выйти навыорот: что в оригинале было направо, то здесь должно выходить налево. Совершенно безразлично, покрывать ли поверхность предварительно слоем мела или переводить рисунок прямо на естественную поверхность дерева. Резчик предпочитает первое, потому что рисунок выходит яснее.



После этого начинается работа резчика, ибо рисунок может быть переведен на дерево и другим лицом, например самим живописцем. Резчик употребляет ножи различного рода: сперва он режет малым острым ножом по обеим сторонам линии рисунка, чтобы отделить их от других частей деревянной поверхности, а потом другими пригодными ножами снимает пустую, т. е. не занятую рисунком поверхность. По окончании этой работы рисунок изображен выпукло, рельефно. Этим доска окончена.

Но в произведениях граверного искусства следует отличать: **п р и г о т о в л е н и е д о с к и и о т т и с к с н е е** или размножение изготовленного на доске рисунка.

Чтобы отпечатать готовую доску, следует предварительно покрыть поверхность с изображением черной краской, прикасающейся только к выпуклому рисунку, ибо углубления доски остаются неприкосновенными. В прежнее время печатник гравюр на дереве готовял для этого особую черную краску; ныне же употребляют типографские чернила. На приготовленную таким образом деревянную поверхность кладется сырая бумага, долженствующая принять на себе рисунок. Сырая бумага притягивает к себе краску легко и надежно. Затем переходят к печатанию. Прежде это было делом затруднительным, ибо печатание состояло в трении гладкой дощечкой или щеткой по наружной стороне бумаги, и это трение продолжалось до тех пор, пока можно было полагать, что все линии рисунка вполне и равномерно пере-

несены на бумагу. В типографиях этот способ и ныне еще употребляется для скорого получения корректурных листов, так называемых оттисков щеткой. В настоящее время гравюра на дереве печатается типографским прессом. Вследствие этого можно вставлять между или около букв и включать в текст книги гравированные на дереве иллюстрации, которые в одно с нею время покрываются краской и печатаются.

## **2. Художественное значение гравюры на дереве**

Чем опытнее рука резчика на дереве и чем точнее и вернее передан на доске первоначальный рисунок посредством резьбы, тем красивее и драгоценнее является гравюра. Читатель, вероятно, заметил, что в этом случае для художественного произведения работают две духовные силы: художник, создающий рисунок, и художник, вырезающий его на дереве. Последний, конечно, слишком часто являлся только в роли художественного ремесленника, меньше стоившего обыкновенного копировальщика, бездушно, без понимания и механически обрабатывавшего данный сюжет. В первое время этой отрасли искусства резчики на дереве (или резчики форм, как их называли) действительно были исключены из корпорации художников. Но тем не менее, резчик на дереве становится истинным художником, когда он глубоко проникается мыслью рисунка и с пониманием угадывает и переда-

ет дух его.

Художник (рисовальщик) и резчик могут быть соединены в одном лице. Изобретатель рисунка может довершить свое создание механическими средствами резьбы. Когда изобретатель рисунка хорошо сведущ в технике резьбы на дереве, тогда, конечно, произведение его стоит на высшей ступени художественного совершенства в области этой отрасли искусства.

### **3. История гравюры на дереве**

Где, когда и кем изобретена первая гравюра на дереве? История на этот тройной вопрос не дает нам ответа.

Мы выше заметили, что в произведении гравюрного искусства, следовательно и в резьбе на дереве, нужно различать двоякое: изготовление доски и отпечатание ее. Второе не может иметь места при несуществовании первого. Но и награвированная доска без оттиска ее на бумаге также не составляет гравюры, как разумеют ее в искусстве. В противном случае можно было бы придать большую древность гравюре на дереве, так как до первого оттиска на бумаге в течение столетий существовали вырезанные доски. Конечно, эти доски имели совсем иное назначение, но они существовали и могли быть отпечатаны. Но как ни кажется незначительным переход от вырезанной доски к оттиску ее на бумаге, целые столетия должны были пройти до осуществления этого.

Так, рассказывают об остиндийцах, что они много раньше китайцев имели ситцы, раскрашенные деревянными вырезками. Ради курьеза можно здесь упомянуть, что, по рассказу аббата Джили (Gilli «Saggio di Storia Americ», 1870), на верхнем Ориноко с давних времен женщины глиняными штампами в большие праздники раскрашивают себе груди и бедра яркими фигурами. Для нашего предмета более интереса представляют древние египтяне и этруски. Первые, как доказано, отмечали свои кирпичи деревянными штампами, что можно видеть на экземплярах, сохранившихся в Британском и Берлинском музеях. Этруски, говорят, делали надписи на вазах посредством штампов, но это требует еще проверки. Римляне, напротив, имели фабричные клейма на глиняной посуде (*tesserae signatoriae*); их животные и рабы отмечены были такими же знаками. В Помпее у одного пекаря нашли хлеб (ныне

он находится в Музее Борбонико), носящий на себе вдавленный штемпель булочника, подобно тому как и теперь в некоторых местностях хлеба снабжены штемпелями булочников. Вспомним здесь и то, что употребление перстней с печатью очень древнее и что в резьбе по бриллиантам встречались поразительные работы. Интересно одно место в Плутархе. Он повествует, что король Лакедемонии, Агезилай, перед началом похода, во время жертвоприношения, написал себе в обратном виде на ладони слово (*vivot*) (победа), потом ударом руки оттиснул его на внутренностях зарезанного жи-

вотного, чтобы этим знаком возбудить храбрость своих воинов. Если, наконец, вспомнить, что, по Квинтилиану, римляне имели шаблоны для отметки имен или знаков, то следует удивляться, что эти развитые народы, имевшие, так сказать, все необходимое для оттиска, которым не неизвестна была и идея размножения предмета посредством тиснения, тем не менее не дошли до действительного перевода своих многообразных образцов на бумаге. Опять история с яйцом Колумба!

После этого наступает длинный период непроницаемой тьмы. Во времена Каролингов мы находим на публичных документах подписи в форме монограмм, подписи высокопоставленных лиц. В них хотели видеть оттиски с деревянных досок, но они легко могли быть произведены и прорезными патронами. Пассаван того мнения, что они сделаны пером. Обычай отпечатывать имена на грамотах штампами исторически можно доказать только в отношении позднейшего времени.

Можно считать доказанным, что уже в XII столетии штемпеля употреблялись (преимущественно в Эйнзиделне в Швейцарии) для изображения начальных букв в рукописях того времени. В виде примера можно указать на подобное сочинение в баварском монастыре Роттенбухе (образная копия у Геллера – «История гравюры на дереве»; Heller: «Histoire de la gravure sur bois»). Начальные буквы в этом сочинении принимаются, правда, за оттиски с металлических досок. Но

так как линии сделаны на доске выпукло, то мы в этом случае имеем дело с гравюрами, резанными на металле (см. ниже), которые, за исключением материала, совершенно тождественны с гравюрами на дереве. В этом случае мы убеждаемся, что резьба на металле предшествовала резьбе на дереве, и, вероятно, по причине трудности обработки металла пришлось заменить его более сподручным для резьбы деревом. На это указывает также то обстоятельство, что в цветущее время гольцшнита совершенно оставили резьбу на металле.

С XIV столетия в Нидерландах, Франции, Англии и Германии на гробницах стали делать выпуклые фигуры на металлических досках. Такие доски в позднейшее время отпечатывались, и оттиски с них являются настоящими гравюрами на металле. Что эти доски не были предназначены для отпечатания, можно легко видеть по обратному письму на оттисках.

В конце XII столетия мы находим оттиски на материи (Zeugdruck), начинающей вскоре употребляться в виде подкладки на церковных облачениях. Эти оттиски производились с деревянных вырезных досок. В середине XIV столетия печатание это находилось уже на высокой степени совершенства (см. Вайгель и Цестерман «Начала искусства печатания», где приведены снимки с таких материй). К началу XIV столетия эту же манеру применили к обработке кожи для ковров. Эта отрасль промышленности достигла высоко-

го совершенства; около середины того же столетия мы встречаем уже арабески, цветы и фигуры. Всюду печатание производилось ручным прессом.

В Италии мы встречаем особенный способ пользования разными моделями (деревянными или металлическими – это еще не решено). Кто имел случай любоваться в Уфициях (галереях) Флоренции прелестными картинами школы Джото, Чимабуэ, Фра-Анджелико и др., тот, наверное, обратил внимание на пластически выступающие арабески в архитектуре, балдахинах и на украшениях на кантах платья. Все это произведено тиснением, посредством надставок из тонких меловых или гипсовых масс. Фома Мутина (из Модены?) перенес эту манеру из Италии в Богемию, как это видно на картинах его в Карлштейне и в Венском Бельведере.

Из вышеизложенного видно, как медленно гравюра на дереве дошла до ее полного развития, до отпечатка на бумаге. Конечно, с достоверностью нельзя определить день, даже год первого перевода картинного изображения с деревянной доски на бумагу, но приблизительно можно угадать как время, так и страну, где это имело место.

Часто утверждали, что введение в Европе и г р а л ь н ы х к а р т было ближайшим поводом к изготовлению резных досок, и на этом основании удерживалось воззрение, что древнейшая игральная карта вообще была и первой гравюрой на дереве. Но новейшие исследования доказали, что гольцшнит (в виде оттиска на бумаге) предшествовал игральным кар-

там.

Игральные карты введены в Европе арабами, вероятно заимствовавшими их у китайцев. На арабийское происхождение карт указывает их итальянское (*paibi*) и испанское (*paipes*) названия. По Тирабоски, карты в Италии были в употреблении уже в XIII столетии (1299 г.). В Германию они перешли через Альпы из Италии. Здесь они застали уже гравюру на дереве, которая стала применяться и в их изготовлении. Итальянцы уже познакомились с ними в печатном виде, как с немецким товаром, ибо не известны такие печатные карты, которые существовали до введения их в Германии (в XIV столетии) и до размножения их путем печати посредством гравирования на дереве. До этого они рисовались свободно, от руки. (В виде примера можно указать на карты, роскошно сделанные Гренгонером в 1392 году для короля Карла VII.)

Год введения игровых карт в Германии неизвестен. Но если вспомнить, что карточная игра уже запрещена была в 1388 году в Нюрнберге, в 1397 году в Ульме, то безошибочно можно отнести введение их в употребление ко времени от 1360 -го по 1380 год. В Германии карты назывались письмами – *Briefe* (от *breve*, как называлось все, письменный текст и изображение, самостоятельно отпечатанные на отдельных (летучих) листах); изготовители их назывались письмописцами (*Briefmaler*), ибо контуры фигур они отпечатывали рисунком, вырезанным на металле или дереве, а потом посред-



ством патронов покрывали их красками.

Как уже замечено, печатный гольцшнит в Германии предшествовал введению карт. Мы упомянули о монахах в Эйнзиделне, изготавливавших заглавные буквы их рукописей штемпелями. Вероятно, художественно развитые монахи сами приготавливали для этого и образцы. Они пошли далее и стали вырезать на дереве целые страницы книг и потом отпечатывали их. Это называется печатанием с досок (Tafeldruck). По изобретении книгопечатания и по введении печатания посредством отдельных букв тиснение досками все еще не вышло из употребления, в особенности для летучих листов, печатание которых не позволяло затраты большого капитала. Печатание этих листов производилось по мере сбыта их, что избавляло от потребности в большом запасе дорогой в то время бумаги.

От изготовления таких досок до употребления этого же способа для фигурных изображений уже было не далеко. Если художественно развитые монахи уже прежде вырезали фигуры на кафедрах, алтарях, хоральных стульях, то нет оснований считать для них трудным или невозможным вырезание фигурных изображений, по роду букв, с целью отпечатывания их. При рассмотрении древнейших гольцшнитов мы всегда находим изображения святых. В особенности от 1300 -го до 1490 года мы встречаем много картин религиозного содержания, причем во главе их стоят изображения св. Марии, страдания Христа и литургия св. Георгия. Такие кар-

тины массаами фабриковались для братств, церквей, посещаемых богомольцами, и продавались народу. Этим объясняется редкость их в наше время: созданные для народа, эти картины исчезли среди него. С картиной связан был соответствующий текст: молитва или булла об отпущении грехов. Все это издавалось в виде летучего листа, который, понятно, печатался с одной только стороны, анопистографически. Наконец, составлялись целые циклы картин с соответствующим текстом. То были иллюстрированные проповеди. К таким сохранившимся еще сочинениям принадлежат: «*Biblia pauperum*», «*Ars moriendi*», «*Apocalypse*».

Рядом с этими церковными сочинениями позднее являются светские, например: «Десять возрастов», «Колесо счастья», «Восемь плутовств» и другие.

На этих ранних произведениях гравюры на дереве совершенно отсутствуют год их появления и название их авторов. Такие листы, тисненные целыми досками, в то же время следует рассматривать как предшественников книгопечатания отдельными буквами. Они относятся, кажется, ко времени до 1450 года. Самая старая известная дата на гольцшните есть 1423 год, на знаменитом Христофоре в Буксгейме. Имеется несколько факсимиле с этого листа: у Murr, Ottley, Heller'a, также в истории книгопечатания Фалькенштейна. При всей неуклюжести исполнения лист этот тем не менее свидетельствует уже о руке, опытной в этом деле, и поэтому наводит на мысль о существовании предшественников его.

Мы поэтому не ошибемся, если отнесем употребление резных досок с целью отпечатывания их на бумаге к середине XIV столетия, если принять в соображение, что немецкие игральные карты уже около 1370 года изготовлялись посредством деревянных, а не металлических резных досок. Резьба же на металле относится к еще более древнему времени.

Что касается художественной формы этих древнейших гольцшнитов, то она стоит, конечно, на низкой степени искусства. В этом отношении произведения той эпохи имеют более антикварную и историческую, чем собственно художественную цену. Но исследователь искусства понимает их значение, а публичные музеи и в этом отношении совершенно справедливо стремятся к пополнению своих сокровищ. Памятники эти всегда останутся интересным полем для розысканий, добирающихся до самых бедных и скудных источников искусства, дабы дознать, из какого микроскопического зернышка оно развилось в могучее дерево.

Ксилография, раз получив применение в общественной жизни, должна была сделаться очень производительной. Фабрикация игровых карт немало способствовала поднятию этой отрасли промышленности. В обывательской книге Аугсбурга картописцы (Kartenmaler) уже в 1418 году составляют особый цех. От последних, к выгоде для искусства, позднее отделились так называемые письмописцы (Briefmaler), издававшие картинные изображения с (резным) текстом на малых или больших листах. Между тем как насто-

ящие картописцы в своей художественной манере, так сказать, до настоящего времени остались на той же низкой ступени искусства, отделившиеся от них письмописцы стремились к высшему совершенству, и среди них ксилография от ремесла поднялась до настоящего искусства.

С изобретением книгопечатания не было более надобности в обременительном вырезывании письменных знаков. Когда в то время усердно стали печататься иллюстрированные издания, то резчик мог употребить свое время и искусство на изображение фигур. Усиленный спрос на гравюры, естественно, вызывал усовершенствование гольцшнита. Изобретение печатного станка придало лучший внешний вид произведениям этой гравюры. Граверы на дереве, под именем резчиков форм (Formschneider), постепенно делались художниками, чему немало содействовало и то обстоятельство, что рисовальщики и живописцы начали пользоваться деревом, чтобы через размножение сделать популярнее свои работы.

Таким образом, для гравюры на дереве настало настоящее воскресение в конце XV столетия в древнем, художественно развитом Нюрнберге, в мастерских Антона Кобергера, который приобрел в сотрудники знаменитых художников Михаила Вольгемута (Michael Wolgemuth) и Вильгельма Плайденвурфа (Wilhelm Pleidenwurff). Так создана была Нюрнбергская хроника, известное иллюстрированное сочинение, изданное в 1493 году Гартманом Шейделем.

Из Германии гравюра на дереве перешла в другие страны Европы. По Рейну она перешла в Нидерланды уже в начале XV столетия. Исторически можно доказать немецкое влияние на введение и распространение гравюры на дереве – в Англии, Франции, Испании и Италии.

Цветущее время старого гольцшнита относится к эпохе 1500—1550 годов, когда А. Дюрер, Вольфганг Реш, Г.С. Бегам, Г. Шайфлейн, Альторфер, Г. Бальдунг (Грин), Л. Крапах, Г. Гольбейн<sup>4</sup> и другие увековечили свои чудные произведения гравюрой на дереве. После этого, несмотря на высокую производительность, постепенно начался застой. Правда, и в период 1550—1560 годов мы встречаем отличных художников в этой области, но прежняя классическая сила их предшественников не была более достигнута ими. Художники, на буксире у книгоиздателей, слишком усердно, до утомления, заняты были в качестве иллюстраторов; с другой стороны, гравюра на меди становилась опасной соперницей гольцшниту. Гравюра на дереве неминуемо начала приходить в упадок, так что к началу XVIII столетия она совершенно была забыта. Следствием этого было, что в XVIII столетии вообще утрачены были понимание и охота к произведениям гравюры на дереве, даже времени их цветущего состояния. Только с появлением на поприще художественной

---

<sup>4</sup> Для удобства (в особенности для распознавания гравюр) мы всегда будем приводить названия художников и по тексту. В этом месте названы: А. Dflrer, Wolfg. Resch, H.S. Beham, H. Schaufflein, Altorffer, H. Baldung (Grien), L. Cranach, H. Holbein. (Примеч. пер.)

жизни гравюры на дереве нового времени, с Бевика (Bewick) 1770 года, стали относиться с большей любовью и с большим уважением к старому гольцшниту, пока исследователям нашего времени не удалось, через устранение многих ошибок, поднять до должного уважения инкунабулы и художественные произведения древней гравюры на дереве. Время справедливой оценки художественного содержания и значения этих достойных памятников искусства наших предков должно было наступить.

Характерная разница между нашей новейшей гравюрой на дереве и старым гольцшнитом состоит в том, что прежние художники посредством гольцшнита хотели передать простой рисунок пером, тогда как современный резчик, посредством сложных штрихов, стремится (подобно гравёру на меди) произвести живописный эффект. С изменением цели должны были измениться и инструменты: прежний нож оказался уже недостаточным, и ксилограф для достижения желанной цели должен уже пользоваться различного рода резцами.

#### **4. Сами ли знаменитые художники XVI столетия гравировали на дереве?**

Этот вопрос, давно занимающий исследователей и доведший их почти до взаимной ненависти, мы не можем здесь обойти и вынуждены дать на него какой-либо ответ.

Точнее, чем это могло быть выражено в заголовке, вопрос этот состоит в том: знаменитые живописцы и рисовальщики, имена или монограммы коих значатся на гольцшнитах, делали ли они только для них рисунок, конечно на дереве, или же в качестве резчиков сами вырезали эти рисунки на дереве? Да – отвечают не обинуясь одни; нет – утверждают столь же решительно другие.

Возможно, что рисовальщики сами вырезали на дереве свои рисунки. Сколь разнообразными манерами занимались тогда художники наряду с их истинным делом! Чтобы только ограничиться примером Дюрера, достаточно вспомнить, что он вырезал фигуры из дерева и слоновой кости. Отчего не допустить, что в мастерской резчика на дереве он сам занялся резцом?

То, что приводят против собственноручной резьбы художников, слабо и легко могло бы быть истолковано в противоположном смысле, если бы для положительного разрешения вопроса имелся ясный исторический документ.

Murr держится того мнения, что Дюрер сам резал на дереве (Journal IX, 53). Он нашел на гольцшните, представляющем герб М. Бегейма (В. 159) in tergo собственноручную приписку Дюрера к Бегейму, в которой сказано, что он работал герб с большим старанием. Относится ли эта работа к гравюре или только к рисунку для нее? Кто может это решить?

В хронике Франка Де-Ворда от 1536 года о Дюрере го-

ворится, что он обладал таким совершенством в рисовании, живописи, резьбе (Gravirung) на меди и дереве, в портретной живописи красками и без оных и т. д. Неужели слова graviren in Holz (вырезать на дереве) также должны обозначать только рисунок?

Bern. Jobin в 1573 году говорит, что Дюрер своими гольцшнитам довел это искусство до высокого совершенства. Против этого возражают, что место это следует понимать в том смысле, что Дюрер своими превосходными рисунками на дереве дал повод усовершенствоваться гравюру на дереве.

Противники, отрицающие поставленный выше вопрос, опираются на слова самого Дюрера, рассказывающего в своем нидерландском путешествии, что он нарисовал на дереве герб обоих Рогендорфов и потом отдал его вырезать. Но это не единственный пример: мы знаем, что многие из своих рисунков он отдавал вырезать резчику форм Иерониму (Hieronymus) из Нюрнберга, например Триумфальные ворота. Таким же образом Иобст Динекер (Iobst Dienecker) вырезал на дереве рисунки Г. Шайфлейна к «Weisskunig», Ганс Люцельбургер (Hans Lutzelburger) в Базеле – рисунки Гольбейна. О Кранахе в этом отношении ничего неизвестно; Остендорфер для видов Регенсбурга сделал только рисунки; А. Альтрофер, говорят, кое-что и сам вырезал. На двух гравюрах, носящих знак Ганса Бальдунга (Hans Baldung-Grien) В. 57, 58., значит: *fecit*. На clair-obscur И. Вехтлина (I.



Wechtlin), портрет Меланхтона, отмечено: *faciebat*. Как следует понимать это слово? Всякий беспристрастный исследователь согласится, что вопрос далеко не разработан всесторонним образом, окончательно не проверен и не уяснен.

Мы делим наш вопрос на части: в с е л и г р а в ю р ы н а д е р е в е, носящие имена или монограммы художников, вырезаны последними? По приведенным выше данным, мы отвечаем: нет! Но занимались ли они, или некоторые из них, вообще гравированием на дереве при изготовлении отдельных листов? Положительный ответ на такой вопрос решительно в состоянии дать лишь будущие исследования, если при счастливых открытиях они дойдут до окончательного вывода. Но никто не признает смелым, если мы выскажем наибольшее вероятие в пользу положительного его разрешения.

Но как можно говорить об оригинальных гольцшнитах Дюрера, Гольбейна, Кранаха, Шайфлейна и др., если художники делали только рисунок на доске, а не самую гравюру, носящую их имена? В таком случае это не оригинальные произведения их рук, а работы других, большей частью неизвестных художников? Но это не так! Ни в гравюре на меди, ни в литографии, даже в тех случаях, когда сам художник сделал рисунок на доске, оригинальность последнего не может быть так соблюдена, как в гравюре на дереве. Резчик форм ничего своего не влагает в работу; задача его состоит только в том, чтобы черта в черту, точка в точку соблюсти и

сохранить совершенно готовый рисунок, сделанный на доске: он только выделяет из последней то, что не относится к рисунку. Кроме того, со всей достоверностью можно допустить, что рисовальщики сами наблюдали за работами резчиков и подчас сами делали в них небольшие исправления.

## **5. Выдающиеся художники гравюры на дереве**

Из нашего очерка исторического развития гравюры на дереве ясно, что нельзя говорить об ее изобретателе. Из темной области ремесла она постепенно дошла до светлого искусства. Из периода до ее цветущего состояния до нас дошли лишь немногие имена художников. Чтобы составить себе картину о начале, росте и совершенстве этой отрасли искусства, нам для первого периода необходимо заняться самими листами, а в отношении периода после 1450 года и сочинениями, содержащими гольцшниты, в виде иллюстраций. Вообще же анализ, рассмотрение инкунабул (старопечатных книг) с гольцшнитками, сохраняемых в большем или меньшем числе в публичных кабинетах, представляется лучшей и кратчайшей дорогой для самостоятельного познания их.

**Немецкая школа.**

а. Как на руководство для начинающих исследователей

следует указать на сочинение Пассавана – «Гравер-живописец» (Passavant «Peintregraveur»), I стр. 27 и 40 и след., где перечислены многие отдельные листы и сочинения первой эпохи. В руководствах к изучению искусства гравирования на дереве встречаются описания драгоценных инкунабул с гольцшнитами. Знаменитое собрание Т.О. Вайгеля, ныне, к сожалению, разбитое, описано в упомянутом уже сочинении «Начала искусства печатания». Оно также дает рисунки самых редких листов. В каталоге, составленном автором для Берлинского собрания гравюр, также приводятся лучшие листы этого собрания.

б. В золотой век гольцшнита встречаем мы имена знаменитых, уже названных резчиков форм: Иеронима Реша в Нюрнберге, Иобста Динекера из Антрофа и Ганса Лютцельбургера в Базеле. Из знаменитых художников, имена или монограммы которых встречаются на гравюрах, мы назовем: А. Дюрера, Г. Буркмайера (H. Burkmaier), Л. Кранаха, Г. Гольбейна (его «Пляска мертвецов» – «Todtentanz» – самое тонкое, что когда-либо было вырезано на дереве), Г. Бальдунга, Альторфера, Г.С. Бегама, Урзеграфа (Ursegraf), Г. Шайфлейна, Гиршфогеля (Hirschvogel).

с. В период отцвета: Брозамера (H. Brosamer), Лорха (M. Lorch), Солиса (V. Solis), Иоста Аммана (Iost Amman). Позже искусство все более начало приходить в упадок. Издатели иллюстрированных изданий, для сбережения расходов, употребляли в дело старые, истертые доски, нисколько не забо-

таясь о том, подходят ли политапажи под текст. Часто в сочинении употреблялась одна и та же доска при повествовании о различных событиях или о разных личностях!

d. В новое время многие знаменитые художники содействовали поднятию искусства, доставлением рисунков для иллюстрированных изданий и газет, как Менцель (A. Menzel), Рихтер (L. Richter), Найрайтер (G. Neu-reuther), Шнопп (Schnorr), Бендеман (Bendemann), Гюбнер (Hubner) и другие. Как резчики форм достойны названия: Кретчмар (Kretzschmar), А. и О. Фогель (A. и O. Vogel), Габель (Gabel), Бюркнер (Burkner), Аедель (Lodel), Флегель (Flegel), Мюллер (Muller), Браун (Braun) и Шнейдер (Schneider).

### Н и д е р л а н д с к а я ш к о л а

a. В Антверпене резчики форм уже в XV столетии состояли членами гильдии Ауки (1435). Об инкунабулах смотри Passavant I, стр. 107 и след. Классическое время совпадает с тем же периодом в Германии, только оно не так быстро прекратилось. Мы находим там Ауку Аейденского (Lucas v. Leyden), Вальтера ван Ассена (I. Walther van Assen), Гольциуса (H. Golzius), Аифринка (Liefrink), Иегера (Iegher, родом немец, подражавший Рубенсу), Хр. ван Сихема (Chr. van Sichem), Абр. Блемерта (Abr. Bloemaert).

А н г л и я нам почти ничего не спасла из инкунабул. Гравирование на дереве, должно быть, только позднее введено

было в стране, быть может, в одно время с книгопечатанием. Аист с 68 строками текста, какого-то «Moral Play» с маленькими розетками, остаток середины XV столетия, находился в коллекции Т.О Вайгеля и срисован в этом сочинении. В книге «Liber festivalis», Fol. Oxford, 1486 г. находятся гравюры на дереве, но резчик их, вероятно, был нидерландцем. В новейшее время Англия может указать на нескольких художников этой манеры: Джаксона (I.B. Jackson), И. и Ф. Бевик (I. und Th. Bewick), Райта (Wright), О. Шмита (O. Smith) и других.

### Французская школа.

Цех Луки, существовавший с 1391 года, уже в 1430 году был в славе, но сомнительно, включал ли он в свою среду и резчиков форм. Кажется, только книгопечатание обратило внимание французов на гольцшнит, и древнейшие французские гравюры на дереве, описанные Пассаваном I, стр. 154, относятся к середине XV столетия. Резчики форм назывались Dominotiers (от Dominus, ликописатели нашего Господа – Imagiers de notre Seigneur). Кобергер из Нюрнберга посылал мастеров во Францию. Резчики Лиона вскоре сделались известными. В эпоху Возрождения (renaissance) достойны названия: Гужон (I. Goujon), Кузен (Cousin), Берн. Саломон (Bern. Salomon, назыв. Lepetit Bernard). Все они жили в Лионе. В XVIII столетии процветает Папильон и его семейство (Papillon) и Ник. Ле-Сюер (Nes. Le-Sueur). В но-

вое время ксилография поощряется множеством иллюстрированных изданий и газет. В особенности здесь следует назвать Гаварни, Доре и других.

И т а л ь я н с к и х гольцшнитов XIII—XV столетий история искусства не знает, хотя представляется вероятным, что итальянцы занимались печатанием на материях. Адвокат Оде в Ситтене (Sitten) обладал куском ковра, на котором изображена история Эдипа (Mittheil. der antq. Gesellsch. in Zurich XI). Печатные игральные карты в Венеции запрещены были сенатом в 1441 году, но они легко могли быть ввезены из Германии. И в сочинениях того периода мы не находим гольцшнитов. Сочинения: «Monte santo di Dio», написанное Nic. di Lorenzo della Magna, Флоренция, 1477 года, и «Divina Comedia» Данте, изд. 1482 года, иллюстрированы гравюрами на меди Бальдини (B. Baldini) по рисункам Сандро Боттичелли (Sandro Botticelli). В Риме немец, Ульрих Ган (Han, Hahn) из Ингольштадта, издал в 1467 году с гравюрами на дереве сочинение «Meditationes Iohannis de Turrecremata». Быть может, он сам был резчиком форм. О других инкунабулах, появившихся в Италии, смотри у Пассавана. Из старых мастеров следует назвать Мантенья (Mantegna), Росекса (Nic. Rosex), Джиянтонио из Бершчии (Giantonio da Brescia), Guiseppe Porta della Garfagnana, Fr. Marcolini. О новейших ничего важного сообщить нельзя.

В И с п а н и и, говорят, немецкие художники ввели гра-

вюру на дереве. Отдельные сочинения приводит Пассаван I. 17' и след.

## 6. О резьбе на металле (Metallschnitt)

На стр. 26 мы уже предпослали некоторые сведения о резьбе на металле. Хотя здесь говорится о роде гравюры на металле, мы, тем не менее, отнесли эту главу к отделу о гольцшните, потому что оттиски с такого металла дают такие же результаты, как оттиски с деревянной доски. Несмотря на то что эта гравюра предшествовала гольцшниту и древнее последнего, мы, тем не менее, отвели ей место после гравюры на дереве, потому что рассматриваемая гравюра обнимает лишь краткий период и с развитием гольцшнита впоследствии совершенно вышла из употребления.

Техника резьбы на металле та же самая, что и на дереве, но ввиду более твердого материала работа производилась другими орудиями. В более раннее время из металлов употребляли желтую, а позднее и настоящую медь. Рисунок также оберегается на поверхности доски, как в гольцшните; не относящееся к нему вырезается так, что на оконченной доске он является выпуклым, рельефным. Способ печатания тот же, что и при гравюре на дереве.

Штемпеля для начальных букв вырезались в XII столетии в Эйнзидельне, как уже сказано, на металле. Так как позднее резьбу на металле нашли менее практичной, чем гра-

вьюру на дереве, достигшей уже порядочного развития, то первая совсем была оставлена. До новейшего времени гравюры, резанные на металле, считались гольцшнитам, и теперь еще не все исследователи держатся мнения о существовании особой резьбы на металле в описанном виде. Основываясь на мнении опытных резчиков и печатников, старательному Т.О. Вайгелю удалось при наличии его знаменитого собрания отделить гравюру, резанную на металле, от гольцшнита. Свои разыскания Вайгель, еще до обнародования своего сочинения, сообщил исследователю Пассавану, воспользовавшемуся ими в своем «Peintre-graveur»<sup>5</sup>.

Как различают гравюру, резанную на металле, от гравюры на дереве? Вообще для этого нужна большая опытность, верный глаз и частое сравнение инкунабул. Неопытный новичок может легко принять оттиски с металлической доски за дурные оттиски с деревянной. Особое явление, послужившее также открытию гравюр на металле, облегчает исследование: случалось, что в прежние времена выре-

---

<sup>5</sup> Коллоф в статье «Zoan Andrea» в художествен. лексиконе Майера (Lex. I стр. 699) с желчью нападает на Пассавана за то, что он осмеливается различать гравюру, резанную на металле, от гравюры на меди. «Самый неопытный новичок, – говорит он, – с первого взгляда узнает в т. н. гравюрах на металле гольцшниты», что в неопытном новичке нас вовсе не поражает. Для нас непонятно, каким образом сам Коллоф ставит себя в ряд неопытных новичков. Если он там же говорит, что «Пассаван, однако ж, не объясняет, что он понимает под резчиками на металле, то мы удивляемся, как опытному знатоку искусства неизвестна первая же страница сочинения Пассавана («Peintre-graveur»), где в примечании содержится ясное изложение предмета.



занные деревянные доски вкладывались в рамку, вырезанную на металле, как в *passee partout*, так что выпуклые рисунки обеих досок приходились на одной поверхности и отпечатывались в одно время.

На таких листах (описание их факсимиле в сочинении Т.О. Вайгеля и в моем каталоге Берлинского кабинета под № 21 приведен такой лист), по различным результатам оттиска, узнают, что в основании изображения и бордюра лежали различные материалы. Вообще нужно сказать, что деревянная поверхность легче воспринимает черную краску и в контурах и рисунки передает ее влажной бумаге равномернее, сильнее и яснее, чем металл, на котором она сливается малыми или большими точками. При частых оттисках каемка изображения на металлической доске сгибается, но не лопается, тогда как в гольцшните такая линия никогда не может согнуться. Гравюры на дереве, имевшие в ранних оттисках непрерывный борт, обнаруживают в позднейших оттисках отсутствие частей каймы, потому что отдельные части ее отвалились. На деревянных досках от времени образуются также трещины, что никогда не бывает на металлической доске. Подробности см. в сочинении Т.О. Вайгеля и в «*Peintre— graveur*» Пассавана.

Видели ли когда-либо металлическую доску, которая вырезана была как деревянная? Сохранились деревянные доски от инкунабул, но не металлические, ибо металл мог пойти в другое дело. Впрочем, в Базеле и в архиве Ротенгана

найлены такие металлические доски, и хотя они относятся к XVI столетию, тем не менее они наилучшим образом подтверждают вообще их существование.

Как в гравюре на дереве, так и здесь мы не можем указать на изобретателя резьбы на металле. До нас не дошло даже ни одного имени художника, связанного с этим родом гравюры. Французские сочинения с гравюрами, резанными на металле, приводит Пассаван I, стр. 159 и след. Вильям Кекстон (Сахтон) издавал в Англии в XV столетии сочинения с металлическими гравюрами. И в других английских сочинениях встречаются таковые. См. Пассаван ib 178 и след.

## **7. О листах с выскребенным фоном (Schrotblatter, Maniere criblee, maniere de Bernard Milnet, Dotted plates)**

Как гольцшнит, так и гравюра, резанная на металле, представляют, в манере их обработки, видоизменение, вариацию при изготовлении деревянной или металлической досок. Контуры рисунка остаются выпуклыми, но часто облачения или их каймы, пол или задний фон оставляются невырезанными, в виде поверхности, на которой схематически делаются углубленные точки или линии; другими словами, эти части, как в гравюре на меди, обрабатываются точками и линиями. При печатании же углубленные точки или линии выходят белыми, а фон черным, что придает таким ли-

стам особенный характер. Так, на темных облачениях выходят всякие светлые фигуры; на каймах их – разнообразные цветы или украшения из драгоценных камней; из черной земли появляются светлые цветы или пол выходит паркетным. В особенности ковры на заднем плане отличаются прекрасными образцами орнаментуры.

Эта манера появляется с начала XV столетия и теряется в эпоху развития гравюры на меди.

Нельзя указать на имена художников и этого рода искусства, даже монограммы их не встречаются. В позднейшее время, в особенности во Франции, где манера эта много раз употреблялась для иллюстрации «*Neures*», фигуры делались без пунктира, а фоны пунктиром.

Сделан ли такой лист на деревянной или металлической доске, это узнается способом, уже указанным выше. Иллюстрации во французских молитвенниках суть все гравюры, резанные на металле. Превосходные листы этого рода описывает Пассаван I. 85; в собрании Вайгеля также встречается много таких листов. Ф. Бартч в сочинении о Венской коллекции на стр. 66 также приводит таковые. Самые красивые листы Берлинского кабинета указаны на стр. 10 приведенного каталога.

## **8. Гравюры на дереве в светотень (Clair obscur)**

Для получения гравюры на дереве в светотень необходимы две или несколько досок, в коих каждая работается особым образом. Эти доски, одна после другой, отпечатываются на той же бумаге с большой аккуратностью и верностью в их наложении. На первой доске обыкновенно делаются только контуры изображения, иногда с тенями и со штрихами. При отпечатании такого листа двумя досками берут цветную бумагу, на которой первая доска дает изображение черным цветом, а вторая печатает светлые места белым цветом, или берут белую бумагу – тогда вторая доска кладет тени. При трех или многих досках вторая, третья и т. д. постепенно вырабатывают тени в различных тонах. При печатании употребляют также различные краски: обыкновенно серую, коричневую, голубую или зеленую.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.