

83/95  
283 499

Государственная  
Библиотека СССР  
им. В. И. Ленина

А. Ф. КОРОСТИН

*Начало*

# ЛИТОГРАФИИ

В

*России*





Цена 20 руб.



V.N. Karazin Kharkiv National University



01228614

6



655-3







ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА СССР им. В. И. ЛЕНИНА  
ОТДЕЛ СТАРОПЕЧАТНЫХ И РЕДКИХ КНИГ

---

# СОБРАНИЕ РАБОТ ПО КНИГОВЕДЕНИЮ

Под редакцией Н. О. КУЧМЕНКО

ВЫПУСК I

---

Москва • 1943



А. Ф. КОРОСТИН

# НАЧАЛО ЛИТОГРАФИИ В РОССИИ

1816—1818

*К 125-ЛЕТИЮ РУССКОЙ ЛИТОГРАФИИ*



59  
Москва • 1943



Обложку и виньетки рисовал и гравировал на дереве  
Б. В. ГРОЗЕВСКИЙ



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Литография, изобретенная в самом конце XVIII века, явилась одним из звеньев крупного промышленного и технического переворота, совпавшего, на рубеже двух столетий, с переворотом социальным, с одной стороны, и с другой — крупным шагом в области демократизации искусства. Литография быстро нашла себе применение в ряде областей — и в книжно-издательском деле, и в нотопечатании, и в картографии. Однако особенно широкое применение литография нашла в области искусства. Литография обладала свойствами, которые не могли не обеспечить ей самого широкого распространения в художественной области. Техника литографии оказалась сравнительно несложной, допускающей, к тому же, большую быстроту в работе. Художник-литограф, поэтому, в меньшей степени зависел от материала, нежели гравер по металлу или дереву. В то же время литография обладала богатыми изобразительными возможностями и дешевизной. Все эти свойства, или даже часть их, заслужили литографии, с одной стороны, презрительную кличку «гравюры бедняков» (в Англии), с другой — обусловили любовь к литографии художников — представителей наиболее передовых, прогрессивных течений в искусстве своего времени и в первую очередь — художников-романтиков. В последующие годы, в 30—40-х годах, в период своего расцвета на Западе, литография стала даже одно время, в руках художников-демократов, немаловажным фактором революционной борьбы (Домье и др.). В России начало литографии также было отмечено интересом к ней со стороны художников-романтиков и мастеров зарождавшегося реализма. Виднейшие представители романтизма в русском искусстве XIX века — Орловский и Кипренский — были в то же время и виднейшими художниками-литографами эпохи. Литографы 30—40-х годов, наряду с прочими русскими художниками-графиками той поры, сыграли вполне определенную роль в деле подготовки эры идейного реализма в русском искусстве 60—80 годов. Введение фото-механических способов репродуцирования не убило интереса к литографии со стороны большинства художников-реалистов (во главе с Репиным). С началом XX века литография в России, однако, пришла в полный упадок, будучи низведена на ремесленный уровень, и только



Великая Октябрьская социалистическая революция возродила заново литографское искусство. Роль литографии в создании советского революционного плаката общеизвестна. Не менее того известен и тот факт, что советские художники еще в годы интервенции и блокады обратились к литографии как к искусству, в котором они могли ярко проявить свои творческие возможности.

В настоящее время литография, в частности цветная автолитография, мало-помалу становится излюбленным видом массового эстампа, будучи призвана, судя по всему, сыграть немаловажную роль в художественной жизни нашей страны.

1816 год — начальная дата литографии в России. В этом году заработал литографский станок сразу в двух городах — Петербурге и Астрахани. К этому же году относятся и первые, самые ранние из известных нам, памятники литографского искусства. Таким образом 1941 год — год сто двадцатипятилетия русской литографии. К этой юбилейной дате и приурочено появление настоящей работы.

Путь, пройденный русской литографией в течение всех 125 лет ее существования, мало затронут исследованием. Особенно же неясен начальный этап этого пути — первые годы существования литографии в России и обстоятельства, при которых эта техника впервые нашла у нас себе применение.

Все, что мы знаем о «начале литографии в России», базируется на краткой «Заметке о литографии в России» Д. А. Ровинского, в его «Словаре русских гравюров» (1895), и на ценных сообщениях В. Я. Адарюкова в его работах: «Очерк по истории литографии в России» (1912) и «Гравюра и литография в русской книге XIX ст.» (1925). Никаких добавлений к сообщениям Ровинского и Адарюкова с тех пор сделано не было. Между тем многое оставалось и невыясненным и даже просто неизвестным. В то же время нельзя не отметить, что в литературе западной начальный период европейской литографии исследован весьма подробно; началу литографии в Германии, Франции, Италии посвящен ряд специальных работ.

Настоящая работа является попыткой детально исследовать «начало литографии в России» в пределах первого трехлетия (1816—1818), с неизбежным выходом за пределы этого трехлетия в некоторых случаях, когда приходилось говорить о тех русских «каменщиках» и пионерах русской художественной литографии, которые начали работать в исследуемое трехлетие и продолжали работу в последующие годы. Не претендуя на разрешение всех вопросов и проблем, связанных с историей начального периода в развитии русской литографии, автор пытался решить задачу путем: а) привлечения архивного материала, б) использования данных периодики того времени и в) исследования сохранившихся памятников ранней русской литографии 1816—1818 гг., по числу и качеству которых собрание Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в настоящее время стоит, в ряду других хранилищ, на первом месте. В книге использованы архивные данные, добытые в результате работы в рукописном отделении Государственной краснознаменной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина (архив Собко-Петрова), в архиве Академии наук СССР (бумаги Гамеля,



Шиллинга и Ф. Ф. Шуберта), в архиве Института востоковедения Академии наук СССР (бумаги Шиллинга), в Ленинградском областном архиве (архивы Общества поощрения художеств и Училища глухонемых), в Военно-историческом архиве Ленинградского отделения Централархива (архив штаба Гвардейского корпуса) и в некоторых других. В еще большей степени, нежели архивные данные, использованы данные старой периодики, по своей документальной ценности не уступающие архивным. И, наконец, третий элемент исследования — розыски и публикация самих «инкунабулов русской литографии» (к сожалению, ряд памятников, ставших известными по данным архивов и периодики, разыскать все же не удалось).

Первичную, исследовательскую работу автор считал своей основной задачей. И история русского искусства, и история русской полиграфии, и история русской литографии, взятая и как часть полиграфии и как часть искусства русской графики, нуждаются в немалой степени в первичной регистрации своего материала. И как во всякой работе, в которой элемент первичной публикации преобладает (с неизбежно вытекающей отсюда необходимостью более детального, чем в работах общего характера, анализа, комментирования и аргументации), — автор и не ставил своей задачей дать широкий исторический фон. Однако он считал нужным отметить некоторые моменты основного значения для обследуемого периода, прежде всего — прогрессивную роль литографии как искусства, в котором реалистические тенденции, в первой четверти XIX века, нашли свое и наиболее раннее и наиболее отчетливое отражение, и, во-вторых, — отношение к этой, только что возникшей и самой «демократической» отрасли русской графики передовых слоев русского общества (см. приведенный в книге материал, уясняющий пионерскую роль в деле насаждения литографского искусства также и ряда лиц, связавших свое имя с деятельностью тайных декабристских организаций).

Вместе с тем нужно оговорить, что история ранней русской литографии не исчерпывается, конечно, ее начальными шагами и ни в какой мере не ограничивается исследуемым трехлетием. Вследствие этого весьма многие существенные эпизоды истории ранней русской литографии остались, хронологически, за пределами книги. Так, почти ничего не говорится о деятельности ряда русских литографий, возникших в начале 20-х годов, а также не освещена деятельность таких выдающихся художников-литографов (выступивших на сцену в начале 20-х годов), как Кипренский, Боровиковский, А. Е. Мартынов, малоизвестный П. Барбье, совсем неизвестный в литературе в качестве литографа Н. И. Тончи и ряд других. Вне рассмотрения остались также работы Орловского 20-х годов.

В заключение автор считает своим долгом принести искреннюю благодарность всем учреждениям и лицам, которые в любой форме оказали ему то или иное содействие.

29 июля 1940 г.









## Глава I

### Начало литографии на Западе

До 1797 г. все возможности в области гравюрной техники сводились к двум способам — высокой и глубокой печати. В 1797 г. Алоиз Зенефельдер (1771—1834), сын актера мюнхенского театра и автор театральных пьес, изобрел новый, принципиально отличный способ — плоскую печать или литографию, в которой ни рельеф, ни углубления не играют роли, а принцип печатания основан на действии кислот и щелочей на литографский камень. Химическая печать, *chemische Druckerei* — так назвал свое изобретение Зенефельдер.

Вкратце способ литографирования сводится к тому, что рисунок (изображение, текст) наносится на камень особым жиросодержащим литографским карандашом или литографской тушью, после чего поверхность камня протравливают. Кислота не действует на те места камня, которые покрыты рисунком, — иначе говоря, на места, которые содержат жир, места же, не покрытые рисунком, теряют в результате травления способность воспринимать жир. При натиске краски на камень «прожиренные» части камня (рисунок) краску впитывают, протравленные — краску не воспринимают. Оттиск, сделанный с такого камня на бумагу, в точности воспроизводит рисунок, сделанный на камне. В тех случаях, когда рисунок наносится на камень пером или кистью, поверхность камня должна быть гладко отполирована; если рисуют карандашом — поверхность камня должна быть шероховатой, зернистой.

Изобретение плоской, химической печати составило эпоху в истории полиграфической техники и явилось событием подлинно мирового значения, последствия которого трудно даже учесть.

Следует, однако, отметить, что Зенефельдер в самом начале своей деятельности изобрел не только этот способ. Так, еще в 1796 г. он изобрел способ выпуклого печатания (при котором непокрытые жиросодержащей краской части камня настолько «съедаются» кислотой, что рисунок, нанесенный на камень и не поддающийся травлению, становится в конце концов выпуклым) и в 1797 г. — способ углубленного гравирования на камне. Оба эти способа получили, однако, ограниченное применение; последний — главным образом в картографии.

В течение всей своей жизни Зенефельдер неустанно экспериментировал, делая последовательно одно открытие за другим. В 1818 г., издавая свое классическое руководство по литографии (*«Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei»*), Зенефельдер подытожил результаты двадцатилетних поисков, описав, ни много ни мало, 27 способов литографирования.





АЛОИЗ ЗЕНЕФЕЛЬДЕР  
Литография Девриена  
Государственная библиотека  
СССР им. Ленина

Можно наметить три этапа или периода в истории развития европейской литографии до 1816 г. — года, когда литография введена была и прочно утвердилась и у нас, в России и, почти одновременно, во Франции:

период с 1796 до 1799 г., который можно назвать периодом основных открытий;

период с 1800 по 1806 г. — период борьбы, увенчавшейся в конце концов успехом, за признание и освоение новой техники, в течение которого не без труда была освоена техника карандашной литографии, и, наконец,

период с 1807 по 1816 г. — период первых триумфов и широкого распространения литографии в центре Европы.

Зная, как и при каких обстоятельствах развивалась литография в Европе, каков был ее технический уровень, каковы были главнейшие памятники литографского искусства, созданные на этом раннем этапе, — яснее и понятнее станут многие эпизоды начальной истории литографии в России.

1796—1799 гг. следует, как мы уже говорили, считать «периодом основных открытий». В 1796 г. (в июле) Зенефельдер изобрел технику высокой литографской печати. Литографский камень, подготовленный к печати, внешне походил на стереотип: знаки имели выпуклый характер. Этим способом был отпечатан ряд музыкальных изданий, в частности «12 новых песен в сопровождении фортепиано» композитора Франца Глейснера (компаньона Зенефельдера) — первое издание с датой, печатанное с камня; в нем было 17 страничек нотного текста; на титуле было обозначено: «München 1796».

Издания 1796 г. Зенефельдер печатал еще на обычном гравировальном



станке, но уже в следующем, 1797, году он сконструировал специальный литографский станок и в этом же году изобрел способ, составляющий главнейшую заслугу Зенефельдера перед человечеством — плоскую, химическую печать. В числе первых изданий, отпечатанных Зенефельдером новым химическим способом (2-я часть «Волшебной флейты» Моцарта, в аранжировке Данци, для квартета, и др.), имелся и небольшой листок с текстом песни «Пожар Нейоттинга» Зайлера, украшенный в конце виньеткой, изображающей «горящий дом». Вышло два издания листка; только второе было отпечатано по способу химической печати. Под виньеткой стояла подпись: «Senefelder scg». Это было первое изображение, первый рисунок, оттиснутый на камне химическим способом.

В следующем, 1798, году Зенефельдер сделал опыт перевода гравюры на камень. Он взял оттиск самым примитивным способом исполненной неким Шёном (Schön), аугсбургским гравером-ремесленником, гравюры на меди — «jugendlicher Christuskopf», краска которого еще не просохла, и отпечатал под прессом на камне. Протравив камень, Зенефельдер получил пробный оттиск. Изображение должно было послужить виньеткой для напечатанного типографским способом издания («Der Liebenswürdigste. Mit Lied in Fraktur». München, 1798) с довольно большим тиражом (1000 экземпляров). Издание повторялось не раз. Камень существовал до 1805 г.; с него ежегодно печатались новые тиражи.

Наконец, к 1799 г. относится окончательная разработка Зенефельдером принципа химической печати — первые опыты карандашной литографии. Попытка Зенефельдера писать на камне с помощью смеси из воска, мыла, сала и сажи первоначально не удалась. Смесь плохо держалась на полированной поверхности камня. Тогда Зенефельдер догадался придать поверхности камня легкую шероховатость (путем трения о другой камень, с примесью воды и песка), закрепил затем рисунок, сделанный на шероховатой поверхности, гуммиарабиком и протравил камень. В результате Зенефельдер получил удачный оттиск; карандашная литография была изобретена.

Это изобретение оказало впоследствии решающее влияние на судьбы художественной литографии, так как только карандашная литография с ее мягким, зернистым штрихом делает возможной замену «штриховой» трактовки «тоновой», дает возможность художнику путем известной градации тонов создавать впечатление «живописности» (отсюда термин — «тоновая» литография). Поэтому-то карандашную технику и называют часто «классической техникой» литографии. Прочие же разновидности литографской техники — менее специфичны, подражательны и имитируют, не достигая совершенства оригинальной техники, то гравюру на металле, то гравюру на дереве.

1799 годом завершается период «основных открытий»: начинается период распространения, период попыток практически освоить новую технику, применив ее всюду, где возможно, в частности в художественной области. Период этот длится приблизительно шесть лет (1800—1806).

Получив в сентябре 1799 г. на свое изобретение патент, Зенефельдер вместе с своим компаньоном Глейснером, заключает договор с Иоганном Андре, музыкальным издателем в Оффенбахе, маленьком городке близ Франкфурта-на-Майне. Зенефельдер и Андре строят широкие планы. Помимо нотопечатни в самом Оффенбахе, предполагается открыть литографии в Лондоне и Париже. Братья Иоганна Андре — Филипп и Фредерик — становятся первый — во главе лондонского, второй — парижского филиалов. Так как по английским законам патент мог быть выдан только лично изобретателю, то Зенефельдер отправляется в Лондон, семь месяцев живет в Лондоне, получает



патент (20 июня 1801 г.) и обучает искусству литографирования Филиппа Андре и его сотрудников. Парижский патент получает лично Фредерик Андре.

По возвращении Зенефельдера из Лондона между ним и Андре, литографировавшим в Оффенбахе исключительно ноты, возникли трения, которые в конце концов привели к разрыву. Зенефельдер оставляет Оффенбах и направляется в Вену. Пять лет пребывания в Вене (по 1806 г. включительно) — период сплошных неудач и в то же время разнообразных творческих исканий. В эти годы Зенефельдер, между прочим, нашел способ придавать цинковым, медным и латунным доскам свойства литографского камня. В то время это не имело практического значения. В наше время замена тяжелого и дорогого литографского камня относительно более дешевым и удобным цинком — явление распространенное. Странно, что в это время Зенефельдера совсем не интересовала возможность использования литографии в художественных целях. Технические приемы художественной литографии разрабатывали в это время другие лица. Сперва Франсуа Жоанно в Оффенбахе, затем Вильгельм Рейтер в Берлине и, наконец, Герман-Иосиф Миттерер в Мюнхене. В Англии и Франции литографии Филиппа Андре (Лондон) и м-м Вернэ-Ревильон, преемники Фредерика Андре (Париж), также превратились в небольшие центры художественно-издательской деятельности. В результате, в период с 1801 по 1806 г. мы наблюдаем в Германии, Англии и Франции как бы пять «очагов» художественной литографии, вокруг каждого из которых образовалась группа художников, работавших над освоением приемов художественной литографии (в другие страны литография еще не проникла). Деятельности этих пяти «очагов» художественной литографии необходимо коснуться хотя бы вкратце.

В Германии раньше всех вопросами художественной литографии заинтересовался гравер Франсуа Жоанно, приятель Иоганна Андре. В 1802—1803 гг. он открыл в Оффенбахе, исключительно в целях использования литографии в художественной области, небольшую литографию, которая и просуществовала несколько лет бок о бок с нотопечатней Иоганна Андре. Жоанно привлек к работе в своей литографии ряд художников (в большинстве случаев посредственных) и дилетантов. Художественный результат деятельности литографии оказался не блестящим. Однако эксперименты Жоанно заинтересовали многих и в первую очередь привлекли к себе внимание научных кругов Франкфурта и Майнца. Так, профессор-историк Майнцкого университета Николаус Фогт исполнил у Жоанно собственноручно несколько литографий, а другой майнский ученый, впоследствии профессор Московского университета и крупный научный деятель, Готхельф Фишер, напечатал в июле 1804 г., в момент или накануне отъезда в Россию, в одном немецком журнале<sup>1</sup> обстоятельную статью о литографии под названием: «Ein Wort über Polyautographie, eine von Franz Johannot... verbesserte Kunst Zeichnungen, Schriften usw. durch Stein-druckerey zu vervielfältigen». Статья Фишера явилась первой по времени обстоятельной публикацией в печати открытия Зенефельдера; она в то же время является и единственным источником, на основании которого мы можем, до некоторой степени, составить себе представление о наиболее темном в истории литографии периоде 1802—1804 гг. Фишер, лично посетивший литографию Жоанно, в своей статье горячо приветствовал его начинания. Он упоминает о «многих» литографиях, виденных им у Жоанно, и описывает несколько подаренных ему литографом листов — литографии Вильгельма Рейтера, «молодого» Зуземиля («Засохший дуб», карандаш)<sup>2</sup>, Фогга («Могущество музыки», карандаш)<sup>3</sup> и другие. Перечисленные Фишером листы датируются 1803—1804 гг., разысканы и хорошо демонстрируют весьма низкую технику



еще не освоенной карандашной литографии; в художественном отношении они не представляют интереса, за исключением разве листов Рейтера.

Берлинца Вильгельма Рейтера (1768—1834) следует считать одним из наиболее крупных немецких литографов раннего периода. Со слов Фишера можно заключить, что литографское искусство Рейтер изучил именно в Оффенбахе. По возвращении в Берлин Рейтер организовал там литографскую мастерскую и, помимо большого количества собственных работ, выпустил в 1804 г. альбом: «Polyautographische Zeichnungen vorzüglicher Berliner Künstler» («Полиавтографические рисунки лучших берлинских мастеров»), в который вошло 15 литографий пером и карандашом. В альбоме приняли участие, помимо Рейтера, большинство видных художников-берлинцев того времени, представителей главным образом академического искусства: G. F. Weitsch, J. G. Niedlich, скульптор Schadow и другие. Литографии Рейтера не лишены привлекательности; они, так же как и изданный им альбом, принадлежат во всяком случае к лучшему, что было создано в эти ранние годы в Германии в области художественной литографии.

Несколько позднее, в конце 1804 г., выступил на сцену Герман Иосиф Миттерер (1762—1829), руководитель мюнхенской «Воскресной школы художеств и ремесел», приобретший для школы в ноябре 1804 г. у братьев Зенефельдера — Георга и Теобальда — «тайну» литографии. Миттерер, не будучи художником, прекрасно сознавал художественные возможности литографии, внес ряд усовершенствований в процесс печатания, изобрел весьма совершенный по конструкции литографский станок. Впоследствии сам Зенефельдер печатно признал заслуги Миттерера. В то же время Миттерер побудил и ряд художников заняться литографией, среди которых нашлось два-три интересных мастера, как например, Анджело Квальо (1778—1815). С 1 октября 1805 г. Миттерер стал издавать, выпуск за выпуском, «Lithographische Kunstprodukte» (по 6 литографий в выпуске). В издании приняли участие мюнхенские художники: Jos. Hauber, S. Klotz, A. Seidl, S. Warnberger, M. Wagenbauer, в немецком искусстве своего времени занимавшие, надо сказать, весьма скромное положение. Тем не менее 26 выпусков «Lithographische Kunstprodukte», содержащие в общей сложности 156 литографий, знаменовали начало широкого применения литографии в художественной области.

Переходя к Англии и Франции, мы видим, что и там были достигнуты известные результаты.

Так, лондонская литография Филиппа Андре выпустила 30 апреля 1803 г. издание, занимающее одно из самых видных мест в репертуаре ранней европейской литографии: «Specimens of Polyautography», в котором приняли участие одиннадцать художников: Stothard, Warwick, Delamotte, R. Corbould, R. Cooper, Hearne, Füsely (J. H. Füssli), Barry, R. Ker-Porter, Barker и Benjamin West<sup>4</sup>. Почти все литографии в альбоме исполнены пером; карандашная литография составляла еще камень преткновения для художников. Некоторые листы в альбоме исполнены раньше 1803 г. (как, например, превосходный «Ангел» Б. Веста, датированный 1801 г., считающийся первой английской литографией). В 1806 г. альбом был переиздан преемником Андре — Фолльвейлером. В годы, следовавшие за изданием альбома, литография в Англии не умирала, но и не развивалась. Значительным препятствием к распространению служила жестокая запретительная пошлина на ввоз литографских камней.

Что касается парижской литографии Фредерика Андре, на rue de Bergu, 29, основанной в начале 1802 г., то она печатала главным образом ноты. Считают обычно, что дошедшая до нас в единственном экземпляре, хранимом ныне в парижской Национальной библиотеке,



литография карандашом (портрет неизвестного мужчины) с датой «9 июня 1802 г.» и двумя подписями — Луи-Леопольда Буальи (1761—1845) и Иоганна Конрада Зуземиля (р. 1776 г.), второстепенного немецкого рисовальщика-анималиста, отпечатана у Фредерика Андре. В связи с этим делают вывод, что литография Андре — первая французская литография — печатала не только ноты. Однако вывод покоится на очень шатком основании. Ни в отношении авторства «первой французской литографии» (Буальи или Зуземиль?), ни места печати, нет единого мнения, и вероятнее всего литография отпечатана вне Франции<sup>5</sup>.

Предприятие Андре оказалось убыточным, и сохранившиеся документы свидетельствуют, что в октябре 1803 г. Андре продал свое дело некоей m-me Vernay-Révillon. Вероятнее всего именно ей, а не Андре принадлежала литография на rue de St. Sébastien, 24, с которой связана деятельность Пьера-Ноласка Бержере (Pierre-Nolasque Bergeret, 1782—1863), живописца и гравера, ученика Давида, выпустившего в 1804—1806 гг. около двух десятков литографий. Литографии Бержере исполнены частью пером, частью карандашом, частью репродуктивные, частью оригинальные. Среди последних — проспект литографии на rue de St. Sébastien, украшенный виньеткой с изображением Меркурия<sup>6</sup>, сообщающий нам дату открытия литографии — 1 фримэра 13-го года Республики (22 ноября 1804), а также лучший лист ранней французской литографии — превосходная литография пером «Les musards de la rue du Coq», изображающая толпу зевак перед окнами книжной лавочки Мартинэ. На основании регистрационной записи, фиксирующей представление м-м Вернэ-Ревильон обязательного экземпляра этой литографии в парижскую Национальную библиотеку<sup>7</sup>, лист этот может быть датирован вполне точно апрелем 1805 г. Экземпляр литографии, прекрасной сохранности, приобретен недавно (в 1938 г.) Государственной библиотекой СССР имени Ленина (инв. 5787); на литографии указано: «Imprimé par l'imprimerie lithographique rue St. Sébastien № 24».

Литография Вернэ-Ревильон, вскоре, однако, также прекратила свое существование. Вслед за этим наступил длительный, почти десятилетний перерыв, в течение которого имели место лишь отдельные попытки устройства литографий, неизменно оканчивавшиеся неудачей (попытка Франсуа Жоанно из Оффенбаха перенести свою деятельность в Париж, литография Гюйо-Демарэ и др.)<sup>8</sup>.

Десятилетие с 1806 по 1816 гг. отмечено в истории развития европейской литографии многими событиями. Важнейшие из них — кратковременная, но выдающаяся художественно-издательская деятельность Зенефельдера в Мюнхене, некоторые усовершенствования, им сделанные, затем широкое распространение литографии в центральной Европе (причем ведущая роль принадлежала Мюнхену) и, наконец, постепенное внедрение литографии в других странах, раньше всего в Италии, затем, одновременно, во Франции и в России.

В конце 1805 г. Зенефельдер, находившийся в Вене, где его преследовали неудачи, получил приглашение от Иоганна-Кристофа фон Аретина, вице-президента мюнхенской Академии наук и директора королевской библиотеки, прибыть в Мюнхен с тем, чтобы организовать там литографию. Приглашение было принято. В новой литографии Зенефельдер установил пять станков, из которых часть предназначалась для художественных изданий. Перед Зенефельдером сразу же возник ряд проблем, связанных с вопросами прежде всего художественной литографской печати. Техника именно художественной литографии стала на время в центре его экспериментальной работы. Однако деятельность Зенефельдера в этом направлении длилась недолго. В октябре 1809 г. Зенефельдер вынужден был уступить свои права государству взамен скромного пожизненного оклада в 1500 гульденов в год по должности «королевского инспектора литографии». В связи с этим





П. Н. БЕРЖЕРЕ — «LES MUSARDS DE LA RUE DU COQ»

Литография пером, 1805 г., раскрашенный оттиск. Государственная библиотека СССР им. Ленина



литография Зенефельдера — Аретина прекратила свое существование и большая часть оборудования перешла в руки фон Манлиха, директора Мюнхенской картинной галереи, организовавшего свою литографию уже без участия Зенефельдера.

Несмотря на краткое существование (примерно два с половиной года: 1807—1809), литография Зенефельдера — Аретина (или, как она официально называлась, «A. Senefelder, Fr. Gleissner und Co») сумела выпустить два издания, составивших эпоху в истории развития литографии, и подготовить третье, также стяжавшее широкую славу по выходе в свет, но осуществленное уже не Зенефельдером, а фон Манлихом, к которому перешли и приглашенные Зенефельдером лучшие мастера немецкой репродуктивной литографии — Иоганн-Непомук Штрикснер (1782—1855) и Фердинанд Пилоти (1786—1844).

Первое по времени мюнхенское издание Зенефельдера — факсимильное воспроизведение дюреровских рисунков, украшавших поля «Молитвенника императора Максимилиана», исполненное Штрикснером («Gebetbuch Kaiser Maximilians mit 46 Randzeichnungen von A. Dürer. München, 1808») <sup>9</sup>. Шедевр Дюрера, когда-то, вероятно, предназначавшийся к воспроизведению в гравюре по дереву (что, однако, осуществлено не было) и мало доступный, дождался, наконец, спустя столетия и благодаря литографии «массового распространения». Штрикснер блестяще справился со своей задачей. Издание при появлении в свет вызвало бурю восторга. Художники Германии восприняли его как «откровение». Гете и в письмах к друзьям и в печати выразил свое восхищение. Это был первый подлинный триумф литографии.

Следующим изданием была «Книга образцов» зенефельдеровской литографии («Musterbuch der lithographischen Druckerei von A. Senefelder, F. Gleissner und Co»). К сожалению, вышла только первая тетрадь. В ней десять листов формата фолио, в том числе вводный лист, в котором Зенефельдер говорит о пользе литографии и перечисляет существующие способы литографирования. Карандашная литография Ф. Пилоти, имитация гравюры на дереве, исполненная Ф. Шизлем, образец перевода надписи с бумаги на камень, и т. п. — таково содержание 1-й тетради зенефельдеровского Musterbuch'a послужившего прообразом и для русской «книги образцов» — альбома «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году». Но самый интересный лист в альбоме Зенефельдера, несомненно, литография пером Штрикснера — «Мадонна» (с фра-Бартоломмео) — самая ранняя литография «с тоном». Прием этот, как известно, состоит в том, что изготавливаются два камня: один — со штриховым рисунком, сделанным карандашом или, как в данном случае, пером, и другой — тоновый, который еще обычно процарапывают в нужных местах для получения в оттиске, там где требуется усилить свет, светлых бликов. Прием литографирования «с тоном», с таким блестящим успехом примененный мюнхенцами — Пилоти и Штрикснером, и составивший как бы отличительную черту ранней немецкой художественной литографии, был изобретен и разработан именно Зенефельдером <sup>10</sup>.

Второй тетради Musterbuch'a не суждено было выйти. Между тем в ней должен был появиться образец двухкрасочной литографской печати — прообраз будущих хромолитографий. Зенефельдер предполагал поместить во второй тетради карандашную литографию Пилоти «Голова старца» (с Кавальере д'Арпино), в которой лицо должно было быть отпечатано красной краской, волосы и борода черной, одежда и фон — черной и красной. Это была первая попытка воспользоваться несколькими красками для получения цветного литографского оттиска (с двух камней). В 1811 г. Пилоти исполнил уже трехкрасочную литографию. Позднее, при новых попытках, количество красок (и соответственно камней) умножилось, дойдя в 20—30-х годах XIX в. до 10 и даже 15.





Н. ШТРИКСНЕР  
ФАКСИМИЛЕ РИСУНКА ДЮРЕРА

(«музыканты, отшельник и лев») из «Молитвенника императора Максимилиана»  
напечатанного Зенефельдером в 1808 г.

Литография пером



Однако все эти цветные литографии имели мало общего с современной хромолитографией. Различные краски ложились в них рядом, не смешиваясь. Собственно хромолитографию, в том смысле, как мы ее понимаем сейчас, — основанную на принципе разложения изображения на основные тона с последовательным наложением красок одна на другую, — изобрели много позже, в 1835—1837 гг., Вейсхаупт и Энгельман<sup>11</sup>.

Третьим изданием, которое было задумано Зенефельдером, было воспроизведение на камне лучших образцов рисунков старых мастеров Мюнхенского кабинета. Издание предпринято было, как говорит сам Зенефельдер в обращении к публике, выпущенном в январе 1809 г., «по невероятно низкой цене», «дабы ознакомить с ними (рисунками) широкие массы любителей». Издание, как мы уже говорили, от Зенефельдера перешло к фон Манлиху, который и издал с 1810 по 1816 г. 72 выпуска с 432 литографиями Пилоти, Штрикснера, Анджеоло и Доменико Квальо, Иоганна Штунтца и других, под заглавием «Oeuvres lithographiques contenant un choix de dessins d'après les grands maîtres de toutes les écoles».

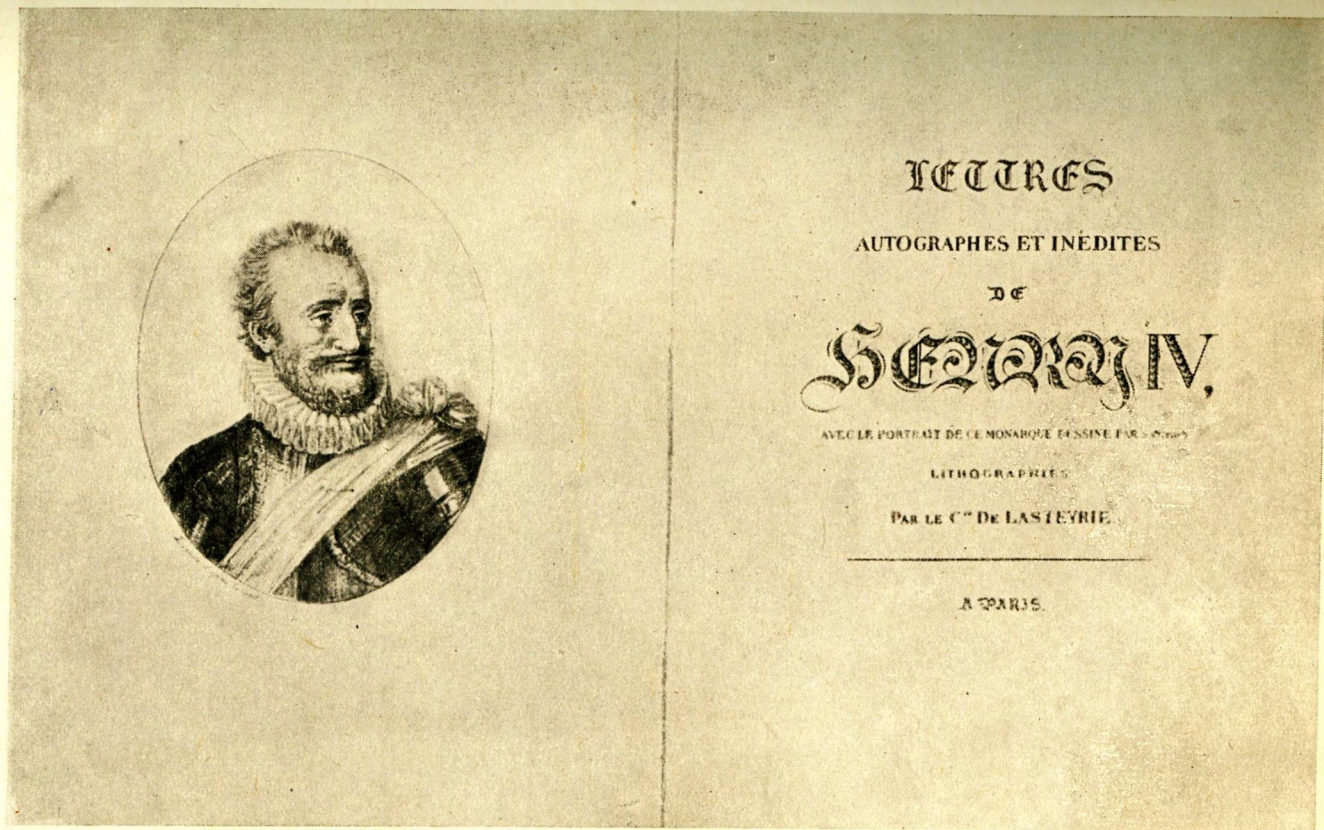
Перечисленные издания Зенефельдера — Манлиха являются основными по значению для данного периода (1806—1816). Деятельность различных литографий, возникавших почти одновременно, одна за другой, повсеместно и в Германии и в Австрии, была не столь значительной. Среди них отметим правительственную литографию в Мюнхене (так называемую «Steindruckerei der kön. Steuerkatasterkommission»), основанную в 1808 г. и специализировавшуюся на издании карт и планов. Руководителем ее с самого основания был Иоганн-Михаэль Меттенлейтер (1765—1853), гравер и литограф, приглашавшийся в 1818 г. для организации военно-походных литографий в русской армии, расположенной в Польше<sup>12</sup>. Далее следует упомянуть о литографии Мюллера в Карлсруэ — столице Бадена, в течение многих лет тесно связанной разными путями и нитями с Россией<sup>13</sup>, группу венских литографий, из числа которых наибольшее значение имеют издания литографии Карла Герольда, и т. д.

Но главным событием ближайших лет, которое необходимо отметить, было появление зенефельдеровского «Учебника» («Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerey», München, 1818), сразу приобретшего репутацию классического руководства по литографии. В 1819 г. книга Зенефельдера вышла на французском языке в Париже, и в том же году в Петербурге Военно-топографическое депо Главного штаба перепечатало из нее на немецком языке ряд отрывков<sup>14</sup>.

То несколько подробное внимание, которое, в изложении основных фактов и технических этапов развития литографии с конца XVIII века по 1816 г., уделено нами именно немецкой литографии, всецело объясняется ее руководящим положением в эти годы и тем обстоятельством, что свой первоначальный опыт русские литографы заимствовали именно у нее. Позднее, в 20—30-х годах XIX в. руководящая роль перешла к Франции — классической стране литографии, где литография, говоря словами М. Фридлендера<sup>15</sup>, сделалась «языком и зеркалом» нового буржуазного общества, стала в руках передовой художественной молодежи одновременно и «средством к существованию и средством к пропаганде». В годы начавшегося расцвета французской литографии (начало 20-х годов) русские литографы (Кипренский, Александр Брюллов и др.) черпают технический опыт уже не в Мюнхене, а в Париже, у Энгельмана, бывшего не только предпринимателем, но и выдающимся «технологом», лучшим продолжателем в этом отношении дела Зенефельдера.

В заключение нашего краткого исторического очерка следует коснуться в немногих словах положения литографии в Италии и обстоятельств введения ее во Франции в 1816 году.





ФРОНТИСПИС И ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТ «LETTRES AUTOGRAPHES ET INÉDITES DE HENRY IV» —  
первого издания, выпущенного литографией Ластейри (в апреле 1816 г.). Государственная библиотека СССР им. Ленина



Первой итальянской литографией была литография Джованни Далл'Арми, основанная в Риме еще в 1805 г., первое время функционировавшая слабо, но затем, с 1813 по 1824 г., выпустившая целый ряд изданий. Из числа римских художников-литографов первое место принадлежит Винченцо Камуччини (1771—1844) — главе итальянских «неоклассиков», уделявшему большое внимание литографии и в качестве литографа выступившему впервые около 1810 г. Кипренский — не только живописец и рисовальщик, но и крупнейший русский литограф 20-х годов, литограф-профессионал, имевший в Петербурге собственный литографский станок и одно время сам печатавший свои литографии, возможно, еще в Риме ознакомился с литографией и уже затем с целью усовершенствования изучал ее в 1822 г. у Энгельмана в Париже. Не лишне отметить также попутно, что первые опыты Энгра в литографии были сделаны именно в Италии, в Риме, в 1815 г.<sup>16</sup>

Другой «римлянин», начавший литографировать, впрочем, позднее Камуччини, был пользовавшийся в свое время большой популярностью рисовальщик Бартоломео Пинелли (1781—1835), «римский Орловский», как называли его русские форестьеры.

Помимо римской литографии Далл'Арми, заслуживающей внимания также литография Вертца (Wertz) в Милане, объединившая вокруг себя ряд довольно видных художников-ломбардцев: Джузеппе Лонги, Босси, Андреа Аппиани (1754—1817); последний — такой же классик, как и Камуччини. Возникшие около 1810 г. в Неаполе литографии Ридольфи и Салуччи занимали второстепенное положение<sup>17</sup>.

В стилистическом отношении ранняя итальянская литография — антипод немецкой. Немецкая литография во многих своих ранних и лучших образцах обнаруживает влияние романтизма. Наоборот, итальянской литографии оказались чужды романтические веяния. Отставшая в социальном отношении Италия продолжала культивировать классицизм.

Что касается Франции, то в ней после длительного перерыва симптомы возрождения обозначились впервые в 1814—1815 гг. Шарль Филибер Ластейри (1769—1849), еще в 1805 г. купивший кое-какие остатки литографии Фредерика Андре и накануне 1812 г. ознакомившийся с литографией у Клеменса Зенефельдера в Мюнхене (младшего брата изобретателя), в 1814 г. совершил новую поездку в Мюнхен. В начале 1816 г. из Мюнхена прибыло заказанное Ластейри оборудование. В апреле 1816 г., повидимому одновременно, Ластейри открыл в Париже сразу две литографии: собственную — на «*grue du four St. Germain*» и другую — при министерстве полиции. В этой последней он напечатал в апреле 1816 г. свое первое издание — факсимиле десяти писем Генриха IV (с портретом)<sup>18</sup>. Обе литографии действовали успешно. Имеется указание, что к 1 января 1817 г. «министерская» литография Ластейри успела уже выпустить 70 000 оттисков.

Годфруа Энгельман (1788—1839), получивший художественное образование в Париже (у Реньо), пытался литографировать первоначально еще в 1813/14 г., самоучкой. Лето 1814 г. он посвятил изучению литографского искусства у Штрикснера и Пилоти в Мюнхене, а осенью 1814 г. открыл литографию на родине, в Мюльгаузене, образцы работ которой посылал в 1815 г. в Париж. В июне 1816 г. Энгельман перенес свою литографию в Париж. Чрезвычайно предприимчивый, он привлек к участию в ней целый ряд художников, среди которых наиболее видное место заняли, на первых порах, Карл и Орас Верне, Изабелла-старший, Белланже, Леконт, Буржуа и другие. Первым произведением парижской литографии Энгельмана был «*Cosaque à cheval*» Карла Верне (август 1816 г.)<sup>19</sup>.

Ластейри и Энгельман, «введшие» литографию во Францию, в своих начинаниях исходили непосредственно из мюнхенского опыта. Но был и другой малоприметный путь, с которым связана история некоторых



провинциальных литографий. Рассадниками литографии в данном случае явились военно-походные литографии, существовавшие при штабах союзных армий, оккупировавших Францию. Так возникли небольшие литографии Берто - Дюрана и Мерэ в Дижоне (1815) <sup>20</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> В «Neues Allgemeines Intelligenzblatt für Literatur und Kunst», Лейпциг, 1804, июль, № 32, стр. 505—509.

<sup>2</sup> Dussler, 5.

<sup>3</sup> Dussler, 6; Wagner, стр. 49 (воспроизведение).

<sup>4</sup> Этому изданию посвящена на русском языке заметка М. А. Остроградского «Первые издания по литографии» («Старые Годы», 1912, дек., стр. 48—49); см. также: Pennel, «Lithography and lithographers», Лондон 1915, и F. L. Emanuel, «Some Sidelights on Early Lithography» в «The Print Collector's Quarterly», 1934, № 4.

<sup>5</sup> Gräff (стр. 31—32 и 116) ошибся, приписав литографию Иоганну-Теодору Зуземилю, приехавшему в Париж только в 1805 г. (Thieme-Becker, т. XXII, стр. 304); на самом деле — на литографии подпись Конрада Зуземиля (см. воспроизведение у Courboin, т. III, № 1126). Courboin, впрочем, не приведя доказательства, считает лист работой Луи-Леопольда Буальи. Delteil («Manuel», стр. 62) высказывает предположение, что литография Зуземиля отпечатана в Оффенбахе. На этой же точке зрения стоит автор заметки о братьях Зуземиль в словаре Thieme-Beckera (т. XXII, 1936).

<sup>6</sup> Courboin, т. III, № 1128 (воспроизведение).

<sup>7</sup> Опубликована Gräff'ом, стр. 37. Самого листа Gräff'у видеть не удалось. Впервые репродуцировано Delteil, «Manuel» (1926), стр. 62—63.

<sup>8</sup> Сведения об этих попытках см. у Gräff'a (указ. соч.).

<sup>9</sup> «Gebetbuch Kaiser Maximilians» был несколько раз переиздан. Два экземпляра этих последующих изданий имеются в собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки имени Ленина.

<sup>10</sup> Wagner, стр. 86. Книга Вагнера является наиболее обстоятельным трудом, посвященным Зенефельдеру.

<sup>11</sup> Wagner, стр. 92—94.

<sup>12</sup> См. Wagner, стр. 113, «Z. f. B.», 1912 (март) и заметку А. Лютера в «Русском Библиофиле», 1912, № 4, стр. 84.

<sup>13</sup> В собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки имени Ленина хранится «книга образцов» литографии Христиана-Фридриха Мюллера в Карлсруэ (происходит из собрания Военно-топографического депо). Книжка озаглавлена на переплете: «Epreuves lithographiques de C. F. Müller. Imprimeur Libraire de la Cour à Carlsruhe»; в ней 114 страниц. Все это преимущественно бланки различных счетов, ведомостей, циркуляров, квитанций и т. п., несколько карт и планов, образец книжного титула и т. д. Некоторые образцы датированы 1817 годом. Первая страница — проспект литографии Мюллера, к сожалению, без даты. Он литографирован Börner'ом, как о том свидетельствует подпись («Börner scd Federzeichnung»), и начинается словами: «Lithographisches Institut von Christian Friedrich Müller Hofbuchdrucker und Hofbuchhaendler in Carlsruhe. Seit vier Jahren habe ich neben meiner typographischen Druckerey ein lithographisches Institut errichtet, in welchem alle Gattungen von Zeichnungen und Gravure auf Stein vorzüglich schön gefertigt werden». Из текста проспекта следует, таким образом, что литография Мюллера возникла, во всяком случае, не позже 1813 г. («за четыре года» до 1817 г.). Нахождение «книги образцов» литографии Мюллера в Военно-топографическом депо, возможно, являлось результатом каких-то сношений между ней и литографией Депо (о которой см. главу IV). «Книга образцов» литографии Мюллера, содержащая ряд подписных работ Börner'a, C. Rummer'a и Frech'a, в репертуар ранней немецкой литографии, составленный Dussler'ом, не включена. Отметим еще, что в числе образцов имеется несколько бланков квитанций на русском и немецком языках в приеме из немецких магазинов, «на продовольствие» людей и лошадей, всякого рода фуража. Этими бланками, очевидно, пользовались части русской армии в 1813—1815 гг.

<sup>14</sup> Auszug des Alois Senefelders vollstaendigen Lehrbuchs der Steindruckerey, enthaltend eine richtige und deutliche Anweisung zu den verschiedenen Manipulationsarten derselben. Mit einer Zeichnung der dazu nöthigen Pressen zum Gebrauch des Kaiserlichen Generalstabs. St. Petersburg. Gedruckt in der Typographie des Generalstabs. 1819. 4°, стр. 99 + 1 нелит. + 1 литография, исполненная «Контонистом Богатыревым».

<sup>15</sup> Фридлендер М. «Литография». Л. 1925, стр. 16—17 (перевод Е. Н. Вейрейской).

<sup>16</sup> Портреты Екатерины и Сильвестра Гленберви, Дугласа и Гильфорда. Известны всего в нескольких экземплярах. См. Courboin, III, №№ 1131—1134 (воспроизведения).



<sup>17</sup> Основная работа по итальянской литографии: Ozzola, «La Lithografia italiana», Roma, 1923. См. также Gräff, «Die Einführung der Lithographie in Italien» в «Z. f. B.», 1913, стр. 324—334.

<sup>18</sup> Экземпляр издания имеется в собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки имени Ленина (инв. 5639) — «Lettres autographes et inédites de Henri IV, avec le portrait de ce monarque dessiné par F. Gérard. Lithographiés par le C-te de Lasteyrie. A Paris; тит. л. + 2 стр. предисловия, с посвящением гр. Лас-Казу, министру полиции, + 10 л. факсимиле писем и портрет Генриха IV с надписью: «Dessiné d'après Gérard», что, очевидно, исключает возможность считать этот лист автолитографией Жерара, как это обычно делают (Gräff, 125). В гравюрном собрании Библиотеки имени Ленина имеется также несколько отдельных литографий из числа наиболее ранних, вышедших из-под станка Ластейри.

<sup>19</sup> Gräff, «Die Gründung der Engelmannschen Steindruckerei in Mülhausen i. E.» в «Z. f. B.», 1919/1920, Heft 12, стр. 271 и сл.

<sup>20</sup> Gräff, стр. 99—101.



---

---

## Глава II

### «Предистория» русской литографии

1803—1816

История русской литографии начинается мартом 1816 г. В марте 1816 г. появилась самая ранняя по дате из известных нам русских литографий — «Всадники» Орловского. В конце 1816 г. в Петербурге было отпечатано уже два-три десятка литографий. Эти первые опыты петербургской литографии, технически совершенные, показывают, что в марте—ноябре 1816 г. в Петербурге имелась хорошо оборудованная литография, имелись опытные печатники.

Март 1816 г., конечно, дата не лишенная условности. Очень может быть, какие-либо кустарные попытки или эксперименты в области литографирования имели место и раньше, до 1816 г. (об этом мы еще будем говорить в дальнейшем). Однако, исходя из имеющихся в настоящее время в нашем распоряжении данных, именно 1816 г. правильнее считать годом действительного начала литографии в России, поскольку именно этот год знаменует у нас начало производственного применения литографии. 1816 г. или, может быть, рубеж 1815—1816 гг. — время возникновения у нас первых «камнепечатен».

1816 год — это также год, когда в Париже были основаны две крупные литографии — Ластейри и Энгельмана, сразу же широко популяризовавшие новый способ печати. Таким образом, в 1816 г. литография встала на твердую почву одновременно и в России и во Франции. Однако, как мы уже говорили в предыдущей главе, у французской литографии был до 1816 г. довольно сложный «предисторический» период. Он сводился к ряду нежизненных попыток привить литографию во Франции, к паломничеству французов в Мюнхен (Ломэ, Лежен, Виван-Денон, Ластейри, Франсуа Жерар), к составлению докладов о литографии, к публикации о ней всякого рода заметок и сведений в печати и т. д. Был ли такой «предисторический» период у русской литографии? На этот вопрос следует ответить утвердительно. Однако в литературе до сих пор период этот не освещен совершенно; принято даже считать, что о литографии в России «начали писать лишь с 1817 года»<sup>1</sup>.

Между тем на самом деле интерес к литографии в России возник очень рано — в 1803 г.

Литографией заинтересовались прежде всего научные круги, и в частности, крупный ученый своего времени — минералог — академик Василий Михайлович Севергин (1763—1827). Позднее, в 1814 г., литографией заинтересовался еще один русский ученый, член-корреспон-



дент Академии наук, впоследствии академик, И о с и ф Г а м е л ь (1778—1862), познакомившийся с ней в Англии и написавший о ней статью-доклад. Затем, в апреле 1816 г., появилась новая подробная статья о литографии академика В. М. Севергина. Появление этой статьи в апреле 1816 г., почти одновременно с самой ранней русской литографией («Всадниками» Орловского), датированной мартом 1816 г., вряд ли представляет собой случайное совпадение. Детальный характер статьи академика Севергина делает вероятным предположение, что Севергин имел возможность ознакомиться с процессом литографирования на практике, т. е., иными словами, ознакомиться в той или иной форме с деятельностью той петербургской литографии, которая выпустила «Всадников» Орловского.

О попытках, хотя бы и кустарных, литографирования в России до 1816 г. пока что можно строить только предположения.

Отметим, что в литературе есть глухое указание о наличии исполненной «до 1815 года» литографии С а м у и л а Ш и ф л я р а, этого если не первого, то одного из первых русских литографов (см. заметку о Шифляре в словаре Тиме-Беккера, т. VI, 1912, стр. 495.) К указанию этому следует отнестись осторожно; лист, повидимому, датирован лишь приблизительно<sup>2</sup>. Отметим далее, что К а р л Г а м п е л ь н, гравер, рисовальщик и литограф (о нем мы будем говорить в отдельной главе особо), воспитывавшийся в Вене между, приблизительно, 1808 и 1816 гг., и сразу же по приезде в Россию исполнивший, в конце 1816 г., одну из наиболее ранних русских литографий, необходимые литографские навыки получил, по всей вероятности, еще в Вене. К сожалению, венских литографий Гампельна, исполненных до приезда в Россию, пока не найдено, да, по правде говоря, никто их и не искал. Западная же литература о венских литографах и литографиях скудна и Гампельна не упоминает.

Наконец, нужно упомянуть о Х р и с т и а н е К ё к е<sup>3</sup>, из Майнца, переселившемся в Россию около 1804—1805 гг. и занявшем, по приезде в Москву, должность преподавателя рисования в Московском университете. Кёк был известный в те времена рисовальщик-анатом, работавший до 1804—1805 гг. во Франкфурте и Майнце для видного ученого, профессора Майнцкого университета Земмеринга, медика (отчасти физика), с 1805 г. члена мюнхенской Академии наук. Год переезда Земмеринга из Майнца в Мюнхен совпадает, повидимому, с моментом переезда Кёка из Майнца в Москву, где, помимо преподавательской деятельности в университете, Кёк много и долго работал в качестве рисовальщика для бывшего майнцкого профессора Готхельфа Фишера (с 1804 г. — профессора Московского университета), развившего в Москве кипучую научную и научно-издательскую деятельность. Фишер же, как мы знаем (см. предыдущую главу), был первым пропагандистом литографии в Германии, опубликовавшим в 1804 г. в Лейпциге исключительно ценную статью о литографских опытах Франсуа Жоанно в Оффенбахе. Тесно связанный с Фишером, Кёк не мог, конечно, не знать от него о существовании «полиавтографического» искусства, с которым, впрочем, легко мог познакомиться и сам, еще до приезда в Москву, в Оффенбахе — Майнце. К сожалению, не удалось обнаружить никаких следов «пропаганды» Фишером литографского искусства в Москве, за исключением того лишь, что, перечисляя на обложках изданных им в Москве в 1805—1806 гг. книг свои научные труды, Фишер неизменно указывал и свою лейпцигскую статью о «полиавтографии». Однако во всех этих книгах (естественно-научного содержания) нет литографий. Рисунки Кёка и других, сделанные для этих изданий, воспроизведены во всех случаях в гравюре, преимущественно граверами Бекетовской школы крепостных граверов. Сам Фишер иногда тоже брался, но не за литографию, а за офорт. Что же касается Кёка,



то он сам, видимо, не гравировал: ни одной гравюры им исполненной мы не знаем. Но он литографировал. Dussler зарегистрировал в своем репертуаре ранней немецкой литографии раннюю «анатомическую» литографию Кёка (хранящуюся в мюнхенском Graphische Sammlung) <sup>4</sup>. Среди же русских литографий, исполненных в первой четверти XIX века, имеется два-три портрета, подписанных именем «Коеск», в том числе портрет профессора-медика Московского университета и Медико-хирургической академии М. Я. Мудрова, друга Новикова, исполненный Кёком (по оригиналу А. Л. Витберга) в начале 20-х гг. Портрет этот по фактуре представляет собой во всех отношениях нормальную литографию карандашом. Однако иной характер носит другая литография Кёка — портрет Н. И. Новикова. Лист этот, конечно, значительно более ранний и по фактуре занимает довольно обособленное место в репертуаре ранней русской литографии. Исполнена эта литография карандашом, на крайне неумело корнованном камне, и обнаруживает явную архаичность исполнения. Эта особенность сближает ее с очень ранними образцами немецкой литографии, с такими даже, как «инкунабулы» немецкой карандашной литографии 1801—1804 гг., периода еще не освоенной карандашной техники <sup>5</sup>. Для периода, скажем, 1815—1818 гг., такая техника безусловно анахронизм. Литографированный портрет Новикова работы Кёка известен далее, ни много ни мало, в трех состояниях: <sup>6</sup> с надписью «Н. И. Новиков. Родился 27 апреля 1744 года» (как на воспроизводимом, см. таблица 1, экземпляре Государственной библиотеки имени Ленина) <sup>7</sup>, без этой надписи и с надписью (по указанию В. Я. Адарюкова) «pour ses amis» (для его друзей). Вне всякого сомнения литография исполнена при жизни Новикова (скончавшегося в 1818 году), иначе на литографии непременно был бы указан не только год рождения, но и год смерти Новикова. Далее, очевидно, литография предназначалась не для широкого распространения, а для раздачи среди узкого кружка друзей Новикова. Место исполнения литографии, конечно, Москва, поскольку деятельность и Кёка и всего Новиковского кружка в первой четверти XIX века связана именно с Москвой. Остается решить вопрос: когда же, более точно, исполнена литография и не исполнена ли она в первые же годы пребывания Кёка в Москве, т. е. значительно раньше 1816 г.

Литография Кёка, как указано на самой литографии, воспроизводит оригинал Черепанова, воспользовавшегося общей схемой известного портрета Новикова работы Левицкого и запечатлевшего облик Новикова тотчас же по выходе из крепости (1796), куда Новиков вошел свежим и бодрым, а вышел «одряхлевшим старцем». В связи с этим правдоподобнее, конечно, что попытка распространения черепановского оригинала среди друзей и почитателей Новикова могла иметь место скорее в начале XIX столетия, нежели в предсмертные годы Новикова (1815—1818).

Приведенные соображения как будто говорят в пользу более раннего происхождения литографии Кёка (до 1816 г.). Однако В. Я. Адарюков указывает, что один из виденных им экземпляров этой литографии (в собрании В. И. Яковлева, ныне не существующем) отпечатан на бумаге с водяным знаком 1815 года <sup>8</sup>. Это очень существенно, но не решает вопроса (наличие трех состояний портрета Новикова говорит о нескольких тиражах, которые могли быть разновременны; как раз история ранней литографии знает ряд случаев длительного хранения камней и многократного их использования). Фактурные же особенности литографии Кёка являются фактом, во всяком случае, не менее существенным.

Окончательно же вопрос датировки литографированного портрета Новикова работы Кёка можно будет, думается, решить лишь путем палеографического изучения возможно большего количества его экземпляров.



К каким бы окончательным выводам мы при этом ни пришли, все же и теперь ясно, что в Москве, не позже 1818 г., уже литографировал, чрезвычайно кустарно, некто Кёк, которого, судя по всему, следует идентифицировать с Христианом Кёком, рисовальщиком-анатомом из Майнца, ранним немецким литографом, и с 1804—1805 гг. (по какой год — не знаем) «профессором рисования» Московского университета, и что именно с деятельностью Кёка и следует связывать «начало литографии» в Москве.

Что же касается ознакомления русских людей с литографией за границей, то, кроме Гамеля (о котором мы упоминали) и даже раньше его, с литографией ознакомился, вероятно, П. Л. Шиллинг, в 1816 г. организовавший одну из первых литографий в России — литографию Министерства иностранных дел. В период с 1803 по 1812 г. Шиллинг жил в Мюнхене. Однако никаких документальных данных, подтверждающих интерес Шиллинга к литографии уже в этот ранний период, пока не обнаружено.

Несомненно, «предисторический» период в истории русской литографии нуждается в выяснении.

Пока же мы считаем необходимым остановиться на деятельности академиков В. М. Севергина и И. Гамеля — этих первых пропагандистов литографии в России.

23 февраля 1803 г. на конференции Академии наук академик Севергин сделал доклад о литографии, озаглавленный им «Новый способ отпечатывать рисунки или писмена»<sup>9</sup>. В том же 1803 г. резюме доклада было опубликовано в «Санктпетбургских Ведомостях».

В 1802—1803 гг. Академией наук принято было за правило «припечатывать» каждую неделю к газете, в виде приложения, «краткие известия о разных полезных открытиях и других предметах наук». Наряду с другими известиями «припечатан» был и доклад академика Севергина. Небольшой листок, приложенный к номеру «Санктпетбургских ведомостей», является первым печатным известием о литографии на русском языке. Известие это появилось всего на год позднее первой заметки о литографии во французской печати.

Вот что сообщил читателям «Санктпетбургских Ведомостей» академик Севергин:

Новый способ отпечатывать рисунки или писмена.

Некоторый немец в Лондоне есть изобретатель оного. Он берет известной камень имеющий мелкую сыпь, и как бы губчатое сложение. На поверхности его не полируют, но только оглаживают и пишут на оной или изображают рисунки посредством тонкого пера и особыми чернилами, кои имеют свойства не вбирать в себя воды, а напротив того обыкновенные книгопечатные чернила удобно в себя принимают. По окончании рисунка вся поверхность камня spraysывается водою. Камень вбирает в себя воду, и все места на камне, на коих ничего не написано или не изображено остаются мокры. Потом печатные чернила наводятся обыкновенным способом. Намоченные места чернил в себя не принимают, а только те, кои первыми чернилами написаны были. Когда потом наложат смоченную бумагу, и надлежащим образом пригнетут, то получают весьма ясную отпечатку, которая подлиннику во всем подобна. Сказывают, что несколько сот таких отпечаток произвести можно. Вышеупомянутые особые чернила есть распущенный в воде гуммилак посредством малого количества минеральной щелочной соли и мыла.

В. Севергин.





Академик  
В. М. СЕВЕРГИН  
Гравюра пунктиром начала  
XIX века.  
Гос. музей изобр. искусств  
им. Пушкина, Москва

В этом раннейшем известии о литографии метод литографирования описан совершенно правильно. Следует обратить внимание на то, что Севергин говорит исключительно о литографировании пером. Техника литографирования карандашом и, как необходимого условия всякой карандашной литографии,—придания поверхности камня соответствующей зернистости, была еще недостаточно разработана. Напомним, что вышедший 30-го апреля 1803 г. в Лондоне альбом «Образцы полиавтографии» (Specimens of Polyautography), изданный Ph. André, содержал почти исключительно литографии пером, карандашных литографий было только две.

С 1803 по 1814 г. нам не удалось зарегистрировать ни одного известия о литографии в русской печати, за исключением лишь перепечатки в 1806 г. первоначального сообщения Севергина (1803 г.) в книжке «Прибавление к Технологическому журналу» (1806, часть I, стр. 144—145). Тем не менее все же из этого следует, что русская публика в период с 1803 по 1806 г. дважды была информирована Севергиным о литографии. То обстоятельство, что автором заметок был ученый, и даже крупный ученый своего времени, публицистическая деятельность которого сочеталась с экспериментальной, делает, до известной степени, возможным предположение, что попутно публикации в печати первых данных о литографии могли иметь место, в лабораторной обстановке, и какие-либо эксперименты над «новым способом отпечатывать рисунки или писмена». Во всяком случае, позднейшая публикация академика Севергина (апрель 1816 г.) дает нам сведения о месторождениях в России пригодного для литографирования камня, которые, как бы общи они ни были, все же могли явиться результатом, видимо, лишь какой-то, предшествовавшей публикации, исследовательской работы:



«В России находится изобильно пригодного камня на сию работу (т. е. литографирование), — пишет академик Севергин, — во всех флецовых известковых горах, даже близъ С. Петербурга, и в смежных Губерниях Новгородской, Псковской и проч. кроме Финляндии, между прочим Путиловский камень кажется для сего в особенности пригодным»<sup>10</sup>.

Для того чтобы отметить «особую пригодность» путиловского камня, вряд ли достаточно было ознакомиться с его чисто внешними качествами, так сказать «на глазок». Вероятнее, что были сделаны какие-либо пробы, с целью испытать пригодность этого камня для литографирования. А испытать пригодность — значило сделать с помощью испытуемого камня оттиск — рисунка ли, надписи и т. п.

Мы остановимся далее более детально на содержании статьи академика Севергина, напечатанной в апреле 1816 г. и озаглавленной «О литографии или тиснении на камне», а сейчас перейдем к подробной статье-докладу д-ра Иосифа Гамеля, появившейся в сентябре 1814 г.

Автор статьи — доктор Иосиф-Христиан Гамель — был в эти годы молодым, начинающим ученым, членом-корреспондентом Академии наук. Впоследствии, за многочисленные научные заслуги, он избран был «ординарным академиком по технологии и химии, приспособленной к искусствам и ремеслам». Следуя примеру академика Севергина, Гамель в течение всей своей долгой научной карьеры неуклонно оповещал публику о новых европейских изобретениях. В 1814 г., будучи командирован в Англию (Министерством внутренних дел) для изучения новых открытий и изобретений, Гамель прислал на родину ряд статей о важнейших «англинских изобретениях». Статьи печатались в официальном органе министерства — газете «Северная Почта». Статья Гамеля, называвшаяся «Печатание с камня» («Lithographia»), была помещена в прибавлении к № 17 газеты от 5. IX. 1814 г. и являлась результатом непосредственного ознакомления Гамеля с литографией Томаса Баркера, в Бате, провинциальном городе Англии. Касается она почти исключительно вопросов применения литографии в художественной области. Гамель знакомит нас в ней весьма обстоятельно, с техническими приемами художественной литографии в том виде, в каком они существовали и применялись в Англии в 1814 г. Вместе с тем нельзя не указать, что в специальной литературе, посвященной литографии в Англии, деятельность Томаса Баркера (1769—1847), весьма известного в свое время английского пейзажиста, освещена крайне мало. Фигура Баркера-живописца заслонила, в известной мере, фигуру Баркера-литографа. Статья Гамеля поэтому имеет, возможно, некоторое значение и для истории развития художественной литографии в Англии.

Свою статью-доклад Гамель начинает с изложения преимуществ литографии перед гравированием на металле:

«Печатание с камня имеет то преимущество пред печатанием с медных досок, что с камня можно снимать бесконечное число отпечатков или копий, как напротив того медные доски дают не более тысячи хороших отпечатков».

Прежде чем перейти к изложению технических способов литографирования, Гамель помещает небольшое историческое введение:

«Первым изобретателем сего искусства почитается Г. Сен-фелдер в Мюнхене. В Англии хотя было оное введено уже в 1801 году, но художники тамошние не занимались сим искусством. Вероятно они не предполагали, чтобы можно было довести оное до большого усовершенствования».



Но, сообщает Гамель,

«недавно в Бате Г. Баркер, а более еще Г. Банкс стали доказывать, что сей предмет заслуживает внимания художников. Они издали прекраснейшее собрание весьма хороших рисунков с камня отпечатанных».

Банкс—это, конечно, Н. Bankes, автор упоминаемой Pennel'ем первой английской книжки о литографии — «Lithography, or the Art of making drawings on stone», London, 1813<sup>11</sup>. Что же касается Томаса Баркера, то мы уже о нем говорили. Отметим только, что Баркер является одним из участников известного альбома 1803 г. «Specimens of Polyautography», изданного Филиппом Андре, и, видимо, с того времени непрерывно занимался литографией. В 1813—1814 гг. он издал два альбома: «Forty Lithographic impressions from drawings by T. Barker selected of Rustic Figures after Nature», Folio, Bath, 1813 и «Thirty-two Landscape scenery», Folio, Bath, 1814<sup>12</sup> (последний альбом отпечатан только в 50 экземплярах). Именно эти альбомы Баркера Гамель, вероятно, и имел в виду, говоря о «прекраснейшем собрании весьма хороших рисунков с камня отпечатанных».

Описывая технологический процесс, Гамель, в отличие от сообщенный Севергина 1803—1806 гг., которому принципы карандашной литографии были неизвестны, говорит уже о рисунках, «имеющих вид черного мела», т. е. иначе говоря, о карандашной литографии, и о необходимости придания поверхности камня зернистости.

«Камень для сего употребляемый, — пишет Гамель — должен быть известковый, плотный, несколько принимающий в себя воду. В окружности города Бата находится таковой камень в большом количестве и называется там white lyaz. Оный вырезывается плитками равной толщины. Для рисования пером и чернилами поверхность камня выглаживается пемзой. Но когда хотят, чтобы рисунок имел вид черного мела, то поверхность на нем трется песком, дабы сделалась несколько шероховатою, и тогда рисовать должно особенным грифелем... Камень для рисовки должен быть совершенно сух и чист и не надобно притрогиваться к нему голою рукою. Когда рисунок готов, то наливают на камень крепкую водку (Aqua fortis), разведя ее довольно водою, и тотчас опять сливают. Она неприметным образом унижает места непокрытые восковою массою. Потом намачивают поверхность весьма слабым раствором камеди, которая всасывается в непокрытых местах и заклеивает все скважины или ноздреватости в камне. Чернила для печатания употребляются те же самые, как и для печатания с меди. Они пристаю только к рисунку, писанному восковыми чернилами, а к прочей мокрой части не пристаю».

Далее Гамель дает рецепт приготовления чернил «из воску и шеллака» с примесью поташа, соды и сажи, кратко упоминает о составных частях «литографического грифеля», а также отмечает мимоходом, что, вообще говоря, можно и «к простой сапожной ваксе прибавлять более мелкой сажи и тем рисовать».

Свою статью Гамель заканчивает некоторыми практическими советами рисующим на камне. Он пишет:

«На камне рисовать надобно в обратном положении. Кто к сему не привык, тот может сперва рисовать на простой бумаге красным карандашом. Приложив ее на сухой камень, должно с противной стороны тереть, чтоб карандаш пристал. Тогда по сим чертам удобно уже будет поправить рисунок. Воронье перо предпочитается для нежных фигур, а для планов стальное перо лучше».



В 1818 г. Гамель издал в Париже на немецком языке книгу о так называемой Ланкастерской системе взаимного обучения. В 1820 г. этот труд был издан и на русском языке<sup>13</sup>. К обоим изданиям Гамель приложил литографированные портреты основоположников системы — Белла и Ланкастера работы П. Р. Виньерона (1789—1872), носящие дату — 1818 год. На стр. 344 русского издания указано, что «онные (портреты) сделаны в литографическом заведении Графа Ластейри в Париже». Это обстоятельство служит косвенным указанием, что Гамеля литография продолжала интересовать и позже 1814 г. и что в бытность в Париже он, очевидно, не преминул ознакомиться с литографией Ластейри.

Нам остается сказать несколько слов по поводу нового печатного выступления академика Севергина, опубликованного в апреле 1816 г. статью «О литографии или тиснении на камне». Статья помещена была в издании «Продолжение Технологического журнала, состоящее из ученых известий, имеющих предметом приложение учиненных в науках открытий к практическому употреблению», т. I, ч. 1. С 1 января по 1 апреля 1816 г. Спб., при Академии наук, стр. 34—38.

По словам Севергина, он написал свою статью о литографии, желая «способ сей соделать более известным в России». Таким образом, Севергин свидетельствует, что к моменту написания им статьи литография в России известна была, но мало. Далее Севергин подробно излагает три способа литографирования. Первый способ — когда «сделанные карандашом черты покрывают особыми чернилами», после чего «покрывают плиту большим или меньшим количеством слабой селитряной кислоты, смотря по выпуклости или впалости, каковые получить желают. А как сия кислота разъедает камень кроме тех мест, кои напитаны оными чернилами, то из сего следует, что рисунок остается цел и явствен». Способ сей — замечает Севергин — «пригоден наипаче для печатания музыкальных нот». Второй способ — «глубокий», не имеющий, однако, по словам Севергина, «существенной разности от предыдущего», при котором, в результате еще большего «разъедания камня» кислотой, «письмена становятся гораздо выпуклее», а оттиски «выходят ровнее». И, наконец третий способ — «способ тиснения по плоским чертам, который выгоден наипаче для отпечатывания рисунков, похожих на производимые карандашом».

Литографией, — резюмирует Севергин, — «можно изобразить на камне всякого рода рисунки, музыкальные ноты, все роды письмен, карты географические и проч.». Главная же выгода «состоит в поспешности, с коею производится работа. Ибо, например, рисунок, коего художник не может выгравировать на меди в течении пяти или шести дней, может совершен быть на камне в один или два дня... Медная доска может доставить едва тысячу образцов, напротив того на камне можно добыть оных несколько тысяч, и последний оттиск не хуже первого. В Вене делали опыт к получению тридцати тысяч экземпляров одного и того же рисунка, и последний оттиск был почти столь же хорош, как и первый».

#### Примечания

<sup>1</sup> А д, «Очерк», стр. 12.

<sup>2</sup> В заметке у Тиме-Беккера указано, что подпись «Chiflard» имеется «auf einer vor 1815 entstandenen französ. Lithographie darstellend eine Strandwache am Meere, auf dem Kriegsschiffe kreuzen» (в собрании берлинского Kupferstichkabinet'ta). Возможно, речь идет о воспроизводимой нами (см. таблицу V) литографии Шифляра 1817—1818 годов — «Матрос гвардейского экипажа».

<sup>3</sup> Первое упоминание о Кёке в России мы находим на стр. XV «Mémoires de la Société des naturalistes de l'Université... de Moscou» (т. I, Москва, 1806), где имеются следующие сведения о нем: «Koeck Chrétien, professeur du dessein à l'Université, membre de la Soc. des sciences et des arts de Mayence» (членом Майнского общества наук и искусств, заметим кстати, состоял одновременно и Гот-



хельф Фишер). Nagler (т. VII, стр. 113) говорит о N. Koesck'e, рисовальщике-анатоме, работавшем для мюнхенского академика Земмеринга (1755—1830), бывшего, до переезда в Мюнхен в 1805 г., профессором физиологии в Майнцском университете. Из биографии Земмеринга («Allgemeine deutsche Biographie», том 34, 1878, стр. 612) узнаем, что это и был именно Христиан Кёк. Академик Гамель в книге «Исторический очерк электрических телеграфов» (Спб. 1886, стр. 11—12), упоминая о Христиане Кёке, также говорит, что он работал и для Земмеринга и для Фишера (в Москве) и что Земмеринг знал Кёка, как рисовальщика, еще в Майнце. Все это позволяет идентифицировать упомянутого Наглером Н. Кёка с Хр. Кёком — «профессором рисования Московского университета». Ровинский упоминает о Христиане Кёке (в «Словаре русских гравированных портретов») только в связи с двумя портретами Александра I, гравированными по рисункам Кёка (№№ 119, 301).

<sup>4</sup> Литографию карандашом — «Darstellung eines Muskelmannes», размером 600 × 355.

<sup>5</sup> Ср., например, раннюю литографию Меттенлейтера — портрет Хупфауера (Wagner, стр. 66).

<sup>6</sup> В. Я. Адарюков, «Портреты издателей и художников русской книги» в сборнике «Книга в России», М. — Л., 1925, т. II, стр. 500.

<sup>7</sup> Разм. 80 × 90 (по изображению). Инв. № 5245. Поступил в составе собрания Д. В. Ульянинского, к которому, очевидно, перешел от П. А. Ефремова (на экземпляре имеется дарственная надпись Г. Геннади — П. А. Ефремову). Подписи: слева — «peint par Tcherepanoff»; справа — «Dessiné sur pierre par Koesck». Черепанов, возможно — профессор всемирной истории и статистики Московского университета Никифор Евтропиевич Черепанов (1762—1823), друг Новикова, масон, нарисовавший, между прочим, 31 июля 1818 г. портрет Новикова в гробу (см. А. Д. «Кн. в Р.», т. II, стр. 500).

<sup>8</sup> «Кн. в Р.», т. II, стр. 500.

<sup>9</sup> Протоколы заседаний конференции Академии наук с 1725 по 1803 г., т. IV, 1786—1803. Спб. 1911, стр. 1059: «Mr... Severguine presenta et lu trois articles pour le supplément scientifique des Gazettes, savoir: 1. Новый способ печатывать рисунки или письма...»

<sup>10</sup> Продолжение Технологического журнала... т. 1, ч. 1. С 1/1 по 1/IV 1816 г. Спб. 1816, стр. 34—38. Сведения о путиловском камне Севергин опубликовал еще в 1809 году, охарактеризовав его как «известной камень, краснобурый, желтый, зеленый и синеватый смешанный, нарочитую политуру принимающий» и залегающий «на реке Насье, в Ладожское озеро впадающей, близь Путилова, близь Ладожского канала» (см. «Опыт минералогического землеописания Российского государства, изданный трудами академика Василья Севергина». Спб. 1809, ч. II, стр. 5). «Политура», по определению словаря В. И. Даля — «гладкая, зеркалистая поверхность предмета, искусственно наведенная». Отмечая особую пригодность путиловского камня воспринимать «политуру» Севергин вряд ли имел в виду оттенить какие либо строительные или поделочные свойства путиловского известняка. Вероятнее (в общем контексте с приведенными нами высказываниями Севергина о литографии) Севергин имел ввиду отметить пригодность путиловского камня именно для литографирования.

<sup>11</sup> Pennel, «Lithography and lithographers», Лондон, 1915, стр. 94.

<sup>12</sup> Thieme-Becker, т. II, стр. 503.

<sup>13</sup> «Описание способа взаимного обучения по системам Белла, Ланкастера и других... сочинение надв. советника, доктора медицины Гамеля, переведенное с нем. языка... Карлом Кнаппе». Спб. 1820. В типографии Воспитательного дома.



### Глава III

## Вопрос о приоритете

Мы знаем, что начальной датой возникновения литографии в России является дата литографии Орловского «Всадники» — март 1816 года. Известно, далее, что эта литография, являющаяся самым ранним документальным доказательством или указанием существования литографии в России, входит в состав альбома, озаглавленного «Gravures sur pierre faites à St. Petersburg, 1816». («Гравюры на камне, исполненные в Санкт-Петербурге, в 1816 году»). Литография, в которой отпечатан альбом — не известна.

С другой стороны, мы сталкиваемся с прочно укоренившейся традицией, восходящей к показаниям людей авторитетных, современников эпохи возникновения у нас литографии, утверждающих, что инициатором введения литографии в России был Павел Львович Шиллинг, который поставил этот вопрос пред русским правительством еще в 1815 г., а в следующем, 1816, году организовал первую в России литографию (в начале или в конце года — не известно).

Это традиционное утверждение подтверждается существованием второго альбома литографий, озаглавленного «Essais Lithographiques exécutés dans les années 1816. 17. 18 et 19. sous la direction du baron Paul Schilling...» («Литографические опыты, исполненные в 1816. 17. 18. и 19 гг. под руководством П. Л. Шиллинга в литографическом заведении Государственной коллегии иностранных дел»). Указание титула на 1816 год, в свою очередь, является документальным доказательством существования литографии Шиллинга в 1816 году.

Оба альбома, — и более ранний, выпущенный неизвестной литографией, и более поздний, выпущенный Шиллингом, — являются «альбомами образцов», не предназначенными для широкого распространения (чем объясняется их исключительная редкость) и как бы подытоживающими работу той и другой литографии, в одном случае за сравнительно короткий промежуток времени: март — ноябрь 1816 г. и отчасти 1817 г. (одна литография в альбоме, выпущенном «анонимной» литографией, датирована 1817 годом), в другом — за более длительный промежуток: 1816—17—18—19 гг. Отметим, однако, что литографий 1816 г. в этом последнем альбоме, изданном Шиллингом, нет. Тем не менее вряд ли можно сомневаться, на основании заглавия альбома, что они были и лишь случайно, по той или иной причине, до нас не дошли.

Чтобы решить вопрос о приоритете в том смысле, как мы его понимаем, т. е. какую литографию, неизвестную ли, выпустившую мартовскую литографию Орловского и ноябрьский альбом, или шиллинговскую,



следует считать первым по времени возникновения производственным предприятием,— необходимо проанализировать и установить степень достоверности тех мемуарных свидетельств современников той эпохи, на основании которых вопрос о приоритете решался до сих пор в пользу Шиллинга.

Эти показания мемуарного порядка принадлежат двум лицам, лично знавшим Шиллинга и даже, если верить их собственным словам, находившимся с ним в дружеских отношениях,— Н. И. Гречу<sup>1</sup> и К. В. Чевкину<sup>2</sup>.

До сих пор никто, кажется, из писавших о литографии в России не смог еще уклониться от того, чтобы не процитировать буквально или, в крайнем случае, изложить своими словами следующие строки воспоминаний Н. И. Греча о Шиллинге:

«По вторичном вступлении союзных войск в Париж (1815) Шиллинг был там и вместе с другими русскими был приглашен Министерством нашим к содействию в составлении и переписке разных актов на французском языке, которых нельзя было поверить иностранцам. Эти работы занимали значительное число лиц день и ночь. Шиллинг, по природе нетерпеливый и неусидчивый, кряхтел за письменным столом и однажды как то сказал, что этого продолжительного копирования бумаг можно бы было избежать употреблением литографии, которая в то время едва ли где была известна, исключая Мюнхена, в котором она была изобретена и усовершенствована. Император Александр I, по представлении о том, приказал сделать опыт нового изобретения, и Шиллинг был для того послан в Мюнхен. Следовало налитографировать что-нибудь по-русски. Шиллинг припоминал себе разные стихотворения, выученные им в корпусе, и ни одного не мог вспомнить. Вдруг напал он на карикатурную идиллию Василия Львовича Пушкина — «Опасный Сосед», выгравировал ее и отправился с нею в главную квартиру. Содержание опыта возбудило общий смех, а исполнение оказалось безукоризненным; при министерстве иностранных дел в Петербурге заведена была литография, первая в России, и Шиллинг назначен ее директором. Он оставался в этой должности по кончину свою».

Н. И. Греч писал свои воспоминания о Шиллинге в 1853 г. во время своего заграничного путешествия. Непосредственным поводом послужило то, что Н. И. Греч вспомнил, убедившись в повсеместном распространении за границей телеграфа, что, собственно говоря, телеграф впервые изобрел его покойный приятель — П. Л. Шиллинг, который, кстати сказать, был одновременно и инициатором введения литографии в России. Результатом явилась статья «Барон Павел Львович Шиллинг (посвящено Николаю Александровичу Кокошкину)», присланная Н. И. Гречем из-за границы и напечатанная в № 142 «Северной Пчелы» за 1853 г.— шестнадцать лет после смерти Шиллинга (умершего в 1837 г.) и тридцать семь лет после возникновения литографии в России, в 1816 г. Поэтому не удивительно, если в статье, писанной экспромтом, «с дороги» и много лет спустя после описываемых событий, вкрались какие-либо неточности.

Но есть и еще одно и притом более раннее свидетельство, утверждающее то же, что Н. И. Греч. К. В. Чевкин, впоследствии сделавший большую административно-бюрократическую карьеру, в обстоятельном некрологе, появившемся в той же «Северной Пчеле» 27 сентября 1838 г. (№ 217), писал о Шиллинге:

«изучив литографию в самой отчизне ее, Баварии, он первый ввел сие полезное искусство в Россию и упрочил оное устройством одной из лучших доселе столичных литографий».



Таким образом, еще одно лицо устанавливает приоритет Шиллинга в деле введения литографии в России.

Нам предстоит попытаться проверить оба эти заявления, и Н. И. Греча и К. В. Чевкина.

Следующие абзацы воспоминаний Н. И. Греча вызывают сомнения. Греч пишет: «литография... в то время едва ли где была известна, исключая Мюнхена». Это, конечно, неверно. Литография в 1815 г. была уже достаточно широко известна во многих городах Германии и Австрии, а также в Англии и в Италии. Абзац: «Александр I, по представлении... (Шиллинга) относительно литографии, приказал сделать опыт нового изобретения» — также весьма сомнителен в своей точности. Александр I еще 30 мая 1815 г., сопровождаемый королем баварским и императором австрийским, «соизволил посетить» в Мюнхене баварскую государственную литографию, где, в его присутствии, Иоганн Михаэль Меттенлейтер (1765—1853) нарисовал на камне и отпечатал аллегорический рисунок «Согласие»<sup>3</sup>. Для Александра I представление Шиллинга, сделанное во время вторичного занятия Парижа (июль 1815 г.), если только оно было действительно Шиллингом сделано, никак не могло явиться новостью и вряд ли он мог дать Шиллингу распоряжение отправиться в Мюнхен, чтобы сделать там «опыт нового изобретения». В таком «опыте» просто не было надобности. И не только потому, что Александр I успел уже лично ознакомиться с литографией в бытность свою в Мюнхене, но и потому, главным образом, что для того, чтобы убедиться в целесообразности «нового изобретения» совсем не нужно было ехать в Мюнхен. Немецкие историки литографии свидетельствуют, что литография в период борьбы с Наполеоном была широко распространена в армиях союзников: «при главных квартирах союзных армий имелись литографии, обладавшие всем необходимым для размножения литографским способом приказов, донесений, карт и всякой вообще текущей переписки»<sup>4</sup>. Правда, прямого указания на то, что в распоряжении русской армии, занявшей Париж, имелась собственная походная литография, нет. Однако ясно, что убедиться в целесообразности применения литографии для «размножения переписки» русским можно было, что называется, не сходя с места, в штабах союзных армий. Из документов, приводимых Gräff'ом<sup>5</sup>, в частности видно, что при штабе союзной баварской армии имелась походная литография, возглавлявшаяся братом Зенефельдера — Теобальдом, занимавшим официальную должность «инспектора литографии» и располагавшим штатом сотрудников. Не менее того известен факт, что провинциальные французские литографии, возникшие в 1815 г. в Дижоне и предварившие своим появлением парижские литографии Ластейри и Энгельмана, возникли на основе походных литографий армий союзников и оккупационных корпусов.

Таким образом, говорить о какой-то особой «инициативе» и «новизне» предложения Шиллинга в 1815 г. вряд ли приходится. Если, доверяя Гречу, согласиться с тем, что Шиллинг в Париже предложил завести литографию, то предложение это, очевидно, могло иметь лишь узко ограниченный смысл и значение — использовать в практике Министерства иностранных дел, чиновником которого Шиллинг состоял, то, что было уже известно и достаточно распространено в союзной армии, оккупировавшей Францию.

Поездка Шиллинга в Мюнхен и пребывание там, что, несомненно, имело место, могли иметь целью не общее ознакомление с литографией, якобы по поручению Александра I, а конкретное ведомственное задание — наем мастеров-литографов, закупку оборудования, камней и т. п. для предположенной к открытию в Петербурге литографии Министерства иностранных дел. Все эти подготовительные действия происходили, очевидно, в 1815—1816 гг. В июле 1816 г. Шиллинг все еще находился



в Мюнхене. «Шиллинг по сию пору еще живет в Мюнхене», — писал Н. И. Тургенев брату С. И. Тургеневу 17/29 июля 1816 г. из Франкфурта: «ему поручено что-то там сделать, но он как видно не торопится»<sup>6</sup>. Самое существенное для нас — определение времени возвращения Шиллинга в Петербург из этой заграничной поездки, так как этим определяется более точно момент возникновения петербургской литографии Шиллинга. Последнее, оказывается, возможно. Соответствующие указания находим в недавно опубликованной Государственной библиотекой имени В. И. Ленина переписке А. И. Тургенева с братьями Булгаковыми. В письме А. И. Тургенева А. Я. Булгакову из Петербурга в Москву читаем:

«объяви осторожнее Василию Львовичу Пушкину, но осторожнее, дабы ему от радости дурно не сделалось, что вчера явился ко мне Шиллинг из чужих краев и привез первый опыт литографический — и что же напечатано? Опасный сосед! Сам литограф челом бьет брату Константину... так, как я Вам всем, и т. д.»<sup>7</sup>.

Письмо, датированное 26 сентября 1816 г., очень важно. Оно определяет концом сентября 1816 г. приезд Шиллинга в Петербург, что в свою очередь дает основание считать, что литография Министерства иностранных дел возникла в Петербурге никак не раньше октября 1816 г., так как, несомненно, литография не могла начать функционировать в Петербурге ранее приезда Шиллинга.

А поскольку это обстоятельство устанавливается, отпадает всякая возможность считать организованную Шиллингом при Министерстве иностранных дел литографию первой по времени своего возникновения в Петербурге<sup>8</sup>. Очевидно, в момент, когда Шиллинг приехал из Мюнхена и приступил к организации литографии Министерства иностранных дел, в Петербурге уже существовала, во всяком случае с марта 1816 г., если не раньше, какая-то другая литография, выпустившая в ноябре 1816 г. альбом «Гравюры на камне, исполненные в С. Петербурге, в 1816 году», в состав которого вошла и мартовская литография Орловского.

О первенстве Шиллинга в деле «введения литографии в России», возведенном Гречем и Чевкиным, говорить как будто не приходится. Вопрос о приоритете решается отнюдь не в пользу литографии Шиллинга.

Нашей задачей в следующей главе и является определение, что это была за литография, предвавшая своим появлением литографию Министерства иностранных дел.

Письмо А. И. Тургенева А. Я. Булгакову, позволяющее определить более точно время возникновения литографии Министерства иностранных дел и внести некоторую ясность в вопрос о приоритете, устанавливает, думается нам, также и дату мюнхенского издания «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, ни одного экземпляра которого, кстати сказать, пока не найдено. Не 1815, а, конечно, 1816 год. Трудно допустить, чтобы книга, изданная в 1815 г., могла дойти до Петербурга в качестве «новинки» только в конце сентября 1816 г.

#### Примечания

<sup>1</sup> Н. И. Греч (1787—1867) — литератор, издатель журнала «Сын Отечества» и, совместно с Булгариным, газеты «Северная Пчела».

<sup>2</sup> К. В. Чевкин (1802—1875) — государственный деятель. В 1838 г. — начальник Штаба Корпуса горных инженеров, впоследствии главноуправляющий путями сообщения и член Государственного совета.

<sup>3</sup> См. «Z. f. B.», 1912, март, и «Русский Библиофил», 1912, № 4, стр. 84 (статья Лютера).

<sup>4</sup> Gräff, стр. 100.

<sup>5</sup> Там же, стр. 110—111.



<sup>6</sup> «Академия наук СССР. Институт литературы. Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу», М.—Л. 1936, стр. 193.

<sup>7</sup> «Всесоюзная библиотека имени В. И. Ленина. Письма Александра Тургенева к Булгаковым. Подготовка текста писем к печати, вступительная статья и комментарии А. А. Сабурова», М. 1939, стр. 151—152.

<sup>8</sup> Между прочим «именной указ о штате для литографического заведения при Государственной Коллегии Иностранных Дел» был издан, как указал М. И. Щелкунов («История, техника, искусство книгопечатания», М.—Л. 1926, стр. 372—373), только 12 июня 1817 г. (текст указа см. Первое полн. собр. зак., т. XXXIV, 26919). Это обстоятельство, свидетельствуя, с одной стороны, о длительности организационного периода шиллинговской литографии, с другой — еще раз подтверждает косвенно правильность вывода, что литография Шиллинга могла возникнуть самое раннее в конце 1816 г.