

# Imago contrafacta: Образы и факты в Северном Возрождении\*

Когда Альберти попытался определить природу живописи и найти для нее возвеличивающий и одновременно знакомый образ, он выбрал замечательный пример:

«Я часто говорил в кругу своих друзей, следуя изречениям поэтов, что Нарцисс, превращенный в цветок, и был изобретателем живописи, ибо вся эта история о Нарциссе нам на руку хотя бы потому, что живопись есть цвет всех искусств. И неужели ты скажешь, что живописание есть что-либо иное, как не искусство заключать в свои объятия поверхность иного ручья?»\*\*.

Критики Ренессанса изначально основывали свои художественные задачи на том, что искусство должно зеркально отражать природу. Это была проблема, известная по дебатам, которые она вызвала в древности; и большая часть того, что было сказано об этом, либо отсылала к античным прецедентам, либо являлась попыткой неосведомленных авторов заново открыть для себя эту тему. Во всем Ренессансе и вне его разнообразные значения имитации, иллюзии, сходства и отражения продолжали обсуждаться в их непростой и во многом случайной связи с проблемой художественной новации. Вне всякого сомнения, наиболее искушенные теоретики Ренессанса с самого начала отдавали себе отчет в огромных трудностях, как практического, так и метафизического характера, возникающих при решении этого вопроса. В коротком пассаже Альберти мы застаем это интригующее сплетение уже в сложившемся виде — авторское подражание поэтам в пересказе истории появления живописи; очарованность Нарцисса открытием собственного изображения, запечатленного в природе; чудесное превращение юноши, ставшего жертвой самообмана, в цветок; использование этого цветка в качестве тропа для обозначения самого искусства живописи и, наконец, призыв охватить недоступную для объятий иллюзию, скрытую в глубине водоема... Альберти прекрасно понимал, что идея отражения природы не так проста!

\* Здесь и далее «звезда» обозначает примечания переводчика, арабская цифра — авторские сноски. Перевод осуществлен по изданию: *Parshall P. IMAGO CONTRAFACIA: Images and Facts in the Northern Renaissance // Art History. Vol. 16, No 4, December, 1993. P. 554–579.*

\*\* Цитата приводится по русскому переводу: *Альберти Л. Б. О живописи // Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. Пер. и комм. В. П. Зубова. М., 1935–1937. Т. 2. С. 40. В оригинале используется перевод соответствующего места в: *Alberti L. B. On Painting, Trans. C. Crayson, intro. and notes by M. Kemp, Harmondsworth, Middlesex, 1991. P. 61.**

Представление о том, что искусство тем или иным образом служит отражению природного мира, имело следствием помещение его в оппозицию природе как специфически человеческого продукта. Однако в чем, собственно, заключалась роль художника? Различные ответы на этот вопрос представляют собой то, что можно было бы назвать ренессансной теорией искусства, и вряд ли могут быть рассмотрены здесь подробно. Достаточно сказать, что в течение XVI века важность художественной новации переместилась в фокус критических дебатов. В определенных кругах классическая модель мимесиса была переформулирована таким образом, что творческие и природные процессы стали пониматься как сопоставимые друг с другом, а их различные плоды оцениваться в сходных и равнозначных терминах.

В северной Европе подобное отношение острее всего обнаруживает себя в грандиозных кабинетах редкостей позднего Ренессанса, где чудеса *artifitia* и *naturalia* были выставлены бок о бок, вызывая одинаковое восхищение. Устанавливая равенство статуса между естественным и рукотворным, кабинеты представляли собой род декларации независимости для изобретательства и высокого мастерства, наиболее полно обеспечивая проникновение изобретательского ума в необъятный мир творения<sup>1</sup>. Однако все еще остается вопросом, что в то время подразумевалось под описанием мира явлений, и какую ценность могло иметь это описание, вне зависимости от того, было оно выполнено художественными или естественными средствами.

Хотя искусство могло возникнуть из изучения природы, его результаты должны были осмысляться по отношению к ней как нечто иное, и в качестве предприятия по энциклопедическому описанию кабинеты редкостей были явно проблематичны. Их всеохватность создавала эффект выравнивающего соположения природных творений и человеческих изделий, проявляясь не многим более, как скопление самодостаточных материальных фактов, лишенных какого-либо организующего начала, ясного контекста, и презентующих главным образом свою нерепрезентативность<sup>2</sup>. Вероятно, возникающий здесь конфликт между особенным и типичным, между творческой новацией и рутинным актом документирования можно истолковать как отражение базовой неопределенности в позднеренессансной натурфилософии и художественной теории. В те критические десятилетия, когда искусство и наука учреждали собственные сферы влияния, ранее дополнительные друг другу силы изобретательского новаторства и документального наблюдения перестали быть удобными союзниками.

Настоящая работа прослеживает течение, идущее вразрез с превалирующими потоками позднеренессансного размышления об имитации природы. Нас будет интересовать идея изображения, как утверждения факта, но не как

<sup>1</sup> О кабинетах см. обобщающее исследование: *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. O. Impey and A. MacGregor (eds.). Oxford, 1985, с обширной библиографией. О взглядах классических эпох на искусство и природу см.: *Close A. J. Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and Renaissance* // *Journal of the History of Ideas*. Vol. 30. 1968. P. 467–86.

<sup>2</sup> См. рецензию Л. Дастона о недавнем исследовании, посвященном кабинетам редкостей: *Daston L. The factual sensibility* // *Isis*. Vol. 79. 1988. P. 462–7.

проявления новационности. Обращаясь к этой теме, я намереваюсь отложить в сторону традиционный критерий *mimesis*'а и взамен посмотреть на некие типы визуальной регистрации, которые имели в качестве первичной цели передачу информации изобразительными средствами, вне зависимости от того, были они конвенционально миметическими или нет. Целью здесь является пересмотр ренессансной проблемы репрезентации с функциональной точки зрения — так, чтобы мы могли обрести новый взгляд на этот крайне запутанный, но, по некоторым причинам, значительный эпизод в европейском искусстве.

В ходе XVI столетия, особенно в северной Европе, определенные типы изображений стали специально помечаться как предъявители визуального факта. Мы предлагаем вернуться к их идентификации с помощью термина, который, похоже, изначально применялся для их определения. Этот термин — *contrafactum*, латинское слово со сходными значениями в нескольких национальных языках<sup>3</sup>. Важно отметить, что именно такая формулировка была употреблена архитектором XIII века Вилларом де Оннекуром, для обозначения известного рисунка льва, который он сделал в своей книге образцов, объяснив его как *contrefais al vif*<sup>4</sup>. Хотя этот термин широко использовался в течение многих лет, значение, которое он получил в ренессансный период, не так легко установить. Ясно, однако, что тип или класс изображений, обозначаемых как *contrafactum*, первоначально возник из намерения передать какую-то часть информации, поддающуюся трансляции изобразительными средствами. Надо иметь в виду, что мы не располагаем возможностью ограничить этот тип никаким предикатом самого изображения, как, например, жанр, особая тема, изобразительный стиль, степень верности сюжету. Скорее, этот класс изображений может быть определен функционально, как некая практика репрезентации, которая в XVI веке наиболее часто проявляла себя в зарождающихся жанрах портрета и топографической картины, в запечатлении специфических событий, а также в документальном изображении естественных и сверхъестественных феноменов. В ретроспективе *imago contrafacta* интересны не только из-за своей вездесущности, но и благодаря особому значению в те времена, когда живопись и скульптура стремились порвать с эмпирической верификацией во имя установления собственного порядка истины. По-видимому, не случайно и то, что представление о *contrafactum* помогло заново определить классическую модель *mimesis*'а, так что она в конечном итоге оказалась в одном ряду с предпосылками новой науки.

Хотя нельзя быть точно уверенным в том, когда именно получил признание этот новый класс изображений, существуют очевидные свидетельства

<sup>3</sup> Латинский термин приводится здесь в форме, в которой он появляется в нашем первом подходящем примере, как отглагольное существительное — *contrafactus/a/um*. Часто встречается и другая форма: *contrafactum/a*. Варианты, появляющиеся в средневековом и ренессансном употреблении, отражают несообразности поздней латыни.

<sup>4</sup> Упоминанием об этом важном примере я обязан Патриции Эмисон. О значении и проблематике этой надписи см. классическое исследование концепций репрезентации в искусстве: Gombrich E. Art and Illusion. 2nd ed. L., 1969. Chap. 2. Особенно P. 78–9.

того, что к 1500 г. он утвердился к северу от Альп и что к тому времени его основное значение было хорошо всем понятно. В период между 1495 и 1500 гг. рейнский ювелир и гравёр Израэль ван Мекенем изготовил две религиозные гравюры с изображением *Imago Pietatis* — поясной фигуры страдающего Христа. Под каждой фигурой размещена латинская надпись, дающая образу название и устанавливающая его прототип. В переводе наиболее пространная из них звучит так:

«Это изображение сделано (*Hec imago contrefacta est*) по образу и подобию того первого *Imago Pietatis*, что хранится в церкви Святого Иерусалимского Креста в городе Рима, и каковое святейший папа Григорий Великий велел написать так, как сие открылось в видении, явленном ему свыше»<sup>5</sup>.

Надпись говорит нам, что увенчивающий ее гравированный образ «подражает» иконе, и далее — что его прототипом является настоящее изображение Христа, переданное нам св. Григорием, чтобы увековечить известное и часто изображаемое чудо его мессы. Особая значимость *Imago Pietatis* Григория базируется на его статусе авторизованного портрета Спасителя. Хотя на владение иконой св. Григория претендовали многие, к тому времени когда Израэль издал две свои гравюры, большинство верующих согласилось с тем, чтобы считать подлинник находящимся в упомянутой церкви Святого Креста (Санта Кроче) — картузианском представительстве, расположенном неподалеку от древних стен Рима, где до сих пор хранится мозаичная икона такого типа<sup>6</sup>.

Если мы сравним икону из Санта Кроче и гравюру Израэля Мекенема, то не останется ни малейшего сомнения в их близком родстве. Христос изображен с крестом на нимбе, под тем же углом, с монограммой «ICXC», поделенной надвое и расположенной по обе стороны головы; голова наклонена влево и руки сходным образом перекрещены: левое запястье над правым; фигура помещена на фоне брусьев креста, так что поперечина находится на уровне плеч; фигура изображена по пояс; и, наконец, греческая надпись, хотя и незаконченная, идентифицируется как фраза из восточной литур-

<sup>5</sup> Полный вариант текста, восстановленный из сокращенного: «*Haec imago contrefacta est ad instar et similitudinem illius primae imagines pietatis custoditae in ecclesia sanctae crucis in urbe Romana, quam fecerat depingi sanctissimus Gregorius papa magnus propter habitam ac sibi ostensam desuper visionem*» (*Lehrs M. Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. Vienna, 1908–34. Vol. 9. P. 176–8. Nos. 166–7; Koreny F. Hollstein's German Engraving, Etchings and Woodcuts, 1400–1700. Blaricum, 1986. P. 74–5. Nos. 166–7.*

<sup>6</sup> Ср.: *Male E. L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1908. P. 91–4.* Здесь можно найти мозаичную икону конца XII — начала XIV веков, недавно реставрированную, возможно, византийского происхождения. Ср. также: *Bertelli C. The «Image of Pity» in Santa Croce in Gerusalemme // Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower. L., 1967. P. 40–55.* На картузианском запрестольном образе «Коронация Марии» (1454, Musée de l'hospice, Villeneuve-lès-Avignon) размещена топографическая карта Рима, включающая вид церкви Санта Кроче, с происходящей в ней мессой Св. Григория. С целью дальнейшего изучения иконы и ее влияния см.: *Ogilvie C. The Iconography of the Man of Sorrows (рукопись) // MA thesis, Courtauld Institute of Art. 1970. P. 38–4; La Favia L. M. The Man of Sorrows: Its Origin and Development in Trecento Florentine Painting. Rome, 1980. P. 17–24; а также: *Belting H. Das Bild und sein Publikum. Berlin, 1981. Chap. 2. P. 282–3, 291.**

гии — обращение к Спасителю как к Царю Славы (*Basileus tes doxes*). Может даже показаться, что теневая обводка грудных мышц Христа, столь остро подчеркнутая на иконе, была замечена, но неправильно трактована Израэлем, или, что более вероятно, почерпнута им из другого источника. Можно отметить мимоходом, что меньшая из двух гравюр, с краткой надписью, наиболее близка в деталях к иконе из Санта Кроче. Когда Израэль создавал свои гравюры, он смотрел на некое изображение, действительно весьма схожее с фигурой из Санта Кроче<sup>7</sup>.

В контексте наших рассуждений особая значимость этих гравюр заключается в том факте, что каждая из них недвусмысленно декларировала себя в качестве точной копии (*imago contrafacta*) другого образа<sup>8</sup>. По всей вероятности появление этих двух гравюр около 1500 г. отражает растущее стремление паломников придавать особую значимость посещению Санта Кроче на пути к Риму, что было отчасти обусловлено ассоциированием *Imago Pietatis* с щедрой папской индульгенцией. По преданию, Григорий сам определил индульгенцию в 14 000 лет за молитвы, сотворенные достойными просителями перед изображением его видения. Так на неупорядоченном рынке индульгенций, который широко эксплуатировался печатниками, декларация св. Григория была распространена не только на оригинальную икону, но и на сам иконографический тип. Израэль с выгодой использовал это обстоятельство, создав гравюру с иконы из Санта Кроче, а также гравюру с изображением Мессы Св. Григория<sup>9</sup>. Например, на последней гравюре, полностью запечатлевшей действо мессы, Израэль изобразил Христа в позе, соответствующей авторизо-

<sup>7</sup> Хотя исследователи склонны предполагать особую связь между обеими гравюрами и иконой, они, как правило, отдают приоритет большей из них, поскольку только на ней есть подпись Израэля и, кроме того, она содержит полный текст, указывающий на церковь картузианцев как местонахождение прототипа: *Schiller C. Iconographie der christlichen Kunst. Gütersloh, 1966–80. Vol. 2. P. 213; Mersmann W. Die Schmerzensmann. Düsseldorf, 1952. P. VI; Ringbom S. Icon to Narrative. Abo, 1965. P. 66; а также Bertelli, op. cit. P. 40, 46. Однако даже при беглом осмотре ясно, что меньшая гравюра (Lehrs 166) более точно воспроизводит мозаику. Тем не менее ученые, занимающиеся реконструкцией подлинника иконы, обычно предпочитают большую, ориентируясь на надпись. Э. Брайтенбах (*Breitenbach E. Israhel van Meckenem's Man of Sorrows // The Quarterly Journal of the Library of Congress. Vol. 31. 1974. P. 21–6*) признает первенство меньшей из них (*Lehrs 166*).*

<sup>8</sup> В печатной графике существуют, конечно, прецеденты изображения эпифании напрямую, без копирования других образов. Мастер Е. С., который был, возможно, учителем Израэля и чьи гравюры послужили образцами для многих работ последнего, сделал три версии сюжета *Einsiedeln Madonna*, повествующие о чуде, которое случилось в часовне Швейцарского монастыря. Интерьеры двух из них приближены к изображению подлинной архитектуры часовни. Эти гравюры были изготовлены для празднования столетнего юбилея чудесного события в 1466 году, и они не являлись «репродукцией» какого-либо рукотворного образа, как это было в случае с гравюрами Израэля. Ср.: *Hoffman E. W. Some Engravings executed by the Master E. S. for the Benedictine Monastery at Einsiedeln // Art Bulletin. Vol. 43. 1961. P. 231–7; а также недавнее: Bevers H. Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. Exhib. cat. Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 10 Dec. 1986–15 Feb. 1987. P. 43–6. Cat. nos. 30–2.*

<sup>9</sup> Известен случай публикации Израэлем гравюры *Месса св. Григория* с надписью, гарантирующей индульгенцию в 20 000 лет, а в последующих изданиях той же гравюры срок пребывания в огне чистилища сокращался уже на 45 000 лет! (*Lehrs, IX.289.354*). Надувательства подобного сорта были предметом суровой критики среди определенных церковных кругов, которая достигла критической точки в предреформационный период.

ванному типу, — ясный признак того, что он отдавал себе отчет в том, какое значение приобрела такая трактовка в глазах верующих<sup>10</sup>.

В ретроспективе усилия по распространению иконы из Санта Кроче, вкупе с находкой большого фрагмента Истинного Креста в той же церкви в 1490-х гг., могут рассматриваться как часть согласованной кампании картузианского ордена с целью привлечь внимание к их главному представительству в Риме<sup>11</sup>. Не случайно эти события предшествовали юбилейному 1500 г., в котором прилив паломников в Святой Город должен был достигнуть небывалых высот. Надо полагать, что проповедь благочестия и коммерческий расчет оказывали немалое влияние на работу Израэля в отдаленном Бохольте. Эти особые обстоятельства, которые несомненно вдохновили его на создание двух ходких эстампов известного культового образа, очень важны, поскольку, похоже, именно они привели к появлению первой настоящей «репродукции» в северном европейском искусстве<sup>12</sup>.

Поучительны в этой связи слова *imago contrafacta*, примененные для того, чтобы охарактеризовать образ, трижды удаленный от своего прототипа — образ, копирующий образ, задуманный как изображение богоявления. Вполне вероятно, что автор надписи понимал *imago contrafacta* непредвзято, имея в виду подходящую для этого случая копию или репродукцию модели. Это очевидно из контекста, порождаемого надписью и ее референтом. В другом употреблении латинское *contrafactum* могло означать «портрет» или «изображение», иногда, что было более употребительно, «сходство»; в определенных случаях оно могло подразумевать «имитацию» — в смысле истинного подобия или, реже, подделки. Слова *contrafactio*, *contrafactura* и глагольная форма *contrafacere* были известны в латыни только с раннего средневековья<sup>13</sup>. Довольно любопытно, что при их появлении не было и следа классического двойника. Поразительно, однако, широкое распространение национальных вариантов этого термина для характеристики определенных изображений на протяжении всего ренессансного периода: *conterfei* или *abconterfei* в Германии<sup>14</sup>, *contrefait*

<sup>10</sup> Хронология работ Израэля после 1480 была реконструирована на основе эволюции его стиля: Geisberg M. Meister der Berliner Passion und Israhel von Meckenem. Strasbourg, 1903. P. 117–35. Shestack. Fifteenth-Century Engravings. Nos. 214–15.

<sup>11</sup> Останки креста снабжены надписью INRI на трех языках, что, как предполагается, было обнаружено при заделывании двери в церкви Санта Кроче в начале 1490-х годов (Bertelli, op. cit. P. 52).

<sup>12</sup> Брайтенбах («Man of Sorrow», op. cit. P. 52) приводит мнение Ф. Корени о том, что изображение, отпечатанное на пергаменте и окаймленное миниатюрами (Lehrs, no. 166, ныне хранится в Библиотеке Конгресса), представляет собой уникальный пример третьей реплики того же образа, вновь выгравированного и отпечатанного после смерти Израэля, и, следовательно, являющего собой свидетельство «огромной популярности» сюжета.

<sup>13</sup> Defresne Du Cange C. Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis (reprint). Graz, 1954. Vol. 2. P. 538; Latham R. E. Revised Medieval Latin Word-List. L., 1965. P. 112; Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevi. Woordenboek van het Middeleeuws Latijn van de noordelijke Nederlanden. J. W. Fuchs, O. Weijers, & M. Gumbert (eds.). Leiden, 1997. Vol. 2. P. 1089; Niemeyer J. F. Mediae Latinitatis Lexicon Minus. Leiden, 1984. P. 267. Наиболее раннее из известных мне зафиксированных употреблений термина встречается у Кассиодора (VI в.), см.: Lewis C. T., Short C. A Latin Dictionary. Oxford, 1879. Impr. 1966. P. 457. S. v. *contrafactio*: сопротивляться или не подчиняться дисциплине.

<sup>14</sup> Frühdeutsches Wörterbuch. R. Anderson et al. (eds.). Berlin and New York, 1989. Vol. 1. Cols. 192–3. S. v. *abkonterfei*, etc.; Grimm J. & W. Deutsches Wörterbuch. Leipzig, 1854. Vol. 1. P. 18. S. v. *abkonterfei*.

во Франции<sup>15</sup>, *contrefeit* или *contrefeyten* в Голландии<sup>16</sup>, *contraffatto* в Италии<sup>17</sup> и, разумеется, *counterfei* в Англии<sup>18</sup>.

С появлением двух гравюр Израэля ван Мекенема этот термин начинает применяться для обозначения прямого материального отношения с исходным изображением. Поэтому было бы интересно понять, как идея репрезентации или репродукции, присущая Ренессансу, развивает употребление *contrafactum*, и какое особое значение она ему придает? Применение термина становится преобладающим и, несомненно, наиболее интересным в искусстве немецкоязычных регионов на протяжении XVI века. Типичным примером является ксилография Эрхарда Шона 1528 года, надпись на которой в ранних изданиях идентифицирует этот образ так: «Альбрехт Дюрер, изображенный (*Conderfeyt*) в пятьдесят шесть лет». На самом деле гравюра Шона не была сделана с натуры, как можно было бы заключить из надписи, но, как и гравюры Израэля, она была изготовлена на основе другого изображения — портретной медали, сделанной Матесом Гебелем в 1527 году. Зависимость проявляется в большом количестве деталей, включая постановку головы и прическу Дюрера, — коротко обрезанные волосы не встречаются на других его портретах<sup>19</sup>. Однако здесь, как и прежде, нас занимает не подлинность портрета как свидетельства, но его претензия на легитимность. В надписи особо подчеркнут возраст Дюрера — очевидно, просто потому, что пятьдесят шестой год был последним годом его жизни. По всей вероятности, портрет был издан для продажи на рынке как дань памя-

Vol. 2. Cols. 635–6. S. v. *conterfei*, *conterfeit*; Kluge F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, 1963. P. 393. S. v. *Konterfeij*; и Jones W. J. A Lexicon of French Borrowings in the German Vocabulary (1575–1648). Berlin, 1976. P. 232–3. S. v. *conterfait*.

<sup>15</sup> Tobler A., Lommatsch E. Altfranzösisches Wörterbuch. Berlin, 1925. Vol. 2. Cols. 793–4. S. v. *contrefaire*, etc. — подражать, подделывать, искажать. *Jugenet E.* Dictionnaire de la langue française du seizième siècle. Paris, 1925–67. Vol. 2. P. 497–8. S. v. *contrefecture*, etc. — подражание, подделка, копия.

<sup>16</sup> *Verdam J.* Middelnederlandsch Handwoordenboek. The Hague, 1949. S. v. *conterfeit*, *conterfeiten*, *conterfeitinge* — подделывать, копировать, срисовывать, изображать. *Wijk N. Van.* Franck's Etymologisch Woordenboek der Nederlandsche Taal. The Hague, S. v. *konterfeiten* — в средневековом голландском это слово также применялось в связи с практикой книгопечатания (*frotten*, *prenten*) и означало изготовление оттиска. О его использовании в XVI столетии см.: *Plantin C.* Thesaurus theutonicae linguae. Antwpr, 1573. K 2. S. v. *contrefeyten / namaken* — копировать, изображать или подражать, а также в форме существительного *contrefeytsel*. Обсуждение дало мне возможность рассмотреть термин в контексте истории искусств, о котором я узнал из комментированного перевода Х. Мидема сочинений К. ван Мандера: *Karel van Mander.* Den grondt der edel vry schilderconst. Utrecht, 1973. Vol. 1. Особенно с. 345–8. (Русское издание: Карель ван Мандер. Книга о художниках. М.-Л., 1940 — К. И., Е. Н.). Я признателен Давиду Фридбергу за то, что он обратил мое внимание на эту ссылку.

<sup>17</sup> *Battaglia S.* Grande Dizionario della lingua Italiana. Turin, n. d. Vol. 3. P. 673–5. S. v. *contraffatto*, *contraffattura* etc. — подделка, подражание.

<sup>18</sup> *Kurath H.* Middle English Dictionary. Ann Arbor, 1954. S. v. *contrefaiure* — подделывание или имитирование наружности вещей; *Shorter Oxford English Dictionary.* Oxford, 1970. Vol. 1. S. v. *counterfeit* etc. — нечто, сделанное в противоположность, подделка, подлог, имитация, репрезентация. (Мюллер В. К. Англо-русский словарь. М., 1990. С. 166: *counterfeit* — 1) подделка; 2) поддельный, подложный, фальшивый; 3) подделывать; обманывать; подражать, быть похожим — К. И., Е. Н.).

<sup>19</sup> *Smith J. C.* Nuremberg: A Renaissance City, 1500–1618. Austin, 1983. P. 168–9. Cat. no. 66; медаль — p. 50. Cat. no. 77. См. также: *Ross B. T.* Prints Depicting Albrecht Dürer // *Record of the Art Museum, Princeton University.* Vol. 31. 1971. P. 72–5. Герб в левом верхнем углу принадлежит Дюреру: открытая дверь обыгрывает фамилию художника: *Dür / Tür*.

ти художника. Именно по этой причине надпись стремится сделать портрет тем, чем он не является: свидетельством о наружности А. Дюрера, полученным из первых рук, до его смерти.

Вот некоторые типичные случаи ренессансного употребления термина *conterfeit* (*Conderfeyt*). В 1500 г. венецианский художник и гравер Якопо де Барбари отправился в Нюрнберг, чтобы получить у императора Максимилиана работу портретиста и миниатюриста — «*contrafeter und illuminist*»<sup>20</sup>. *Conterfeit* также был термином, наиболее часто употребляемым Дюрером для обозначения портрета, как он это сделал, например, в позднейшей надписи на автопортрете серебряным карандашом, выполненном в тринадцатилетнем возрасте: «Здесь я нарисовал себя в зеркале в 1484 г., когда был еще ребенком\* (*Daz hab jch awz eim spigell nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar do ich noch ein kint was*)»<sup>21</sup>. В 1515 г. нюрнбергский купец Антон Тухер (*Anton Tucher*) сделал в своей хозяйственной книге запись, регистрирующую уплату денег скульптору Файту Штоссу. Штоссу были возмещены расходы по обрамлению заалтарного образа — портрета императора Константина и св. Елены, считавшегося артефактом, поскольку предполагалось, что он является изображением императора и его святой матери, сделанным с натуры: «*in irem leben abcontrafett*»<sup>22</sup>. Во всех этих случаях *conterfeiten*, также как и родственная форма *abconterfeiten*, ясно означают «портретировать», даже более точно — делать образ с кого- или чего-либо, делать *Abbild*\*\* или точную копию. Вариация *abconterfeit* еще более усиливает идею вещи, перенесенной из чего-то другого (или противопоставленной чему-то), т. е. то значение, которое уже присутствует в латинском корне *contrafacere*. В своем словаре *Die Teütsch Sprach*, изданном в 1561 г. Джошуа Маалер переводит *abcontrafehung* на латынь как *effigies* или *effictio*, в противоположность более употребительному *imago* — образ или картина, *Bild* или *Bildnuß*, означающие просто «подобие вещи» (*gleychnuß eins dings*)<sup>23</sup>. Такой же акцент

<sup>20</sup> Urkunden und Regesten aus den K. u. K. Reichs-Finanz-Archiv. H. Zimmerman & Kreyצל (eds.) H. Zimmerman & Kreyצל (eds.) // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. Vol. 3. 1885. Part 2. P. vii. Doc. 2280: «... wenn wir ime icht zu contrafeten und illuminieren zuschigken, das er uns dasselb... zuricht und mache und alles das thue, das ain getrewer contrafeter und illuminist seinem herrn zu thun schuldig... hundert gulden reinisch». Это первое в Германии применение термина в значении «портретировать», известное мне на данный момент. Все авторитетные этимологические словари приводят хронологически более поздние примеры. Термин использовался в отношении итальянских художников, и, возможно, многозначительность этого факта дает нам ключ к пониманию особенностей его употребления в Германии.

\* Перевод Ц. Г. Нессельштраус. Цитируется по: *Нессельштраус Ц. Г.* Дюрер. М.-Л., 1961. С. 14.

<sup>21</sup> Dürer: Schriftlicher Nachlass. H. Rupprich (ed.). Berlin, 1956–69. Vol. 1. P. 205. No. 1. Когда Дюрер отмечал сделанные им портреты в дневнике, который он вел во время путешествия в Нидерланды, он часто употреблял тот же термин — как, например, в случае с португальским кушом, «den hab ich mit dem kohln conterfeyt» («которого я нарисовал углем» — *К. И., Е. Н.*) (*Rupprich*. P. 181).

<sup>22</sup> Anton Tuchers Haushaltsbuch 1507–1517. W. Loose (ed.). Stuttgart, 1877. P. 143–4. Этот образ был привезен из Венеции, куда он предположительно был доставлен из некоего турецкого города. Тухер предназначал икону для больницы св. Себастьяна, однако никаких следов ее не сохранилось.

\*\* *Abbild* — нем. отображение, портрет.

<sup>23</sup> *Maaler J.* Die Teütsch Sprach. Alle wörten/naben/und arten zü reden in Hochteütschen sprach. Zurich: Christoph Froschauer, 1561. Fol. 1V.

делается в *Thesaurus Theutonice Linguae* Христофора Плантина 1573 г., где существительное *contrefeytsel* (*contrefaction* по-французски) переведено на латынь как *effigie, assimilatio, effigies, imitatio*<sup>24</sup>. Нет сомнений, что «изображение» в смысле *effigies* подразумевало более сильное присутствие самой вещи, чем «изображение» в смысле *image*. В отличие от портретного изображения или репрезентации, *effigies* подразумевало установление непосредственного отношения с самой вещью. Акцентирование значения присутствия или свидетельствование о его исключительной ценности могут помочь объяснить, почему икона Григория, Константин и Елена, автопортрет Дюрера, когда он был ребенком, и его посмертное изображение находятся среди ранних примеров, относимых к одному ряду.

Однако термин *conterfeiten* применялся не только для обозначения изображений человеческих фигур. В 1515 г. Альбрехт Дюрер сделал известный рисунок индийского носорога, необычайного существа, присланного королем Камбоджи в Лиссабон – в дар королю Португалии. Похоже, сначала рисунок предназначался для друга, оставшегося неизвестным. Дюрер обращается к нему в собственноручно сделанной надписи, коротко характеризуя внешний вид зверя и объясняя мотивы, побудившие его послать изображение: «Эта вещь столь удивительна, что я должен послать вам сделанное с нее изображение (*Das hab jch dir van wunders wegen müsen abkunterfet schicken*)». Этот рисунок (или точная копия с него) был вскоре переведен в хорошо известную и необыкновенно популярную ксилографию, датированную тем же годом. Мы знаем, что Дюрер никогда не видел зверя, пробудившего в нем такой энтузиазм. Вероятно, он получил представление о его внешности из эскиза и описания, которые, скорее всего, были присланы в Нюрнберг из Лиссабона немецким печатником<sup>25</sup>. Дюрер ни подтверждает, ни отрицает того, что он знает об этом предмете из первых рук, хотя содержание надписи заставляет заподозрить его в том, что он хотел казаться более осведомленным, чем был на самом деле, и это не единственный пример, когда его надписи затуманивают реальные обстоятельства<sup>26</sup>.

Похоже, значение этого нового типа весьма специфических изображений постепенно растет в течение всего века. В 1559 г. странствующий немецкий художник Мельхиор Лорих оказался в Константинополе, попав туда вместе со свитой имперских посланников к султану. Жираф, которого он в первый раз там увидел, вызвал у него сильное удивление и привлек его любопытст-

<sup>24</sup> *Plantin*. *Thesaurus*, op. cit. К 2. Глагольная форма *contrefeyten/namaken* (*contrefaire* по-французски) переведена: *assimilare, effingere, effigiare, imitari, depingere, adumbrare, vel induere simulationem alicuius rei*.

<sup>25</sup> Надписи на рисунке и ксилографии переведены Рупприхом, и все обстоятельства, связанные с «Носорогом» и сведениями о нем Дюрера суммированы им: *Rupprich*, op. cit. Vol. 1. P. 208. См. также: *Rowlands J.* The Age of Dürer and Holbein: Cerman Drawings 1400–1550. L., 1988. P. 92–4. Cat. no. 65. О влиянии этого образа см.: *Gombrich Art and Illusion*. Op. cit. P. 81–2.

<sup>26</sup> Например, в надписи на акварельном рисунке «Голова моржа» (Лондон, Британский музей) Дюрер отмечает, что животное было выловлено в море далеко от Нидерландов, что оно достигало семи элей в длину (эл – уст. мера длины, ок. 113 см – *К. И., Е. Н.*) и имело четыре конечности. См.: *Rowlands*. The Age of Dürer and Holbein. Ibid. P. 102. Cat. no. 74. Полный текст надписи см.: *Rupprich H.* Dürer: Schriftlicher Nachlass. Op. cit. P. 209. No. 69. Существует расхождение во мнениях, считать ли эту забавно антропоморфизированную голову зарисовкой живой природы, либо срисованной с трупа или чучела.

во — «редкое и замечательное животное, ничего похожего на которое мы никогда прежде не видели». Этот примечательный эпизод был запечатлен в ксилографии большого формата, опубликованной крупным нюрнбергским печатником Гансом Адамом. Из подписи на гравюре следует, что Мельхиор нарисовал рядом с этим существом надсмотрщика, кроме того, добавлено словесное описание, отмечающее самые необычные черты животного — что его высота равна росту пяти человек и что на голове у него два белесых маленьких рога. Надпись сравнительно точна в отношении обстоятельств, в которых животное было нарисовано, а рисунок снабжен надписью: «все изображено (*Geconterfect*) правильно и прилежно — так, как увидел Мельхиор Лорих в Константинополе, и из-за необычайности сего послано хорошим друзьям в Германию»<sup>27</sup>. Однако для наших целей важно не столько содержание изображения, сколько очевидное стремление его автора снабдить источник заверениями в его подлинности, достоверности и полном соответствии с истинным видом животного.

Теперь должно быть понятно, что в северной Европе, особенно в Германии, термины *conterfeit*, *contrafactur* и их варианты часто употреблялись в отношении печатных изображений. Преобладание гравюры в этой связи не является ни неожиданным, ни случайным. Прежде всего, надписи того или иного рода намного более распространены в гравюрах, чем в других типах самостоятельных изображений. Частично это обуславливалось тем, что сам способ печати был удобно приспособлен к изготовлению сопровождающих текстов. Разумеется, было сравнительно легко разместить, залить краской и отпечатать соответствующий фрагмент текста в книге или на эстампе, и гравюры позволяли использовать это преимущество как в практических, так и в эстетических целях. Из-за разнообразного и часто непонятного тематического репертуара, охваченного гравюрой в XVI в., текстовые фрагменты становятся необходимым средством пояснения некоторых не слишком знакомых сюжетов. Обычно считают, что практика присвоения самостоятельных названий отдельным произведениям искусства возникла совсем недавно, однако на самом деле привычное отношение к иконографической идентификации сложилось в истории западного искусства гораздо раньше. Оставляя в стороне особые случаи, — такие как включение *tituli* в стенные росписи и книжные иллюстрации, можно сказать, что практика именования изображений возникла одновремен-

<sup>27</sup> «Eyn Seltzam und Wunderbarlich Their / Der gleichen von Uns vor nie gesehen worden... alles ordenlich und vlessig / Geconterfect ist worden / durch Melchior Lürig zu Const / antinopel / vnd eynem guten Freünt heruß ins Teütschlandt / von seltzamkeit wegen geschickt wieß hie ent / gegen stat». Фигура Лориха была вставлена в композицию натуралистом из Швейцарии Конрадом Гесснером во втором издании этой *Icones animalium* (Zurich, 1560) и повторена в издании 1563 года, где он охарактеризован как «Peyssiger abconterfet». Эту гравюру см. в: *Weber B. Wunderzeichen und Winkeldrucker, 1543–1586*. Zürich, 1972. P. 70. Nt. 7, PAS II 5 / 8; *Weber B. Inabsoluti hominis historia persequenda. Über die Richtigkeit wissenschaftlicher Illustration in einigen Basler und Zürcher Drucken des 16. Jahrhunderts // Gutenberg Jahrbuch*. 1986. P. 119–20. Я благодарен доктору Веберу за то, что он обратил мое внимание на это исследование. Однако вопрос о том, действительно ли Мельхиор принимал участие в изображении того, что послужило источником для гравюры Ганса Адама, может быть подвергнут сомнению. См. об этом: *Europa und der Orient: 800–1900*. Compiled by G. Sievernich & H. Budde. Exhib. cat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 28 May – 27 August 1989. P. 797. Cat. no. 10 / 6.

но с книгопечатанием. Это повлекло за собой множество последствий. Одним из них было то, что во многих случаях названием или надписью стали обозначать номинальный статус изображения портретного или репрезентативного типа. Как правило, это принимало форму объяснения отношения изображения к его прототипу, как это было в надписи на гравюре Израэля *Imago Pietatis* из Санта Кроче. В этом отношении печатная графика в эпоху Ренессанса была необычайно артикулированным видом искусства, дающим нам превосходный материал для исследования вопроса о том, что люди думали об определенных видах изображений в момент их создания.

*Conterfeit* занимал особое место в ренессансном словаре терминов, имеющих дело с идентификацией и репрезентацией. Его главным отличием от других изображений была строгая апелляция к истине, скрыто или явно основанной на прямом свидетельстве очевидца. Хотя сначала термин *conterfeit* наиболее часто употреблялся для портретов, вскоре его значение было расширено, и стало включать другие сюжеты, для которых, по той или иной причине, требовалось установить особый порядок освидетельствования. Таковыми оказались необычные животные, а также другие природные диковины. Возьмем, например, сообщение о паре сросшихся виноградных гроздей, опутанных длинной рыжей бородой. Этот малопривлекательный феномен был изображен на ксилографии большого формата в 1542 году, с описанием того, как экземпляр был обнаружен в винограднике в деревне Альберсвайлер на Рейне и впоследствии доставлен в шпейерский Рейхстаг, где вызвал большой интерес. Затем он был «правдиво изображен» (*warhafftig ab conterfeit*) художником Генрихом Фоггером из Страсбурга<sup>28</sup>. Подобное употребление термина *conterfeiten* часто встречается в корпусе больших европейских ксилографий XVI в. Чудесные рождения, мутации у животных, причудливые формы растений, метеорологические явления, появление комет и другие астрономические феномены стали общей темой газетных листков, рисунков, гравюр<sup>29</sup>. Тяга к аномальному, очевидно, была не нова для Ренессанса. Но эти гравюры были важны не только с точки зрения их конкретного содержания, а также потому, что из-за возможностей широкого тиражирования они стали новым эффективным средством освещения современных событий.

Надо особо отметить тот факт, что такие сообщения сделали особенно актуальной проблему правдоподобия, проблему того, насколько вообще изображение может быть правдивым. Именно поэтому их тексты так настаивали на достоверности передаваемого образа; например, в деталях сообщалось об обстоятельствах изготовления изображения: художник рисовал его в такой-то день, само событие было удостоверено такими-то важными лицами, детали феномена в точности таковы, как они переданы в рисунке, и так далее. Важно подчеркнуть, что в контексте этих сообщений порядок достоверности, обозначаемый термином *conterfeit*, во многом являлся достоверностью особенного. Эмпирически, сенсорно и интерпретативно, это была скорее истина портрета, чем истина *истории*. Не обобщенная истина *картины* Альберти, основан-

<sup>28</sup> Geisberg M., Strauss W. The German Single-Leaf Woodcut: 1500–1550. NY, 1974. Vol. 4. P. 1392.

<sup>29</sup> Эти явления хорошо известны в истории ренессансной печати как начало газетного дела. Ср.: Schottenloher K. Flugblatt und Zeitung. Berlin, 1922.

ная на принципах оптимизации идеализированных, исчисляемых норм, позволяющих математически точно описать естественный порядок мира. Наоборот, листы с изображением необычных и незнакомых вещей регистрировали частный случай, прореху в структуре мирового порядка, отклонение от него. Их популярность была обусловлена не только удовлетворением болезненного любопытства бульварной публики, хотя, бесспорно, отчасти присутствовало и это. Природные извращения, такие как диковинные гроздья винограда из Шпейера, были интересны потому, что обычно они воспринимались как знамения, предвестники необычных событий и, в силу этого, могли служить предметом для толкований у астрологов. Во многом значение, которое придавалось таким изображениям, равно как интерес к ним основывались именно на этом. В этом же заключена одна из причин того, почему подобные изображения так стремятся убедить всех в своей исключительной точности<sup>30</sup>.

Поскольку термин *conterfeit* чаще всего употреблялся по отношению к тому, чего зрители гравюр никогда не видели собственными глазами, рисовальщик прилагал свое свидетельство, подтверждающие то, что он являлся очевидцем изображенного в гравюре эпизода или природного факта, не подлежащего проверке другими способами. Во второй половине XVI в. в Германии издавали гравюр большого формата были особенно увлечены выпуском изображений диковинных небесных явлений. Об этом предмете нам известно намного больше, чем можно было бы ожидать, благодаря усилиям Иоганна Якоба Вика, каноника из Цюриха, поставившего перед собой задачу коллекционировать сообщения о *Himmelserscheinungen*. Коллекция Вика оставляет гнетущее впечатление, которое отчасти могло быть обусловлено протестантской озабоченностью темой судьбы и непостижимости божественного провидения<sup>31</sup>. Характерным примером небесных знамений, собранных Виком, можно считать нашедшее отражение во многих печатных откликах астрономическое явление, которое, как считалось, было засвидетельствовано в марте 1554 г. над Ингольштадтом, Регенсбургом, а затем над Нюрнбергом. Позже оно было изображено на нескольких ксилографиях. Порядок и расположение ложных солнц и появившихся вместе с ними радуг подробно описан в тексте, с соответствующими пояснениями для тех мест, где схема недостаточно точно передавала увиденное. Ганс Адам, издатель «Жирафа» Лориха, был, насколько нам

<sup>30</sup> См. недавнее исследование об отображении чудесных явлений в печати и их статусе подтверждений очевидного: *Daston L. Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe // Critical Inquiry. Vol. 18. 1991. P. 93–124.* См. также рассуждения, слегка провокационного характера, о природе печати как средстве нормирования и культурного обмена: *Ivins W. (Jr.). Prints and Visual Communication. L., 1953; Talbot C. Prints and the Definitive Image // Print and Culture in the Renaissance. G. P. Tyson & S. S. Wagonheim (eds.) Newark, 1986. P. 189–205.* Содержательный очерк Тальбота касается многих аспектов обсуждаемой здесь проблемы, и я извлек немалую пользу из его размышлений.

<sup>31</sup> *Weber B. Wunderzeichen und Winkeldrucker. Op. cit. P. 69–70. Nr. 7, PAS II 2/10.* Вебер детально описал этот аспект собрания Вика, и его труд остается наиболее основательным исследованием маргинальной печатной продукции второй половины XVI столетия. Коллекция Вика дошла до нас неповрежденной, и она является единственной полностью сохранившейся из небольшой группы коллекций графики того периода. О чудесах и их коллекционировании см.: *Schenda R. Die deutschen Prodigiensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts // Archiv für Geschichte des Buchwesens. Vol. 4. 1963. P. 638–710.*

известно, первым, кто опубликовал изображение этого необычного сияния, и вполне вероятно, сам был его очевидцем<sup>32</sup>.

Можно ли считать, что уверения в истинности изображенного употреблялись лишь для убеждения публики, интересующейся такими репортажами? Совсем нет, поскольку точность изображения отдельных объектов, охотно распространяемых издателями, привлекала, в том числе, внимание властей. Хорошо известно, что официальная цензура — явление, тесно связанное с историей книгопечатания. Появление цензуры в североевропейских городах было продиктовано, главным образом, стремлением имперских структур контролировать религиозную и политическую агитацию, а именно — обуздать рост антиримских настроений, возникших благодаря распространению идей Реформации. Из-за постепенного увеличения сферы деятельности публицистической печати, чиновники, ответственные за отсеивание нежелательных публикаций, стали проверять их на соответствие фактам так же тщательно, как на религиозную и политическую благонадежность. Например, когда в 1534 г. цюрихский цензор, бывший в то же время аббатом монастыря св. Эгидия, увидел описанное выше изображение чудесного знамения, оно показалось ему слишком неправдоподобным. После проведения расследования он запретил резчику и рисовальщику ксилографии публиковать этот, как он выразился, «лживый печатный листок». Кроме того, цензор потребовал допросить издателя об источнике информации и о том, что подвигло его считать полученные сведения правдивыми. С другой стороны, нюрнбергский цензор вынес в 1551 г. противоположное заключение: изображение небесного явления над Лейпцигом, представляющего собой «лицо, составленное из пяти солнц», может быть опубликовано, поскольку оно засвидетельствовано «многими благонадежными людьми» (*viel glaubwürdige personen*)<sup>33</sup>.

Разумеется, такие меры не могли быть абсолютно объективными, нацеленными исключительно на проверку истинности сообщения и, следовательно, полностью свободными от идеологических соображений. Не стоит забывать, что цензоры были клириками, а так называемые *Wunderzeichen*, или чудесные знамения, представляли собой удобный материал для апокалиптической проповеди, которая, хотя и была потенциально опасным делом, могла быть употреблена и для пользы государства. Призрак турецкой угрозы постоянно возникал, когда нужно было подогреть приверженность граждан религиозному долгу либо обеспечить более щедрый вклад в безопасность европейских городов, и чудеса часто использовались для того, чтобы вдохнуть жизнь в эти кампании. Однако, каковы бы ни были скрытые мотивы, фактическим результатом стало то, что по отношению к подобным явлениям постепенно сформировались особые требования, заставляющие оценивать их верифицируемость средствами чувственного восприятия, и свидетельство очевидца было одним из способов сделать такую оценку легитимной.

<sup>32</sup> См. далее о широкоформатной гравюре *Weber*, *ibid.* P. 69–70. Вик начал собирать свою коллекцию примерно в то время, когда печатные коллекции чудес поступили на рынок; наиболее знаменитая из них принадлежит Конраду Ликостенесу: *Konrad Lycosthenes. Prodigiorum et ostentorum Chroniconum*, впервые вышла на латыни (Базель, 1557), затем в переводе на немецкий (Базель, 1557).

<sup>33</sup> *Ibid.* P. 43–5.

Верификация явлений непосредственным освидетельствованием и более общее представление о достоверности чувственного восприятия широко дискутировались в связи с началом научной революции. Однако история и важность процедур визуального освидетельствования для других событий этого периода (связанных с другим набором практик) сегодня только начинают попадать в сферу пристального внимания. В случае противоестественных явлений акцентирование внимания на свидетельстве очевидца в долгой перспективе способствовало демистификации неординарного путем замены сверхъестественного объяснения естественным. Тем не менее секуляризация была лишь общей тенденцией, но отнюдь не систематической практикой. Действительно, намерение скептиков искать для объяснения необычных явлений материальные причины соседствовало в XVI в. с эпидемией чудесных знамений и новой волной увлеченности сверхъестественным<sup>34</sup>.

И скептики, и верующие с одинаковой уверенностью полагали, что аутентичность чувственного восприятия является конечной мерой истинности. Кроме того, как скептические, так и мистические порывы были чрезвычайно характерны для протестантских кругов, где разнообразные свидетельские впечатления приобрели особую ценность. В качестве примера можно указать на то значение, которое придавалось свидетельствам веры в иллюстрированных житиях мучеников, — на нем основывалась новая и особенно мрачная форма проповеди в условиях общей религиозной борьбы. Этот шокирующий жанр позднеренессансной печатной продукции отнюдь не являлся эксклюзивно протестантским, однако именно в протестантизме уделялось особое внимание его согласованию с первоисточниками. В большинстве случаев реформаторы ссылались на неопровержимые свидетельства Священного Писания<sup>35</sup>.

Однако параллели между персональным религиозным свидетельством и протонаучной потребностью в объективном подтверждении не могут быть проведены слишком далеко. Критерии объективности, обычно подразумеваемые термином *conterfeit*, отличались от тех, которые принадлежали к свидетельствам веры, где ключ к истине был скрыт в состоянии души свидетеля, иногда известном лишь божественному разуму. Свидетельство о материальном факте представляло собой противоположную крайность. Здесь свидетельству очевидца желательно было быть прозрачным и свободным от всякого вмешательства личности свидетеля. В этом смысле идея зеркала природы может быть понята как отказ от авторства. Возвращаясь к Альберти, необходимо признать в его словах противоречие, потребовавшее переосмыслить понятие имитации. Эта проблема становилась актуальнее с ростом числа художников,

<sup>34</sup> В этом отношении исследование Л. Дастон (*Marvelous Facts*, op. cit., *passim*) представляется наиболее фундаментальным, поскольку демонстрирует, как интерпретация противоестественного эволюционировала в течение XVI и XVII веков от первоначального понимания экстраординарных феноменов как сверхъестественных знамений к их принятию в качестве ничего не значащих фактов, в сущности, в качестве природных явлений.

<sup>35</sup> Здесь мы вновь видим связь между многими *изображенными* (*conterfeiten*) в собрании Якоба Вика знамениями и преобладающей идеологической тенденцией в протестантской мысли. Л. Дастон (*Marvelous Facts*, op. cit. P. 114) отмечает, что протестантские теологи особенно старались дискредитировать определенные чудеса, настаивая на публичной и наглядной демонстрации.

признание которых полноправными представителями свободных искусств основывалось на их образованности в области живописи и скульптуры.

В какой момент противоречие между авторством и беспристрастностью достигло открытого признания и стало нуждаться в поиске объективных свидетельств? В нашем распоряжении имеется, как минимум, один пример, позволяющий продемонстрировать связь между отрицанием авторства и стремлением к объективности. Речь идет об одном коммерческом споре по поводу иллюстраций для печатного гербария, в действительности же — о споре по поводу права копирования изображений. История печатных гербариев часто использовалась историками для демонстрации прогресса в области систематической фиксации природных явлений в эпоху Ренессанса. Хотя иллюстрации к гербариям не могут являться средством подтверждения непрерывности эволюции в направлении современных стандартов ботанического описания<sup>36</sup>, шаги, предпринятые иллюстраторами, были если не определяющими, то, по меньшей мере, важными. Несомненно, наиболее сенсационным моментом в истории ботанической иллюстрации в Европе стала публикация в 1530 г. в Страсбурге серии предельно детализированных ксилографий живописца и рисовальщика Ганса Вайдитца. Не сложно понять, что они могли быть с успехом использованы в качестве руководства для полевой работы фармакологов; собственно говоря, в этом и заключалась основная практическая цель справочника. Неожиданно был задан новый стандарт. Однако, через короткое время после выхода в свет, иллюстрации Вайдитца подверглись критике с двух различных точек зрения: с одной стороны, за их чрезмерную тщательность, индивидуализирующую особенности каждого экземпляра, и недостаток внимания к видовым отличиям; с другой — за излишний артистизм в передаче мелких деталей, осуществляющийся в ущерб точности<sup>37</sup>. Со временем этот спор стал более изощренным, что делает его интересным с точки зрения эволюции ботанических таксономий — тех едва уловимых сдвигов в стратегиях ботанической иллюстрации, произошедших между 1530 и 1560 гг. Создатели гербариев очень скоро поняли, что, как и портретная живопись, изображение растений поднимает комплекс вопросов, касающихся как художественной конвенции, так и исполнительского мастерства, и что успех идентификации

<sup>36</sup> *Ivins W. (Jr.). Prints and Visual Communication. L., 1953. Об истории печатных гербариев см.: Arber A. Herbal: Their Origin and Evolution 1460–1670. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge, 1938. P. 20–8; Blunt W. The Art of Botanical Illustration. 2<sup>nd</sup> ed. L., 1951; а также более аналитическое представление темы: Morten A. G. History of Botanical Science. L., NY, 1981. Chap. 5. Об отношении иллюстраций ренессансных ботанических книг и их классического обоснования см.: Reeds K. M. Renaissance Humanism and Botany // Annals of Science. Vol. 33. 1976. P. 519–42. Более общую трактовку вопроса можно найти у Хонигера: Hoeniger F. D. How Plants and Animals were studied in the Mid-Sixteenth Century // Science and the Arts in the Renaissance. J. W. Shirley and F. D. Hoeniger (eds.) Washington, 1985. P. 130–48. См. также: Ackerman J. Early Renaissance «Naturalism» and Scientific Illustration // Distance Points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture. Cambridge, 1991. P. 199–202.*

<sup>37</sup> *Leonard Fuchs. De historia stirpium. 1542. Содержит в предисловии критику тех художников, которые шеголяют своими талантами, вместо того чтобы заботиться о передаче образчика растения. Arber, Herbs, op. cit. P. 219: «К тому же мы обдуманно и преднамеренно избегаем того, чтобы заглаживать естественные формы растений тенями и другими менее важными вещами, с помощью которых рисовальщики стремятся завоевать славу больших художников».*

зависит не только от зеркальной точности в передаче объекта. Однако в данный момент нас интересует другое.

Иллюстрации Вайдитца в сопровождении текста знатока лечебных трав Отто Брунфельса были опубликованы в трех томах Иоганном Скоттом между 1530 и 1540 гг. В 1533 г., после того как первые два тома Скотта уже вышли в свет, Кристиан Эгенольф, франкфуртский издатель и бывший коллега Скотта, издал свой собственный гербарий с уже публиковавшимся ранее текстом, отредактированным местным специалистом. Гербарий Эгенольфа был частично иллюстрирован копиями, снятыми с ксилографий Вайдитца. Хотя зависимость одной публикации от другой не вызывает сомнений, между ними существовали и различия. Книга Эгенольфа была меньшего формата, а сами гравюры имели размер, составляющий примерно одну четверть от размера их прототипа, кроме того, изображения на них были даны в реверсе. Конечно, Эгенольф был далек от того, чтобы красть доски из кладовой Скотта; скорее всего, он хорошо заплатил другому мастеру за то, чтобы тот перерисовал изображения и вырезал их, изменив масштаб.

Пиратские иллюстрации на этой стадии развития книгопечатания не представляли собой ничего необычного. Однако Скотт обладал имперской привилегией, охраняющей его книгу, и намеревался добиться ее исполнения. Документальная запись тяжбы между издателями, которая, возможно, сохранилась не полностью, содержит довольно примечательное показание под присягой, сделанное самим Эгенольфом при попытке оправдать свои действия. Прецедент, заслушанный Высшим государственным судом, включает заявление обвинения о том, что ничто из опубликованного и проданного Скоттом не было столь новым и беспрецедентным, как гербарий с «многими иллюстрациями, сделанными с натуры» (*viel contrafeyish figuren*) выдающимся Вайдитцем, который, как особо подчеркнуто в документе, работал над этой задачей долго и усердно. Далее следует заявление, сделанное от имени подсудимого, и затем — заявление самого Эгенольфа.

В качестве защиты Эгенольф избрал провокационную линию аргументации. Прежде всего он подчеркнул, что в его гербарии использован текст, составленный тридцать или сорок лет назад, и право на его публикацию не может быть оспорено, потому что он предназначен для того, чтобы помогать пациентам с серьезными заболеваниями. Он подсчитал, что его гербарий содержит 50 образцов растений, не представленных у Скотта. Кроме того, около 100 образцов его гербария абсолютно не похожи на экземпляры конкурента. Затем Эгенольф обратился к щепетильному вопросу о тех иллюстрациях, в копировании которых он был обвинен. «И если действительно эти растения слегка похожи, подумайте, Ваша милость, может ли розмарин, асфodelь, огуречник или другой образчик быть нарисован или изображен в какой-либо манере или форме, отличной от того, чем он поистине является». Далее он указал, насколько абсурдно было бы полагать, что, поскольку Скотт издал свой гербарий, следует теперь рисовать растения, у которых маленькие узкие листья, как если бы они были широкими и крупными, вопреки их естественной форме! «С чего бы этому быть? Ведь хотя Альбрехт Дюрер, Якопо де Барбари и другие обладали правом препятствовать копированию своих работ, из этого не следовало, что если у них были доски с изображени-

ем Адама и Евы, Анактеона или Ахиллеса, то другой художник ни в коем случае не мог изобразить тот же самый сюжет!»<sup>38</sup>. Далее Эгенольф замечает, что тексты обоих справочников совпадают и в определении целительных свойств различных трав. Должен ли он полагать, что эти сведения надо было точно так же фальсифицировать — сказав, например, что некое растение воздействует на тело теплом, а другое холодом, в то время как истина заключается в обратном? В основе всего лежал вопрос: почему мы должны делать различие между правом на истинное словесное описание и истинное изображение? Или мы полагаем, что предмет разысканий естественной истории и изображаемая вещь не совпадают друг с другом? Ведь гораздо важнее чтобы Ахиллес был Ахиллесом, а не то, кому принадлежит авторство рисунка.

Эта уловка позволила Эгенольфу перевести с пор в область теории искусства, целью которого, как считалось, было точное изображение мира явлений. Как может он быть обвинен в копировании того, что, в конце концов,

<sup>38</sup> «Und wan gleich die Kreuther unter einander sich ein wenig vergleichen, so wolle doch Ew. Gnaden erwegen, daß man Rosmarin Affodillis oder ein ander Krauth nie kann is einer anderen formb oder gestallt mallen oder conterfeyen, dan es an im selbst ist... Denn wiewol, Albrecht Dürer, Jacob Maller zu Wittenberg und andere privilegien haben, daß niemant ihre gemälte nachmallen darff, so folgt doch derhalben nit, das, disweyllen dieselben einen Adam et Evam Acteonem Achillen pinxissent, das derohalb khein anderer maller auch dergleichen fabbeln nit mallen dürfft». Часть документации хранилась во франкфуртском городском архиве, и я не знаю, можно ли ее еще там найти, поскольку архив серьезно пострадал во время войны. Документы были впервые скопированы Гротенфендом: *Grottenfend H. Christian Egenolff der erste stündige Buchdrucker zu Frankfurt A. M. und seine Vorläufer*. Frankfurt a. M., 1881. P. 16–17. Более полную копию, снабженную кратким комментарием, см.: *Altona (Gerichtsassessor)*. Aus den Akten des Reichkammergeichts // *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft*. Vol. 12. 1892. P. 889–901. Алтона частично перевел подлинники текстов на более стандартизованный немецкий. Сокращенная копия Гротенфенда ближе к оригиналу и отличается в некоторых деталях, не касающихся обсуждаемой здесь проблемы. Упомянутый Якоб, художник из Виттенберга (Jacob Maller zu Wittenberg), это, несомненно, Якопо де Барбары, который некоторое время после своего приезда на север работал у Фридриха Мудрого в Виттенберге. Близкое знакомство с историей дарования привилегий могло бы открыть ему глаза на несправедливость в этом вопросе, когда в редких случаях, таких как назначение на городскую должность, защищало подданного *per se* в течение особого периода времени. История привилегий в изобразительных искусствах еще пишется, однако для наших целей достаточно отметить, что к концу XV века художники, а вскоре и печатники, стали получать привилегии, охраняющие их деятельность. Не случайно наиболее ранние известные привилегии, как художникам, так и печатникам, были пожалованы Венецианом Сенате, который предпринял специальные шаги для привлечения печатников на свои земли, где обеспечил им защиту их интересов. Отсюда подобная практика быстро распространилась на имперской территории, а также и в других местах. *Hirsch R. Printing, Selling and Reading 1450–1550*. Wiesbaden, 1967. Chap. 6; *Gerulaitis L. V. Printing and Publishing in Fifteenth-Century Venice*. Chicago and London, 1976. Chap. 3; *Armstrong E. Before Copyright: The French Book-Privilege system 1498–1526*. Cambridge, 1990. Chap. 1. Самая ранняя привилегия в печатном деле, сохранившаяся в записях, была предоставлена в 1500 году Антону Кольбу: она обеспечивала ему право на издание и продажу «Вида Венеции» в течение трех лет. Первый известный спор, касающийся пиратства в печати, это тяжба Дюрера против Марка Антонио, который распространял в Венеции копии с работ нюрнбержца. *Strieder P. Copies et interprétations de cuivre d'Albert Dürer Adam et Eve* // *Revue de l'art*. Vol. 21. 1973. P. 44–7. Здесь этот инцидент рассматривается как начальное проявление идеи интеллектуальной собственности в искусстве, что является истинной лишь в той мере, в какой Дюрер имел более развитое чувство интеллектуальной собственности на свои работы, чем это обычно было принято в тот период.

есть всего лишь обличье самой природы? Или, по его словам, можем ли мы изобразить природу «*in einer anderen formb... dan es an im selbst ist?*»\*. И что может означать претензия издателя на то, чтобы обладать исключительным правом на знание истины, особенно если единственная цель подобных иллюстраций — сделать растение узнаваемым для собирателя в поле и для травника в его лавке? Избрав подобную линию защиты, Эгенольф словно бы вынуждал суд согласиться с тем, что иллюстрированная часть трактата по своему характеру и цели принадлежит к сфере общественных интересов, поскольку вырабатывает эмпирическое представление об истине, ценность которой значительно выше претензий передающих ее агентов, будь то художник, врач или кто-то еще. По существу, это было столкновение между защитой коммерческих прав и развитием медицинских знаний. Но в действительности доводы Эгенольфа являлись скорее соответствующей обстоятельствам хитростью, нежели научной аргументацией. Он, вероятно, все же потерпел неудачу в суде, ибо юриспруденция никогда не симпатизировала тонкостям философских спекуляций. Записи резолюции, вынесенной по иску, не сохранилось. Однако в последующих ботанических изданиях Эгенольф перестал пользоваться копиями с рисунков Вайдитца, а те, что были в первой публикации, заменил на другие<sup>39</sup>.

Хотя дело «Скотт против Эгенольфа» может показаться случайным событием в правовой истории книгопечатания, многое из того, что прозвучало во время прений, имеет отношение к изучаемой нами проблеме достоверности изображения. Особый интерес вызывает характер различения, проводимого между сюжетом изображения (фантазия) и изображаемым фактом (наблюдение); в первом случае сюжет и объект изображения полагаются отделимыми друг от друга, во втором — нет. Более того, проблема релевантности авторства, поставленная в зависимость от такого различения, трактована здесь в двух аспектах: авторство желательно отрицать, с одной стороны, ради коммерческой выгоды, а с другой — потому, что изображение природного объекта следует рассматривать как особый случай изображения вообще. Можно ли обнаружить какую-либо связь между этими двумя доводами против авторства?

Склонность издателей присваивать себе некоторые сюжеты без упоминания авторства была обычным делом не только в книжной иллюстрации. Будет ли корректным предположение, что подобная склонность к анонимности выражала особое отношение к изображению природных объектов? Чтобы ответить на этот вопрос, расширим наше рассмотрение роли *conterfeit* в натуральных штудиях, распространив его на тему изображения ландшафта. В двух изданиях, выпущенных в 1559 и 1561 гг. антверпенский книгопечатник Иероним Кок опубликовал интересную серию из сорока четырех офортов, известную сегодня под названием «Маленькие пейзажи». Сохранилось несколько рисунков, сделанных для этой серии, поэтому мы имеем редкую возможность

\* В другой форме... чем она есть сама по себе (нем.).

<sup>39</sup> В следующем издании Эгенольфом *Kreutterbuch* (Frankfurt a. M., 1535) уже использованы разные доски. Алтона (op. cit.) отмечает, что в случаях подобного рода редко удавалось достигнуть ясного решения, поскольку тяжущиеся не желали признавать авторитет имперских судов. И если Эгенольф намеренно отказался от публикации копий, то это произошло не благодаря его законопослушности, а скорее из-за рискованности этого дела для его репутации.

составить точное представление о процедуре создания офортов в мастерской Кока. Сделанные на заказ или приобретенные у художников рисунки поступали в мастерскую и там копировались другим художником, который должен был привести их в соответствие с масштабом печатной доски. Подогнанная версия затем исправлялась третьей рукой, возможно, рукой самого Кока, который акцентировал некоторые детали и добавлял к сценам подходящие живописные подробности, обычно фигуры людей и животных. Далее изображение переносилось на доску для травления и печатания, в реверсе по отношению к рисунку. Оба выпуска «Маленьких пейзажей» были, несомненно, созданы для коллекционеров; каждый из них был снабжен титульным листом и переплетен, для того чтобы храниться на полке в кабинете или библиотеке. Об их исключительной популярности свидетельствует то, что в 1601 г. гравюры были перепечатаны издательством Теодора Галле (и приписаны Корнелису Корту), а в 1612 г. в Амстердаме скопированы К. Дж. Фишером (и приписаны Брейгелю). Титульный лист первого издания 1559 г. дает пояснение этой серии в словах, очаровательных по своей простоте:

«Показаны виды различных коттеджей и ферм, усердно срисованных с природы. Многие и весьма правдивые примеры разнообразных загородных домов, ферм, полей, деревенских улиц и тому подобного, украшенные во множестве фигурами домашней скотины. Все списано с природы, и большей частью представляет окрестности Антверпена».

Хотя о конкретном местонахождении пейзажей, изображенных на гравюрах, многозначительно умалчивалось, офорты продавались как серия исключительно местных видов, и она может быть причислена, в качестве пособия для путешественника, скорее к классу *conterfeiten*, чем к классу *historiae*. Мы можем предположить, что в Антверпене она ценилась за свою близость к местным реалиям, в более отдаленных районах — за свою «фламандскость», и повсюду — за присущее ей ощущение искренности. Имя издателя серии самым заметным образом присутствует на титульном листе, но имени художника (или художников), первым «нарисовавшим с природы» эти виды (*conterfeyt naer dleuen*), нигде не найти<sup>40</sup>.

Тот существенный факт, что имена художников «Маленьких пейзажей» утрачены, является симптомом кратковременной, и все же важной смены приоритетов в сфере печатания и коллекционирования гравюр в северной Европе. Разумеется, мы не станем утверждать, что художник «Маленьких пейзажей» подвергался давлению со стороны издателя, стремившегося сделать рисунки как можно более объективными. Однако наименьшее, что можно ска-

<sup>40</sup> Ср.: *Basterlaer R. Bruegel l'ancien, son oeuvre et son temps*. Brussels, 1907. Vol. 1. P. 227; *Riggs T. A. Hieronymus Cock: Printmaker and Publisher*. NY & L., 1977. P. 252–4; 370. Nos. 231–2. Подготовительные рисунки были атрибутированы как принадлежащие разным мастерам, включая Питера Брейгеля и Хаверкампа. Бегеманн предлагает для их атрибуции малоизвестного художника Йоза ван Лире: *Begemann. Joos van Liere // Pieter Bruegel und seine Welt*. P. 17–28. Обзорные текущих мнений по этому вопросу см.: *In de Vier Winden, De prentuitgeverij van Hieronymus Cock*. Exhib. cat. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1988. P. 46–7. Искусно гравированные офорты были подправлены и закончены резцом, то есть исполнены в той смешанной технике, которая стала общепотребительной в следующей половине века. Характер стилистики и техники исполнения гравюр напоминает доски Иоганна и Лукаса Дюэтекум — двух наиболее талантливых граверов Кока.

зать относительно «Маленьких пейзажей» — где авторство и конкретное местонахождение примечательно оставлены нераскрытыми, и где первоначальные рисунки отчетливо выправлены под строгим взглядом издателя, — что идентичность первичного свидетельства отныне стала не более важна, чем самодостаточность того, что засвидетельствовано. Анонимный автор на какое-то время вернулся в изобразительное искусство северной Европы, однако теперь он более искушен и знает разницу между буквальным изображением и художественной выдумкой. В мастерских живописцев или скульпторов, в ателье ювелиров или часовых мастеров ренессансные художники и ремесленники продолжают подписывать свои произведения не менее, если не более, часто. И если говорить о снижении внимания к личному авторству, то надо признать, что в североевропейском искусстве оно шло рука об руку с культивацией живого интереса к описанию мира явлений<sup>41</sup>.

Пейзаж как отдельный жанр всегда имел особый статус среди изображений, требующих достоверности, поскольку он наименее податлив детерминанте портретной точности, призывающей с исключительным тщанием передать то, что наличествует в действительности. Мы можем осуждать построение перспективы в пейзаже так же, как правильность ракурса носа на портрете. Однако портретиста, которому не удалось схватить пропорции заказчика или правильно поместить переносицу между глаз, мы немедленно обвиним в неправоте, в то время как в пейзажной работе мы не имеем никакой реальной возможности установить, стоял ли на данном месте коттедж с офорта Кока и существовало ли это место вообще. Парадоксальным образом, в западноевропейском искусстве пейзаж проложил путь натурализму именно потому, что было крайне сложно установить его правдивость на базовом уровне. Можно сказать, что он был наиболее обобщающим среди прочих жанров.

Одним из догматов последователей Бэкона в следующем столетии стало требование исключить из сферы научного наблюдения переменные величины, связанные с наблюдателем. Принцип нового эмпиризма призывал забыть о всегда подверженной ошибкам руке протоколиста, и поэтому уму и воображению художника не находилось места в процессе эмпирического познания. Чтобы существенно приблизиться к пониманию исторической проблематики авторства и точности изображения, необходимо связать ее с особым пониманием имитации, отраженным в ренессансном значении термина *conterfeit*. Действительно, при внимательном изучении истории слова *conterfeit* обнаруживаются содержащиеся в нем черты давних споров о ценности репрезентации.

Как было показано выше, католическая церковь в делах веры отдавала предпочтение очевидным материальным доказательствам, что, в каком-то

<sup>41</sup> Спустя полвека после публикации Кока Карел ван Мандер поставил под сомнение адекватность простого наблюдения — взгляд, который имел совершенно определенные последствия для художественной практики. Несомненно, что статус «Маленьких пейзажей» в условиях этого спора стал весьма сложным и проблематичным. О непризнании ван Мандером рабского подражания природе в искусстве см.: *Miedema H. Karel van Mander, Den grondt der edel vry schilder-const.* P. 344–6, а также комментарий к части 8. Об особом значении пейзажа в теории ван Мандера см.: *Melion W. S. Shaping the Netherlandish Canon, Karel van Mander's Schilderboek.* Chicago and London, 1991. Introduction. P. 97–9, 183–4, *passim*. Наконец, книга С. Альперс, хотя и не затрагивающая эту тему, является ее косвенным подтверждением: *Alpers S. The Art of Describing.* Chicago, 1983.

смысле, было мало пригодно для определения различий между *doxa* и *episteme*. Хорошей иллюстрацией этого является традиция изображения *Imago Pietatis* св. Григория — образа, приобретшего особое значение на Западе благодаря тому, что он был воочию увиден и тем самым санкционирован папой римским. Ведь Григорий не только засвидетельствовал свое видение, но и намеренно заказал его изображение. В этом смысле гравюра Израэля ван Мекенема, которая подчеркнута декларирует себя как точное изображение иконы из Санта Кроче, просто продолжает давнюю традицию документирования свидетельств об увиденных чудесах. Восточное христианство, напротив, предпочитало поклонение образам, которые, как полагалось, были созданы без человеческого вмешательства: чудесные *acheiropoietai* — нерукотворные образы<sup>42</sup>.

Научная революция в западной Европе по-новому определила базисные формы обоснования эмпирического факта. Парадоксальным образом, это было осуществлено посредством возврата недоверия к человеческому посредничеству в получении свидетельства. В конечном итоге, в тусклом свете механистических идей натурфилософии инструменты и машины утвердили объективность в деле наблюдения и регистрации факта. Визуальные же искусства, ощутившие глубокую потребность в художественной новации и авторской индивидуальности, проложили к современности свой, далекий от научного путь.

## Постскрипtum

Когда термин *conterfeit* возродился в эпоху Ренессанса, то, казалось, тем самым явилась на свет сложная и конструктивная метафора репрезентации — целостная форма, оттиск с подлинных очертаний другого, или овеществленная истина впечатления. В таком понимании термин включает и переживание непосредственного, живого присутствия модели в портрете, и ощущение особой ясности образа, каким он предстает в глади зеркала. Однако триста лет назад Вольфрам фон Эшенбах использовал слово *conterfeit* в одной из характеристик средневекового обхождения в негативном аспекте: «Красота многих [женщин] восхвалялась повсюду; однако, если бы ты взялся изобразить (*conterfeit*) их сердца, то, я думаю, они были бы схожи с пустотой, оправленной в золото»\* (*Парцифаль*)<sup>43</sup>. В связи с этим хотелось бы выяснить, содержало ли слово *conterfeit* в его ренессансной реинкарнации какой-либо из тех уничижительных оттенков смысла, которые часто ощутимы в романских языках.

Некоторые соображения по этому поводу могут быть подсказаны особенностями употребления термина для обозначения особых музыкальных форм. В течение позднего Средневековья и Ренессанса латинское существительное *contrafactum* (вместе с родственными ему немецким и датским) применялось

<sup>42</sup> Бертелли (*Bertelli*. The «Image of Rity» in Santa Croce, op. cit. P. 52–3) связывает это наблюдение с образом св. Григория и различием между двумя традициями.

\* В русском издании Парцифалья эти оттенки утеряны: «Мы числим женщинами их, иного не найдя названья... Сии ужасные создания порой страшнее сатаны...» (Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль. Пер. Л. Гинзбурга // Средневековый роман и повесть. М., 1974. С. 312–313).

<sup>43</sup> «Manec wobes schoene an lobe ist breit: /ist da daz herze conterfeit, /die lob ich als ich solde /daz safer ime golde». *Wolfram von Eschenbach*. Parzival. 3, 11–14. Trans. A. T. Hatto. Harmondsworth, Middlesex, 1980. В эпоху Ренессанса *conterfeit* применялся по отношению фальшивой монете

по отношению к определенным типам музыкальных композиций с заменой оригинала. Точнее говоря, *contrafactum* обозначал вокальную музыку, в которой более ранний текст был заменен на новый, а первоначальная мелодия сохранялась. Подобная практика, а вместе с ней и слово, широко использовались в XVI веке протестантскими композиторами, которые переписывали тексты светских вокальных произведений для исполнения их на религиозных собраниях. В XVII веке упражнения по созданию переделок, или *contrafactum*, смешались с пародийными жанрами, например, с так называемыми «шутовскими мессами»<sup>44</sup>. Таким образом, в музыке, а также в лирической поэзии, упражнения по «подделке» были конституированы как особая форма копирования, нечто вроде узаконенной трансформации, фальсифицирующей прототип строго определенным образом.

В других контекстах термин *conterfeit* употреблялся в недвусмысленно негативном значении, и эти случаи также относятся к специализированным сферам. Например, так называли определенный вид сплавов, имитирующих драгоценные металлы. Иоганн Пиницианус, составитель *Promptuarium* — практического словаря латинских технических терминов и их немецких эквивалентов, вносит в список «*kunterfei*» (*electrum* по латыни), называя так янтарного цвета сплав, который часто ошибочно принимали за благородный металл<sup>45</sup>. В 1541 году Себастьян Франк использовал слово в том же смысле, чтобы подчеркнуть моральный аспект: «Итак, вещь тем более безнравственна и опасна, чем больше ее сходство с подлинным и неподдельным, но, однако, речь идет не о таких вещах, как например “желтый сплав” (“*conterfei*”) или латунь, которые имеют сходство с серебром и золотом»<sup>46</sup>.

Полезно напомнить, что вторичное или поддельное в эпоху Ренессанса было типичным поводом для морального увещивания, и более всего это относилось к портретной живописи, где притязание обессмертить позирующего посредством искусства принимало дополнительные смысловые оттенки суетности. Временами термин *conterfeit* мог подразумевать их и быть понят именно в этой связи, не в последнюю очередь потому, что он регулярно применялся для обозначения портретной живописи и во многих контекстах мог быть прямо использован как синоним портрета. Портрет же, хотя и рассматривался как истинное и достоверное изображение модели, с другой стороны, являлся всего лишь имитацией, или подражанием живой реальности, к которой он конвенционально стремился. Практика создания восковых или гипсовых слепков человеческой фигуры, прижизненных либо посмертных, демонстрирует особую озабоченность этой проблемой. То же самое можно сказать

не чаще, чем ее обычная характеристика — *falsche Münze*. Специалисты по этимологии объясняют позднее и неопороченное значение *conterfeit* заимствованием из французского. Ср.: *Grimm*. Deutsches Wörterbuch. Op. cit. P. 635, где также приводится пассаж из «Парцифалья».

<sup>44</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musician. S. Sadie (ed.) London and Washington, DC, 1980. Vol. 4. P. 700–1.

<sup>45</sup> [Johannes Kening]. Joanis Pinciani Promptuariumuocabulor, edium partium, locorum, artificium, instrumentor, multar... Augsburg; Silvan Otmar, 1516. Cap. XXI. P. ii. Col. 2. См. также *Grimm*. Deutsches Wörterbuch. Vol. 5. Op. cit. Cols. 2745–6. S. v. *conterfei*.

<sup>46</sup> «Nun ist ein ding so vil dester ärger und gefärlicher, so vil es neher ein warhaftig ding anmaszt und doch dsselbig ding nit ist, als conterfei und mesz silber und gold anmaszen». См. *Grimm*. Deutsches Wörterbuch. Op. cit., где приводится франкский текст.

о замечательных керамических блюдах Бернарда Палисси, заполненных земноводными тварями — некоторые из них были, возможно, слепками с настоящих особей<sup>47</sup>. Однако, сколь бы ни были любопытны и занимательны эти плоды тщательной имитации, они определенно преуменьшали значимость художественной фантазии в акте репрезентации. Иными словами, где бы ни был *electrum* принят за золото, искусственное за подлинное, повсюду сохраняется легкий привкус платонической идеи подражания и копирования, идеи сходства, извлеченного из сущности. Нет сомнений, что в этих условиях двойной смысл термина *conterfeit* особенно значим для исследователя ренессансной культуры.

*Рид колледж, Орегон*

Первоначальный вариант этого исследования был представлен на симпозиуме «Развитие книгопечатания в 1450–1550 гг.», проведенном Центром изучения Средневековья и Ренессанса в Университете штата Огайо в 1991 г. Я хотел бы поблагодарить Уильяма Диболда и Патрицию Эмисон за их чрезвычайно полезные замечания относительно текста, персонал библиотеки и других сотрудников Института Варбурга в Лондоне за содействие в работе, а также Элизабет Мак-Граф, Майкла Эванса и Линду Б. Паршалл за консультации в филологических вопросах.

*Перевод с английского  
Константина Иванова и Екатерины Нистратовой*

<sup>47</sup> О непредвиденных аспектах слепков с живых организмов см.: *Fredberg D. The Power of Images. London and Chicago, 1989. Chap. 9.* Для получения информации и библиографической справки о Палисси см.: *Bernard Palissy, myth et réalité. Exhib. cat. Saintes, Niot, and Agen, 1990–91.* В эпоху позднего Ренессанса ювелиры и скульпторы, работавшие с бронзой, часто пользовались слепками, сделанными с настоящих особей. Об этом см. классическое исследование Эрнста Криса: *Kris E. Der still rustique. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wentzel Jamnitzer und Bernard Palissy // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N.S. Vol. 1, 1926. P. 37–208.*