Николаев А.С.

Cтатья подготовлена при поддержке гранта на НИР за счёт средств СПбГУ

«HUM\_2018-2019: Арт-Рынок Петербурга: между ценностью и ценой»

**Подделка: на краях искусства.**

1. Введение

Искусство принято мыслить через некое положительное определение – как один из способов познания мира ли, в случае чего оно встаёт в один ряд с философией и наукой (а также религией); деятельной жизни ли – и тогда оно, как один из видов techne, присоединяется к труду и политическому действию; или каким-то другим способом, который проводит макроскопические различия между искусством и другими такими же положительно определёнными явлениями. Однако в таком случае на второй план уходят те многочисленные различия, которые мы проводим на микроуровне между отдельными произведениями искусства, т. е. предметами, которые мы считаем заслуживающими такого статуса, и предметами, которым мы в нём отказываем, несмотря на то, что при других условиях – особенно в тех случаях, когда какое-то время эти условия выполнялись или существовала видимость этого – мы вполне могли бы рассудить иначе. Подделка является как раз таким предметом, которому мы отказываем в праве называться произведением искусства, несмотря на то, что успешная (то есть не сразу разоблачённая) подделка по определению удовлетворяет тем критериям, которые мы предъявляем искусству – в конце концов, если она сумела обмануть экспертов, значит, в некотором смысле она обладает равной с оригиналом, за который себя выдаёт, эстетической ценностью, – тем более для людей менее тонкого вкуса; и, если в искусстве именно эстетическая ценность занимает место первостепенного критерия оценки произведения, то значит, что, вынося подделки за границы искусства, мы либо руководствуемся нелегитимными в данном случае внеэстетическими критериями, либо же признаём, что в искусстве, в отличие от природы, эстетика не ограничена областью форм. Проблема подделки заставляет вспомнить вопрос, поставленный, в числе прочих, экономистом и художником Гансом Аббингом: действительно ли эстетическая ценность произведения искусства является автономной, или она зависит от, например, экономической его стоимости? – а может, напротив, цена является более или менее справедливым выражением его художественным достоинств в денежном эквиваленте и потому позволяет судить о них, а значит, всё равно прямо с ними коррелирует даже если не как причина, то как симптом [Abbing, 2002, pp. 52–77]?

В этой статье я не планирую защищать эстетический статус и легитимность подделок; тем не менее, при рассмотрении проводимых между искусством и подделками границ может выясниться, что критерии различия не всегда выполняются строго и что иногда стоящая за ними аргументация является противоречивой и работающей только ad hoc. Поэтому мне кажется, что анализ различий, которые мы проводим между подлинником и подделкой, и того значения, которое мы этим различиям приписываем, позволит точнее определить характеристики искусства. Словами Розалинд Краусс, я хочу рассмотреть, «не являются ли все претензии на подлинность одинаково конвенционально/юридически обусловленными» [Краусс, 2003, с. 184]; однако если Краусс исследовала процесс разрушения представления об аутентичности изнутри искусства, в первую очередь в искусствах со сложной технологией производства, то меня интересует аргументация и риторика, к которым прибегают, когда хотят обосновать фундаментальную разницу, провести чёткую линию демаркации между легитимными произведениями искусства и подделками – и те скрытые посылки и неожиданные следствия, которые они подразумевает.

2. Аргументы против подделок

Историю философского осуждения подделок принято отсчитывать с «Критики способности суждения», в одном из отрывков которой Иммануил Кант описывает, как удовольствие, которое мы испытываем, когда слушаем «чарующе прекрасное пение соловья в одиноких кустах тихим летним вечером при мягком свете луны», исчезает, когда мы узнаём, что на самом деле мы слушали искусное подражание соловью подосланным «озорным парнем»: «как только в подобных случаях обнаруживается обман, никто не станет больше выносить это пение, которое казалось столь очаровательным» [Кант, 1994, с. 143]. Интересно отметить, что в данном случае подделкой считается «искусное подражание» природному оригиналу. Таким образом, несмотря на то, что здесь действительно проводится различие в эстетическом отношении между искусством (подражанием) и не-искусством (природой), оно не в пользу первого; в дальнейшем же к этому примеру часто будут прибегать для защиты именно искусства от не-искусства другого рода – от подделок. Важно отметить, тем не менее, что уже Кант отмечает важность нашего (неважно, соответствующего действительности или нет) представления о контексте, в котором созерцаемая нами форма (соловьиное пение) появилась: «для того, чтобы мы испытывали непосредственный интерес к прекрасному, оно должно быть красотой природы или мы должны считать его таковой» [Там же]. В то же время, мы вряд ли будем испытывать эстетическое безразличие в случае прослушивания «птичьих» сочинений Оливье Мессиана или «Прощания» из «Понедельника» Карлхайнца Штокхаузена – или даже того же самого мальчика, если он продемонстрирует нам свой талант вне обманного контекста – большая часть искусства основана на мимесисе, то есть на «искусном подражании» (Марк Сагофф, критикуя эстетический статус подделок, в то же время говорит, что в них «наиболее полно выражен античный идеал *мимесиса*» («Here the ancient ideal of *mimesis* is best fulfilled» [Sagoff, 1976, p. 176])).

Это рассуждение Канта продолжил Шопенгауэр. Рассматривая архитектуру как вид искусства, он отмечает зависимость производимого на нас зданием эстетического впечатления от нашего знания о материалах, из которых оно построено: «<...> чтобы понять архитектурное произведение и эстетически насладиться им, необходимо непосредственно и наглядно знать его материю в её весе, инерции и сцеплении, и наше удовольствие от такого произведения сразу же уменьшилось бы, если бы мы обнаружили в качестве строительного материала пемзу, ибо оно показалось бы нам тогда чем-то вроде декорации. Почти так же подействовало бы на нас известие, что оно из дерева, тогда как мы предполагали камень <...> Но если бы нам сказали, наконец, что строение, вид которого доставляет нам удовольствие, состоит из совершенно различных материалов, очень не одинаковых по весу и составу, но не отличимых на глаз, то благодаря этому всё здание стало бы для нас столь же недоступным, как стихотворение на непонятном языке» [Шопенгауэр, 1999, с. 189]. Однако как стихотворение на иностранном языке не перестаёт от этого быть стихотворением, так и деревянное здание не перестаёт относиться к архитектуре, даже если выглядит (по намерению его создателя) каменным. Обман нашего эстетического чувства или падение качества получаемого нами эстетического удовольствия не является потому причиной отказывать зданию в качестве здания; возможно, оно далеко не так впечатляет как архитектурное сооружение в сравнении с произведённым поначалу эффектом, и, возможно, оно является поэтому плохим произведением архитектурного искусства, но оно продолжает быть произведением искусства в той же степени, в которой им является здание из «честных» материалов. Тем более вряд ли, что эта «поддельность» здания послужит предметом судебных разбирательств и послужит причиной его законного уничтожения – а именно это происходит с поддельными картинами: «Суд мог, согласно древнему голландскому закону, постановить уничтожить *все* картины» («The Court might, according to an ancient Dutch Law, have ordered the destruction of *all* the pictures» [Jean Decoen, *Vermeer-Van Meegeren, Back to the Truth,* quoted in: Lessing, 1965, p. 463]).

Рассуждения о подделке в XX веке были отмечены склонностью рассматривать в качестве главного предмета интереса не птичье пение и не архитектуру, а живопись. Самый популярный пример в посвящённых этой проблематике текстах послевоенного периода – это подделки, созданные Ханом Ван Мегереном, принятые рядом влиятельных искусствоведов за оригинальные картины Яна Вермеера и Питера де Хоха; в частности, Абрахам Брёдиус счёл созданного Ван Мегереном «Христа в Эммаусе» лучшей работой Вермеера. Ван Мегерен – художник-реалист, не принявший новшеств модернизма – руководствовался изначально мотивами мести критикам за то, что они записали его в художники второго ряда. Подделками он хотел уничтожить их репутацию и доказать, что стоит на одной ступени со старыми мастерами; когда на первой подделке он смог заработать большие деньги, мотив честолюбия сменился материальным интересом. Разоблачил себя он сам, когда за проданную Герману Герингу картину ему грозил тюремный срок больший, чем за создание подделок (см. подробнее в, например, [Werness, 1983]).

Одержимые именно этим случаем, философы XX века пытались доказать, что затея Ван Мегерена, несмотря на свой первоначальный успех, провалилась, и на место в одном ряду с Вермеером ему рассчитывать не приходится, а пренебрежение к произведениям, которыми до этого восхищались, после их разоблачения эстетически абсолютно оправдано. Три наиболее влиятельных текста, половших начало дискуссии об эстетическом статусе подделок, это статья Альфреда Лессинга «Что не так с подделкой?» (1965); четвёртая глава «Музыки, искусств и идей» (1967) Леонарда Мейера, озаглавленная «Подделка и антропология искусства»; и третья, наверное, самая известная глава «Языков искусства» (1968) Нельсона Гудмена, называющаяся «Искусство и аутентичность».

Лессинг [Lessing, 1965] считает, что чистая эстетика не может объяснить подделки: аргумент против подделок не может быть эстетическим, потому что по своим эстетическим качествам подделка может не уступать подлинникам – чем единственно и может объясняться её успех у критиков и искусствоведов. Также он не может быть моральным, потому что в моральное осуждение подделок имплицитно вложено оценочное суждение о качестве подделки относительно оригинала (подделка – это когда худшее выдаётся за лучшее, менее ценное за более ценное), которое само имеет не моральное (и не эстетическое, как было сказано выше) основание. Чем подделка, по мнению Лессинга, бесспорно уступает подлиннику, так это тем, что с позиции истории искусства подлинник представляет собой выражение авторского стиля, художественное завоевание и новацию, в то время как более поздняя подделка, формально повторяя это «завоевание», «завоёвывает» давно освоенную территорию. Ван Меегерен писал красивые картины; Вермеер не только писал красивые картины, но и был крайне оригинален в этом: он писал определённые картины в определённой манере в определённое время и на определённом этапе развития искусства [Ibid., p. 469]. Из пяти смыслов оригинальности, выделяемых Лессингом, которыми может обладать произведение искусства – самотождественность, индивидуальность, оригинальность подхода, шедевральность и, наконец, оригинальность в смысле истории искусства, которой обладает не столько отдельное произведение, сколько творчество человека или течения в целом – картинам Ван Мегерена не хватает только последнего, которое, таким образом, оказывается решающим: они, может быть, и столь же красивы, но далеко не столь же значимы как события в истории искусства. Однако это суждение о значимости, будучи вполне легитимным, является суждением об истории, а не эстетическим; эстетическое же восприятие мы должны, согласно Лессингу, очистить от внешних знаний – исторических, экономических и т.д. – которые, по его мнению, загрязняют процесс созерцания.

Несмотря на относительно мягкое третирование подделок, выраженная Лессингом идея исторической значимости окажется преобладающей даже у менее терпимых к обману авторов, которые будут настаивать на том, что знание истории произведения искусства является эстетически релевантным и потому влияет на суждение не только об исторической значимости, но и об эстетической (другой пример различения этих понятий в терминах эстетической и художественной ценности (aesthetic/artistic value) см. в [Kulka, 1981]; ср. с представлением о произведении искусства как о продукте и репрезентанте определённого «художественного исполнения» (performance), значимость которого измеряется контекстом, в [Dutton, 1983]). Мейер [Meyer, 1994] пишет, что на наше восприятие влияют наши культурные убеждения, одно из которых – вера в каузальность и линейность времени. Искусство имеет линейную историю, в которой произведения искусства являются событиями – достижениями (или завоеваниями). Однако однажды завоёванное нельзя завоевать второй раз, поэтому подделки эстетически уступают подлинникам. Более того, продвижение вперёд – это всегда рискованное предприятие; фальсификатор же повторяет известные ходы; более того, в своём раболепном копировании он отказывается и от своей свободы. Наконец, ценность работы проявляется в её историческом влиянии на дальнейшее развитие искусства, которое у современных подделок картин старых мастеров отсутствует. В плане своих эстетических достоинств подделки должны оцениваться по современной им мерке.

Наибольшее влияние на дискуссию о подделках оказал Гудмен [Goodman, 1968]. Размышляя о подделках, он исходит из примера существования двух внешне абсолютно неотличимых картин, о которых благодаря научным методам доподлинно известно, какая является подлинником, а какая – современной копией. Допустимо ли тогда говорить, что картины обладают различной эстетической ценностью? По мнению Гудмена, да. Во-первых, потому, что заявление о внешней неотличимости всегда спорное: человеческое восприятие очень чуткое и мы можем воспринимать отличия даже если не можем их в силу их тонкости концептуализировать и отметить эксплицитно; даже если в зрительном восприятии нет никаких отличий, информация о подделке играет роль доказательства их потенциального существования. Во-вторых, само знание о подлинности одной картины и поддельности другой повлияет на то, каким образом мы смотрим на картины; оно будет руководить нашим поиском отличий между ними и даже в том случае, если они окажутся бесплодными, представление о том, что различия всё-таки есть является эстетически значимым само по себе. Таким образом, схожесть между собой двух картин, сколь бы она ни была велика, не исключает совсем разного к ним эстетического отношения. Однако Гудмен отмечает существование ряда искусств, произведения которых он называет «неподделываемыми» («unfakable») – в них подделка известной работы невозможна, и любые две копии одной работы требуют одинакового к себе отношения: это в первую очередь литература и музыка. Гудмен называет такие виды искусства, в которых идентичность произведения важна, автографическими, и те, в которых нет, аллографическими. Аллографичность литературы и музыки он связывает с существованием определённой нотации, алфавита, существующем в этих искусствах: в той степени, в которой любое современное издание, например, «Бледного огня» содержит те же символы в той же последовательности, что и оригинал, она является тем же самым эстетическим объектом. Подделка в музыке, по мнению Гудмена, может существовать, но только как подделка индивидуального выступления, как обман потребителя в экономическом смысле.

Большинство ключевых тезисов Гудмена было впоследствии подвергнуто обстоятельной критике. Много претензий высказывалось по поводу того, что он рассматривает подделку как претендующую на точность копию существующей работы, в то время как существуют подделки, копирующие общий стиль определённого автора или школы, и потому стойкие перед аргументом о неизбежных отличиях; в связи с этом многие авторы попытались выработать более аналитически точное определение подделки, в частности, дополнительно вводя понятия фальшивки (fake), копии, подражания, ошибочной атрибуции и др. [Carrara & Soavi, 2010; Goodman, 1986; Kennick, 1985; Steele, 1977; Wreen, 1980, 1983, 2002]. Широкую дискуссию вызвало утверждение о невозможности подделать аллографическое произведение, музыкальное или литературное, как и продуктивность разделения на авто- и аллографические искусства вообще [Currie, 1985; Kivy, 2000, 2002; Pillow, 2002; Wreen, 1983]. Большие вопросы вызывает то, является ли почва необходимости учитывать возможность обнаружения эстетически значимой информации и соответствующего изменения эстетической оценки в будущем достаточно твёрдой для того, чтобы вынести какое-либо уверенное эстетическое суждение вообще, и тем более возможность выносить такие суждения в каждый момент бесконечно делимого времени [Bailey, 1989]. Тем не менее, именно подход Гудмена стал задавать тон всей дальнейшей дискуссии об эстетическом статусе подделок.

По-другому взглянуть на роль субъективного подозрения в подлинности при эстетическом восприятии предлагает так же Л. Б. Себик [Cebik, 1989]. По его мнению, когда у нас есть достаточные основания для того, чтобы заподозрить, что некое произведение искусства является подделкой, но они слишком слабы, чтобы мы были уверены в этом, наше отношение к произведению становится осторожным, мы начинаем обращать всё своё внимание на кажущиеся необычными детали и вообще отстраняемся от произведения, потому что не хотим одурачиться и опозориться. Поскольку арт-мир становится во всё большей степени автономным от повседневности, от общества в целом, люди, которые могут заподозрить подделку, то есть люди, связавшие свою жизнь – профессионально или как ценители – с искусством, добровольно и из большой любви к нему, воспринимают возможность подделки не как объективный факт о вещи в мире, а как свидетельство собственной слабости, собственного позора, связанного с тем, что объект, в который мы инвестировали свою любовь и сделали словно частью себя, не ответил нам взаимностью, а предал нас.

Сагофф [Sagoff, 1976, 1978] в своих терминах развивает идеи Лессинга и Гудмена. По его мнению, все эстетические категории являются по крайней мере двухместными; когда мы называем произведение искусства умелым или меланхоличным, мы всегда подразумеваем: умелое или меланхоличное по меркам своего автора, своего жанра, своей эпохи и т. д., т. е. по меркам определённого класса, к которому мы это произведение относим. Эти классы являются априорным категориальным аппаратом нашего эстетического суждения: обойтись без них невозможно, так как само наше представление о существовании искусства является одним из них; с другой стороны, эти классы не могут быть слишком широкими, так как тогда бы пришлось сравнивать мастерство художников с мастерством взломщиков сейфов. Сами же классы (такие, как oeuvre определённого художника или стили вообще: Сагофф ссылается здесь на Г. Вёльфлина [Sagoff, 1976, p. 175]) можно сравнивать между собой, полагаясь на их историческую и географическую близость друг к другу. Сагофф утверждает, что так как подделки создаются обычно значительно позже оригиналов, то нельзя создать такой класс, который полагался бы на достаточно объективные обстоятельства создания произведения искусства (такие как «кто-где-когда»), чтобы быть продуктивным в рамках более широкого дискурса истории искусства, а не был бы продуктом ad hoc джерримендеринга, и при этом включал бы в себя как подлинники, так и подделки – копии конкретных работ или стиля мнимого автора. Подделки, следовательно, всегда относятся к другим классам – в которых соседствуют с современным им искусством – и потому их эстетические качества, казавшиеся бы выдающимися, будь они оригиналами, в реальности оказываются ничем не примечательными или даже сильно уступают современникам. В то же время, по мнению Сагоффа, искусство обладает «когнитивной важностью» как эксперимент по психологии восприятия; рассмотренные с этой точки зрения, подделки повторяют старые эксперименты и потому не продвигают эту, по выражению Констебла, «ветвь натурфилософии» [as cited in: Ibid., p. 176] и не способствуют приобретению нового знания – не имеют когнитивной значимости, а потому и эстетической.

Рэдфорд [Radford, 1978] повторяет этот же аргумент в терминах позаимствованного у Монро Бердсли разделения характеристик произведения искусства на объективные и генетические. Если для «формалистов» вроде Клайва Белла или самого Бердсли, с которым спорит Рэдфорд, эстетически важны только объективные (и Белл, например, строит своё нападение на подделки в «Искусстве» (1914) так же, как и Гудмен после него, утверждая невозможность абсолютно точной подделки, и, как следствие, неизбежное наличие именно формальных различий между ней и подлинником), то Рэдфорд признаёт генетические имеющие равное значение. Поэтому, например, полотно, считавшееся написанным художником-примитивистом, якобы добившимся детской невинности видения, падает в ценности, когда мы узнаём, что оно было в действительности написано ребёнком [Ibid., pp. 74-75].

Некоторые варианты аргумента от истории искусства, предлагаемые, в частности, более континентальными или континентально-ориентированными мыслителями, принимают во внимание изменение стиля. Андре Мальро в «Голосах безмолвия» [Мальро, 2012; см. также Балаш, 2017] рассматривает искусство как цепочку художественных достижений, продвигающих искусство на новые территории, как живой процесс, состоящий из подражаний и диалогов; но даже эти подражания не являются ретроспективной компиляцией раболепных заимствований. Любая подделка, даже самая лучшая, Ван Мегерена обречена потому, что «в её формах нет никакого завоевания» [Мальро, 2012, с. 430]. Помимо этого, однако, есть ещё одна проблема: как бы сильно фальсификатор не пытался подстроиться под другую эпоху, бессознательно в его работах будет проявляться стиль его времени, они всегда будут испорчены современным вкусом, к которому создатель подделки слеп. Мальро указывает на связь решений Ван Мегерена с фотографической и киноэстетикой крупного плана и на портретную схожесть его персонажей с кинозвёздами [Там же, с. 421–422]. Однако именно эта сообразность со вкусами современного зрителя и обеспечивает подделке успех у него. Иэн Маккензи [Mackenzie, 1986] с апелляцией к герменевтике Г.-Г. Гадамера утверждает, что горизонт фальсификатора всегда будет проявляться в его творчестве, и поэтому причиной нашей неспособности опознать подделку всегда является наша же неспособность критически отнестись к нашим общим с фальсификатором предрассудкам; поэтому поддельность всегда становится очевиднее с течением времени, когда горизонты автора подделки и интерпретатора перестают резонировать. Шерри Ирвин [Irvin, 2007] добавляет к этой аргументации ещё один ракурс: подделки вредны не только тем, что искажают наше понимание истории искусства, но и тем, что портят наше эстетическое понимание. Для того, чтобы развивать свой вкус, мы должны опираться либо на мнение авторитетов, либо на конвенциональный список шедевров (составленный этими же авторитетами), доверяя им в определённой мере слепо, особенно поначалу, приступив к неизвестной нам пока области истории искусства. Если мы доверяем подделке, признавая её шедевром, то мы можем прийти к неверному представлению о творчестве определённого автора, вкусах его эпохи, истории искусства, генеалогии различных приёмов и оригинальности тех или иных мастеров (Ирвин вслед за Мальро утверждает, что эксперты потому были обмануты подделками Ван Мегерена, что увидели в нём признаки современных вкусов и обрадовались тому, что Вермеер как будто опередил своё время).

Этот короткий, но, я надеюсь, репрезентативный обзор существующих подходов к проблеме подделки позволяет, немного пожертвовав деталями, обобщить выдвигаемые различными авторами аргументы и, проанализировав их, приняв во внимание, в том числе, уже предложенные контрпримеры, попытаться точнее определить, почему подделки исключаются из области искусства. Воспользовавшись предложенным Нэн Сталнакер делением [Stalnaker, 2001], я назову один тип предлагаемых аргументов формальным, другой – контекстуальным[[1]](#footnote-1); третий, мне кажется, можно свести к их синтезу – это стилистический аргумент. Первый постулирует невозможность подделки точно воспроизвести оригинал: между произведением и его копией всегда будут формальные отличия. Второй – необходимость учитывать контекст возникновения подделки: произведение искусства является художественным завоеванием, подделка – нет (не так важно, будем ли мы считать этот аргумент относящимся к эстетике или к истории искусства). Наконец, третий аргумент утверждает невозможность подделки воспроизвести стиль эпохи, которой она пытается подражать; он похож на первый, но работает и в случае подделок, не являющихся непосредственными копиями. Эти три аргумента основаны, как мне кажется, на нескольких имплицитных посылках, раскрыв которые, мы сможем прийти к лучшему пониманию тех ценностей, которые вкладываем в понятие подлинности.

3. Гений и злодейство

Аргумент о существовании формальных различий работает только в том случае, если эти различия истолковываются a priori в пользу подлинника как недостаток подделки. Хоть Ирвин отмечает [Irvin, 2007, pp. 283–284], что у главного проповедника такой версии формального аргумента, Гудмена, не исключается возможное благодаря этим отличиям преимущество подделки – он же приводит популярный пример рембрандтовских копий картин Питера Ластмана – и речь идёт только о разнице эстетических реакций на них, критиками отмечалось, что довод Гудмена здесь либо недостаточен, либо лукав: сами по себе потенциальные различия не объясняют существующего презрения к подделкам [Stalnaker, 2001, p. 403]; равно непонятно, почему знание о подделке должно нормативно определять наше восприятие («Not every difference in or arising from how the pictures happen to be looked at counts; only differences in or arising from how they are to be looked at» [Goodman, 1968, p. 105, footnote 3]) – тем более что, по мнению самого Гудмена, разницу определяют не столько действительно воспринимаемые различия, сколько знание о них. Кроме того, этот пример выдают некоторые избыточные для него подробности: непонятно, среди прочего, зачем Гудмен акцентирует внимание на нашем действительном научном знании о идентичностях полотен, а также на том, что это вообще подлинник и копия, а не, например, две копии одной отсутствующей картины: ведь различия, с одной стороны, симметричны (A отличается от B в том же месте, что и B от A), с другой стороны, существуют или полагаются существующими между двумя *любыми* картинами или предметами [Morton & Foster, 1991, pp. 157–158].

В этом месте, мне кажется, формальный аргумент проговаривается о своей предвзятости, то есть о том, что он является убедительным, только если мы принимаем определённые посылки, настолько сильные, что эмпирические различия становятся мелочью на фоне априорных. В чистом виде отличия не могут быть основанием для предпочтения одной картины другой; но также и оригинальность не выступает здесь достаточным основанием. Иерархия здесь есть, но она выстраивается не между подлинником и копией, а между авторами. Рембрандтовские копии Ластмана потому не страдают от своей вторичности, что Рембрандт является более крупной фигурой в истории искусства, чем Ластман; то же с Рубенсом и первоисточниками его копий. Значительное расхождение в стилях или видах и существующие из-за этого отличия позволяют примирить двух авторов без необходимости постулировать превосходство одного над другим, как в случае Дюрера и Мантеньи. Признание того, что в данном случае мы опираемся на категорию гения и, сознательно или нет, ранжируем художников по их значимости, позволяет понять, почему наш интерес падает, если обнаруживается, что за произведение художника первого ряда принималось творение его ученика или подражателя, то есть когда мы имеем дело не с подделкой, а просто с неправильной атрибуцией, или даже работа фальсификатора-современника, стойкого перед всеми тремя выявленными ранее аргументами (перед вторым, как минимум, в интерпретации Сагоффа).

Существование в арт-дискурсе фигуры гения заметно влияет на экономику искусства. Оно приводит к значительному разрыву между рыночными стоимостями произведений художников первого ряда и медианными ценами их класса; соответственно, арт-рынок является рынком типа «победитель забирает всё» так же, как поп-культура или спорт. Аббинг пишет в связи с этим о психологическом механизме «ограниченной вместимости звёзд» («limited star capacity»), который затрагивает как массовую культуру с рынками книг и музыки, так и высокое искусство с уникальными картинами и скульптурами: количество имён художников (как и названия любых других товаров на рынке), которые люди готовы запоминать, сильно ограничено, а предпочитая уже знаменитых художников (полагаясь на мнение авторитетов и одновременно увеличивая потенциальный круг собеседников, с которыми можно обсудить их творчество) они сокращают издержки поиска [Abbing, 2002, pp. 108–109]. Так Аббинг объясняет, почему, вне зависимости от несущественности разницы в качестве (устанавливаемой искусствоведами), стоимость работы, приписываемой Рембрандту, неизбежно упадёт, если экспертизой будет выявлено, что она принадлежит кисти его ученика.

Парадоксальным образом, именно к этому аргументу применим упрёк в снобизме [Lessing, 1965; Meyer, 1994] и «эффекте Sotheby» [Stalnaker, 2001, p. 405], то есть в том, что мы высоко оцениваем произведение только потому, что знаем о его высокой ценности, в том числе материальной, или же хотим убедить самих себя в своём тонком вкусе, совпадающем со вкусом самых авторитетных критиков. Парадоксальным же образом это становится ясно именно тогда, когда сторонники формального аргумента пытаются этот упрёк предупредить, утверждая, что факта копии и её отличий недостаточно для эстетической оценки: значит, эта оценка выносится на другом основании, и из примеров становится ясно, на каком.

Здесь же стоит отметить ещё один довод в защиту этого аргумента, который заключается в утверждении тотальности художественного замысла. В истинном произведении искусства, по крайней мере, в настоящих шедеврах, каждая деталь продумана и находится на своём необходимом месте (см. поэтому критику случайности в искусстве в [Meyer, 1994, p. 58, see also footnote 8] – впрочем, Мейер признаёт собственный консерватизм в этом вопросе). Поэтому произведение искусства есть так, как оно есть, и ничто, кроме как само себя, не репрезентирует. В искусстве потому идея или дух неотрывны от материи, и произведение искусства невозможно никак улучшить, чтобы заставить его в ещё большей степени соответствовать идее; наоборот, малейшее изменение разорвёт эту связь и потому любое отличие копии от оригинала выносит ей смертный приговор. Опровержением этому выступает не только открытость искусства с самого начала XX века к случайности и творческой свободе (дадаизм, особенно Тристан Тцара; свободные ассоциации сюрреалистов; абстрактный экспрессионизм, особенно живопись действия; от Sprechstimme до алеаторики в музыке), но и свидетельства из художественной практики: например, в фильме «Helicopter String Quartet» [Scheffer, 1995] документально показывается, как после неправильного исполнения во время репетиции одним из участников струнного квартета нужной ноты Штокхаузен, очень педантичный композитор, исправляет партитуру, закрепляя это ошибку как правильное исполнение[[2]](#footnote-2). В то же время надо понимать, что мало какое произведение искусство дошло до нас таким, каким его задумывал автор. С одной стороны мы имеем дело с материальными изменениями: краски тускнеют, появляются кракелюры; античные скульптуры доходят до нас, лишившись голов и рук; здания превращаются в руины. С другой стороны, свой вклад вносят реставраторы, так что даже то, что мы видим на подлиннике, далеко не всегда является тем, что действительно создал автор. В отдельных случаях произведение изменяют кардинально и целенаправленно (напр., «Леду и лебедя» Корреджо). Тем не менее, метафизическая *подлинность* и преимущество над любой наиболее точно отвечающей авторским намерениям подделкойсохраняется во всех этих случаях.

Но что значит в таком случае «быть гением»? Рембрандта, Рубенса, Дюрера, Микеланджело и других мы готовы простить постольку, поскольку они были крупными самостоятельными художниками, известными в первую очередь своими оригинальными произведениями и которые, так уж случилось, копировали других. Вряд ли бы мы так же отнеслись к человеку, вне зависимости от его таланта, который в силу своих материальных обстоятельств – вспомним о непризнанных современниками гениях вроде Ван Гога или раннего Пикассо – занимался бы одними только подделками. Нам не только важно, чтобы гениальность творца была основана на его собственных работах – гений, посвятивший себя подделкам, для нас вообще немыслим: гений и злодейство – две вещи несовместимые. Я назову этот фактор *имплицитной этикой.* Стоит заметить, что наиболее ярко влияние этого фактора выражено в аргументации Белла: он постулирует, что линии и цвета на холсте, которые можно скопировать, черпают свою эстетическую силу из «чего-то в сознании художника, чего нет в сознании имитатора» («something in the mind of the artist which is not present in the mind of the imitator» [as cited in Radford, 1978, p. 68]). Рэдфорд вторит этому: даже нехристианин поймёт, то, что он принял за великолепное проявление христианской веры в выражении лица на полотне Ван Мегерена, на самом деле является пустым притворством – когда узнает про подделку. В наиболее ясной форме этот предрассудок проговаривают тогда, когда говорят о прямой связи эстетического чувства при созерцании работ художника с тем, какие интенции мы полагаем руководившими им при их создании (как, например, в [Dipert, 1986]). В итоге «чувство выступает гарантом подлинности изображения» [Краусс, 2003, с. 197]. Но что мешает имитатору быть, например, глубоко верующим христианином? *Имплицитная этика* истинного художественного творчества.

Стоит отметить, что под этикой я здесь имею в виду не только мораль, но и несколько другую, очень близко с ней слитую и покоящуюся на тех же принципиальных основаниях, но всё-таки отличную от неё скрытую посылку этого аргумента. Если имплицитная этика выражает наше представление о том, чего художник не может делать, то эта – напротив, что художник делать обязан, а именно: художник не только выражает свой внутренний мир, своё видение, в своих произведениях, но он и должен стремиться его выразить несмотря ни на что, даже если это грозит ему отвержением со стороны современников и бедностью. Краусс пишет о социальных ожиданиях в отношении художника как личности: «Понятие художник... предполагает, что человек должен пройти определённый путь, чтобы заслужить право претендовать на статус автора: в слове художник есть некая семантическая связь с понятием мастерства. Само же „мастерство“ предполагает ученичество, юношеские поиски, приобщение к традиции ремесла и становление собственного взгляда на эту традицию, и этот процесс являет собой череду успехов и неудач» [Там же, с. 145–146]. Раз судьба художника неизбежно включает в себя неудачи, значит, он должен если не пострадать за искусство, то быть к этому готовым – и быть достаточно честолюбивым для этого; в противном случае, то есть принимая художественный status quo в крайнем варианте – копируя признанных мастеров – он не только не имеет шансов стать хорошим художником (в отличие от того, кто не только копирует), но перестаёт быть художником вообще[[3]](#footnote-3). Это *имплицитная антропология* в формальном аргументе против подделок.

Разумеется, такая этика и антропология, как и формальный аргумент вообще, полагающий некое видимое проявление отличий хотя в мастерстве, наиболее слаб там, где настоящий изготовитель произведения искусства как материального объекта отличен от художника, чьим произведением этот объект считается – прежде всего, в реди-мейде. Но, как указывает Джордж Бэйли [Bailey, 1989], выступая против Гудмена, несмотря на то, что в области современного искусства мы давно привыкли к расхождению между автором и изготовителем в связи с появлением реди-мейда, касательно живописи убеждения в том, что работа может быть аутентичной только тогда, когда она нарисована тем, кому она приписывается, сохраняются. Такой случай, как картина Марка Костаби «Любовники», должен тогда считаться подделкой. Гудменовская теория подделки не может разрешить эту проблему, поскольку вместе с водой выкидывает и ребёнка: для обоснования отличия подлинника от копии Гудмен прибегает к таким строгим требованиям, которым и оригинальная живопись удовлетворить не может. С другой стороны, теория арт-мира Артура Данто, в которой Бэйли видит главную альтернативу идеям Гудмена, как раз слишком модернистская и изначально нацелена на эстетическое обоснование реди-мейда, и поэтому тоже не может оправдать подозрение в поддельности к работе Костаби, основанное на консервативных установках в отношении живописи. «Любовники» считаются произведением Костаби постольку, поскольку, хотя они изготовлены не им, зритель, знакомый с контекстом, может насытить эту картину задуманным им смыслом; но точно это же он может сделать с любой другой копией этой работы.

4. История линейного прогресса

Существование иерархии между производителями искусства, в которой фальсификаторы занимают низшее место, а непропорционально большой объём символического и финансового капитала – славы и денег – достаётся, даже если посмертно, нескольким фигурам на её верхушке, – это то, что сторонники формального аргумента должны принять как необходимость, хоть он поначалу и казался чисто формальным и отталкивался от мысленного эксперимента о визуальном сравнении двух картин. И если изготовители подделок оказываются низшей кастой по понятным причинам, то распределение легитимных художников по рангам должно полагаться на какой-то легитимный же критерий. Таким критерием можно назвать исторический: в первом приближении он опирается на эстетическую значимость произведений (пусть многие из рассмотренных выше философов и двигались в своих рассуждениях в обратную сторону, признавая знание значения произведения для истории искусств одной из посылок в эстетическом суждении), но дополнительно легитимирует её научностью метода, исторической дистанцией (большое видится на расстоянии) и социологической значимостью своей референтной базы (берёт в расчёт эстетические суждения многих поколений, а также внутрицеховое влияние, своеобразный «индекс цитируемости» для художников[[4]](#footnote-4)). В итоге этот критерий гласит: художники первого плана – это те, кого таковыми считают историки искусства[[5]](#footnote-5). Он настолько самоочевиден, что почти тавтологичен. Именно поэтому стоит разобраться в нём подробнее.

Критерий исторической значимости – тот момент, в котором контекстуальный аргумент против подделок поддерживает формальный. Если само по себе утверждение о том, что фальсификатор мог нарисовать картину не хуже, чем старый мастер, чей стиль он копирует, не является противоречивым, то оно становится таким, когда мы добавим к нему посылку от критерия исторической значимости. Логика этого хода примерно такова. Великий художник – это тот, кто в своём творчестве вышел за рамки привычного, продвинул искусство вперёд, расширил его границы, достиг новых художественных вершин. Сделать это он мог только в том случае, если идеально освоил своё поле игры. Более того, так как художественная инновация всегда связана с определённым риском, должно было существовать что-то, что заставило его пойти на этот шаг; иными словами, он переступил через существовавшие границы потому, что ему стало тесно внутри них. Следовательно, хотя историческое значение художника является производным от масштаба принесённых им изменений, сами по себе они свидетельствуют о совершенном владении своим искусством. Про фальсификатора такое не может быть сказано: если он так хорош как художник, то почему ему не стало тесно в существующих рамках, почему он не попытался изменить художественный язык, а вместо этого, напротив, стал изготавливать подделки, рабски подражая художникам прошлого (имплицитная антропология художника, выявленная ранее)? (Такая логика часто используется для легитимации творчества модернистов, например, Пикассо. Хотя основной интерес представляют его кубистические работы, перед скептиками они оправдываются зачастую через указание на «реалистическую» живопись Пикассо более раннего периода; тем самым хотят показать, что кубизм появился не из-за недостатка мастерства, а напротив, из-за желания расширить границы живописного языка у художника, который в совершенстве им овладел. Новое тогда является неким продуктом избытка старого даже в том случае, если качественно кардинально отлично от него и на первый взгляд кажется упрощением, а не усложнением. О теории идентифицирующих нарративов Кэрролла, формализующей эту стратегию легитимации, я напишу немного позже.)

Контекстуальный аргумент против подделок не нуждается даже в такой интерпретации последствий исторического критерия ценности художника; его сторонникам достаточно самой этой исторической важности, которая становится тогда эстетически значимой. Но в этом случае интересно посмотреть на имплицитное содержание понятия «истории», значимость художника для которой этот критерий стремится квантифицировать. В первую очередь предполагается существование истории вообще.

Между тем, искусство может существовать и без истории. (По крайней мере то, что мы сейчас называем искусством у народов, в чьих собственных культурах западной категории искусства, вероятно, и не может существовать. В таком случае корректнее было бы утверждать, что искусство без истории существовать не может; однако так как такие практики очень похожи на те, которые на Западе были объявлены искусством ретроспективно (как мы говорим о средневековом искусстве), я всё-таки буду называть их так.) Росс Боуден предлагает рассмотреть пример функционирования искусства у народа квома в Папуа – Новой Гвинее [Bowden, 1999]. У квома предметы искусства (деревянные скульптуры и картины на древесной коре) выполняют несколько религиозных и социальных функций; тем не менее, представители этого народа не делают никакого различия между оригиналом и подделкой. Так как произведения изготавливаются из недолговечных материалов, они изначально рассчитаны на возможность замены; как только одно приходит в негодность (даже если оно было «оригиналом», то есть изготовлено по особому случаю, а не пришло на замену предыдущему экземпляру), изготавливается его копия, а старая версия выбрасывается или продаётся как сувенир. Тем не менее, новая копия должна как можно более походить на свой образец. Понятно, что художественные инновации или выражение художником индивидуального стиля абсолютно нежелательны. (Что, впрочем, не означает, что обходится вовсе без них. Кроме того, незначительные отклонения новых копий от старых в условиях невозможности сверки с более древними образцами быстро накапливаются, и стиль со временем может значительно изменяться.) Наличие у этих предметов определённой магической силы объясняется через миф: когда-то давно предок племени совершил путешествие в мир духов и там увидел эту скульптуру, копию которой он позже создал. Так как ритуальную функцию статуи могут выполнять только при условии соответствия этому трансцендентному образцу, недоступному непосредственно, то изготовители копий не должны допускать никаких отклонений или вольностей. Однако вместе с тем каждая копия в равной степени соответствует первообразцу – а значит, они все функционально взаимозаменяемы.

Черта культуры квома, отличающая её от нашей – отрицание истории. Квома понимают свою культуру как данную свыше (подсмотренную в мире духов), и потому ставят своей целью её сохранение и передачу потомкам. Западные же общества более секулярны и считают историю творением человека. Потому одна из часто предлагаемых дат отсчёта истории искусства – эпоха Возрождения: история искусства начинается лишь немногим ранее написания Джорджо Вазари своих «Жизнеописаний» в середине чинквеченто; но также отмечается, что это время появления рынка искусства и вытеснения понятия копии из мейнстрима искусства [Gopnik, 2016, p. 22]. Симптом проникновения истории в искусство – введение линейной перспективы; человек и вещи более не изображаются, как на иконе, с паноптической позиции обратной перспективы, видимые со всех сторон всеведущим Богом, с предопределённой им судьбой. Они располагаются на сцене как протагонисты некоего представления – действа самой истории. Эта новация в искусстве является следствием ренессансных изменений в представлениях об истории, антропологии и политике: из объекта божественного промысла человек превращается в действующего героя [Франкастель, 2005]. Изменение содержания происходит одновременно с изменением самосознания художников: не только герои картин, но и их авторы берут свою судьбу в свои руки, выйдя из-под власти канона, определяемого ссылкой на святого Луку и нерукотворные образа. Даже желание многих людей эпохи воскресить Античность могло быть выполнено только их собственными силами.

Это значит, что проблема подделки может встать только в секулярном обществе: искусство должно быть выведено из-под монопольной власти религии (чтобы существовала возможность создавать уникальные произведения), а культура должна пониматься вещью исторической и, как следствие, рукотворной (чтобы можно было атрибутировать отдельные артефакты и явления). Так как только в этот момент появляется идея уникального исторического события (человеческой истории), то тогда же впервые становится возможной идея оригинального художественного достижения – и его повтора или подделки. Тогда произведения искусства начинают восприниматься не сами по себе, а как знаки-индексы некоего события изобретения; поэтому кажущийся на первый взгляд консервативным в своей одержимости фигурой Автора арт-рынок на самом деле разделяет ценности художественного концептуализма [Gopnik, 2016, p. 23]. (Интересно отметить, что в религии проблема подделки святых мощей и других значимых предметов культа стоит с куда меньшей остротой несмотря на более чем достаточные поводы для беспокойства.)

Чем же ещё характеризуется история искусства? Если верно, что значимость художника оценивается по его влиянию на современников и последующие поколения, а ещё лучше если на представителей первого ряда следующих поколений художников, которые подхватывают и развивают находки предшественника и сами считаются значимыми по этой же причине, то история искусства является линейной историей его развития.

Стоит обратить внимание на то, какой риторикой обычно описывается эволюция художественного языка, на которой акцентируют внимание сторонники контекстуального аргумента. «Художественное завоевание», «продвижение» или «достижение», «расширение границ» или «переход через» них, «революция» и тем более «авангард» – слова, несущие сильные военные и даже империалистические коннотации. Однако вместе с тем можно услышать сравнение искусства с наукой: можно ли представить, что Нобелевскую премию дадут не за оригинальный эксперимент или открытие, а за его повторение, как бы при том ни был истинен и научен полученный результат [Bowden, 1999, p. 337]? Показательно в данном случае вышеупомянутое утверждение Констебла, что искусство является «ветвью натурфилософии». Зацепившись за него, можно найти причину такого сопряжения милитаристских и научных метафор в дискурсе об искусстве и последствия их использования для него: и война, и научное познание имеют один объект – природу – и один действующий принцип – экспансию. Эта риторика не может не подразумевать линейного улучшения: военное или научное завоевание имеет прямым своим следствием увеличение подконтрольной территории или нашего знания о мире, что принимается за абсолютное благо. Вместе с тем подразумевается, что завоёванная однажды территория остаётся подконтрольной навсегда, по крайней мере, в отсутствие крупных катаклизмов (каким для истории науки принято считать Средневековье, например): подделывать Вермеера сегодня – не искусство потому же, почему открыть гравитацию – не наука, а освоить Сибирь – не военное достижение. Эта вторая скрытая посылка представляется слабым местом аргумента. Объяснение «кумулятивности» искусства через проведение параллелей между искусством и наукой как разными формами познания природы (или человека, даже если в психологическом аспекте, как части природы) не может быть убедительным, когда мы не принимаем всерьёз кумулятивность самого научного знания. Линейность и кумулятивность эволюции искусства критиковалась ещё раньше; в качестве показательного примера такой критики стоит вспомнить статью Виктора Шкловского «Искусство как приём» [Шкловский, 2018, с. 250–268].

Итак, критерий отделения более важных художников от менее важных, работающий через механизм влияния и оперирующий империалистическими метафорами, требует представления об истории искусства как о линейной. При этом она вовсе не обязательно должна быть монолитной: возможно существование многих параллельных потоков, направлений и школ, тем не менее связанных общими влияниями, даже если они целенаправленно отталкиваются друг от друга; такое негативное влияние – тоже влияние. Вместе с тем, так как историческое значение определяется и по влиянию на следующие поколения, история никогда не бывает написана раз и навсегда: каждое «открытие заново» даёт повод её отредактировать и заново распределить роли в ней[[6]](#footnote-6). Однако как возможно одновременно испытывать влияние художников прошлого и претендовать на место в настоящем, соответствие стандартам современности в искусстве? Наиболее ясный ответ на то, как логика развития искусства позволяет это, предложен, на мой взгляд, Ноэлем Кэрроллом. Для определения того, что вообще является искусством, он предлагает теорию идентифицирующих нарративов: нечто тогда и только тогда может считаться (аудиторией этого нарратива) произведением искусства, если можно выстроить цепочку событий, показывающих, что оно является продуктом легитимных (разумных и обоснованных) изменений некоего изначального положения дел в искусстве[[7]](#footnote-7) [Carroll, 2003, p. 92]. В качестве примера он приводит хореографию Айседоры Дункан: её танец является искусством, потому что она отталкивалась от академического театрального танца, но привнесла в него идеалы индивидуального выражения романтической поэзии и естественности, которую она связывала с древнегреческим искусством [Ibid., p. 91]. Обращает на себя внимание неравное распределение элементов: новое может быть обогащено за счёт притока «старой крови», детали старого могут быть инкорпорированы в новое – но не наоборот. Так же происходит и во всех тех случаях, когда какого-либо художника прошлого заново открывают. История искусства продолжает двигаться вперёд по прямой; некая переоценка ценностей, может быть, и произошла, но это не выглядит игрой с нулевой суммой: хотя вытащить из забвения художника прошлого и повысить его ранг таким образом можно, это не обязательно требует (хоть и может подразумевать) принесения в жертву кого-то другого. (А вместе с рангом художника повышается и стоимость его произведений – и здесь хочется обратить внимание на фельетон «Собиратель подделок» [A Fake Collector, 1900].)

Но разве не в этом смешении нового со старым обвиняют фальсификаторов, в том числе Ван Мегерена? Не оно ли является основанием для вынесения нижайшей эстетической оценки? Дело здесь, как нетрудно заметить, в нарушении пропорций: не новое обогащается элементами старого, а наоборот – в старое привносится новое, и старое от этого, как считается, портится. Но особенно важно то, как эта разница в пропорциях отражается на истории: если первый вариант развития событий, вариант искусства, двигает историю искусства вперёд, то второй вариант, вариант подделки, создаёт развилку в прошлом. А что, если бы искусство пошло другим путём? История перестала быть линейной; эта альтернативная версия событий, которую предлагает подделка, сама по себе не опасна и только открывает новые творческие и эвристические возможности. Но соединяясь с мифологией линейного развития и военной риторикой, присущей существующей истории искусства, она угрожает её отменить; не просто исказить наше представление об ней (и испортить «эстетическое понимание», чем пугает Ирвин), но провести тотальную деструкцию. А это превращает всё искусство с определённого момента (после развилки), вопреки его собственной мифологии, в не-необходимое. Естественным образом это противоречит интересам тех, у кого есть ставки в существующем состоянии искусства – как у искусствоведов, капитализирующих своё «эстетическое понимание» и знание истории искусства, так и у коллекционеров, заинтересованных в пересмотре значимости, а следовательно, и стоимости своего собрания только в положительную сторону. Хотя вероятность актуализации этого потенциала подделки крайне мала, возможность пересмотра истории всё-таки существует. Пример того из области искусства и философии – пересмотр и практически полное забвение соцреализма и марксистско-ленинской философии после распада Советского союза; в то же время само их появление было вызвано определённой исторической развилкой, и это заставляет задуматься о том, какой была бы история искусства и философии, если бы Холодная война закончилась иначе. Поэтому в условиях исторической контингентности исходящая от подделок угроза объявляется не только экономической (коллекционерам и музеям) и научной (искусствоведам, теоретикам и философам искусства), но и эстетической; если она и кажется незначительной, то это, возможно, как раз из-за предпринимаемых мер по полному исключению подделок из сферы искусства.

5. Неподражаемое

Стилистический аргумент против подделок несколько противоречит контекстуальному; если последний может согласиться с утверждением о возможности идеальной копии и лишь косвенно поддерживает формальный аргумент, в некоторых формах даже постулируя, что создать совершенную подделку слишком просто, то стилистический говорит об абсолютной невозможности этого. Сторонники этого аргумента, как на это намекает название, акцентируют внимание на понятии стиля; историческая дистанция является непреодолимой пропастью, не позволяющей фальсификатору сбежать от стиля и чувствительности своей эпохи и эмулировать таковые художника, которому он пытается подражать. «Стиль эпохи определяется особой стилистической цельностью, и эту цельность нельзя подделать. Вкладываемое нами в понятие стиля, понятие подлинности производится от того, как, по нашему мнению, возникает стиль: коллективно и бессознательно. Следовательно, отдельный человек по определению не может сознательно создавать стиль. Поздние копии будут выставляться [так!] именно постольку, поскольку они не принадлежат к эпохе» [Краусс, 2003, с. 158–159].

Оставим в стороне вопрос о том, действительно ли стилистические отличия неизбежны и обличаются самим временем, как утверждают сторонники стилистического аргумента, допуская очевидную ошибку выжившего (например, большую проблему для историков представляют ренессансные копии позднеримских жетонов-спинтрий); а также о том, что делать с подделками, изготовленными современниками авторов оригиналов. Больший интерес сейчас представляет произошедшее изменение баланса между ценностями. Понятно, что никакое произведение искусства не является продуктом только сознательного художественного намерения и в нём всегда содержится большая часть бессознательного, коллективных положений здравого смысла. Но если контекстуальный аргумент подходил к искусству как к науке и превозносил индивидуальную находку, то стилистический аргумент, следуя заветам отца жанра, Вёльфлина, пытается растворить всё многообразие художественной продукции в едином стиле эпохи – но не с научными целями создания «истории искусства без имён», а для утверждения эстетического превосходства бессознательного над сознательным. Подражание, то есть мимесис, долгое время было художественным идеалом – в том числе подражание художникам прошлого, в первую очередь Античности; но стиль нельзя создать сознательно – а значит, ему нельзя и сознательно подражать. Это «неподражаемое» (обратим внимание на обычный смысл этого слова) тогда и является высшей целью искусства – это то «подлинное» (и человеческое, и историческое – личный и эпохальный стили), что не поддаётся репродукции и доступно только в подлиннике произведения искусства. И если через искусство мы познаём прошлое в его бессознательных проявлениях и воспринимаем произведения искусства как документы, мы заинтересованы в том, чтобы они не были поддельными.

Вспомним кантовский пример из начала статьи: информация о том, что птичье пение неаутентично, лишает нас удовольствия слушать его. Однако другой упоминавшийся ранее пример, приводимый Рэдфордом, с художником-примитивистом, выдававшим написанные детьми картины за свои, тоже интуитивно представляется верным примером недопустимой подделки, хотя полностью противоположен кантовскому. Можно снова вспомнить Пикассо и популярную приписываемую ему цитату о том, что он всю жизнь учился рисовать как ребёнок – но вряд ли бы новость о том, что его картины были действительно написаны неким неизвестным ребёнком, были бы восприняты благодушно. Парадоксальным образом, став более аутентичными – то, что было «всего лишь подражанием», оказалось бы «подлинником» – картины бы обесценились; творчество Пикассо имеет ценность потому, что до перехода к кубизму он «научился писать как Рафаэль», потому, что является сознательным индивидуальным изобретением, а не творчеством наивного самоучки. Но снова обратный пример: наивное искусство и ар брют всё-таки ценятся многими[[8]](#footnote-8), а художники-дети (например, Марла Олмстед) находятся под постоянным подозрением (иногда обоснованным) в фальсификации своих работ со стороны родителей.

Краусс в своей известной статье «Подлинность авангарда» (1981) прекрасно показала, что подлинность в искусстве, особенно модернистском, является лишь художественным приёмом; что произведения, превозносимые критиками за умение схватить уникальность мгновения в действительности доводятся до ума месяцами или являются поточным товаром [Там же, с. 153–173]. О том же говорит Умберто Эко: взглянув на черновики поэтов, можно увидеть, что чем вдохновенней кажется стихотворение, тем внушительнее стоящая за ним история правок и творческих мук. Но именно то, что процесс творчества никогда не бывает мгновенным, никогда не является плодом простого порыва духа, что искусство – это ещё и профессия и кроется наибольшая опасность. Как Краусс пишет в своего рода продолжении «Подлинности авангарда», статье «Искренне ваша...» (1982), «разве в той войне, которая разразится между расщеплёнными замыслами автора, не содержится возможность внутренней самоподделки, не чувствуем ли мы, что в чем-то здесь художник предаёт собственное творчество? <...> Замысел (будучи сам по себе ложным единством) проходит в своём воплощении различные стадии, и на каждой стадии может произойти предательство. Предать его может сам художник. Его намерения. Его представления о подлинности» [Там же, с. 187]. Единство стиля тогда оказывается слишком сильным критерием подлинности: вместе с подделками он заставляет нас признать существование большого корпуса «самоподделок». Должны ли они быть исключены из музеев? Но вряд ли можно ожидать, что с этим кто-то согласится: конечно, они, возможно, и более слабое искусство – но всё-таки искусство; «тренированный вкус», по выражению Краусс, они не удовлетворят, но демократический критерий на легитимность они всё-таки с успехом проходят. Кроме того, оказывается подорвана имплицитная антропология, о которой я писал ранее, ведь даже гении вроде Родена, как оказывается, готовы иногда пожертвовать своими творческими принципами.

Парадоксально, но являясь слишком сильным (обосновывая признание подделками части законных работ) этот критерий является также слишком слабым – он промахивается мимо части вполне себе подделок. Если проблему подделки связать с бессознательным субъекта (разницей между двумя субъектами или расщеплённостью субъекта творческого процесса), то как обстоят дела в случае, если изготовление копии происходит без участия субъекта? Речь, конечно, идёт об искусствах механического воспроизводства – фотографии, кино, а также скульптуре. Как писал Вальтер Беньямин, «природа, открывающаяся камере – другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. <...> Она [камера] открыла нам область визуально-бессознательного» [Беньямин, 2012, с. 222]. Камера не обладает своим сознанием и бессознательным, своим герменевтическим горизонтом и стилем – и потому стилистический аргумент не работает против фотокопий.

Разумеется, фотографическая репродукция картины вряд ли может сойти за оригинал – и не в этом ли причина того, что она не осуждается? Лежащий на кофейном столике альбом от Taschen – это далеко не то же самое, что висящая на стене репродукция. Но что ещё важнее, так это то, что фотография приняла на себя ту самую социальную функцию, которую до момента её развития до определённой степени лежала именно на копиях: функцию распространения образов в целях просвещения и образования. «Копии и копирование играли значительную роль в искусстве XIX века: на них основывалась та самая возможность узнавания, которая у Джейн Остин и у Уильяма Гилпина называется вкусом. Адольф Тьер, страстный республиканец, так почитавший оригинальность Делакруа, что помогал ему получить важные правительственные заказы, тем не менее утвердил в 1834 году проект музея копий. Сорок лет спустя, в год первой выставки импрессионистов, открылся огромный Музей копий (Musee des Copies); директором его стал Шарль Блан, тогдашний министр искусств. В девяти залах музея разместились 156 только что исполненных по государственному заказу копий (маслом, в размер оригинала) самых знаменитых шедевров из зарубежных музеев, а также копии ватиканских фресок Рафаэля. По мнению Блана, этот музей был настолько необходим, что в первые три года существования Третьей республики все ассигнования министерства изящных искусств на государственные заказы шли на оплату труда копиистов» [Краусс, 2003, с. 169]. Фотографии не могут обманывать, потому что в противном случае всё искусствоведческое образование, не основанное на знакомстве с оригиналами, – то есть не ограничивающееся местной музейной коллекцией, – окажется ложным. Но ранее такое – в этих же целях – признавалось и за обычными копиями. За фотографиями, как раньше за копиями из описанного музея, признаётся право репрезентировать недоступный оригинал – и не только в учебниках и университетских аудиториях, но и в самих музеях – например, когда подлинник увезли на выставку или на реставрацию; иногда фотография может дублировать присутствующий оригинал, позволяя получше его рассмотреть, то есть повышая его экспозиционные свойства (а возможно, и культовые тоже [Там же, с. 195–196]).

6. Социальные условия технической воспроизводимости

Есть, однако, один случай, когда фотография может оказаться подделкой: фотография другой фотографии. Искусства репродукции, к которым помимо фотографии относится кино, скульптура и дигитальные искусства сопротивляются применению к ним гудменовской классификации на автографические и аллографические, представляясь если не сложным случаем, то в лучшем случае чем-то средним между ними. Фотография ближе всего стоит, наверное, к офорту, виду искусства, который Гудмен признаёт чисто автографическим [Goodman, 1968, p. 114] – и тогда подлинниками признаются все отпечатанные с одного негатива копии, вне зависимости от их качества. Но между офортом и фотографией есть значительные различия. Во-первых, свобода фотографа внести исправления в снимок при переводе в позитив гораздо больше, чем у офортиста. Во-вторых, в то время как оттиски могут изготавливаться только с досок, для получения новых фотографических копий негатив необязателен: они могут быть сделаны с существующего позитива, при этом требование к материальной, индексальной преемственности копии будет в полной мере соблюдено. Поэтому, хотя требование к аутентичности негатива никто не оспаривает, каковы те более специфичные условия, при которых она может распространиться на позитивы? А признать их фотографическими подлинниками всё же необходимо, поскольку негативы, с их стандартизированными и маленькими размерами и инвертированными цветами вряд ли можно считать воплощающими художественный замысел в большей степени, чем тот результат, который сам фотограф признал итоговым – и тем более стоит учитывать возможную работу нам снимком при его переводе в позитив. Может быть, фотография аллографична? Но тогда каков код фотографического языка? Конфигурация зерна на фотобумаге всегда уникальна и потому вряд ли удовлетворит требованию полного соответствия и придирчивости гудменовской воображаемой машины (хотя цифровая фотография вполне подходит под этот критерий, представляя собой бинарную последовательность). И разве здравый смысл не подсказывает нам, что подделка фотографии всё-таки возможна, что разные её копии неравноправны и что страница в фотоальбоме – это не то же самое, что приобретённый у фотографа экземпляр? Значимости этого отличия достаточно, чтобы отказать фотографии в статусе аллографического вида искусства.

Другой вариант – заявить, что копия является подлинной копией (что само по себе оксюморон) только при соблюдении определённых требований. В качестве одного из них предлагается «близость эстетическому моменту»: подлинная фотография – «это фотография, не только напечатанная самим фотографом, но и напечатанная примерно тогда же, когда был сделан снимок» [Краусс, 2003, с. 158]. Этот ход связан со стилистическим аргументом, но не кажется слишком удачным; Краусс рассматривает множество проблем, связанных с ним: со многих негативов не было снято позитивов при жизни автора, с некоторых – были, но спустя много лет, многие фотографы доверяли этот процесс другим людям.

Второй возможный ход – объявить подлинниками те снимки, которые автор закончил и представил публике под своим именем – иначе говоря, сам включил их в своё творческое наследие и взял за них ответственность. Нельзя ли тогда предположить, что позитивы не были отпечатаны именно потому, что фотограф был недоволен этими снимками, что они – неудачные черновики и потому не должны рассматриваться как искусство? Закон в этом случае на стороне художника: недавний случай с Герхардом Рихтером подтверждает это. Художник выкинул несколько эскизов, которые другой человек извлёк из мусорного контейнера и попытался продать. Тем не менее, его признали виновным в краже, а руководитель Архива Рихтера, хоть и признал их подлинными, заявил, что они «не имели бы никакой ценности на легальном рынке искусства» [Judge Fines Man for Stealing Sketches ... 2019].

Но этот вариант тоже неудовлетворителен. Во-первых, он объявит если не подделками, то не вполне подлинниками огромный корпус работ, чьи эстетические достоинства и важность для истории искусств не представляют никаких сомнений – причём не только в области фотографии. По этой логике большая часть творчества Франца Кафки, опубликованная Максом Бродом вопреки посмертной воле писателя, тоже должна будет оказаться вне закона; к тому же редко когда мы точно можем знать о причинах, по которым художник что-то не опубликовал – не хотел он или просто не успел; если не хотел – должны ли уважать волю художника или мы имеем право рассудить о качествах произведений сами? В любом случае, этот полученный результат оказался противоположен изначальным намерениям – вместо доказательства эстетической ущербности подделок (в такой интерпретации) была продемонстрирована их важность для искусства.

Во-вторых, есть случаи художников не «жадных» – таких, как Кафка, уважение к воле которых лишило бы нас многих важных творений, – а, напротив, слишком щедрых, как Роден. Для скульптуры верно всё то же самое, что и для фотографии – несмотря на её репродуцируемость, для нас всё-таки важна идея подлинника; об этом детально писала Краусс [Краусс, 2003, с. 153–173, 179–197]. Поэтому пример Родена показателен: «Возможно, для Родена понятие „подлинной бронзовой отливки“ было таким же бессмысленным, как и для большинства фотографов. <...> С такой позиции – с позиции, глубоко укоренённой в этосе механического воспроизводства, – уже не столь странным выглядит завещание Родена, передавшего своей стране все авторские права на свои произведения» [Там же, с. 155–156]. Если художник поощряет изготовление копий своих работ после своей смерти и готов включить их в своё творческое наследие (пусть даже в логике реди-мейда), и при этом эти копии изготовлены с оригинальных досок, негативов или гипсовых слепков – то почему бы и нет? Но одновременно нам кажется, что «работа, сделанная через шестьдесят с лишним лет после смерти автора, очевидно не может быть настоящей работой Родена, то есть не может быть подлинником» [Там же, с. 153]. К тому же – возвращаясь к более ранней проблеме самоподделки – даже в случае прижизненных копий, добродушно авторизованных художником, может оказаться, что они в какой-то момент «стали „фальшивкой“», что подобная санкция со стороны воли автора привела «к полной вседозволенности» и превратила искусство в китч [Там же, с. 187–188]. А значит, и этот способ аргументации не позволяет провести такую границу между эстетически выдающимися и посредственными произведениями, которая совпадала бы с границей между подлинниками и подделками.

Кино же, как и литература и музыка в эпоху звукозаписи, не только изначально рассчитано на массового зрителя, и, следовательно, на репродуцируемость, но и, как отмечает Беньямин, не может не быть на это рассчитано [Беньямин, 2012, с. 201]. Кино, следовательно, является аллографическим искусством, причём с крайне большой свободой для отклонения от «первоисточника»: мало кто будет считать, что получил неаутентичный опыт, если посмотрел фильм в дубляже или с субтитрами или если имел дело с цифровой копией снятого на плёнку произведения. Но если кино технически основано на фотографии, которая, как нам кажется, всё-таки автографична, то куда исчезает эта важность подлинника? Причины этого представляются довольно очевидными: кино, как правило, нарративно, чем приближается к литературе – другому аллографическому искусству; подобно литературе оно потому переживается, а не коллекционируется для созерцания; стоимость производства фильма требует широкого проката для того, чтобы он окупился, и т. д. Однако это значит, что граница между видами искусства, в которых важна аутентичность произведения, и теми, где она не важна, зависит от многих обстоятельств, имеющих крайне косвенное отношение к его технологии и сущности, но зато затрагивающих социальное существование искусства, в том числе – и не в последнюю очередь – его место в экономике, способы и традиции его производства, потребления и коллекционирования.

Подтверждение этому можно найти, взглянув на видеоарт. Хотя он существует во многих формах, во многих случаях его отличия от кинематографа минимальны – то есть такие произведения видеоарта существуют как коротко- или полнометражные фильмы постоянного содержания; тем не менее, механизмы социального существования и окупаемости у него совсем другие. Вместо кинотеатров произведения видеоарта показываются в галереях и музеях и потом продаются туда же или частным коллекционерам, а покупателю вместе с пронумерованной копией из ограниченного тиража выдаётся сертификат подлинности [Basic Questions]. Это уже напоминает механизмы, задействованные в обращении фотографии и скульптуры.

Так же работает и цифровое искусство. Хотя оно, будучи основанным на коде, должно несомненно являться аллографическим, определённые механизмы предотвращают его свободный оборот и вводят его в сферу коллекционирования. И хотя кажется, что «подделать» произведения дигитального искусства нельзя, можно создать его «нелегальные копии»; вспоминая слова руководителя Архива Рихтера, это будут подлинники, которым не место на легальном рынке – а значит, и в музее. Наконец, абсолютную проблему представляет концептуальное искусство. Можно ли его подделать искусство, которое существует только как идея, материальное воплощение которой не важно или вовсе невозможно? Кажется, что да. Ретроспектива, например, Джозефа Кошута, устроенная в каком-нибудь музее без его ведома вызовет, если не скандал и жёсткую критику, то как минимум недоумение – и совершенно противоположную реакцию вызовет выставка, одобренная им, даже если её содержание будет точно таким же. Но если держатели оригиналов, например, живописи, могут выставлять предметы из своей коллекции когда и где захотят и статус подлинника никак не будет зависеть от воли художника (например, если он рассорился с покупателем или ему не нравятся соседи по выставке), то почему в случае концептуального искусства аутентичность или поддельность случайного стула в инсталляции «Один и три стула» (опущу для простоты примера вопрос об оригинальном словарном определении) определяется исключительно волей автора или других держателей прав интеллектуальной собственности? Здесь, наконец, линия критики «подлинной копии» и «незаконного оригинала», заданная скульптурой и фотографией, дошла до конца: в концептуальном искусстве разница между подлинником и подделкой опирается только на юридическую фикцию – и ни на что больше.

7. Социология искусства и подделка.

Нетрудно заметить, что некоторые выдвинутые в этой работе тезисы вторят положениям социологии полей культурного производства Пьера Бурдьё, представленной прежде всего в статье «Поле литературы» [Бурдьё, 2005, с. 365–471]. Частично это обусловлено выбранной стратегией исследования, которое, как и у Бурдьё, ставит своей целью прояснить, «каково имплицитное или эксплицитное содержание применённых в каждом конкретном случае дефиниций» [Там же, с. 381]. Тем не менее, кажется, что выход на область социологии искусства изнутри философского рассмотрения проблемы подделки даёт возможность уточнить некоторые положения первой; не только потому, что такой подход даёт лучшее представление о характеристиках illusio по крайней мере определённой группы философов искусства, но и потому, что подделка является сложным случаем для самой этой социологической программы.

Можно предположить, каким был бы подход к проблеме подделки у социологии поля искусства. Так как «некоторые поля, особенно те, в которых более всего отрицаются личный интерес и всякие формы расчёта (например, поля культурного производства), полностью признают... только тех, чьё инвестирование адекватно данному полю и служит сигналом искренней преданности его основополагающим принципам» [Бурдьё, 2002, с. 70], то подделка, открыто пренебрегая верой в сакральную ценность творчества и неповторимого произведения искусства, воспринимается легитимными игроками поля, прежде всего занимающими в нём доминирующее положение и стремящимися к таковому, как святотатство, и поэтому они используют свою власть, чтобы лишить подделку статуса искусства. Более того, изготовитель подделки – например, Ван Мегерен – вместо того, чтобы подчиниться логике поля, вытесняющего его на периферию, и занять соответствующее своему габитусу место на нём, присваивает чужой культурный капитал и конвертирует его в собственный экономический; более того, подделка компрометирует и чужой культурный капитал – неспособных разоблачить её критиков – и поэтому некоторые даже хвалят эту её способность лопать пузыри арт-рынков с довольно консервативных позиций «возврата к истинным художественным ценностям» (например, [Gopnik, 2016, p. 21]) – хотя, конечно, большинство игроков на этом поле, будучи выгодополучателями такого пузыря, вряд ли разделят подобное отношение. Обнажение прямой связи между культурным и экономическим капиталами, во-первых, само по себе есть, словами Бурдьё, «непрощаемый грех, который стремятся пресечь все конституирующие поле цензуры» [Бурдьё, 2005, с. 458]. Во-вторых, оно позволяет нам заострить один из рассмотренных ранее аргументов, а именно, озвученное Ирвин положение о «порче эстетического понимания»: эстетическое понимание, или вкус, необходимо понять не как ценность в себе, а как механизм социального различения. Из такой перспективы проблема подделки перестаёт быть проблемой «внутреннего мира» созерцающего её человека и становится проблемой его положения в обществе.

Однако не всё так просто. Если, в общем случае, игроки на поле искусства могут по разным причинам склоняться «либо к рискованным и долгосрочным вложениям в авангард, маленькие кружки без аудитории и журналы без публики, либо к надёжным и краткосрочным вложениям в журналистику, серийную литературу или театр» [Там же, с. 433], то подделка представляет собой явное исключение из общей картины: она одновременно и очень рискованная, и краткосрочная. Причём риск, на который идёт фальсификатор, гораздо выше того, который берёт на себя любой самый смелый авангардист: если для последнего проблема заключается в том, что его инвестиции могут не принести запланированные символические прибыли, или что позже этот символический капитал будет невозможно конвертировать в экономический, – то есть речь идёт о материальных убытках – то для первого на кону стоят ещё и свобода и социальный статус. Несмотря на крайне слабую институционализацию и кодификацию художественных полей и их автономность, а также на противоположность принципов центра и периферии этих полей (на которой подделку следует расположить как гетерономный, абсолютно коммерческий продукт, изготовленный для удовлетворения определённого спроса – если ей вообще найдётся здесь место), именно в случае подделки способность акторов на доминантных позициях утверждать собственные дефиниции искусства и отказывать чему-то в звании такового приобретает юридическую силу[[9]](#footnote-9), и, в отличие от других предприятий коммерческого искусства, подделка не может искать поддержку у представителей экономически доминирующего класса. А значит, об окончательной институционализации аномии говорить всё же не приходится.

Помимо того социологического решения проблемы подделки, которое было предположено выше, в «Поле литературы» можно найти указание и на одно другое: дело в том, что оно даёт основание отнести Бурдьё, с оговорками, к сторонникам контекстуального аргумента. Специфическая логика автономного художественного поля – это «объективизация, в механизмах и институтах, всей истории поля» [Там же, с. 386]. Бурдьё признаёт, что эта история необратима и даже что она кумулятивна, правда, кумулятивность эта сложнее, чем простое линейное накопление готовых решений художественных проблем: не только преемственность, но и возможности разрыва с традицией продиктованы прежде всего самой традицией и тем, как была сформирована она сама – не в последнюю очередь за счёт разрывов с тем, что было до неё; поэтому «разрыв с непосредственными предшественниками часто связан с возвратом к предшественникам предшественников, чьё влияние продолжает сказываться подспудно» [Там же, с. 423-424]. Такого рода история, при всей своей диалектичности, остаётся вполне линейной: каждый раз переписываясь и исправляясь, она делает это под влиянием сложившегося исключительно внутри некоторого художественного поля состояния сил.

Также она остаётся историей определённой «экспансии»: словами Бурдьё, (успешные) новации и эксперименты возможны там, где есть «структурные лакуны, ожидающие и требующие заполнения» [Там же, с. 431], при этом любое такое открытие, расширяя и изменяя пространство художественных возможностей, создаёт новые лакуны, открывая возможность дальнейших завоеваний. Одновременно и «получаемое зрителем удовольствие всё чаще предполагает в качестве предварительного условия способность распознать исторические игры и ставки, продуктом которых является произведение, и определить так называемый „вклад“, внесённый этим произведением, который не может быть оценён иначе как в историческом сравнении и соотнесении» [Там же, с. 416]. Причём подобная историчность зрительского опыта является свойством искусства периода окончательного утверждения полями искусств своей автономии, то есть свойством искусства авангарда и модерна.

Таким образом, именно контекстуальный аргумент против подделок, согласно Бурдьё, естественным образом вытекает из самой логики художественных полей. Однако в действительности его сторонники вряд ли будут удовлетворены подобным союзом, поскольку, с необходимостью разделяя правила игры на этих полях, они верят если и не во внеисторичность эстетики и внутреннюю полноту искусства, то хотя бы в «„чистые“ (то есть исключительно внутренние) ставки собственно эстетического... поиска» [Там же, с. 433], а социологическая программа, в рамках которой этот аргумент здесь обосновывается, изначально заражена подозрительностью социологического взгляда, рассматривающего всё в логике циничного расчёта, и содержит в себе критику этого аргумента, подобная которой была представлена выше. Приведённые ранее же соображения могут, мне кажется, кое в чём и дополнить мысль Бурдьё, который, несмотря на заявленное намерение рассматривать «целый ансамбль агентов и институтов, участвующих в производстве ценности произведения», в который входят в том числе и «арт-дилеры, владельцы галерей,.. покровители, коллекционеры» [Там же, с. 401], тем не менее, по большей части ограничивается (в ключевых текстах) только непосредственными производителями материальных произведений, несколько затрагивая ещё и искусствоведов и критиков. Поэтому было бы полезно акцентировать внимание на представителях арт-рынка. Помимо этого, подход Бурдьё сфокусирован именно на позиционной борьбе акторов, которые подразумеваются, очевидно, живыми и действующими в собственных интересах в ситуации актуального состояния поля, пытаясь предугадать его будущее и повлиять на него – а проблема подделок затрагивает и давно умерших художников, и давно не актуальные проблемы и споры, но при этом её значимость выходит далеко за границы узкой специализированной области истории искусств: ставки в вопросе о поддельном Вермеере не только у специалистов по Вермееру. Именно в этих аспектах особое рассмотрение проблемы подделки способно дополнить наработки социологии искусства.

8. Заключение

Все три главных аргумента против подделок, которые используются в настоящее время в дискуссии относительно их эстетического статуса, не лишены слабых мест. Один из них полагается на скрытые посылки (этическую и антропологическую), которые отражают только конвенциональное представление о художниках и о том, какими они должны быть – представления, сомнительные потому, что путают сущее с должным и опровергаются обращением к реальной художественной практике. Другой требует определённой модели истории – секулярной линейной истории развития и аккумуляции достижений – и грешит ещё тем, что, кажется, отражает определённые корыстные интересы капиталодержателей арт-мира, на отрицании которых держится миф об автономности искусства. Третий же заставляет нас ввести категорию самоподделок, чем переводит разговор уже целиком на зыбкую почву субъективного вкуса, а также оказывается не в силах ничего сказать об искусствах воспроизводства, обращением к которым в предпоследней части статьи я смог – и надеюсь, что удачно, – продемонстрировать, что разница между подлинниками и подделками, «подделываемым» и «неподделываемым» в принципе неустойчива и в определяется не сущностью того или иного вида искусства, а социальными условиями его существования и воспроизводства, и не в последнюю очередь – интересами арт-рынка.

Ответ на поставленный во введении вопрос о соотношении между ценностью и ценой в произведении искусства и об их взаимном влиянии друг на друга таков: механизмы функционирования искусства в качестве товара влияют на то, как в обществе определяются критерии подлинности, а вместе с ними – художественные практики и ценности. Другая задача – продемонстрировать, как проводимые между оригиналом и подделкой различия могут рассказать нам об искусстве, – тоже может считаться выполненной. В конце концов, обнаружение различных импликаций и противоречий в философской аргументации не является простым интеллектуальным упражнением: определяя, что, несмотря на максимальную схожесть с искусством, никогда им не станет и почему, можно узнать о том, как мы мыслим искусство. Поскольку в данных случаях нечто социально и исторически обусловленное пытаются представить как нечто вечное и сущностное, мы имеем дело с мифом; а мифы и не должны быть непротиворечивыми и последовательными – гораздо интереснее стоящая за ними логика. В то же время я далёк от того, чтобы, утверждая о слабости аргументов против подделок, выступить как их защитник. Я твёрдо убеждён, что против подделок есть как эстетический, так и социологический аргументы, которые, насколько мне известно, ещё не были представлены в тематической литературе, пусть объём статьи и не позволяет представить их здесь.

Список литературы:

Балаш, А. Н. (2017). «Голоса безмолвия» Андре Мальро и проблема подлинности произведения искусства. *Вестник Томского Государственного Университета. Культурология и Искусствоведение*, (26), 19–32.

Беньямин, В. (2012). *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. статей*. М.: РГГУ.

Бурдьё, П. (2000). За социологию социологов. // Пространство и время в современной социологической теории // Под ред. Ю. Л. Качанова. М.: Изд-во «Институт социологии РАН». С. 5-10.

Бурдьё, П. (2002). Формы капитала. *Экономическая Социология*, *3*(5), 60–74.

Бурдьё, П. (2005). *Социологическое пространство: поля и практики*. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя.

Кант, И. (1994). *Сочинения. В 8 т. Т. 5*. М.: Чоро.

Краусс, Р. (2003). *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. М.: Художественный журнал.

Мальро, А. (2012). *Голоса безмолвия*. СПб.: Наука.

Франкастель, П. (2005). *Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху кватроченто*. СПб.: Наука.

Шкловский, В. (2018). *Собрание сочинений. Т. I: Революция*. М.: Новое литературное обозрение.

Шопенгауэр, А. (1999). *Собрание сочинений в 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1*. М.: ТЕРРА - Книжный клуб; Республика.

A Fake Collector. (1900). *The Collector and Art Critic*, *2*(6), 106.

Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor?* Amsterdam University Press.

Bailey, G. (1989). Amateurs Imitate, Professionals Steal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *47*(3), 221–227.

Basic Questions. (n.d.). Retrieved July 27, 2019, from https://www.eai.org/resourceguide/collection/singlechannel/basicquestions.html

Bowden, R. (1999). What Is Wrong with an Art Forgery?: An Anthropological Perspective. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *57*(3), 333–343.

Carrara, M., & Soavi, M. (2010). Copies, Replicas, and Counterfeits of Artworks and Artefacts. *The Monist*, *93*(3), 414–432.

Carroll, N. (2003). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.

Cebik, L. B. (1989). On the Suspicion of an Art Forgery. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *47*(2), 147–156.

Currie, G. (1985). The Authentic and the Aesthetic. *American Philosophical Quarterly*, *22*(2), 153–160.

Dipert, R. R. (1986). Art, Artifacts, and Regarded Intentions. *American Philosophical Quarterly*, *23*(4), 401–408.

Dutton, D. (1983). Artistic Crimes. In D. Dutton (Ed.), *The Forger’s Art: Forgery and the Philosophy of Art* (pp. 172–187). Berkeley: University of California Press.

Goodman, N. (1968). *Languages of Art*. Indianapolis, New York, & Kansas City: The Bobbs-Merrill Co., Inc.

Goodman, N. (1986). A Note on Copies. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *44*(3), 291–292.

Gopnik, B. (2016). On “In Praise of Forgery.” In N. Charney (Ed.), *Art Crime: Terrorists, Tomb Raiders, Forgers and Thieves* (pp. 21–26). Palgrave Macmillan.

Irvin, S. (2007). Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding. *Canadian Journal of Philosophy*, *37*(2), 283–304.

Judge Fines Man for Stealing Sketches from Gerhard Richter’s Trash. (2019, April 25). *Artforum International*. Retrieved from https://www.artforum.com/news/judge-fines-man-for-stealing-sketches-from-gerhard-richter-s-trash-79562

Kennick, W. E. (1985). Art and Inauthenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *44*(1), 3–12.

Kivy, P. (2000). How to Forge a Musical Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *58*(3), 233–235.

Kivy, P. (2002). Versions and “Versions,” Forgeries and “Forgeries”: A Response to Kirk Pillow. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *60*(2), 180–182.

Kulka, T. (1981). The Artistic and Aesthetic Value of Art. *The British Journal of Aesthetics*, *21*, 336–350.

Lessing, A. (1965). What Is Wrong with a Forgery? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *23*(4), 461–471.

Mackenzie, I. (1986). Gadamer’s Hermeneutics and the Uses of Forgery. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *45*(1), 41–48.

Meyer, L. B. (1994). Forgery and the Anthropology of Art. In *Music, the Arts, and Ideas : Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (pp. 54–67). Chicago: University of Chicago Press.

Morton, L. H., & Foster, T. R. (1991). Goodman, Forgery, and the Aesthetic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *49*(2), 155–159.

Pillow, K. (2002). Versions and Forgeries: A Response to Kivy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *60*(2), 177–179.

Radford, C. (1978). Fakes. *Mind*, *87*(345), 66–76.

Sagoff, M. (1976). The Aesthetic Status of Forgeries. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *35*(2), 169–180.

Sagoff, M. (1978). Historical Authenticity. *Erkenntnis*, *12*(1), 83–93.

Scheffer, F. (1995). *Helicopter String Quartet*. Allegri Film.

Stalnaker, N. (2001). Fakes and Forgeries. In G. Berys & D. McIver Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 395–407). London, New York: Routledge.

Steele, H. (1977). Fakes and Forgeries. *The British Journal of Aesthetics*, *17*, 254–258.

Werness, H. B. (1983). Han Van Meegeren fecit. In D. Dutton (Ed.), *The Forger’s Art: Forgery and the Philosophy of Art* (pp. 1–57). Berkeley: University of California Press.

Wreen, M. (1980). Counterfeit Coins and Forged Paintings: Caveat Emptor. *Analysis*, *40*(3), 146–151.

Wreen, M. (1983). Goodman on Forgery. *The Philosophical Quarterly*, *33*(133), 340–353.

Wreen, M. (2002). Forgery. *Canadian Journal of Philosophy*, *32*(2), 143–166.

1. Хотя так же его можно было бы назвать «концептуальным», согласившись с самоидентификацией его сторонников, отмечающих первостепенную важность для (по крайней мере, великого) искусства не столько формотворческих способностей художника, сколько его таланта к изобретению новых форм, которых лишён фальсификатор. [↑](#footnote-ref-1)
2. Черновик, как и подделка, является феноменом «на полях искусства» и заслуживает отдельного философского рассмотрения. [↑](#footnote-ref-2)
3. Аббинг показал, как на экономическое и социальное положение художников влияют такие (в том числе интернализированные) мифы, как: искусство сакрально; искусство потому является наградой художнику само по себе; художники беззаветно преданы искусству; деньги портят искусство; художники должны страдать и т. д. [Abbing, 2002]. [↑](#footnote-ref-3)
4. В случае двух соседствующих поколений художников «речь идёт, в первую очередь, об актах взаимного кредита между авторами, осуществляемых на групповых выставках или в предисловиях, при помощи которых канонизированные авторы „освящают“ младших, „освящаясь“ ими взамен как главы школ или мэтры» [Бурдьё, 2005, с. 403]. В случае большего временного разрыва возможность быть «освящённым» старым мастером, естественно, пропадает, и тогда критики и художники «„открывают“ и по новому оценивают малоизвестных авторов, активизируя и доказывая тем самым свою власть „освящать“», которая является и условием игры в поле искусства, и ставкой в ней [Там же]. [↑](#footnote-ref-4)
5. Очевидно, что список авторитетных историков искусства (и других авторитетов в этой области – например, других художников и пр.) сам по себе никогда не будет объективным. Ср. с замечанием Бурдьё: «То же самое происходит с анкетами на основании которых устанавливаются „списки самых влиятельных“ писателей или художников, результаты которых предопределены отбором популяции опрашиваемых, то есть достойных участвовать в построении таких списков» [Там же, с. 462, прим. 12]. [↑](#footnote-ref-5)
6. Поэтому мне кажется, что есть все основания считать применимым к искусству то, что Бурдьё отметил по поводу другого поля символического производства: «Есть некоторый шанс правильно понять ставки научных игр прошлого, если только сознавать, что прошлое науки является ставкой современной научной борьбы. Стратегии реабилитации часто скрывают стратегии символической спекуляции: если вам удаётся дискредитировать традицию, которой придерживается ваш интеллектуальный соперник, то курс его акций понижается» [Бурдьё, 2000, с. 6]. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ср. с Бурдьё: «Сама логика поля отбирает и „освящает“ легитимные разрывы с объективированной в структуре поля историей. При этом легитимными являются разрывы, порождённые такой диспозицией, которая сформирована историей поля, учитывает эту историю и, следовательно, не нарушает преемственности» [Бурдьё, 2005, с. 409–410]. [↑](#footnote-ref-7)
8. Стоит отдавать себе отчёт в том, что, как отмечает Бурдьё, ар-брют существует «только благодаря произвольному декрету самых рафинированных знатоков» и не избегает вовлечённости в игру в преемственность: «творчество Руссо связывали с произведениями и авторами, ему, по всей видимости, неизвестными, и, в любом случае, глубоко чуждыми его интенциям» [Бурдьё, 2005, с. 413]. [↑](#footnote-ref-8)
9. Приводимый выше пример со скульптурами Родена показывает, однако, что «автономная» граница между подлинником и подделкой сама иногда является предметом спора и потому не всегда совпадает с юридической. [↑](#footnote-ref-9)