

сопоставимым с перечитыванием очень значимой в детстве книги или даже с возвращением в места, в которых много чего пережито.)

Юность, молодость, да, пожалуй что, и зрелость мыслят и чувствуют размашисто, охалками. Детали проскакивают мимо. С будущей старостью к нам подступает внутренняя тишина (кстати, бывает ведь и *тишина взгляда*) — и в ней всё лучше слышны отдельные предметы. Исступающие из своих (всегда в конечном счёте условных) связей, они снова подходят к нам вплотную.

Внимание снова подолгу медлит на деталях, впитывает их в себя. В этом есть что-то от дрожания над ними, ускользающими, обречёнными, от будущего прощания с ними.

Впрочем, чем ближе к старости — чем глубже в старость! — тем меньше значения в вещах. Тем осязаемее они — до краёв, через край переполненные в детстве бытием — опустошаются, что всё яснее и яснее: ни одна из них, даже самая замечательная, ни даже все они вместе не удержат нас от смерти. Вещи не держат в мире! ничто не держит! — вот ступор молодой, начинающей, едва осваивающей себя старости, вот её ведущий когнитивный, прости Господи, диссонанс. Вначале этому поражаешься, не хочешь и не можешь верить, как предательству.

Старость — это начавшееся опустошение вещей: совершенно независимое от того, что в процессе нашей общей с ними жизни они насыщаются, даже перенасыщаются памятью, становятся средствами записи прожитого, которые не хочешь — а перечитываешь, они сами перечитываются. Это параллельные процессы, не мешающие друг другу и не отменяющие друг друга. Так вот: с погружением в старость вещи, сплошь исписанные, от нас отделяются. Мы с ними отправляемся в разные плаванья.

Фальшивка

Я умею рисовать фальшивых
Пикассо не хуже других.

П. Пикассо

Производное от латинского *falsum*, слово «фальшивка» означает *ложную вещь*. Сам же феномен фальсификации отсылает нас к сложному мироустройству вещей, свойств и отношений, поскольку ложь сама по себе — чрезвычайно сложный и многообразный феномен.

В совокупности ложного мы различаем ложные идеи («идолы»), ложные образы (иллюзии, химеры), ложные имена (псевдонимы), фиктивные лица (маски), фальшивые чувства (лицемерие), ложные связи и отношения (ошибки, обман, заблуждение). «Даже слегка поразмыслив, мы видим, что все, что мы так решительно и “массированно” называем “ложным”, заключает в себе своеобразное сущностное богатство»¹.

Исследование этого богатства и своеобразия — обширная тема, ибо речь идет о целом классе явлений, образующих, ни много ни мало, фальшивую сторону *действительности*. Приступая к ее исследованию, можно проделать известный ход, начав с *подручного*. А подручным, как известно, для нас являются вещи.

Фальшивка — непростая вещь. Именно ложность придает ей необходимую сложность. Отсылая к другой вещи и не будучи ею самой, *выставляя* себя за нее и, тем самым, *заставляя* и *закрывая* ее, фальшивка умножает сущность вещи. Выступая на передний план, она экранирует подлинную вещь, создавая *место* для присутствия лжи как модальности сокрытия. Откровенная простота вещи затмевается, экранируется и отклоняется искусственным «блеском» фальшивки. Вместе с тем тот истинный проблеск сущего, которым отсвечивает ложная вещь, сообщает ей силу и особый онтологический статус. Она — мультипликатор реальности. Благодаря

¹ Хайдеггер М. Парменид / пер. с нем. А. П. Шурбелева. СПб. : Владимир Даль, 2009. С. 83.

тому, что в ней всегда есть что-то помимо нее самой и сама она есть одно вместо другого, фальшивка становится вызовом нашему представлению о реальности и подлинности. Фальшивые вещи заряжены энергией лжи и обмана.

Но что такое ложная вещь? Разве вещь *как таковая* бывает ложной?

С одной стороны, фальшивка — это такая же вещь, сущее среди сущих. То есть в качестве некой действительности она не ложна. Вместе с тем сущностью фальшивки являются *подмена* и *замещение*. Это значит, что по способу бытия она — *не само по себе сущее*. Она не на своем месте.

Занимая место подлинной, ложная вещь становится ее знаком, а сущностью знака является *отсылающее указание*. Всякий знак указывает на то, что само по себе в нем не присутствует и само по себе не есть знак. В этой отсылке и коренится постоянная возможность обмана и заблуждения, мистификации и иллюзии. Ошибиться и обознаться — значит увидеть посредством знака «не то». *Блеск чудесный желтого металла* может быть знаком золота, но может быть и *признаком* другой вещи, например, сплава меди и олова. Это значит, что природа фальшивого связана с природой самого означаемого, точнее, того фундаментального разрыва, который существует между означаемым и означающим.

Дело не в том, что существуют какие-то особые *ложные знаки*. Любой знак содержит в себе возможность сокрытия и отклонения. Знак не что указывает, но одновременно и что-то скрывает. Причем именно — как знак, «который постоянно лишь указывает, отсылает к чему-то, но не предъявляет того, на что указывает, не являет его так, как являет самого себя, то есть себя как указующее. Такой знак всякий раз выступает как показывающее сокрытие»². Фальшивая монета как денежный знак является заместителем множества вещей — товаров. Как знак она не ложна, ибо отсылает в правильном направлении (множество товаров), но она ложна как вещь, незаконно наделенная функцией означаемого. Ложность фальшивки, таким образом, заключена не в ее собственной вещественности, а в ложности *отношения* к другой вещи.

² Хайдеггер М. Указ соч. С. 75–76.

Итак, фальшивое имеет место там, где отношение отсылающего указания осуществляется в форме *показывающего сокрытия* (или скрывающего показа). Фальшивое золото отсылает к реальному золоту, не будучи им, но в то же время оно *представляет* собой именно золото. Мир фальшивок — это театр теней. Театр — зрелище. Персонажи этого театра — фальшивки — нас обманывают точно так же, как театральный смех или улыбка. Нас потому и обманывает актерская маска, что она представляет собой некое лицо. Представлением вещей на сцене восприятия фальшивки осуществляют их *действительное* замещение.

Способом замещающего представления является *имитация*. Статус фальшивки в первую очередь утверждается силой и статусом самой имитируемой вещи. Но для этого ложная вещь должна обладать так же и своей собственной силой и энергией — энергией подобия и подражания. Сама способность к подмене и замещению обусловлена тем, что лже-вещь в определенной мере несет в себе и на себе то, что содержит оригинал. Она на него *похожа*. Согласно народной мудрости, *не все то золото, что блестит*. Но ведь правда и в том, что *плохо то золото, что не блестит*. Короче говоря, чтобы быть похожей на настоящую вещь, фальшивка должна обладать определенным и необходимым набором качеств, присущих имитируемой вещи. В данном примере — это вполне «натуральный» блеск, но с тем отличием, что он лишь имитирует реальное богатство. Поэтому фальшивка — это вещь, присутствующая в модусе «как бы» (*als ob*). В сходстве с оригиналом таится ее подпольная власть.

Однако не всякое сходство и уподобление являются поводом говорить о фальшивке. Мимикрия растений, животных и насекомых как некая *уловка природы* (говоря языком поэтической онтологии) или *приспособительная функция организма* (говоря языком науки), производя ложное, не производит фальшивого. Поразительное сходство *тропического палочника, богомола-призрака* или *сатанинского геккона* с пожухлым листом обманывает глаз, но нефальшивым образом. Здесь мы имеем дело с естественной формой заблуждения, которое возникает из неспособности различия одной и другой — в обоих случаях подлинной — вещи. Это обычно и

происходит с нами, когда мы путаем, к примеру, «настоящие» и «ложные» грибы. Просто природа как таковая, по выражению Гераклита, «любит прятаться».

В отличие от уловок природы фальшивка предназначена для преднамеренного обмана. Как творение «второй натуры» она — продукт изготовления, то есть *подделки*. В английском языке указанное различие выражается в способах употребления терминов false (ложный, фальшивый) и fake (плутовской, поддельный). Англичанин не скажет о ложных грибах (false fungus), что они поддельные (fake). Исключением будет лишь тот случай, если вместо настоящих грибов ему подsunут суррогат. С определенного исторического момента подделка приобретает характер *фабрикации*.

Русское слово «подделка» имеет то преимущество, что в отличие от латинизма «фальшивка» прямо указывает на искусственное происхождение ложных вещей, на их «сделанность». Дело же, о котором идет речь, — это ремесло, творимое под знаком «под». В соответствии с лексическим значением приставки «под» поддельное указывает на то, что лежит внизу, — *низлежащее* и *сокрытое*. Под-дельное есть в то же время *под-ложное*.

Подложное как будто бы уже непосредственно отсылает нас к ложному. Некоторые европейские языки образуют лингвистические пары, аналогичные русскому существительному «ложь» и глаголу «лежать». В английском — это lie (ложь, обман) и to lie (лежать), в немецком, соответственно, — lüge и liegen. Андрей Белый по этому поводу замечает: «Все, что полагает, — “лагает”, т. е. лжет: лог — lüge, лог — ложь»³.

Несмотря на то, что такое этимологическое сближение кажется поверхностным, это не повод отказаться от понимания ложного как феномена падения/лежания. Тем более что в некоторых этимологических словарях утверждается, что глагол to lie («лежать») так же, как и др.-англ. licgan, др.-сакс. liggian, др.-сев. liggja, нем. liegen, соотносится с общим индоевропейским корнем *lei-, *lek- «гнуть, сгибать». Из чего следует вывод, что «тот же корень может давать и

значение “лгать” (буквально, “кривить, отклоняться от прямой линии”)⁴.

На это также указывает этимологическое родство латинского falsum (ложь) с глаголом fallo (fallere), который помимо позднего значения «обманывать» и «вводить в заблуждение» имеет раннее значение «сбить с ног», «ронять», «заставлять скользить», буквально «подскальзывать»⁵. Соответственно, в одном словарном гнезде расположены и английские латинизмы false (ложный) и fall (падать), а также немецкие falsch и fallen с теми же значениями. Хайдеггер прямо указывает на первоначальное (но забытое) значение ложного как падшего и низлежащего, а мы бы сказали «низложенного». Он пишет: «Основной римского слова falsum (fallo) является “fall” (падение), родственный греческому βόυεϋν, что означает “приводить к падению”, “валить”, “делать шатким”»⁶.

В соответствии с данной этимологией фальсификация означает распатывание определенной структуры сущего, в силу чего оно становится неустойчивым, зыбким и в конечном счете падающим (в) за бытие. Такую падкость и низложение греки считали основной чертой ложного в противовес истине, вознесенной до божественных высот. Напомним, что со времен Парменида главным эпитетом Богини Истины становится «атремия», что означает «непоколебимая», «бездрожная».

Подделки значительно расширяют горизонт ложных вещей, поскольку отсылают нас не только к настоящим вещам, но еще и к их *отсутствию здесь*. Вызванная к жизни нуждой, подделка скрывает нехватку подлинной (первородной) вещи, как скрывает ее зубной протез или парик, фальшивая монета или подпись на документе. Подделка — феномен нужды и нехватки. Само ее бытие инициировано нашей потребностью в вещах, которых нет или не хватает. Скрадываемая нехватка, она становится *скрывающей вещью*. Находясь в модусе

⁴ *Маковский М. М.* Историко-этимологический словарь английского языка. М.: Диалог, 1999. 416 с.

⁵ Латинско-русский словообразовательный словарь / авт.-сост. Г. В. Петрова. М.: Оникс: Мир и образование, 2008. С. 208.

⁶ *Хайдеггер М.* Парменид / пер. с нем. А. П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2009. С. 91.

³ *Белый А.* Воздушные пути: альманах. Нью-Йорк, 1967. Т. 5. С. 297–298.

экранирующего показа, подделка вместе с тем не обладает самостоянием и потому нуждается в объекте сокрытия как в *онтической* предпосылке. Но *онтологически* она создается самой подменой и замещением того или иного выпавшего фрагмента сущего. В этом смысле мы обычно и говорим о фальшивых деньгах, картинах и драгоценностях. Мы говорим о них как о *субститутах*, как о вещах, несущих на себе лишь образ и подобие вещи, и тем самым как вещах неподлинных, ненастоящих.

Но это только одна сторона дела. Есть и другая. Она состоит в том, что подделка не только нечто скрывает, но и сама как *реальная* вещь остается сокрытой. Будучи заместителем другой вещи, существуя вместо нее, псевдо-вещь скрывает тем самым и *саму себя*, свою настоящую суть. Таким образом, она есть не только *скрывающая*, но и *сама сокрытая*. Фальшивка обладает двойственным статусом скрывающе-сокрытой вещи.

Такое двойное сокрытие — себя в другом и другого в себе — становится серьезной проблемой в деле распознавания лже-вещей. Прежде всего, это относится к различению *оригинала* и *копии*, ставшему в силу ряда причин проблемой современного искусства. Особо подчеркнем, что речь идет о «хорошей» копии, *почти* не отличимой от оригинала.

Вопрос заключается в том, как выделить из состава нашего опыта это самое «почти», если речь идет не о предмете научного анализа, а о произведении искусства, то есть вне рамок объективирующего представления? Само понятие произведения выводит нас далеко за материальные границы искусственной вещи, а именно к *событию* художественного и эстетического переживания. С помощью химического анализа сегодня довольно легко отличить фальшивое золото от настоящего. Еще проще распознать фальшивые волосы или усы. Но как быть в случаях подделки не результата творчества, а самого творчества, например, художественной манеры?

У этой проблемы есть две стороны: первая — это подделка существующего оригинала, вторая — несуществующего «подлинника». О первом аспекте задумываются и говорят чаще, чем о втором.

1) Хорошая копия

Хорошая копия может полностью вытеснить оригинал, заняв его место в картинной галерее или художественном музее. Как утверждал известный авантюрист и шарлатан Клиффорд Ирвинг, «когда речь идет о качестве живописного полотна, вопрос не в том, подлинное оно или поддельное, а в том, хороша или плоха подделка»⁷. Сам Ирвинг известен как автор самой скандальной в XX веке литературной фальсификации. Воспользовавшись длительной самоизоляцией экзальтированного миллиардера Говарда Хьюза, Ирвинг сочинил его биографию, которую выдал за эксклюзивное откровение своего героя. То обстоятельство, что Хьюз около десяти лет не появлялся на публике, общался лишь с кругом доверенных лиц преимущественно по рации и телефону, позволило Ирвингу водить за нос издателей и получить баснословный гонорар. Писатель настолько глубоко погрузился в образ своего героя и настолько мастерски подделал его манеру письма, общения и речи, что даже наиболее близкие к Хьюзу люди не смогли распознать фальшивки, пока в дело не вмешался сам Хьюз.

Эта история показательна тем, что сфальсифицированные писателем и журналистом «письма Хьюза» прошли проверку в лучшем графологическом агентстве США «Osborn & Osborn», которое сделало вывод об их стопроцентной подлинности, в то время как сам почерк загадочного миллиардера был квалифицирован как неподделываемый⁸.

Имея в виду хорошую фальшивку и роль экспертов в ее легитимации, набросаем сюжет в детективно-криминальном жанре.

Вообразим, что некий частный коллекционер или директор арт-музея заказывает художнику N. копию живописного шедевра из коллекции Лувра или Эрмитажа. Цель заказа — завладеть оригиналом с помощью подлога. Художник, в совершенстве овладевший манерой автора, технологией со-

⁷ Цитата из художественно-документального фильма О. Уэллса «Ф. как фальшивка» (F. for fake), 1974 г.

⁸ Данный эпизод запечатлен в фильме Л. Халльстрема «Мистификация» (2006 г.).

старивания полотен, устранения запаха свежей краски и т. п., создает копию, ничем не отличимую от оригинала. Эта копия еще не фальшивка, но в ней есть все, чтобы стать фальшивкой. Остается решающий акт — подлог. Но так как нас интересует не банальная история фальсификации, а драма подлинника, раскрывающая настоящую власть фальшивки, придадим заурядному сюжету некоторую интригу. Представим, что в решающий момент в процесс подлога вмешивается сам копиист. Узнавший об афере и о своей нечаянной роли в ней, движимый «высокими» помыслами, он решает обмануть обманщика, совершив обратную замену. Ведь в его руках главный козырь: только он знает, где копия, а где оригинал. В итоге заказчик получает в руки в качестве настоящего поддельный шедевр, а подлинник возвращается в музей. Все в порядке. Все на своих местах. Мир искусства может быть спокоен.

Но продолжим эту историю дальше. Допустим, что спустя некоторое время художник умирает (либо собственной смертью, либо от рук наемного убийцы с целью убрать свидетеля подлога), а владелец подделки, желая очистить совесть, спустя годы решает на саморазоблачение. В мемуарах, найденных после его смерти, обнаруживается сенсационная новость: висящий в музее шедевр — всего лишь подделка! Общественность взбудоражена, музейщики в шоке. Легко представить, что будет дальше: копия владельца немедленно возвращается на «свое законное» место в музее, а настоящий подлинник в ранге фальшивки отправляется в хранилище. Там он некоторое время пылится, а затем неизвестным образом исчезает. Провисев несколько лет в музее, поддельная картина становится «подлинным произведением». С нее пишут копии, она зафиксирована в каталогах и размножена в виде полиграфической продукции.

Впоследствии может появиться некий тайный свидетель всего этого странного дела, который, наконец, прольет свет на истинное происхождение висящего в музее «шедевра». Но в глазах общественности он легко сойдет за сумасброда, ибо такое заявление выставит в нелепом свете экспертов и музейных работников — всю ту искусствоведческую и чиновничью братию, которая собственноручно отправила

подлинник в небытие. Такого свидетеля, скорее, объявят очередным обманщиком, каковым может оказаться и мнимый автор «вымышленных» мемуаров (типа Клиффа Ирвинга), так как «подлинность» картины на тот момент уже установлена и подтверждена многочисленными экспертами, а вот вопрос о подлинности самих мемуаров вызывает сомнения.

Что за фантазия, скажете вы: допустимое в сфере вымысла маловероятно в действительности! Но жизнь показывает, что она бывает богаче самых изощренных литературных и кинематографических фантазий.

Наиболее яркое тому подтверждение — реальная история Элмира де Хори. Благодаря уникальному таланту этот поддельных дел мастер безукоризненно схватывал не только стиль, но даже «энергетическую вибрацию» известных мастеров. Не обосновательно полагая, что некоторые его работы в техническом и художественном отношении превосходят признанные шедевры, де Хори беззастенчиво поддельным манеру Матисса, Пикассо, Модильяни, Шагала, Мунка и др. С помощью своего напарника Фернана Легро он легко заручался экспертными заключениями, легально получая сертификаты подлинности. Азарт его поддельника превосходил мыслимые границы. Перевозя фальшивки в Америку, где он сбывал их богатым коллекционерам, Легро играл в открытую. На вопрос таможенников «что в чемодане?» он неизменно отвечал: «Копии». Усматривая в этом подвох, секьюрити приглашали экспертов, которые вскоре выносили заключение о подлинности картин. Авантюрист платил штрафы, но взамен получал более ценное — экспертные заключения. Сотни рисунков и картин Элмира — этого «истинного Паганини палитры» (О. Уэллс) — вскоре наводнили арт-рынок, оседая в частных собраниях, галереях и даже крупных музеях. «Покажите мне эксперта или директора галереи, или торговца, который отличил бы Матисса от Элмира. Я готов принять этот вызов», — говорил Элмир⁹.

Сколько его фальшивок сегодня гуляет по миру, в точности никто не знает, ибо многие арт-дилеры и коллекционеры, будучи обманутыми, скрыли факт мошенничества. Когда

⁹ Ф. как фальшивка.

де Хори был разоблачен, многие попросту отказались от исков, так как предпочли сохранить репутацию и иметь в своей коллекции «подлинного» Модильяни (хотя бы и кисти Элмира). Впоследствии барон де Хори с гордостью заявлял, что он «посрамил мир искусства как мир мошенничества и коррупции»¹⁰.

Проблема усугубляется тем, что «хорошая» копия может сбить с толку не только экспертов в последней инстанции, но и самих творцов оригинала. Бывали удивительные случаи, когда сами авторы, выступая в роли экспертов, признавали фальшивку за собственное творение. «Вот, к примеру, Ван-Донген кисти Элмира: Ван-Донген внимательно изучил полотно и поклонился, что сам его написал»¹¹.

2) Подлинная фальшивка

Элмир де Хори был бы заурядным художником, если бы просто подделывал известные шедевры. Его профиль — «неизвестные» картины признанных гениев, то есть «подлинные» фальшивки. Как сообщает К. Ирвинг, «чтобы приобрести виллу за 60 тысяч долларов на средиземноморском острове Ибица, Элмир де Хори за час написал подлинник Модильяни»¹². Речь, заметим, идет не о подделке артефакта, а об имитации манеры и фальсификации авторства. Для этого необходимо произвести нечто *новое*, но вполне себя зарекомендовавшее. После чего остается приложить к этому громкое имя и привлечь на свою сторону экспертное сообщество.

В этом отношении барон де Хори был человеком своего времени. Пока США превращались в мировой центр денежной эмиссии, маленький остров Ибица становился эмиссионным центром высокого искусства. Тотальная конвертация произведений искусства в рыночный *актив*, используемый для «парковки» избыточной денежной массы, поставила художника в новые условия. Новый покупатель стал ориентироваться не столько на художественные достоинства произведения, сколько на рекомендации рейтинговых агентств, в роли которых сегодня выступают всевозможные арт-дилеры,

¹⁰ Ф. как фальшивка.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

привлекающие клиентов на аукционы типа «Сотбис». Впечатляющий рост котировок художественных «активов» в 70–80-е годы окончательно превратил произведения признанных мастеров в спекулятивный товар, в инструмент генерации добавленной стоимости. Художник стал агентом мировой эмиссионной системы.

Имитация и эмиссия художественных ценностей привели к тому, что на первое место вышло не само произведение, а его отношение к тому или иному «бренду», копируемому в мире искусства. В этом плане подделки де Хори мало отличаются от промышленных контрафактов, наводнивших рынок в процессе эскалации идеологии и практики потребления. Когда интерес покупателя смещается от потребительских свойств товара в сторону его символических качеств (о чем примерно в то же время размышлял Ж. Бодрийяр), когда потребителя интересует не столько товар, сколько его символическая упаковка — товарный знак, то с этого момента процесс фальсификации приобретает безудержный и неконтролируемый характер.

Шарлатаны от искусства быстро сообразили, что важны не «художества» Модильяни, а бренд «Модильяни». Это оценили и сами художники, начиная с Дали и Пикассо. По их собственному признанию, с определенного момента в своей творческой биографии они начали заниматься самобрендингом и «рисованием денег». Вопреки общепринятому мнению, голуби Пикассо — это не рисунки, а *росписи* маэстро на условных банкнотах — гениальный маркетинговый ход. Массовые подделки рисунков именно этого художника стали следствием того, что сам Пикассо пошел навстречу растущему спросу. Он штамповал своих голубей, как копировальный принтер. Можно сказать, что он подделывал сам себя. «Я умею рисовать фальшивых Пикассо не хуже других», — говорил он то ли с самоиронией, то ли с сарказмом.

В некотором смысле Элмир де Хори с его бережным и проникновенным отношением к манере Модильяни был честнее того же Энди Уорхола с его поточным производством картин-клонов. В то время как Элмир писал фальшивого Модильяни в качестве подлинника, Уорхол тиражировал самого себя как фальшивку. Как тут не поверить мошеннику

Ирвингу, сказавшему о другом мошеннике — бароне де Хоре: «Он ничего не подделывает. Элмир — подлинная фальшивка»¹³.

Выражение «подлинная фальшивка» — чистейший оксюморон, выворачивающий наизнанку привычный строй представлений. Но вместе с тем — это и тревожный предвестник вопроса о фальшивой «подлинности». Сознание того, что «раньше казалось подлинным, а теперь стало фальшивым», — обычный симптом творческого кризиса «выдохшегося» гения. Стало быть, проблема не только в авторстве и квазиавторстве. Проблема в подлинности самого авторствования. Аутентичность самому себе, служение тому подлинному в себе, которое однажды высветилось и открыло художника, поставив его на новый уровень, — серьезный вызов дальнейшему творчеству. Достаточно представить себе потерявшего дар Пикассо, завидующего его более даровитому фальсификатору, тому же де Хори: «Эх, мне бы так!»

В случае подлинной фальшивки речь идет не о замещении *сущего*, а о замещении *несущего*. Некоторые виды отсутствия вызывают неодолимое желание его восполнить. Симптоматично, что именно на примере Модильяни Элмир де Хори сформулировал свое оправдательное кредо: «Он работал мало, умер очень рано, и если я добавил ему несколько картин и рисунков, его творчество от этого несколько не пострадало»¹⁴. Скорее всего, барон считал, что творчество знаменитого итальянца от этого только выиграло, поскольку вполне вероятно, что многое из того, что сегодня входит в наследие Модильяни и носит имя «Модильяни», совсем не Модильяни. Если замещение существующего или существовавшего ранее является соответственно *продуктивным* и *репродуктивным*, то замещение никогда не существовавшего является *творческим* замещением. При этом всякое замещение руководствуется тезисом: «пусть будет нечто вместо ничто!» Элмир де Хори как служитель музыки нелегальной живописи и как «истинный Паганини палитры» наверняка подписался бы под словами из известной песни на стихи Р. Рождественского:

¹³ Ф. как фальшивка.

¹⁴ Там же.

И живу я на земле доброй
За себя и за того парня.<...>
Но иначе жить нельзя, если
Все зовет меня его голос,
Все звучит во мне его песня.

3) Легитимная фальшивка

Обе истории — одна с бароном де Хори, другая с журналистом Ирвингом — подводят нас к важной теме — легитимации подделок.

Обе истории красноречиво говорят о том, что подделки приобретают статус подлинников благодаря *экспертизе*. Имея в виду эту ловушку, О. Уэллс говорит в своем фильме: «Эксперты — божий дар для мошенника»; без эксперта мошенник так и останется мошенником. Экспертиза — пропуск в легальный мир подлинников¹⁵. Барона де Хори отчасти оправдывает то обстоятельство, что многие признанные ныне художники в свое время сами подделывали манеру друг друга. Рафаэль подделывал Периджино. Ван-Дейк работал «под Рубенса», Делакруа — «под Веласкеса». Такие картины сегодня считаются «подлинниками», поскольку их настоящая принадлежность установлена экспертами. Но точно такими же подлинниками являются работы «под Пикассо» кисти Элмира. Именно поэтому его картины (хотя и после смерти автора) выставляются в галереях наряду с полотнами признанных мастеров в качестве своеобразных живописных шедевров.

Иногда пропуск подделкам в легальный мир выдавали и сами живописцы — эксперты среди экспертов. Это происходило, когда они сами прилагали руку к имитациям своих работ, а иногда просто подписывали подделки своим именем. Этим «грешил» французский художник Жан-Батист Камиль Коро, благодаря чему сегодня почти невозможно разобраться в том, что из его наследия является подлинным¹⁶.

Но не все дело в экспертах. Эксперты — лишь обслуживающий персонал в индустрии производства и потребления искусства. В основе легитимации фальшивок лежит помимо

¹⁵ Там же.

¹⁶ Коро — один из самых подделываемых живописцев своего времени.

прочего «общественный заказ», «неудовлетворенный спрос», «общественное ожидание». «Повесьте их в музей среди великих полотен. Если мои картины провисят достаточно долго, они станут подлинными», — говорил де Хори. Подлинными их сделает неудовлетворенный и растущий спрос. Спрос на большого художника в мире искусства сродни спросу на сенсацию в мире информации.

Это хорошо понял Клифф Ирвинг, находящийся в авангарде журналистов, зарабатывающих на хлеб погоней за сенсациями. Он сделал выверенный ход: по примеру де Хори он подобрал отмычку к неудовлетворенному спросу на яркие образцы чужой успешной жизни. В одном из интервью он так сказал о биографии Хьюза: «Даже если это и вымысел, то не более, чем любая другая биография. Вы ведь имеете дело с людьми, то есть с интерпретациями, а не с событиями. Даже вся история в целом — в лучшем случае компиляция полуправды и самооправданий. Моей целью была психологическая правда, а не плен сомнительных фактов»¹⁷. В некоторых принципиальных моментах биография, выдуманная Ирвингом, могла оказаться даже более правдивой, нежели «настоящая» биография Хьюза, если бы тот, конечно, решил ее написать или продиктовать. Причина проста: человек зачастую видит в своей жизни только то, что он желает видеть.

Это обстоятельство — неудовлетворенное желание — играет решающую роль в легитимации мира фальшивок. Пребывая в позе «метафизического ворчания» (выражение А. Секацкого), легко говорить о фальшивках, что это незаконные или не вполне законные вещи, как незаконны контрафакты и фальсификаты. Однако это был бы упрощенный и скороспелый вывод. Мир повседневности наполнен всевозможными имитаторами и муляжами, субститутами и суррогатами, имеющими вполне легальный статус. Здесь работает другое правило: «если нет, а очень хочется, то можно». На основе него фальшивое неприметным образом встраивается в нашу обыденную жизнь, где многие фальшивки обретают свое законное место, будь то корабельный «фальшборт», «ложный карман» или имитация окна в интерьере.

¹⁷ Ф. как фальшивка.

При этом следует различать как *явно* фальшивую, так и *неявно* фальшивую стороны действительности.

В случае *явных* фальшивок речь идет о ложных вещах, которые легитимируются на основе особых социальных конвенций. Любая подделка — следствие вовлеченности человека в производство «второй природы». К числу явных подделок относятся: искусственный мрамор, древесный ламинат, ненатуральные меха и кожи, синтетические газоны, муляжные растения и т. п. Неподлинность (ненатуральность) этих вещей, даже оставаясь неким «секретом», ни для кого не является проблемой. Поддельность здесь лежит открыто «у всех на виду». Имитация «природности» приемлема и условно легитимна, поскольку основана на общественном признании нехватки природных ресурсов или дороговизны редких материалов. Она может быть санкционирована охраной окружающей среды и бережным отношением к природе. При этом общество может хорошо воспринимать одни заменители, но негативно реагировать на другие — «фальсификаты». Покупатели согласны покупать изделия из искусственной кожи только по соответствующей цене и в соответствии с номенклатурой товара. В противном случае они не согласны, ибо их *обманывают*, в то время как большинство из них предпочитают обманывать себя и других сами. А для этого все средства хороши: будь то кожа «под крокодила» или искусственные жемчуга. Репродукции картин, легально продающиеся в магазинах, так же, как муляжи и копии, выставленные в музее, содержат признание того, что они — явные заместители вещей. Они — хотя и ложные вещи, но «без обмана».

Вместе с тем в случаях *неявно* фальшивых вещей обман все же имеет место. Искусственный мрамор или янтарь должны обманывать глаз, создавая видимость настоящего камня. Неживые цветы или фрукты в интерьере комнат, офисов и магазинов призваны производить иллюзию живости. Суррогатный кофе должен деликатно обманывать вкус и обоняние. Электронные сигареты — внушить иллюзию присутствия никотина, а безалкогольное пиво — соответствовать натурально сваренному продукту. К скрыто фальшивым и в то же время легитимным вещам относятся всевозможные усилители и заместители вкуса, цвета и запаха, повсеместно используемые

в современной пищевой и парфюмерной промышленности. К данному роду фальшивок также относятся многообразные усилители образа или элементы, восполняющие этот образ. Визуальные обманки сегодня объявлены «незаменимыми» аксессуарами имиджа и моды: накладные плечи, корректирующее белье, акцентирующие аксессуары, подчеркивающий макияж и прочее ухищрения фальсифицирующего разума доводят внешний облик до воображаемой полноты. Задача всей системы поддельных вещей — окружить нас видимостью реального, играть роль повседневных ловушек внимания, привычных, а потому неприметно встроенных в наше бытие и сознание. Включая зимним вечером электрический камин, приятно вытягивая возле него озябшие ноги, наблюдая плазмopodobное движение искусственного огня, мы постепенно забываем о чем-то реальном, например, о том, что нет дыма без огня, как огня без дыма.

В судьбе нежных фальшивок играют свою роль гласные и негласные конвенции. Они регулируют меру присутствия лжи в каждом конкретном случае. В отличие от золотой коронки современный зубной протез должен быть не явно, а скрыто фальшивым. От косметического грима требуется лишь подчеркивать, но ни в коем случае не закрывать настоящее лицо. Силиконовые имплантаты, скрытые в телесной массе, должны естественным образом проступать на поверхности тела, создавая ложный образ натурального и именно этим обманывая приотливность восприятия.

И дело здесь не только в нашей склонности впадать в иллюзию. Главная интрига заключается в том, что способность представляться подлинной вещью и в «полной мере» ее замечать во многом определяется *собственными* свойствами фальшивки. Еще раз приведем формулу Ирвинга: когда речь идет о фальшивке, важно не то, что это фальшивка, а то, хороша она или нет.

Научно-технический прогресс создал небывалые возможности в деле фальсификации реальности. Он существенным образом видоизменил не только мир вещей, но и самого человека, его сознание. Фальсификация приобрела форму массового самообмана человечества, одержимого манией обладания знаковой реальностью. Субституты, суррогаты, ими-

таторы и подделки сегодня успешно обслуживают общество потребления. Они с каждым годом все активнее прорастают в наши тела и завладевают нашим сознанием. В эпоху демократизации потребления важен не бриллиант, а видимость бриллианта (находка Сваровски), не крепкое тело, а его знаки (бодибилдинг), не событие, а факт его регистрации — «лук»¹⁸, как говорят современные хипстеры.

Данное течение молодежной субкультуры — особая тема. *Знаки события*, материализованные в виде фотографии, которые на самом деле являются знаками «собственного я», непосредственно инкорпорируют фальшь (фейк) в образ хипстера. Регистрация присутствия совершает подмену и замещение самого присутствия. Хипстер в своем образе осуществляется не сам по себе, а лишь как знак чего-то. Его образ — оживший симулякр, срисованный инфантильным молодым горожанином со страниц глянцевого журналов. «Купи гуглочки — за умного сойдешь! Здесь следовало бы поставить значок копирайта (©) и продать это корпорации «Google» как рекламный слоган.

В современном театре вещей фальшивки начинают занимать едва ли не равное место с подлинными вещами. Забвение «самих вещей» в итоге может оказаться настолько глубоким, а приближение подделки к изначальному образу настолько радикальным, что на каком-то этапе исторического пути мы можем утратить внятность дистанции между подлинной и мнимой вещью, между образом и копией, между эйдосом и идолом.

Ну и что? «Природа любит прятаться», — учил Гераклит. И тем не менее, отдавая дань искусству подделки и заполняя жизнь новыми клонами, не стоит забывать о первоначальной вещи. Человек, вечно подделывающий творение Бога, должен проникнуться сознанием аскезы хотя бы для того, что-

¹⁸ От *англ.* look — взгляд, вид, наружность. Под «луком» обычно имеется в виду фото хипстера как знак некоего события: «я и собака», «я с моим другом, подружкой», «я купил новую сумку», «я на фоне Лувра», «я в деревне», «ой, мне холодно», «как классно я одет» и т. п. Но если под рукой нет фотоаппарата, хипстер все равно делает «лук» — превращает реальность в знак собственного присутствия, иначе говоря, «метит мир под себя». Хипстерство в свою очередь само определяется через понятие «лук».

бы не захламлять мир совсем уж ничтожными фальсификатами. Как говорится, *если уж подделывать, то по большому*.

P. S.

Проблема копии и оригинала возникла еще в глубокой древности. Греческих авторов поражала и в то же время пугала гениальность богов, способных подделывать и клонировать образы людей, животных и предметов. Одним из сюжетов, тематизирующих эту проблему, была легенда о ложной Елене. В постгомеровской Греции распространилось представление, согласно которому многолетняя Троянская война велась не за настоящую Елену Прекрасную, спрятанную богами, а за сфальсифицированный ими призрак. Такой ход мысли позволял поэтам и трагикам (Сетсихор, Еврипид и др.) решить мучительную дилемму: что лучше — добро или красота? Стоят ли прелести неверной жены всех тех неисчислимых бедствий, которые легли на плечи эллинов и троянцев? Способна ли красота, безусловно почитаемая греками, затмить общественное благо?

Образ всех обманувшего прекрасного клона — гениальный способ решения проблемы. С его производством все пороки и зло кровавой войны перенесены на негативно маркированный персонаж — призрак («эйдолон»), в то время как настоящая красавица («эйдос») сохранена в первобытной чистоте и непорочности.

Однако простота мифа отнюдь не отменяет сложности драматического выбора: ведь если поддельная Елена столь же хороша, то как отличить ее от настоящей? Эту проблему и пытается решить царь Менелай в трагедии Еврипида «Елена». На мольбу Елены Прекрасной о признании ее в качестве непорочной жены царь отвечает в том смысле, что глаза его не могут различить, кто призрак, кто человек, а ум решить бессилён. В этой ситуации ему не остается ничего кроме того, как оставить за собой ту, что была предметом многолетних чаяний и страданий, труда и кровопролития: «Не прогневишься трудов своих обузе я верю больше, чем тебе, жена»¹⁹.

При всей парадоксальности такой выбор кажется впол-

не обоснованным. Если истинная Елена — это далекий, эфемерный, а главное, *внесобытийный* персонаж, то ложная Елена — это настоящая тема. Это — предмет столкновения и борьбы сил, как внешних, так и внутренних. Она — душевная заноза, причина уязвленной гордыни, пошатнувшегося авторитета и новообретенной славы. Она ценна как «фронтальная подружка». Она — *добыча*, в которую вложены опыт смерти и запредельное усилие. Вместе с тем ложная и падшая Елена — это источник той душевной метаморфозы, которая ведет героя от мук ревности к великодушному прощению. Она — само испытание, без которого нет события истины.

¹⁹ Еврипид. Трагедии / пер. А. Анненского и С. Шервинского. В 2 т. Т. 2. М.: Худож. литература, 1969. С. 106.