

## Фальсификация произведений искусства как феномен культуры

**Шоломова Татьяна Валентиновна,**

*кандидат философских наук,*

*доцент кафедры эстетики и этики Института философии человека,*

*Российский государственный*

*педагогический университет им. А.И. Герцена,*

*Россия, 191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48*

ORCID: 0000-0001-5463-9254

tatyanasholomova@yandex.ru

### Аннотация

В статье рассмотрена проблема фальсификации (подделки) произведений искусства и отношения к фальсифицированным произведениям: фальсификация как феномен культуры; значение фальсификации в разных видах искусства; фальсификация глазами знатока искусства, философа, фальсификатора; фальсификация как эстетический и этический феномен; значение фальсификации для современной эстетической теории и для арт-рынка. Актуальность темы обоснована большим количеством фальсификаций на современном арт-рынке и в художественной сфере. В статье дано определение фальсификации; затронута проблема отличия подделки от легальных «вторичных произведений». Особое внимание уделено отсутствию четких критериев выделения фальсификации: как правило, это намерение, с которым вторичное произведение выводится на рынок или в художественную сферу. Разное значение фальсификации в разных видах искусства связано не только с разными возможностями быть предметом инвестиций, но и со спецификой самих видов искусства: в соответствии с теорией Н. Гудмана для «автографических» («визуальных») важна история создания единственного уникального экземпляра, обладающего исключительной ценностью; для «аллографических», таких как кино и литература, каждое воспроизведение является оригинальным (но произведения этих видов искусства не являются предметом инвестиций). Яркий представитель современной эстетики Т. Кулка разъясняет, почему «правильное» эстетическое восприятие подлинника или подделки без подсказки извне невозможно и всегда требует знания контекста. Это очень важный момент для понимания отношения к фальсификации: она не встроена в историю искусства и поэтому не может претендовать на такое же трепетное к себе отношение, которого достойны подлинники.

Этическая проблема бытования фальсификации показана на примере «Настольной книги фальсификатора произведений искусства» Э. Хеббор-

на, объясняющего, как переложить на искусствоведов ответственность за установление статуса произведения, воспользовавшись особенностями их профессиональной психологии. В целом в статье признается важная роль фальсификации на современном арт-рынке: первое неудачное приобретение начинающего коллекционера становится своего рода актом инициации и его проверки на прочность намерений.

**Ключевые слова:** фальсификация, оригинал, вторичное произведение, подделка, эстетический монизм, эстетический дуализм, намерение, профессиональная этика фальсификатора.

## Art of Forgery as a Phenomenon of Culture

**Tatyana Sholomova,**

*Cand. Sc. (Philosophy),*

*Senior Lecturer of Aesthetics and Ethics Department,*

*Herzen State Pedagogical University of Russia,*

*48 Moyka Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation*

ORCID: 0000-0001-5463-9254

tatyanasholomova@yandex.ru

### Abstract

The article deals with the problem of falsification of works of art (forgery) and attitudes towards falsified works: falsification as a cultural phenomenon; the meaning of falsification in different types of art; falsification through the eyes of an art connoisseur, philosopher, forger; falsification as an aesthetic and ethical phenomenon; the significance of falsification for modern aesthetic theory and for the art market. The relevance of the topic is justified by a large number of falsifications both in the modern art market and in the artistic field. The article defines falsification; reveals the problem of distinguishing a fake from legal 'secondary works'. Particular attention is paid to the lack of clear criteria for identifying falsification: as a rule, this is the intention to bring a secondary work to the market or to the artistic sphere.

The different meaning of falsification in different types of art is associated not only with different opportunities to be the subject of investment, but also with the specifics of the types of art. In accordance with the theory of N. Goodman, for 'autographic' ('visual') types of art, the history of creation of a single unique copy has exceptional value; for 'allographic' ones such as cinema and literature, each reproduction is original (but works of these arts are not the subject of investment). T. Kulka, a prominent representative of modern aesthetics, explains why the "correct" aesthetic perception of an original or a fake without a hint from the outside is impossible and always requires knowledge of the context. This is a very important point for understanding the attitude towards falsification: it is not built into the history of art and therefore cannot claim the same reverent attitude towards itself that the originals deserve.

The ethical problem of the existence of falsification is shown on the example of E. Hebborn's "The Art Forger's Handbook", which explains how to shift responsibility for establishing the status of a work to art critics, using the peculiarities of their professional psychology.

In general, the article recognizes the important role of falsification in the modern art market: the first unsuccessful acquisition of a novice collector becomes a kind of act of initiation and strength testing.

**Keywords:** falsification, original, secondary work, forgery, aesthetic monism, aesthetic dualism, intention, professional ethics of a forger.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Шоломова Т.В. Фальсификация произведений искусства как феномен культуры // Идеи и идеалы. – 2023. – Т. 15, № 4, ч. 2. – С. 392–407. – DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.4.2-392-407.

Sholomova T. Art of Forgery as a Phenomenon of Culture. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2023, vol. 15, iss. 4, pt. 2, pp. 392–407. DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.4.2-392-407.

**Введение**

Проблема фальсификации произведений искусства актуальна из-за большого количества подделок на современном арт-рынке. Ситуация заметно улучшилась в последнее время: кажется, уже не происходит ничего подобного «делу Преображенских», как это бывало в нулевые. Наступило время практических действий (Каталог подделок В. Рощина [12] или использование «индикатора инвестиционного риска» на портале Artinvest.ru [8]). Однако теоретических работ, направленных на осмысление феномена фальсификации, не так много, и это, скорее, книги полудетективного или обличительного характера («Работа над фальшивками» А.А. Васильева [6], «Охота на Баснер» М.Н. Золотоносова [7]).

Скандалы с фальсификациями произведений искусства сотрясают мировой арт-рынок с завидной регулярностью: «дело Егерса» 2011 года, обнаружение большого количества поддельных старых мастеров в 2016 году, выставка фальшивого русского авангарда в Музее Людвига по итогам разоблачений и пр. Во всех подобных случаях мы наблюдаем не только разную степень одаренности или удачливости фальсификаторов, но и практически неизбежную смену общественного гнева на милость по их поводу. Вспомним, как и за что осуждали В. Бельтракки в момент вынесения приговора в 2011 году и как по этому же поводу сняли фильм в 2018 году с подробным рассказом об использованных им технических приемах, способных ввести в заблуждение не только любителей, но и знатоков (главный моральный урон по итогам «дела Егерса» понес, судя по всему, эксперт Вернер Шписс) [3].

### Материалы и методы

Американский историк искусства Н. Чарни предлагает различать:

- 1) подделку – создание нового произведения искусства, претендующего на то, что оно создано определенным художником;
- 2) фальшивку – изменение подлинного произведения искусства с целью приписать его другому автору;
- 3) манипуляции с провенансом;
- 4) ложную атрибуцию [15, с. 17–18].

В настоящей статье фальсификация понимается в самом широком смысле – как любое намеренное нарушение достоверности, связанное с произведением искусства: от создания подделки до ошибки в атрибуции. Цель статьи – осмысление феномена фальсификации произведений искусства как значимого эстетического и этического феномена, что позволит хотя бы отчасти заполнить существующий в отечественной литературе пробел. Для этого будут рассмотрены следующие вопросы:

- критерии определения фальсификации;
- значение фальсификации в разных видах искусства;
- фальсификация как эстетический феномен;
- фальсификация как проблема искусствознания (взгляд знатока);
- фальсификация как этическая проблема.

К анализу явления привлечен широкий материал: от научных исследований до интернет-публикаций (в тех случаях, когда затрагиваемый в них вопрос еще не получил отражения в научных работах).

### Обсуждение проблемы

Национальный стандарт «Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. Общие требования» (ГОСТ Р 57424-2017) выделяет следующие виды «вторичных произведений»: копия, список, авторское повторение, подражание [16]. Бельгийский теоретик искусства Т. Ленэн выделяет еще стилизацию, мистификацию, пародию, пастиш [21, с. 40–41]; немецкий искусствовед и теоретик знаточества М. Фридендер относил сюда же искажающую оригинал реставрацию [14, с. 193–194]. Фальшивка предназначена для присвоения идентичности, места и статуса оригинала, который она имитирует, в то время как копия, реплика, стилизация и прочее могут имитировать оригинал даже более точно, чем подделка, но они не пытаются узурпировать само «существо» своей модели [21, с. 39]. Поскольку фальсификатор использует при создании подделки почти ровно те же приемы и методы, которые использует художник при создании вторичного произведения, в конце концов главным критерием различения остается намерение, с которым создается (или используется) тот или иной

объект [21, с. 44]. Важным оказывается именно использование, поскольку далеко не все оказавшиеся в числе фальсифицированных произведения создавались именно с целью введения в заблуждение. Нередко вполне добросовестные даже не копиисты, а оригинальные авторы оказывались жертвами фальсификаций. Например, ученик Венецианова художник Игнатий Щедровский, автор серии гравюр из русского быта, фантастически популярных в XIX веке. Всё остальное его творческое наследие будто растворилось. Как предположила О.С. Глебова, «его просто переподписали более популярными именами» [11].

Зыбкость критериев выделения – один из существенных признаков фальсификации. Нельзя не обратить внимание также и на то, что в одних видах искусства фальсификация и ее последствия более болезненны, чем в других; одно дело сборник «Гюзла» П. Мериме и совсем другое – споры об авторстве «Мадонны Литта» или «Спасителя мира». Самый простой ответ в первом случае произведения не рассматривается как предмет инвестиций, т. е. не провоцирует никого на неуместные траты и неудачные вложения; напротив, «Гюзла» подтолкнула А.С. Пушкина на создание «Песен западных славян». Во втором случае с определением авторства оказываются связаны вопросы престижа крупных музеев [2] и оправданности экстраординарной траты (не является ли нынешний владелец вновь обретенного Леонардо жертвой хорошо продуманного маркетингового хода) [13], тем более что статус картины в последнее время значительно понизился [17].

Американский философ Н. Гудман связывал проблему идентичности произведений искусства с тем, является ли история создания произведения его неотъемлемой частью или нет. Согласно Гудману, существуют «автографические» и «аллографические» искусства [18]. Автографические те, история создания которых является их неотъемлемой частью, так как в процессе работы художника возникает совершенно конкретный материальный объект, копирование которого порождает объекты, не равные копируемому оригиналу (то есть всякое копирование которого порождает вторичное произведение). К автографическим относятся так называемые «визуальные» (или «пространственные») искусства: картины, скульптуры, но также и гравюры, офорты и прочее, поскольку «автографичность», связанная со значением истории создания произведения, отличается от «единичности» и «множественности» как существования количества экземпляров оригинала. (Интересно, что одной из первых известных европейских подделок была подделка гравюр А. Дюрера, и дело даже дошло до суда в 1506 году [15, с. 11–13]).

Аллографические же виды искусства: литература, музыка, танец, театр, кино – позволяют создавать произведения, не зависящие от истории создания, не требующие единственной экземпляльности, а напротив, предпо-

лагающие копирование, и каждая копия работы такая же «оригинальная», как и другие. «Война и мир» может быть прочитана с любого носителя, в том числе электронного, и Пятая симфония Бетховена может быть исполнена с любого современного оттиска партитуры, всякое исполнение останется оригинальным.

Автографические искусства легче переносят и поддельное авторство. Вспомним историю про пластинку «Лютневая музыка XVI–XVII веков», почти полностью состоявшую из стилизаций «под старину» советского композитора В.Ф. Вавилова (1925–1973), что не помешало музыке получить национальное и даже мировое распространение и признание. Автографичность же связана с проблемой копирования и с интересующей нас возможностью подделки: «произведение искусства является автографическим тогда и только тогда, когда... даже самое точное его воспроизведение не считается подлинным» [18, с. 113].

Таким образом, мы можем поверить в современную версию о фальсификации сказок «Тысячи и одной ночи» Антуаном Галаном или усомниться в ней, но сами сказки всё равно останутся для нас экзотическим занимательным чтением. Но что делать с «Христом в Эммаусе» (1937) – самой, пожалуй, громкой фальсификацией XX века? Точнее, вопрос должен быть поставлен так: что делать, если поддельный Вермеер, несмотря на всё, что о нем известно, продолжает вызывать эстетическое удовольствие? Проще говоря, нравится зрителю. Свидетельствует ли это о недостаточно развитом эстетическом вкусе или о том, что совершенство произведения как таковое превосходит обстоятельства его создания и бытования? Да и может ли фальсификация обладать ожидаемым от великого произведения искусства совершенством? (В итоге мы вынуждены будем задать вопрос, что именно следует понимать под «совершенством»).

Это существенная эстетическая проблема – как воспринимать подделку после ее разоблачения (потому что до разоблачения ее воспринимают как оригинал). Здесь обнаруживается недостаточность эстетического критерия в подходе к подделке. «Всеобщее убеждение таково, – пишет Чарни, – что в мире искусства восприятие важнее истины» [15, с. 23]. Но это далеко не так, и главная проблема состоит вовсе не в преодолении этого вымышленного предубеждения. Она, скорее, в том, есть ли (и какие) основания для того, чтобы очарование первого эстетического впечатления сохранить, когда подделка разоблачена.

Чешский теоретик искусства и эстетик Т. Кулка утверждает, что впервые вопрос об эстетическом статусе фальсификации был поставлен Гудманом в 1968 году: «существует ли эстетическая разница между подлинником и подделкой?» [20, с. 59]. Основных эстетических ответов на этот вопрос три: формалистический («о произведениях искусства следует

судить по их форме; тем самым исключается оригинальность как эстетически значимое свойство»); редукционистский («который утверждает, что такое различие существует и что его можно проследить до мельчайших физических различий между оригиналами и его копиями»); истористский («должно быть эстетическое различие, но оно проистекает из разной истории двух объектов») [20, с. 59], и ни один из них сам по себе не может разрешить проблему подделки как эстетическую.

Кулка называет это «эстетическим монизмом» и предлагает встать на позиции «эстетического дуализма» [20, с. 62], а именно – разделить при рассмотрении произведений искусства их эстетическое и художественное значение, поскольку они изначально не совпадают: высоко ценимые работы могут не быть эстетически превосходными, а эстетически превосходные работы необязательно были влиятельны в истории искусства [20, с. 62]. Он иллюстрирует свою точку зрения «Авиньонскими девицами» П. Пикассо – картиной, «проложившей путь», но при этом состоящей сплошь из недостатков.

Поясняя свою мысль и отделяя роль оригинала от роли вторичных произведений, Кулка обращает внимание на исключительно важное место копий в истории искусства: на самом деле мы мало общаемся с подлинниками, и даже искусствоведы, сравнивая разные произведения разных художников для вынесения экспертных суждений, редко имеют дело одновременно с несколькими оригиналами [20, с. 68]. Из этого, кстати говоря, следует, что точная копия как раз хорошо исполняет эстетические функции оригинала, потому что способна в полной мере представлять их, каким-то образом даже замещать оригинал – но «порядочная» копия не претендует на то, чтобы занять его место.

Итак, ценность произведения искусства не сводится к его эстетической ценности. Оригинальные работы могут быть как хорошими, так и плохими. Художественная ценность произведения искусства отражает значимость инновации в мире искусства, воплощенной в работе, и внутренний потенциал этого нововведения для последующих художественных и/или эстетических разработок. При этом художественную ценность нельзя оценить, просто созерцая данную работу, потому что инновационный характер не является имманентным свойством работы, но проявляет себя через сложную связь между свойствами рассматриваемого произведения и соответствующим классом предшествующих произведений. Стало быть, чтобы правильно понять художественную ценность произведения искусства, недостаточно иметь изысканный вкус – тут нужны актуальные искусствоведческие знания, которые позволят встроить конкретную работу в историю искусства: из чего она происходит и к каким последствиям ведет [20, с. 65].

Всякое оригинальное произведение имеет свое место в истории искусства, и его значение (и его современная цена и ценность) определяются как раз его способностью занять свое место в цепи предшествующих и последующих произведений. Подделка же этой особенности лишена — у нее нет места, она никогда не будет звеном живой цепочки. Если отказаться от стремления оценивать произведения искусства только по их эстетическим достоинствам и следовать принципу «эстетического дуализма», т. е. признать различие между эстетической и художественной ценностью, то проблема фальсификации будет решена: «Современный фальсификатор может воспроизвести эстетическую ценность “Лукреции” Рембрандта; однако он не может (по определению) воспроизвести ее художественную ценность» [20, с. 68].

Это прекрасное решение не снимает, однако, другой проблемы, а именно — эстетической реакции реципиента на фальсифицированное произведение искусства: ни его «первого впечатления» и «интуитивного суждения» [14, с. 125]», ни его «шокового эффекта» от осознания, что от работы мастера он рухнул к изделию фальсификатора, и этот шок больше никуда не денется, даже если наблюдатель пытается включить его в собственное эстетическое переживание как особый элемент. Этому тревожному опыту присущ потенциал ужаса: происходит отталкивание, и объект «отбрасывается во тьму внешнюю» [21, с. 23]. После пережитого шока восприятие произведения уже никогда не будет прежним, пишет Т. Ленэн, делая отсылку к описанному в «Поэтике» Аристотеля узнаванию («перемена от незнания к знанию», которое касается как людей, так и неодушевленных предметов. Но «самое лучшее узнавание — такое, когда с ним вместе происходит и перелом» [1, 1452a-30-35]. Ленэн предполагает, что перелом в случае обнаружения подделки происходит всегда, не может не произойти. Вы не будете так же любить рисунок Рубенса, приобретенный вами за бешеные деньги, после того как узнаете, что это вовсе не Рубенс. Вложенные деньги будут играть при этом немалую роль.

Всё так, но в целом из рассуждений Ленэна мы можем узнать нечто интересное не только об особенностях восприятия фальсификации, но и о природе эстетического восприятия как такового. Получается, что когда речь идет о восприятии произведений искусства, то это восприятие держится на подсказке извне о том, *что, как и почему* нам следует воспринимать. Это означает, что эстетическое восприятие не только не опирается исключительно на внутренние основания воспринимающего субъекта, каким бы высокоразвитым он ни был, но и не связано с эстетическими достоинствами воспринимаемого объекта (точнее, этих достоинств вообще в природе нет, по крайней мере как чего-то независимого от контекста): символическое неотделимо от эстетического [21, с. 25].



При эстетическом восприятии реципиент бывает подталкиваемым неким внешним фактором, той самой подсказкой, какова бы она ни была, несмотря на весь опыт и всю квалификацию оценивающего. В отечественном кино есть подходящий пример: персонаж сериала «Следствие ведут знатоки» (серия «Подпасок с огурцом») искусствовед Муза Анатольевна Боборыкина, восхищающаяся клейменым изделием Фаберже, игнорирует статуэтку без клейма, хотя оба «фаберже» отлиты Кимом Фалеевым. Можно призвать на помощь Кулку и сказать, что Боборыкина как искусствовед опирается на признание художественной значимости оцениваемого изделия, но как быть с тем, что Ким Фалеев и зритель знают, что обе вещицы – подделки, а «художественное значение» одной из них подсказано «подлинным» клеймом?

Можно сказать, что качества эстетического объекта более сложны, и идея произведения и личность автора нерасторжимо впечатываются в них, но тогда мы вправе предположить, что этот отпечаток каким-то образом должен быть доступен нашему эстетическому восприятию, т. е. они (идея и личность) должны быть каким-то образом считываемы в момент восприятия сами по себе, а не из учебника истории искусства. Вместо этого мы получаем странную ситуацию, когда фальсификатор Э. Хебборн (1934–1996) вынужден вступаться за выдающиеся качества «Польского всадника» или «Философа», разжалованных из «Рембрандтов» Рембрандтовской комиссией. Интересны при этом его аргументы: сколько бы он там ни стоял, чьей бы кисти не принадлежал, это всё равно шедевр [19, с. 162–164]. (Можно, конечно, возразить, что ему как фальсификатору такое рассуждение выгодно). С другой стороны, как известно из современной судебной практики, разоблачения фальсификаций делают на объективном материале – признаниях мошенников или показаниях свидетелей, а не по заключениям искусствоведов [10].

Хотя М. Фридендер считал, что подделка может быть изобличена без технических экспертиз, он много писал о взгляде знатока, как бы «исполняющего» картину подобно тому, как музыкант исполняет произведение, и способного поэтому определить «фальшивую ноту» – диссонанс, который неизбежно проявляется в подделке, потому что настоящий художник «видит перед собою целый мир и воспроизводит его как видит – со всеми подробностями, а фальсификатор не свободен, он не знает, что и как выглядело на самом деле много лет назад, и он вынужденно копирует детали с других произведений – и именно эти чужеродные заимствования подлинный знаток с легкостью и распознает» [14, с. 188–189]. Впрочем, он признавал, что и знатоки могут иногда впадать «в заблуждение по совершенно непостижимым причинам» [14, с. 192], на что суровый Ленэн возразил ему много десятилетий спустя: эта показная «скромность» искусство-

ведов, проявляющаяся в смиренном признании возможности ошибиться, на самом деле граничит с глупостью и может быть следствием небрежности, злого умысла или недостатка квалификации [21, с. 24].

В качестве примиряющего варианта эстетической реакции на фальсификацию Ленэн привел мнение искусствоведа Ч. Стерлинга (1901–1991), который в 1966 году распознал подделку («Благовещение» XV в.), но признался, что картина ему нравится, и объяснил почему: неведомый фальсификатор умудрился использовать в подделке элементы таких картин «Провансальской школы», которые искусствоведы, в том числе сам Стерлинг, тридцать лет спустя еще только начали определять как особенности, принадлежащие именно «Провансальской школе». Чутье, мастерство и вкус фальсификатора не могли не произвести впечатления на специалиста. Стерлинг признал «способность фальсификатора соединить различные заимствования в художественно связную, привлекательную и самую сбивающую с толку картину» [21, с. 27–28]. Таким образом, полем приложения для «свободной игры интеллекта» стало выявление уловок и приемов талантливого фальсификатора, который начал игру, а искусствовед десятилетия спустя принял вызов и завершил ее.

Конечно, отношение к фальсификациям остается отрицательным (несмотря на то что отношение к конкретным фальсификаторам нередко меняется на положительное), а причиняемый ими вред и в XIX веке видели в «постоянной опасности для честных дилеров и начинающих любителей» [21, с. 14], и в XXI веке относят к одному из наиболее вероятных рисков арт-рынка [9, с. 6]. Однако история Стерлинга показывает: грамотная профессиональная реакция оказывается сложнее и богаче, чем простой праведный гнев и возмущение.

Хебборн, один из самых известных фальсификаторов прошлого века, написал «Настольную книгу фальсификатора произведений искусства», в которой помимо технических рекомендаций по созданию подделок изложил в последней главе также и рекомендации по практическому взаимодействию с основными участниками арт-рынка: искусствоведами, коллекционерами, арт-дилерами. Это не только психологическое пособие по выведению фальшивки на рынок, но и своего рода профессиональный этический кодекс. К основным участникам арт-рынка Хебборн относился совершенно бестрепетно. Арт-дилеры, от торговцев барахлом до серьезных продавцов картин, почти сплошь мошенники, владеющие тысячей и одним способом продать желающим сомнительную художественную ценность – от заговаривания зубов и фальсификации провенанса до искусственного нагнетания цены на аукционе с помощью подставных андербидеров с целью последующей более выгодной перепродажи [19, с. 167–178]. Особенно интересно его замечание об итальянских торговцах, которое,

похоже, он готов был распространить на них всех: «честный торговец тот, который ни разу не был пойман» [19, с. 174].

Что касается коллекционеров, часто обвиняемых в тщеславии и невежестве (из них Хебборн составил целый зоопарк, в котором есть и «павлин», и «стервятник», и «волю», и «белка», и «мышь», и «сорока»), то с ними лично он иметь дела не советовал: это зверинец, у них есть клювы, зубы и когти. «Продажа картины тому, кто не может ее оценить, приносит такое же удовлетворение, как и игра в теннис с опущенной сеткой. Оставьте кормление таких животных профессиональным поставщикам их корма – дилерам» [19, с. 179–184].

Единственные почти святые люди на арт-рынке – это ученые (причем «святые» – слово самого Хебборна). Крайне редко они намеренно фальсифицируют результат из тщеславия или корысти. Как правило, только они и честны, но и они ошибаются (но именно благодаря их ошибкам мы принимаем сегодня за подлинники некоторые сфальсифицированные вещи, пишет Хебборн) [19, с. 155–156]. Именно этим обстоятельством (способностью искусствоведов ошибиться) он и предлагает воспользоваться, причем проповедует всяческое смирение и покорность в общении с ними: «Не говорите им ничего, просто отдайте им вещь, и пусть они сами скажут, что именно им принесли». Здесь нельзя не вспомнить снова Ленэна, его описание искусствоведческой «скромности» при признании своего права на ошибку, граничащего с профессиональным идиотизмом, – но вот Хебборн предлагает говорить с учеными тихо, потупив глаза, и эта показная скромность фальсификатора должна каким-то образом состыковаться со скромно признаваемым профессиональным правом на ошибку, которое сохраняет за собой специалист. Вообще это один из любимых приемов Хебборна, в отношении продавцов он советует то же: отдайте им свою работу и подождите, что они скажут, пусть статус вашей работы определится их решением; при этом главное правило безопасности – просить за подделку столько, во сколько ты оценил бы свою собственную оригинальную работу, не больше.

Но всё это не означает, что искусствоведов нельзя подтолкнуть в сторону нужного решения – им нельзя подсказывать, но можно понять ход их мысли и предлагать работы, соответствующие их профессиональным представлениям и критериям, вне зависимости от того, согласны вы с этими критериями или нет [19, с. 156].

Сам Хебборн в конце книги утверждал следующее: полностью незаконно лишь изготовление фальшивых сертификатов подлинности. Само по себе изготовление работы «старого мастера» не является преступлением; преступлением будет попытка продать работу по цене «старого мастера». Мы помним, что фальсификация не отличается от легального

вторичного произведения ничем, кроме намерения, и видим, что главная уловка обманщика Хебборна (который и правда главное удовольствие находил в обведении вокруг пальца профессионалов) состоит в том, чтобы истинное намерение оставалось в зоне полной неразличимости, потому что даже запрошенная сумма никак не выдаст его посторонним глазам. Но все-таки, если что, «просто попробуйте уладить дело в досудебном порядке» – последний его совет [19, с. 190].

По существу, Хебборн предлагал искусствоведам игру. Его бесило, если они были не в силах принять его пас: «На самом деле ничто не может быть более раздражающим для нас, фальсификаторов, чем столкновение с так называемым экспертом, который даже не может понять, что именно мы пытались подделать» [19, с. 176]. Его задача их обмануть, но мы уже знаем (на примере Стерлинга и опередившего его в искусствоведческом открытии фальсификатора), что, когда искусствовед принимает правила игры и ему удастся проникнуть в замысел (вовсе не примитивный, как любят пафосно утверждать борцы с фальсификациями), возникает особый эстетический ракурс восприятия подделки, преодолевающий даже непреодолимое при любом другом подходе эстетическое противоречие. Такая фальсификация действительно обладает способностью нравиться, потому что в ней есть внутренние основания для этого. Не чувство, конечно, но предложенная специалистам игра («свободная игра познавательных способностей»): выявить формальный прием, получить удовольствие от того, как это сделано, и не забывать при этом, что высшая степень эстетического восприятия состоит в способности воспринимать чистую форму в отрыве от содержания.

Разъясняя способы легализации фальшивок, Хебборн принимает невинный вид, но его действия отнюдь не невинны. Решая личную профессиональную задачу (обмануть ученых-искусствоведов), он не имеющим места в истории искусства произведениям давал это место, но оно не было настоящим и не стало таковым. Его подделки со статусом подлинников до сих пор находятся в частных коллекциях, а то и в музеях; их количество точно не известно. Его оружие было направлено против современников, но за их ошибки расплачиваться придется представителям следующих поколений (которые, даже по логике самого Хебборна, могут и не быть виноваты в тех грехах, за которые он карал своих современников).

Но это еще не все моральные проблемы, которые могут возникнуть в связи с фальсификацией. Мы помним, что фальсифицировать произведения искусства нехорошо, недаром один из моральных аргументов против фальсификаций – это страдания начинающих коллекционеров, которые становятся первыми жертвами фальсификаторов. Плюс бестактность в отношении искусствоведов. В самом деле история коллекционирования

для конкретных людей начинается очень часто с обмана. Первая покупка – это, как правило, покупка «фальшака» («У каждого из нас есть такой чулан [с фальшивками. – Т. III.]» [4]). П.М. Третьяков начал с покупки «голландцев» у Сухаревой башни и всю оставшуюся жизнь держал эти картины в дальних комнатах, подальше от чужих глаз [5, с. 39].

История Третьякова особенно интересна: он тут же догадался, что его и впредь будут обманывать, потому что собственных знаний и способности судить о живописи ему не хватало, и принял решение покупать картины лично у живых художников. Таким образом, уникальное национальное явление – Третьяковская галерея – появилось на свет по той причине, что молодой купец второй гильдии не нашел другого способа отличить подлинник от подделки, а стоящее произведение искусства – от «мазни», кроме личного свидетельства автора.

### Заключение

Из этого следует вывод: присутствие фальсификации на рынке совершенно необходимо, а приобретение фальсификации начинающим коллекционером – своего рода инициация, проверка на прочность намерений. «Для некоторых любителей изящного поддельный Мемлинг может быть первым Мемлингом, который им действительно понравился» [14, с. 191] (при том что именно Мемлинга Фридендер вспомнил, описывая значение первого впечатления и интуитивного суждения). Но вслед за этой первой очарованностью фальшивкой должно последовать ее разоблачение (узнавание), а вслед за ним – поворот сюжета, отторжение и отбрасывание ее во тьму внешнюю. Если человек после такого сдастся – не бывать ему коллекционером. Если он делает выводы из первоначальной неудачи, находит в себе силы продолжать и далее уже не позволяет себя обмануть – тогда проверка пройдена и цель достигнута. Не случайно же от «ошибок молодости» избавляться не принято, и дело не только в бесперспективности попыток искать правду в суде: «Место подделки – в чулане. В каком-то смысле это плата за науку. Тут нет ничего зазорного. И почти у всех матерых коллекционеров есть чулан, где хранятся “ошибки молодости”. Попытка же перепродать подделку может повлечь за собой и другие неприятности. Куда более серьезные» [4]. Собственно, это вечное напоминание о том, как мальчик стал мужчиной, был дураком и перестал быть им.

Здесь мы вновь возвращаемся к истине, очевидной для всех авторов, пишущих о подделке: по-хорошему ничто, кроме намерения человека, распорядяющегося вторичным произведением, не отделяет обычную копию или стилизацию от являющейся преступлением фальсификации на рынке. Но намерение – слишком тонкий и неуловимый мотив, слишком неочевидный, чтобы служить прочным основанием для четкого определения.

### Литература

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С. 645–680.
2. *Бейли М., Шкуренок Н.* Британский эксперт усомнился в авторстве эрмитажного Леонардо // The Art Newspaper Russia. – 2018, 30 марта. – URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5528/> (дата обращения: 23.11.2023).
3. Бельтракки: Искусство подделки // Spletnik.ru. – URL: [http://www.spletnik.ru/blogs/pro\\_kino/108391\\_beltrakki-iskusstvo-poddelki](http://www.spletnik.ru/blogs/pro_kino/108391_beltrakki-iskusstvo-poddelki) (дата обращения 23.11.2023).
4. *Богданов В.* Фальшивки массового поражения // Artinvestment.ru. – 2011. – 28 января. – URL: [https://artinvestment.ru/invest/misc/20110128\\_\\_poddelki.html#\\_ftn1](https://artinvestment.ru/invest/misc/20110128__poddelki.html#_ftn1) (дата обращения: 23.11.2023).
5. *Боткина А.П.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. – М.: Искусство, 1993. – 374 с.
6. *Васильев А.А.* Работа над фальшивками, или Подлинная история дамы с театральной сумочкой: архивный роман. – М.: Городец, 2021. – 444 с.
7. *Золотоносов М.Н.* Охота на Баснер: судебный роман. – СПб.: Мирь, 2016. – 752 с.
8. Индикатор инвестиционного риска // Artinvestment.ru. – 2008, 27 марта. – URL: [https://artinvestment.ru/about/risk\\_indicator/](https://artinvestment.ru/about/risk_indicator/) (дата обращения: 23.11.2023).
9. *Клебанов Л.Р.* Арт-рынок: актуальные проблемы правового регулирования. – М: Норма: Инфра-М, 2020. – 232 с.
10. *Мазур О., Маркина Т.* Приговор «Одалиске» до сих пор не вынесен: писал ли ее Борис Кустодиев // The Art Newspaper Russia. – 2012, 12 августа. – URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/6306/> (дата обращения: 23.11.2023).
11. *Глебова О.С.* Рынок графики очень живой, конъюнктура подделок постоянно меняется, и эксперту надо все время держать руку на пульсе / беседовала М. Ганиянц // Artinvestment.ru. – 2020, 5 марта. – URL: [https://artinvestment.ru/invest/interviews/20200305\\_glebova\\_interview.html](https://artinvestment.ru/invest/interviews/20200305_glebova_interview.html) (дата обращения: 23.11.2023).
12. Нет криминалу на антикварном рынке. Каталог подделок произведений живописи. Ч. 1 / рук. проекта: В.В. Петраков, В.К. Рощин. – М.: Росвязьсохранкультура, 2007. – 163 с. – (Внимание: возможно, подделка!).
13. *Савицкая А.* «Спаситель мира» Леонардо да Винчи продан за \$450,3 млн на Christie's // The Art Newspaper Russia. – 2017, 16 ноября. – URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5127/> (дата обращения: 23.11.2023).
14. *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве. – СПб.: А. Наследников, 2001. – 205 с.
15. *Чарни Н.* Искусство подделки: мнения, мотивы и методы мастеров подделки. – М.: Искусство – XX век, 2018. – 294 с.
16. ГОСТ Р 57424–2017. Экспертиза произведений искусства. Живопись и графика. Общие требования.

17. Онучина М. Эксперты из Прадо понизили статус «Спасителя мира» до «приписывается Леонардо» // *Artinvestment.ru*. – 2021, 12 ноября. – URL: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20211112\\_Prado\\_says\\_Salvator\\_Mundi\\_is\\_not\\_by\\_Leonardo.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20211112_Prado_says_Salvator_Mundi_is_not_by_Leonardo.html) (дата обращения: 23.11.2023).
18. *Goodman N. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. – 2nd ed. – Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976.
19. *Hebborn E. The Art Forger's Handbook*. – Cassel, 1997.
20. *Kulka T. Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics* // *Journal of Aesthetic Education*. – 2005. – N 39. – P. 58–70.
21. *Lenain T. Art Forgery. The History of a Modern Obsession*. – London: Reaction Books, 2011.

### References

1. Aristotle. *Poetika* [Poetics]. Aristotle. *Sochineniya*. V 4 t. T. 4 [Tractates. In 4 vols. Vol. 4]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, pp. 645–680. (In Russian).
2. Bailey M., Shkurenok N. Britanskii ekspert usomnilsya v avtorstve ermitazhnogo Leonardo [A British expert questioned the authorship of the Hermitage Leonardo]. *The Art Newspaper Russia*, 2018, 30 March. (In Russian). Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5528/> (accessed 23.11.2023).
3. *Bel'trakki: Iskusstvo poddelki* [Beltracchi – The art of forgery]. *Spletnik.ru*. (In Russian). Available at: [http://www.spletnik.ru/blogs/pro\\_kino/108391\\_beltrakki-iskusstvo-poddelki](http://www.spletnik.ru/blogs/pro_kino/108391_beltrakki-iskusstvo-poddelki) (accessed 23.11.2023).
4. Bogdanov V. Fal'shivki massovogo porazheniya [Fakes of mass destruction]. *Artinvestment.ru*, 2011, 28 January. (In Russian). Available at: [https://artinvestment.ru/invest/misc/20110128\\_\\_poddelki.html#\\_ftn1](https://artinvestment.ru/invest/misc/20110128__poddelki.html#_ftn1) (accessed 23.11.2023).
5. Botkina A.P. *Pavel Mikhailovich Tretyakov v zhizni i iskusstve* [Pavel Mikhailovich Tretyakov in life and in art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 374 p.
6. Vasil'ev A.A. *Rabota nad fal'shivkami, ili Podlinnaya istoriya damy s teatral'noi sumochkoi* [Work on fakes, or the true story of a lady with a theater handbag]. Moscow, Gorodets Publ., 2021. 444 p.
7. Zolotonosov M.N. *Okhota na Basner: cudebnyi roman* [The hunt for Basner. A courtroom Novel]. St. Petersburg, Mir' Publ., 2016. 752 p.
8. Indikator investitsionnogo riska [Investment risk indicator]. *Artinvestment.ru*, 2008, 27 March. (In Russian). Available at: [https://artinvestment.ru/about/risk\\_indikator/](https://artinvestment.ru/about/risk_indikator/) (accessed 23.11.2023).
9. Klebanov L.R. *Art-rynok: aktual'nye problemy pravovogo regulirovaniya* [Art market: actual problems of legal regulation]. Moscow, Norma Publ., Infra-M Publ., 2020. 232 p.
10. Mazur O., Markina T. Prigovor «Odaliske» do sikh por ne vnesen: pisal li ee Boris Kustodiev [The verdict of the “Odalisque” has not yet been pronounced: did Kustodiev write it]. *The Art Newspaper Russia*, 2012, 12 August. (In Russian). Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/6306/> (accessed 23.11.2023).

11. Glebova O.S. Rynok grafiki ochen' zhivoi, kon'yunktura poddelok postoyanno menyaetsya, i ekspertu nado vse vremya derzhat' ruku na pul'se [The graphics market is very lively, the market for counterfeits is constantly changing, and an expert needs to keep his finger on the pulse all the time]. Interviewed by M. Ganyants. *Artinvestment.ru*, 2020, 5 March. (In Russian). Available at: [https://artinvestment.ru/invest/interviews/20200305\\_glebova\\_interview.html](https://artinvestment.ru/invest/interviews/20200305_glebova_interview.html) (accessed 23.11.2023).

12. Petrakov V.V., Roshhin V.K., comp. *Net kriminalu na antikevarnom rynke. Katalog poddelok proizvedenii zhivopisi*. Ch. 1 [No crime in the antique market. Catalog of forgeries of paintings. Pt. 1]. Moscow, Rossvyaz'okhrankul'tura Publ., 2007. 163 p.

13. Savitskaya A. «Spasitel' mira» Leonardo da Vinchi prodan za \$450,3 mln na Christie's [Leonardo da Vinci's «Salvator Mundi» sold for \$450.3 million]. *The Art Newspaper Russia*, 2017, 16 November. (In Russian). Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5127/> (accessed 23.11.2023).

14. Friedländer M. *Ob iskusstve i znatochestve* [Von Kunst und Kennerschaft]. St. Petersburg, A. Naslednikov Publ., 2001. 205 p. (In Russian).

15. Charney N. *Iskusstvo poddelki: mneniya, motivy i metody masterov poddelki* [The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of Master Forgers]. Moscow, Iskusstvo – XX vek Publ., 2018. 294 p. (In Russian).

16. GOST R 57424–2017. *Ekspertiza proizvedenii iskusstva. Zhivopis' i grafika. Obshchie trebovaniya* [State Standard R 57424–2017. Examination of art works. Paintings and graphics. General requirements]. (In Russian).

17. Onuchina M. Eksperty iz Prado ponizili status «Spasitelya mira» do «pripisyvaetsya Leonardo» [Experts from the Prado lowered the status of “Salvator Mundi” to “attributed to Leonardo”]. *Artinvestment.ru*, 2021, 12 November. (In Russian). Available at: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20211112\\_Prado\\_says\\_Salvator\\_Mundi\\_is\\_not\\_by\\_Leonardo.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20211112_Prado_says_Salvator_Mundi_is_not_by_Leonardo.html) (accessed 23.11.2023).

18. Goodman N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2nd ed. Indianapolis. Hackett Publishing Company, 1976.

19. Hebborn E. *The Art Forger's Handbook*. Cassel, 1997.

20. Kulka T. Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 2005, no. 39, pp. 58–70.

21. Lenain T. *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*. London, Reaction Books, 2011.

Статья поступила в редакцию 11.08.2023.

Статья прошла рецензирование 19.09.2023.

The article was received on 11.08.2023.

The article was reviewed on 19.09.2023.