

А. В. Марков, О. А. Штайн

## К онтологии подлинности

**Аннотация.** В статье на основе достижений современной философии выдвигаются принципы различения подлинного и неподлинного, не ограниченные антропоцентрической парадигмой в культуре. Предлагается сместить фокус с человеческого восприятия и оценки на внутренние, имманентные отношения между объектами, материалами и средами. Используя аппарат плоских онтологий (Латур, Харман, Мортон) и спекулятивного реализма, статья развивает концепцию «подлинности-как-события» – динамического, распределенного акта, в котором не-человеческие актанты (краска, дерево, плесень, свет, алгоритм) играют конститутивную роль. Приведены примеры биографической подлинности, показывающие, что противопоставление «быть» и «казаться» уже не может описывать сложности участия личности в сборках (ассамбляжах) бытия. На материале соединения декоративности и перформативности доказывается, что подлинность не является статичным свойством, но перформативным процессом, разворачивающимся в сети не-человеческих связей.

**Ключевые слова:** подлинность, атрибуция, плоская онтология, объектно-ориентированная онтология, не-человеческое, актант, реставрация, спекулятивный реализм, материал, событие

**Для цитирования:** Марков А. В., Штайн О. А. К онтологии подлинности // Подлинник. Вопросы атрибуции и реставрации. 2025. № 4(8). С. 9–20.

### 0. Введение: Кризис антропоцентрического подлинника

Классическая практика атрибуции и установления подлинности – сугубо человеческая драма. В ее центре – фигура эксперта, чей взгляд, опирающийся на эрудицию, интуицию и технологические инструменты, выносит вердикт: «да, это он» или «нет, это подделка». Этот вердикт основывается на соответствии объекта ряду критериев: стилистическим, историческим, технологическим, материаловедческим. Однако все эти критерии, в конечном счете, отсылают к человеческому замыслу, человеческой руке, человеческому контексту. Подлинность здесь – атрибут, присвоенный объекту сообществом людей.

Но что, если мы перестанем считать объект пассивным носителем смыслов, вложенных в него человеком? Что, если предположить, что у материалов, из которых состоит артефакт, у сред, в которых он существует, и у не-человеческих сил, которые на него воздействуют, есть собственное «голосование» в вопросе о его подлинности? Такой сдвиг перспективы требует привлечения методологического аппарата плоских онтологий (Б. Латур, Г. Харман, Т. Мортон) [Латур 2006; Латур 2012; Латур 2014; Латур 2017; Мортон 2019; Харман 2017; Харман 2019], которые отказываются от иерархии между человеком и не-человеком, рассматривая мир как сеть взаимодействующих «актантов» – сущностей, обладающих способностью действовать и влиять на других.

Цель данной статьи – деконструировать антропоцентрическое понятие подлинности и предложить альтернативную модель – не-человеческую подлинность или подлинность-как-событие. Мы будем утверждать, что подлинность – это не статичный ярлык, а непрерывный процесс, со-творческий акт, в котором участвуют множество агентов, большинство из которых не являются людьми. Классическая экспертиза иногда сталкивается с онтологическим кризисом, пытаясь наложить бинарные категории «подлинно/неподлинно» на сложные, гибридные и процессуальные объекты. Разрешение этого кризиса требует не просто уточнения старых критериев, но принципиально иного онтологического основания. Таким основанием и выступает для нас аппарат *плоских онтологий*, который не предопределяет анализ, но предоставляет язык для описания той сложности, которую мы обнаруживаем в самих практиках – от атрибуции картин Рембрандта до создания светозвуковых спектаклей. Теория здесь становится не предписывающей инстанцией, а адекватным инструментом для артикуляции того, что уже имплицитно присутствует в материале.

### 1. Теоретический фундамент: от субъекта к сети актантов

Традиционная модель подлинности основана на бинарных оппозициях: оригинал/копия, аутентичный/фальшивый, искусство/не-искусство. Эти оппозиции поддерживаются картезианским разрывом между субъектом (зрителем, экспертом) и объектом (произведением).

У Хайдеггера [Хайдеггер, 2013] подлинность (*Eigentlichkeit*, в переводе В.В. Библихина – «собственность» в противоположность «несобственности») – это исключительно человеческий, экзистенциальный модус бытия. Это способ существования *Dasein* (Вот-бытия, в переводе В.В. Библихина – «присутствия»), при котором оно осознает собственную бытийную возможность, свое «бытие-к-смерти», и принимает на себя ответственность за свое существование, освобождаясь от диктата безличного *man* (неподлинного бытия, в переводе В. В. Библихина – «люди»). Неподлинность – это жизнь в рассеянии, в повседневности, где человек забывает о себе самом. Подлинность у Хайдеггера антропоцентрична по определению. Мир вещей (окружающий мир, сподручный мир, как бы порученный нам, или оказавшийся прямо под рукой, *Zuhandenheit*) важен лишь как фон, на котором раскрывается человеческое бытие. Молот «подлинен», пока он готов-к-руке и не замечается; но сама подлинность – свойство *Dasein*, использующего молот.

Грэм Харман [Харман, 2024] радикально децентрирует человека. Он берет хайдеггеровское различие между реальным объектом (скрытой, неисчерпаемой глубиной вещи) и ее явленными качествами (тем, как она себя обнаруживает в отношениях), но применяет его ко всем объектам без исключения. Харман утверждает, что объекты никогда не исчерпываются своими отношениями с человеком, у них есть сокрытая, «непостижимая» глубина. Следовательно, и подлинность произведения искусства не может быть полностью исчерпана экспертизой. Она всегда частично ускользает, оставаясь в сфере отношений между самими материалами объекта. Подлинность у Хармана – онтологическое свойство любого

объекта, а не экзистенциальное свойство человека. Подлинность объекта – это его сокрытость, его уход от любых попыток исчерпать его отношениями. Камень подлинен в своем каменном бытии, которое никогда не будет полностью явлено ни солнцу, его нагревающему, ни геологу, его изучающему, ни другому камню, о который он ударяется.

Таким образом, Харман заменяет экзистенциальную подлинность (как способ бытия человека) на онтологическую непостижимость (как способ бытия любой вещи). Подлинность – это не то, что нужно обрести, а то, чем вещь обладает по праву своего существования и что она постоянно утверждает, ускользая от любых контактов. Плоская онтология предлагает вместо субъектно-объектной организации сеть. В этой сети актантом будет все, что обладает способностью производить различие: не только художник, но и кисть, пигмент, холст, лак, деревянная основа, условия в мастерской, реставратор, музейный климат, споры грибка, лучи света, зритель и, наконец, сам дискурс искусствоведения.

Тогда подлинность возникает не как соответствие некоему изначальному замыслу (который сам по себе является результатом взаимодействия множества актантов), а как специфический режим существования объекта в настоящий момент – результат всей истории его взаимодействий. Возьмем споры вокруг атрибуции картин Рембрандту – идеальный случай для нашего анализа. Цифровой «Проект Рембрандт» с помощью технических средств пытается отделить руку мастера от рук учеников. Но что, если сама материальность картины сопротивляется такому четкому разделению?

Представьте мастерскую Рембрандта. Художник делает подмалевок, но затем его отвлекают. Ученик, следуя стилю, прописывает детали фона. Используемый пигмент (например, дорогой ультрамарин) обладает определенными физическими свойствами: размером частиц, скоростью высыхания. Эти свойства влияют на то, как ляжет мазок – и у ученика, и у мастера. Сама краска является активным агентом, определяющим результат. Затем, через 100 лет, другой художник-реставратор записывает потемневший лак. Его манера тоже вплетается в ткань произведения. Где здесь «подлинный Рембрандт»? Это не чистый замысел художника, а *гибридный объект*, созданный сетью человеческих и не-человеческих акторов: замыслом Рембрандта, навыками учеников, свойствами красок и лаков, технологиями XVII века, последующими реставрациями. Подлинность такой картины – это не бинарный код (да/нет), а сложный, многослойный палимпсест взаимодействий.

В цифровой среде не-человеческая подлинность проявляется наиболее ярко. Цифровое произведение существует как алгоритм. Алгоритм – это не-человеческой актант с собственной «агентностью». Один и тот же код, запущенный на разных машинах, может дать слегка отличающиеся результаты. Материальное воплощение произведения на экране – это результат выполнения кода в конкретной среде: определенном процессоре, операционной системе, разрешении дисплея. Более того, цифровой файл подвержен «гниению» (*data rot*, сравнить недавние мемы *брейнрота*, как Балерина Капучино и Бомбардиرو Крокодило), коррупции битов. Является ли произведение менее подлинным из-за сбоя в оперативной памяти? В рамках нашей модели – нет. Это событие является частью его жизни. Подлинность цифрового артефакта – это перформативный акт, происходящий каждый раз заново в момент его исполнения машиной.

В произведениях био-арта (например, работы Эдуардо Каца, его знаменитый модифицированный кролик) не-человеческими со-авторами выступают живые организмы: бактерии, растения, животные. Художник создает условия, но результат – форма, цвет, скорость роста – определяется биологическими процессами самих организмов. Их мутации, реакции на среду вносят непредсказуемый вклад. Подлинность такого произведения радикально не-человеческая; она заключается в уникальном стечении обстоятельств жизни его биологических компонентов.

## 2. Плоская онтология на службе праздника: свет, звук и кинетика как со-авторы подлинности

Приведенные Евгением Слесарем [Слесарь, 2024] примеры проектов светозвуковых иммерсивных шоу к 50-летию Октября Евгения Гершуни и группы «Движение» демонстрируют не просто поиск новых форм, но сознательную попытку сконструировать подлинность через создание гибридной сети человеческих и не-человеческих актантов. Гершуни и его единомышленники собирались возродить проекты и идеи Адриана Пиотровского, Николая Евреинова и Сергея Эйзенштейна – реэнактмент штурма Зимнего и активное возрождение всех событий от апреля до октября 1917 года (даже было устроено факельное шествие, имитировавшее участие рабочих в революционной поддержке Ленина с апреля 1917 года), реэнактмент, который парадоксальным образом и становится *подлинником события*, точкой отсчета аффективных переживаний об этом событии. В этих проектах подлинность перестает быть свойством артефакта прошлого (например, самого Зимнего дворца) и становится свойством разворачивающегося в реальном времени события, в котором материальные силы активно участвуют в создании мифа.

### 1. Нереализованный проект Гершуни: Фасад как кинетический актант

Замысел Гершуни по превращению фасада Зимнего дворца в «подвижную маску» с помощью люминесцентных красок – классический пример плоской онтологии в зародыше. Гершуни интуитивно понимал, что подлинность праздника не может быть достигнута лишь через человеческое действие (шествия, декламацию). Ей требуется материальное, не-человеческое соучастие. «Краски, способные менять свечение, цветовой тон и изображение под воздействием световых и цветовых излучений, придали бы фасаду дворца необходимый Гершуни динамизм. Посетив лабораторию Мондельберга, он был уверен, что нашел решение, которое позволило бы обойти запрет на использование фасадов Эрмитажа. На окнах с наружной стороны предполагалось соорудить планшеты-приставки, которые при включении люминесцентных осветительных приборов давали бы режиссеру необходимые картины и выступали своего рода современным вариантом полиэкранов» [Слесарь, 2024].

Фасад дворца: Из пассивного исторического фона он становится главным актантом-перформатором. Его подлинность теперь заключается не в его неизменности (запрет на использование фасадов), а в его способности к трансформации.

Люминесцентные краски (изобретение Евгения Мондельберга): Это ключевые не-человеческие акторы. Их агентность заключается в физико-химическом свойстве менять свечение под воздействием света. Они – не просто инструмент в руках режиссера, а полноценные со-творцы образа. Гершуни нашел не обход запрета, а нового актора, чье действие легитимизирует новую форму подлинности. Фасад, оставаясь физически нетронутым, онтологически преобразуется.

Свет и радиотехнологии: Эти актанты выступают в роли медиаторов, переводящих замысел режиссера в команды для красок и фасада. Но и они обладают собственной агентностью: луч света имеет интенсивность, угол падения; радиоволны могут искажаться. Их поведение вносит элемент непредсказуемости и материальной конкретности в событие.

Вывод: Нереализованный проект был попыткой создать сеть подлинности, где исторический фасад, новейшие материалы и технологии вступают в симбиоз, чтобы произвести событие, ощущаемое как более подлинное, чем традиционный митинг. Подлинность здесь – это не соответствие прошлому, а эффективность синтеза в настоящем.

## 2. Реализованный проект светового оформления 50-летия Октября:

### Сеть актантов как генератор коллективного аффекта

Здесь плоская онтология реализуется полностью. Соединение проекций и памятника Ленина на Площади Ленина перед Финляндским вокзалом (Василий Петров, Александр Алымов) – это не просто иллюминация, это создание нового гибридного объекта, чья подлинность рождается из взаимодействия множества агентов.

Бронзовая фигура Ленина: Как и фасад дворца, памятник в Ленинграде из статичного символа превращается в динамического актора. Его материальность (бронза) вступает в отношение со светом, который «оживляет» ее, но не отменяет ее вещественности.

«Живая, с картавинкой» речь Ленина: Это мощнейший не-человеческий актант. Звукозапись обладает собственной материальностью (шипение, аутентичные тембры), которая создает эффект присутствия-в-отсутствии. Речь не иллюстрирует, она действует: она «приводит в действие световые проекции». Это чистая агентность: звуковая волна физически запускает цепь событий.

Световые проекции и экраны: Они выступают как актанты-мультипликаторы. Они не просто показывают Ленина, они расслаивают его образ на «ипостаси»: личность, рассказчик, безличная сила. Это онтологическая операция, осуществляемая технологией. Свет здесь – не подсветка, а смыслообразующий элемент, который дробит и пересобирает исторический нарратив.

Пространственно-временные координаты (площадь Ленина, юбилейная дата): Эти координаты – тоже актанты. Их совпадение создает эффект «натуры», который, по словам Слесаря, «истончал историческую дистанцию». Место и дата действуют как катализаторы, усиливающие агентность всех остальных элементов сети.

Ключевой момент: Подлинность здесь конструируется через перформативный круг. Зрители, помещенные в центр этой сети актантов (звук, свет, памятник, хроника), сами становятся ее частью – «свидетелями». Их опыт, их аффективное переживание присоединения к истории и есть конечный продукт этой машины подлинности. Подлинным является не кадр хроники сам по себе, а событие со-причастности, сгенерированное сетью.

Для Хайдеггера подлинным мог бы быть опыт зрителя, захваченного спектаклем и осознавшего свою историческую причастность. Но для Хармана подлинны сами по себе люминесцентная краска в своей непостижимой для света химической сущности; бронзовый памятник Ленину как объект, чья реальность превышает все его взаимодействия (с ленинградским дождем, руками литейщика при его создания, лучами проектора); сама звуковая волна записи Ленина как физический феномен, не сводимый к своему смыслу. Подлинность события праздника, с хармановской точки зрения, – это не его смысл для людей, а взаимодействие друг с другом этих глубоко сокрытых, «подлинных» объектов, которое порождает новое, столь же сокрытое событие.

И нереализованный замысел Гершуни, и осуществленные звукоцветовые шоу (в обоих случаях над проектами работали Петров и Алымов) показывают, что в середине 1960-х годов советская режиссура массовых действий интуитивно пришла к пониманию подлинности, которое лишь десятилетиями спустя будет сформулировано в теории плоских онтологий. Подлинность мифа о Революции больше не могла поддерживаться лишь вербальными средствами. Ей требовалась материальная, технологическая, не-человеческая поддержка. Таким образом, подлинность в этих проектах – это свойство успешного ассамбляжа (сбора, сборки по Латуру). Она возникает, когда исторический миф, архитектура, технологии (свет, звук, кинетика), человеческие тела (мимы, зрители) и дискурс (научный, политический) собираются в работающую сеть, способную производить желаемый аффект – чувство причастности, достоверности,

единства. Сравнение со стороны Гершуни тех, кто не участвует в «генеральной репетиции», с преступниками, обретает новый смысл: это не просто риторика. Это признание того, что подлинность – это не данность, а перформативный акт, требующий репетиции всех актантов сети, включая свет, звук и алгоритмы. Неудача в этом акте была бы онтологическим преступлением – провалом в конструировании новой реальности.

### 3. Подлинность в перформативных искусствах

Вопрос о том, что считать подлинником в перформативных искусствах, подрывает саму основу традиционного, музейного понимания аутентичности, основанного на уникальности и сохранности материального объекта. Если для живописи таким объектом-оригиналом является холст, то что им является для трагедии Эсхила или для спектакля Ромео Каstellуччи? Поиск ответа заставляет нас пересмотреть онтологию искусства как такового, сместив фокус с вещи на процесс, с текста – на сеть отношений.

Обращение к античному театру сразу же ставит нас в онтологический тупик. Любая попытка указать на единый, стабильный носитель подлинности оказывается тщетной. Рассмотрим поэтический текст. Сам по себе он – лишь один из актантов в сложной сети под названием «Постановка в Афинах V века до н.э.». Без музыки, хореографии хора, гипнотизирующей силы масок и костюмов, без сакрального ритуального контекста Дионисий, наконец, без специфической архитектуры театрона и оркестры – текст трагедии представляет собой не подлинник, а его неполный, редуцированный сценарий.

Является ли тогда постановка подлинником? Безусловно, но ее подлинность – это подлинность сиюминутного и невозпроизводимого события, которое исчезает в момент своего свершения. Ее нельзя повторить, можно лишь пытаться реконструировать конфигурацию связей между ее элементами. Что же остается? Восприятие афинского гражданина – но и оно является не внешним фактором, а имманентной частью самого события. Зритель полиса был не пассивным реципиентом, но активным актантом, чье гражданское, религиозное и политическое бытие составляло необходимое условие для разворачивания смысла трагедии.

Таким образом, подлинник Эсхила – это ассамбляж (понимаемый в духе Латура и Делеза как временная сборка гетерогенных элементов): текст + ритуал + полис + архитектура + исполнители + аудитория. Это – распределенная, процессуальная подлинность. Любая современная постановка, следовательно, – не копия утраченного оригинала, а новый ассамбляж, который вступает в диалог с первым, но обладает собственной, современной подлинностью-событием.

В постдраматическом театре, как его определяет Ханс-Тис Леман [Леман, 2013], проблема обостряется, поскольку здесь происходит сознательный отказ от текста как центрального организующего элемента. Если ядро распалось, где искать критерий подлинности? Им не может быть фиксированное представление. Подлинником здесь становится сама хореография отношений между всеми актантами – не только актерами, но и светом, звуком, пространством, объектами. Каждый перформанс – это уникальное воплощение этой хореографии. Следовательно, подлинность заключается в верности не результату, а алгоритму взаимодействия, в следовании процессуальной партитуре. По сути, подлинник постдраматического театра – это создание особых условий для события. Это «ситуация» или «диспозитив» (в фуколдианском смысле), который включает в себя: физические и временные рамки (пространство, длительность); набор правил, задач для перформеров (не сценарий, а скорее партитура возможных действий); специфическую сборку не-человеческих актантов (медиа, материалы); ожидаемую (или провоцируемую) роль зрителя, который часто инкорпорируется в процесс как со-участник.

Работы Ромео Кастеллуччи служат тому идеальной иллюстрацией: их подлинником является не спектакль, который можно зафиксировать на видео, а мощный визуально-звуковой и концептуальный диспозитив, в который погружается зритель. Каждый показ – это уникальное, телесное проживание этого диспозитива. Подлинность здесь измеряется не соответствием тексту, а интенсивностью и уникальностью события встречи всех элементов сети.

Ответ, полученный при анализе как античной трагедии, так и новейшего перформанса, приводит нас к единому онтологическому основанию. Подлинность в перформативных искусствах – это свойство не статичного объекта, а динамического, уникального и невозпроизводимого ассамбляжа человеческих и не-человеческих актантов.

Объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана дает нам теоретический инструмент для ее описания: каждый актант в этом ассамбляже глубоко подлинен (сокрыт) в себе, а их взаимодействие порождает новое, эмерджентное качество события. Перформативные практики, в свою очередь, дают практическое доказательство: подлинность возникает «здесь и сейчас» как эффект взаимодействия этих подлинных, но взаимодействующих сущностей.

Таким образом, «подлинник» Эсхила – это миф, поскольку тот исходный ассамбляж безвозвратно распалась. Подлинник же современного перформанса – это каждое его новое воплощение, каждый раз собирающее новую конфигурацию актантов, чья аутентичность подтверждается актом самого события.

#### 4. К онтологии биографической подлинности: процесс, атрибуция и границы «Я»

Если в сфере искусства подлинность предстает как распределенное событие, возникающее в сети человеческих и не-человеческих актантов, то в сфере биографии и личностной идентичности она традиционно мыслится как некое ядро, сущностное свойство индивида, которое может быть либо обретено, либо утрачено. Однако применение плоской онтологии и здесь предлагает радикальный пересмотр. Личность, подобно произведению искусства, оказывается точкой пересечения множества ассамбляжей. Биографическая подлинность – это не статичный набор черт или изначальная «сущность», а непрерывный, часто конфликтный процесс атрибуции и самоатрибуции, в котором сплетаются социальные ожидания, исторические обстоятельства, телесные состояния и материальные артефакты.

Парадокс биографической подлинности заключается в том, что, пытаясь определить «подлинное» ядро личности, мы неизбежно сталкиваемся с множественностью пересекающихся и часто конфликтующих ассамбляжей, в которые был включен индивид. Где следует искать «подлинного» Жан-Жака Руссо – в его происхождении из семьи женеvского часовщика, в его статусе беглого ученика гравера, в роли учителя музыки и переписчика нот, или, наконец, в ассамбляже философа-просветителя, сформировавшегося в парижских салонах? Каждый из этих контекстов предлагает свою версию «подлинности», и ни одна не может претендовать на исключительность. Классическое противопоставление «быть» и «казаться», реального происхождения и приобретенной репутации уступает место более сложной онтологии, где подлинность оказывается свойством не стабильного субъекта, а динамической сети отношений, в которую он оказывается вплетен в разные моменты своей биографии.

Эта множественность подлинностей становится особенно очевидной при анализе других исторических и культурных фигур. Где нам найти подлинного Бонавентуру – в его монашеском смиренномудрии, проявленном в момент, когда он, будучи уже генералом Францисканского ордена, мыл посуду, получив известие о своем высоком назначении, или в его интеллектуальной и административной мощи богослова и организатора? Можно ли считать «подлинным» Владимира Набокова – автора сложнейших метафизических рома-

нов – без его страсти к ловле бабочек, этого «ценного и нежного» увлечения, сформировавшего его уникальный взгляд на мир? Биография директора Музея революции Сергея Мицкевича, вынужденного уйти в отставку после десяти лет преданной службы из-за обвинений в «нетвердой политической позиции», демонстрирует трагический разрыв между личной биографической подлинностью (преданного служащего) и требованием принадлежности к идеологическому ассамбляжу (ортодоксального коммуниста). Не менее показателен пример семьи Чайковских: где подлинный Петр Ильич – в своем призвании гениального композитора или в предначертанной ему семейной традиции, согласно которой и отец, и брат были выпускниками Горного института, – традиции, от которой ему пришлось сознательно уйти? Эти примеры показывают, что личность оказывается точкой пересечения различных, порой несовместимых ассамбляжей, и ее подлинность оказывается не сущностью, а процессом постоянного выбора, переговоров и компромиссов между этими принадлежностями.

Наиболее глубокую и трагическую разработку темы биографической подлинности как процесса предлагает роман Дэниела Киза «Цветы для Эдджернона». История Чарли Гордона, 33-летнего умственно отсталого мужчины, ставшего участником эксперимента по повышению интеллекта, – история деконструкции самой идеи стабильного «Я». Исходное состояние Чарли, фиксируемое в его прогрессирующих отчетах, отмечено своего рода «до-рефлексивной подлинностью». Он гармоничен и счастлив в своей простоте: «Я очень сильный и всегда делаю только хорошее кроме того на щастье есть заячья лапка и я ни разу не разбил ни одно зеркало» [Киз, 2010, с. 19]. Его социальный мир, включая насмешки коллег из пекарни, воспринимается им как проявление дружеского участия: «Они все мои друзья и любят меня по настоящему» [Киз, 2010, с. 31]. Эта подлинность – не экзистенциальный выбор, а данность, результат специфической конфигурации нейронных сетей и социальных отношений. Научный эксперимент вводит в эту систему новых мощных актантов: хирургическое вмешательство, мышь Эдджернон как *alter ego* и объект сравнения, а также сам дискурс науки («мативация», о которой ему говорит доктор Штраус: «Док Штраус сказал што у меня есть то што очень хараша. Он сказал у меня есть мативация. Ни когда в жызни не знал што она у меня есть» [Киз, 2010, с. 17].

По мере роста интеллекта Чарли утрачивает первоначальную гармонию, но не обретает новой подлинности. Он оказывается в онтологическом вакууме между двумя идентичностями: «Чарли это не тот первый, ни другой второй». Его рефлексия порождает стыд, самокритику и экзистенциальные вопросы: «Где мое место? Кто я? Что я такое?» [Киз, 2010, с. 160]. Кульминацией этого кризиса становится встреча с его прошлым «Я» в лице умственно отсталого официанта, над которым смеются посетители. Чарли осознает, что его нынешняя «ярость происходила из того, что я вспомнил, как сам был клоуном» [Киз, 2010, с. 205]. Он с ужасом понимает, что его новая, рефлектирующая личность – такая же искусственная конструкция, как и старая, но лишенная ее онтологической укорененности. Метафора лабиринта, в котором соревнуются Чарли и мышь Эдджернон, обретает экзистенциальное измерение: «Не только Эдджернон, но и я сижу в клетке, построенной вокруг меня» [Киз, 2010, с. 168]. Возвращение Чарли в исходное состояние после угасания действия эксперимента – это не триумф «истинного Я», а трагическое завершение цикла, демонстрирующее, что подлинность не является постоянным достоянием субъекта, но возникает и исчезает вместе с ассамбляжами, его образующими.

Схожий мотив, хотя и в смягченной, почти комедийной форме, представлен в сериале «В Филадельфии всегда солнечно» (*It's Always Sunny in Philadelphia*, 2005), где герой, пройдя через эксперимент по повышению интеллекта и обретя способности к сложным

интеллектуальным операциям, с радостью возвращается к своему прежнему «неподлинному» существованию в кругу друзей за просмотром боевиков. Этот выбор, парадоксальным образом, воспринимается как акт самообретения, что ставит под сомнение саму иерархию «подлинного» и «неподлинного» в экзистенциальном опыте.

Более сложную и многомерную модель предлагает фильм Пенни Маршалл «Пробуждение» (*Awakenings*, 1990) по книге Оливера Сакса. Здесь «подлинное» состояние пациентов – кататонический ступор в результате эпидемии энцефалита – изначально осмысливается как болезнь, утрата личности. Пробуждение под действием препарата представляется возвращением к подлинной жизни, обретением утраченного «Я». Однако фильм тонко показывает, что это пробуждение – не простое восстановление прерванной биографии, а столкновение с миром, который ушел вперед, с утратами и разочарованиями. Пробудившиеся пациенты вынуждены иметь дело с травмой утраченных лет, с изменившимся социальным телом, с собственным постаревшим физическим телом. Их подлинность оказывается раздробленной: это не подлинность до болезни и не подлинность болезни, а подлинность сложного, болезненного перехода, «промежуточного бытия». Когда лекарство перестает действовать и пациенты вновь погружаются в кататонию, это воспринимается не только как трагедия, но и как своего рода возвращение домой, к иному, но столь же реальному модусу бытия. Подлинность, таким образом, раскрывается здесь как перформативный процесс постоянного перехода и адаптации, в котором сама граница между здоровьем и болезнью, нормой и патологией, «Я» и «не-Я» оказывается зыбкой и ситуативной. И в случае Чарли Гордона, и в случае пациентов Сакса подлинность предстает не как сущность, которую можно найти или потерять, а как динамический и часто трагический режим существования на границах человеческой субъективности.

### 5. Выводы: что означает такой подход для практики реставрации?

Проведенный анализ разных случаев позволяет сформулировать единую онтологическую модель подлинности, применимую к самым разным областям. В перформативных искусствах подлинность раскрывается как свойство не текста или фиксированного представления, а уникального ассамбляжа исполнителей, пространства, света, звука и зрителей, чье совместное бытие и составляет событие. В сфере биографии подлинность перестает быть поиском некоего «истинного ядра» личности и предстает как динамический и часто трагический процесс *переговоров* между различными, порой несовместимыми, ассамбляжами, в которые включен индивид на протяжении жизни. Трагический опыт Чарли Гордона и пациентов из «Пробуждения» обнажает всю сложность этого процесса, показывая, что подлинность – это не статичное свойство, а перформативный акт постоянного согласования между различными модусами существования.

Реставрация тогда может пониматься как переговоры, а не восстановление, особенно если речь идет о реставрации событий перформативных, например, празднования 50-летия Октября в Ленинграде, с восстановлением как артефактов, связанных с реализованными проектами, так и артефактов нереализованных проектов. Реставратор перестает быть техником, возвращающим объект к «первозданному виду» (который является мифологической точкой). Он становится медиатором в сложной сети актантов. Его задача – не столько стереть следы времени (деятельность плесени, трещины от усушки), сколько вступить с ними в диалог, найти такой режим консервации, который признает их право на существование как часть истории объекта в его перформативном самопредъявлении.

Отказ от иллюзии «нетронутости» и «аутентичного оригинала» становится этическим императивом, находящим подтверждение как в практике реставрации, так и в анализе биографических траекторий. Подобно тому, как невозможно определить единую

«подлинную» идентичность Чарли Гордона, Бонавентуры или Набокова – существуют лишь различные конфигурации ассамбляжей, в которые они были включены, – так и любой артефакт представляет собой сложный палимпсест взаимодействий. Любое вмешательство реставратора – это не возврат к мифическому первоисточнику, а добавление нового актанта в сеть. Новый лак, новый грунт, современные консерванты – это новые голоса в непрерывном хоре, в котором уже звучат голоса художника, его материалов, времени, предыдущих реставраций и даже травматического исторического контекста. Реставрация, таким образом, должна быть осознана не как попытка остановить время, а как ответственное участие в продолжении жизни объекта, в его перманентном становлении.

Этот подход трансформирует саму практику атрибуции. Вопрос «Кто это сделал?», столь важный для традиционного искусствознания, уступает место вопросу «Как это было сделано и что с этим происходило?». Подобно тому, как биографическая подлинность Руссо или Сергея Мицкевича раскрывается через картографирование всей сети их социальных, профессиональных и политических связей, атрибуция произведения искусства превращается в картографирование всей сети актантов, участвовавших в его создании и бытовании. Художник в этой сети – лишь один, хотя и ключевой, участник среди множества других: материалов, технологий, культурных кодов, институций и исторических обстоятельств. Анализ Евгением Слесарем советских проектов светозвуковых шоу наглядно демонстрирует, что подлинность здесь рождалась не из руки единственного творца, а из успешной сборки ассамбляжа, включавшего память об авангарде (Пиотровский, Евреинов, Эйзенштейн), архитектуру, технологии, энтузиазм публики, идеологический миф и коллективное восприятие новых светозвуковых медиа.

Переход от антропоцентрической модели подлинности к онтологии не-человеческой подлинности – это не просто смена терминов, а радикальная смена парадигмы. Она позволяет нам мыслить произведение искусства, как и человеческую биографию, не как застывший памятник прошлому, а как живой, динамичный организм, погруженный в мир и непрерывно взаимодействующий с ним через бесчисленные связи. Подлинность-как-событие – не свойство, а процесс, постоянно возобновляемый акт бытия объекта или личности в сплетении человеческих и не-человеческих сил. Признание этого ставит перед экспертами, реставраторами, кураторами и биографами новые, более сложные, но и более интересные этические и методологические задачи. Оно требует от нас смирения перед нередуцируемой сложностью материального мира и признания того, что подлинность – это не то, что мы устанавливаем своим вердиктом, а то, с чем мы встречаемся в акте внимательного, ответственного отношения к вещи или биографии, чья глубина и история всегда превосходят нашу способность к полному познанию.

### Библиография

- Киз Д. Цветы для Элджернона. М.; СПб.: Эксмо; ИД Домино, 2010. 320 с.
- Латур Б. Где недостающая масса? Социология одной двери // Социология вещей. М.: Территория будущего, 2006. С. 199–222.
- Латур Б. Политика объяснения: альтернатива // Социология власти. 2012. № 8. С. 113–143.
- Латур Б. Извините, вы не могли бы вернуть нам материализм? // Логос. 2014. № 4 (100). С. 265–274.
- Латур Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // Логос. 2017. Т. 27. № 2 (117). С. 95–156.
- Леман Х. – Т. Постдраматический театр. М.: ABC design, 2013. 312 с.
- Мортон Т. Род человеческий: солидарность с нечеловеческим сообществом // Логос. 2019. Т. 29. № 5 (132). С. 57–70.
- Слесарь Е. Советский праздник: театрализация мифа. М.: Гараж, 2024. Электронное издание, Яндекс-Книги.

- Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В.В. Библихина. М.: Академический проект, 2013. 460 с.
- Харман Г.* Сети и ассамбляжи: возрождение вещей у Латура и Деланда // *Логос*. 2017. Т. 27. № 3 (118). С. 1–34.
- Харман Г.* Ужас феноменологии: Лавкрафт и Гуссерль // *Логос*. 2019. Т. 29. № 5 (132). С. 177–202.
- Харман Г.* Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. 2-е издание. Пермь: Гиле Пресс, 2024. 186 с.

---

ALEXANDER V. MARKOV, OKSANA A. SHTAYN

## TOWARDS AN ONTOLOGY OF AUTHENTICITY

**Abstract.** This article, drawing on the advancements of contemporary philosophy, proposes principles for distinguishing between the authentic and the inauthentic that are not confined by the anthropocentric paradigm in culture. It suggests shifting the focus from human perception and evaluation to the internal, immanent relations between objects, materials, and environments. Utilizing the framework of flat ontologies (Latour, Harman, Morton) and speculative realism, the article develops the concept of “authenticity-as-event” – a dynamic, distributed act in which non-human actants (paint, wood, mold, light, algorithm) play a constitutive role. Examples of biographical authenticity are provided, demonstrating that the opposition between being and seeming can no longer describe the complexity of an individual’s participation in the assemblages of being. By examining the conjunction of decorativeness and performativity, it is proven that authenticity is not a static property but a performative process unfolding within a network of non-human connections.

**Keywords:** authenticity, attribution, flat ontology, object-oriented ontology, non-human, actant, restoration, speculative realism, material, event.

### References

- Keyes, D.* Tsvety dlya Eldzhernonna [Flowers for Algernon]. М.; SPb.: Eksmo; ID Domino, 2010. 320 s. (Original published: 1966).
- Latour, B.* Gde nedostayushchaya massa? Sotsiologiya odnoi dveri [Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Door] // *Sotsiologiya veshchei* [Sociology of Things]. М.: Territoriya budushchego, 2006. S. 199–222. (Original published: 1992).
- Latour, B.* Politika ob”yasneniya: alternativa [The Politics of Explanation: An Alternative] // *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power]. 2012. No 8. S. 113–143.
- Latour, B.* Izvinite, vy ne mogli by vernut’ nam materializm? [Do You Have Your Materialism Back?] // *Logos*. 2014. No 4 (100). S. 265–274. (Original published: 1997).
- Latour, B.* Vizualizatsiya i poznanie: izobrazaya veshchi vmeste [Visualization and Cognition: Drawing Things Together] // *Logos*. 2017. T. 27. No 2 (117). S. 95–156. (Original published: 1986).
- Lehmann, H.* – T. Postdramaticheskii teatr [Postdramatic Theatre]. М.: ABC design, 2013. 312 s. (Original published: 1999).

- Morton, T.* Rod chelovecheskii: solidarnost' s nechelovecheskim soobshchestvom [The Human Kind: Solidarity with Non-Human Community] // Logos. 2019. Т. 29. No 5 (132). S. 57–70.
- Slesar, E.* Sovetskii prazdnik: teatralizatsiya mifa [The Soviet Holiday: Theatricalization of a Myth]. М.: Garazh, 2024. Elektronnoe izdanie, Yandex-Knigi.
- Heidegger, M.* Bytie i vremya [Being and Time] / per. s nem. V.V. Bibikhina. М.: Akademicheskii proekt, 2013. 460 s. (Original published: 1927).
- Harman, G.* Seti i assamblazhi: vozrozhdenie veshchei u Latura i Delanda [Networks and Assemblages: The Rebirth of Things in Latour and DeLanda] // Logos. 2017. Т. 27. No 3 (118). S. 1–34.
- Harman, G.* Uzhas fenomenologii: Lavkraft i Gusserl' [On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl] // Logos. 2019. Т. 29. No 5 (132). S. 177–202.
- Harman, G.* Chetveroyakii ob"ekt: Metafizika veshchei posle Khaideggera [The Quadruple Object: Metaphysics of Things After Heidegger]. 2 ed. Perm': Hyle Press, 2024. 186 s.

Поступила в редакцию: 06.10.2025

После доработки: 10.10.2025

Принята к публикации: 21.10.2025