



DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.3.3>

UDC 141.32:114:7.07-05
LBC 87.524.1



Submitted: 20.05.2024
Accepted: 01.10.2024

THE CITY AND THE ARTIST: THE INFLUENCE OF SKYSCRAPERS ON WARHOL'S LIFESTYLE AND WORK

Elena L. Iakovleva

Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov, Kazan, Russian Federation

Abstract. The object of the study is New York and the influence of its architectural forms on the life and work of Andy Warhol. Biographical and analytical methods, semiotic and comparative analysis helped to identify the consonance of the New York urban landscape to Warhol's nature. A distinctive feature of New York was skyscrapers, the perception of which influenced not only the artist's vision of the city but also his algorithms of actions and manifestations. The city's skyscrapers symbolized power, innovation, greatness, economic growth, hard work, the pursuit of success, and, at the same time, the fragility of being, the impermanence of values, and the simulation of modern life. The ambiguity of the symbolism of skyscrapers and the (unconscious) feeling and understanding of this fact were highlighted in the life and work of Andy Warhol. The artist conveyed his own admiration for the urban landscape in an underground film he shot and a positioned image. Initially, Warhol implemented strategies to capture New York space, achieving fame, success, and material well-being, which contributed to his rise in the art world. But at the same time, Andy came to understand the impermanence and insignificance of existence, which was emphasized and exaggerated by the gigantism of skyscrapers. In his work, the artist demonstrated being that turns into Nothing. The practices of nonentity acted as characteristic algorithms of its manifestations. New York, with its skyscrapers, made the artist feel lonely in the crowd, which was both unpleasant and necessary for Andy. The artist sought salvation from loneliness in voyeurism, but it did not fill the void in his life. The reconstruction of the veiled relationship between New York and Warhol allows for further research not only in relation to the king of pop art but also to apply a similar construction of analysis to other prominent figures of culture and art.

Key words: Andy Warhol, place of genius, New York, skyscraper, silkscreen, practices of nothingness, loneliness in the crowd.

Citation. Iakovleva E.L. The City and the Artist: The Influence of Skyscrapers on Warhol's Lifestyle and Work. *Logos et Praxis*, 2024, vol. 23, no. 3, pp. 26-38. (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.3.3>

УДК 141.32:114:7.07-05
ББК 87.524.1

Дата поступления статьи: 20.05.2024
Дата принятия статьи: 01.10.2024

ГОРОД И ХУДОЖНИК: ВЛИЯНИЕ НЕБОСКРЕБОВ НА УОРХОЛОВСКИЕ СТИЛЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВО

Елена Людвиговна Яковлева

Казанский инновационный университет им. В.Г. Тимирязова, г. Казань, Российская Федерация

Аннотация. Объектом исследования избран Нью-Йорк и влияние его архитектурных форм на жизнеустройство и творчество Энди Уорхола. Биографический и аналитический методы, семиотический и сравнительный анализ помогли выявить созвучность нью-йоркского городского ландшафта уорхоловской натуре. Отличительной особенностью Нью-Йорка были небоскребы, восприятие которых повлияло не только на видение художником города, но и его алгоритмы действий и проявлений. Городские небоскребы символизировали власть, инновации, величие, экономический рост, трудолюбие, стремление к успеху и одновременно хрупкость бытия, непостоянство ценностей, симулятивность современной жизни. Неоднозначность символизма небоскребов и (неосознанное) ощущение и понимание данного факта высветились в жизни и творчестве Энди Уорхола. Собственное восхищение городским ландшафтом художник передал в снятом им андеграундном кинофильме и позиционируемом имидже. Первоначально Уорхол реализовывал стратегии захвата нью-йоркского пространства, достигнув известности, успеха и материального благополучия, что способ-

ствовало его возвышению в мире искусства. Но одновременно к Энди пришло понимание непостоянства и ничтожности бытия, что подчеркивал и утрировал гигантизм небоскребов. В своем творчестве художник демонстрировал бытие, оборачивающееся Ничто. Практики ничтожения выступали в качестве характерных алгоритмов его проявлений. Нью-Йорк с его небоскребами заставил художника ощутить одиночество в толпе, которое одновременно было неприятно и необходимо Энди. Спасение от одиночества художник искал в вуайеризме, но он не заполнил пустоты в его жизни. Реконструкция вуалируемых взаимоотношений Нью-Йорка и Уорхола позволяет проводить дальнейшие исследования не только в отношении короля поп-арта, но и применить подобную конструкцию анализа к другим выдающимся деятелям культуры и искусства.

Ключевые слова: Энди Уорхол, место гения, Нью-Йорк, небоскреб, шелкография, практики ничтожения, одиночество в толпе.

Цитирование. Яковлева Е. Л. Город и художник: влияние небоскребов на уорхоловские стиль жизни и творчество // Logos et Praxis. – 2024. – Т. 23, № 3. – С. 26–38. – DOI: <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.3.3>

Введение

У каждого великого человека есть сакральные пространства. Нередко они связаны с городом, его обликом и особыми местами, где творец предпочитает бывать (порою не задумываясь об этом). Именно избранный город и его локусы дарят личности разнообразные настроения, благоприятствуют открыванию нового / неизведанного, способствуют снятию напряжения и преодолению негативных / депрессивных состояний. Отметим, любимый город для творческой личности не обязательно связан с местом ее рождения. В поисках себя и своего индивидуального стиля мастер ищет то пространство, которое отвечает его субъективным представлениям об идеальном месте, вдохновляет к творческим дерзаниям, оказывается созвучным миропониманию, помогает получить ценный экзистенциальный опыт. Найдя подобный локус, художник постепенно *о(при)сваивает* его, делая своим местом жительства и творческой реализации. В связи с этим исследователь Д.Н. Замятин разрабатывает концепцию *места гения*. Характеризуя метафору, ученый пишет, что данное пространство есть «хранилище наиболее важных, самых глубоких образов», зона «ностальгии или величия, расставания и обретения, печали или радости» [Замятин web]. Творец, осмысливая место, подключает к процессу рефлексирования интуицию, воображение и чувства, что помогает сформировать субъективное видение городского пространства. Город играет роль «образного путевода», в котором действительная, «объективная» топография не всегда и чаще всего не соблюдается, что инициирует изоб-

ретение «наиболее экономной, наиболее вместительной формы для своих... бесформенных воспоминаний, аллюзий, ассоциаций и знаков» [Замятин web]. При этом субъективное образное видение города насыщено (невидимыми) силовыми линиями-волнами, образуемыми «памятными локусами, перемещаемыми и размещаемыми воображением творца согласно строгим и необходимым законам метагеографического воображения» [Замятин web]. Гений располагает избранные городские локусы в своем сознании в виде образов в известном ему порядке, нередко демонстрируя сконструированный внешний вид в своем творчестве. «Происходят своего рода “ядерные” образно-географические реакции, результатом которых становится формирование новых образно-географических картографий, налагающихся на традиционные географические и картографические представления» [Замятин web]. Приведенные теоретические положения о городе как месте гения и его субъективном восприятии актуализируют исследование конкретных примеров.

Материалы и методы

В качестве объекта исследования выступает Нью-Йорк и его влияние на короля поп-арта Энди Уорхола. Необходимо признать, что об Уорхоло выходит не так много научных работ, но в них можно обнаружить разнообразные аспекты его жизни и творчества. Например, К.А. Корсаков акцентирует внимание на связь Энди с русинской культурой [Корсаков 2017], Е.Л. Яковлева реконструирует портрет провокатора на основе его литературно-документального наследия [Iakovleva 2022],

А. Великанов обращает внимание на селфи как код личности в творчестве Уорхола [Великанов 2014], С. Леунг затрагивает проблему смыслов произведений художника-визуалиста [Leung 2003], а Л. Гилбертсон пишет о спонтанности и неожиданных интерпретациях в киноискусстве знаменитости [Gilbertson 2003].

Опираясь на замятинскую теоретическую конструкцию о месте гения и биографические исследования о короле поп-арта Энди Уорхоло, в статье при изучении проблемы взаимодействия гения и города используется семиотический и сравнительный анализ. Отталкиваясь от идеи влияния городского пространства «на повседневную практику и действия своих граждан», «общих соответствий между небоскребами, современным американским обществом, культурой и экономикой», выдвинутой Д. Рош Карселем и А. Каррето-Пасином [Roche Cárcel, Carretero Pasín web], выявим элементы городского пространства Нью-Йорка, оказавшиеся созвучными Энди Уорхолу, и реставрируем модель их влияния на алгоритмы проявлений художника. Решение поставленной таким образом задачи составляет новизну исследования.

Результаты и обсуждение

Одним из значимых городов для короля поп-арта Энди Уорхола (1928–1987) стал Нью-Йорк, в котором он жил с 1949 г. до последних своих дней. Как отмечал писатель Альберт Голдман, «голубой мечтой любого с факультета живописи и дизайна было отправиться в Нью-Йорк и завести студию» [Бокрис 2019, 95]. Именно с воплощения данной идеи Энди начал осваивание нью-йоркского пространства, переехав в город сразу после завершения учебы в Технологическом институте Карнеги в Питтсбурге (ныне Carnegie Mellon University).

Нью-Йорк для Уорхола стал местом «чувствуемым и формируемым», постоянно «растяжимым, растягивающимся... преобразующимся и трансформирующимся» [Замятин web]. Дело в том, что воспринимаемое личностью в экзистенциальном опыте городское пространство удваивается ею в сознании, рождая субъективный образ «видимого, чувствуемого, переживаемого, мыслимого земного пространства» [Замятин web]. Мо-

делирование пространства через призму Я предполагает *индивидуальный пересмотр места*, его (воображаемое) достраивание и расширение смыслового контекста, что свидетельствует о складывании особых (нередко неизвестных никому) взаимоотношений творца с понравившимся ему локусом. Как справедливо отмечает Д.Н. Замятин, ««пересмотр места» способствует построению образа места, имеющего как бы двойное дно: хорошо известные элементы образа “обтачиваются”, “обстругиваются”, “отглаживаются” благодаря мощному воздействию самого гения места, ведущему в итоге к образно-географическому “дрейфу” места, его незаметной поначалу, “ползучей” содержательной трансформации» [Замятин web]. Вследствие этого пространство приобретает экзистенциальный модус, а гений выступает в качестве творца, субъективно трансформирующего пространство. Город для художника играет роль *открытого произведения* (У. Эко), которое он наполняет своим видением, чувствованием, смыслом. Иногда ««оптика» гения выворачивает место “наизнанку”» [Замятин web]. Благодаря экзистенциальному опыту творец придает городскому ландшафту значение ценности, что способствует рождению субъективного места, присваиваемого себе. В итоге *место становится «другим»*, потому что творец *укрупняет его* (Д.Н. Замятин).

Внешне Нью-Йорк в 50–80-е гг. XX в. ассоциировался для Уорхола с динамичной и насыщенной жизнью, новыми тенденциями и всевозможными проектами, где каждый житель мог сделать карьеру и повысить свой социальный статус. Как замечает М. Нюридсани, в XX в. «Нью-Йорк стал местом нереальных возможностей», допускающим любые изменения в жизни индивида [Нюридсани 2019, 16]. Данный факт подчеркивала *вертикализация города*, застраивавшегося с 1890-х гг. *небоскребами*. В XX в. их строительство, став обычной практикой, определило особенности городского пространства. Оно изменилось в своих очертаниях, а у жителей сформировался новый взгляд на мир – с позиций высотного сооружения созерцать низ, верх и горизонт. При этом как само пространство, так и его определенные зоны (конкретные координаты расположения небоскребов) приобрели необычные смысл и значение.

Гигантские архитектурные постройки как капиталистические проекты, способные извлечь максимальную выгоду из небольшой земельной площади, выступили в качестве нью-йоркского культурного символа, являющегося «плодом творческих человеческих действий, направленных на создание новых форм в городе, означающих и переназначающих его» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Небоскребы олицетворяли образ изменяющегося мира и культуры, способствуя символической перекодировке городского пространства, что (не)осознанно влияло на его жителей.

Строительство небоскребов обусловлено многими факторами, в том числе экономическим ростом после Гражданской войны, нехваткой земель для строительства, спецификой финансовой организации американского бизнеса, появлением прочных (стальных) каркасов в строительстве и лифтов. Как правило, небоскребы (высотой 70–80 этажей и более) в XX в. представляли собой стальной каркас, одетый в железобетонный фасад с применением стекла и пластика. Каждый из материалов строительства обладал собственным символическим значением, что влияло в целом на символизм небоскребов. Сталь, представляющая собой сплав железа и небольшого количества углерода, благодаря своим качествам символизирует человеческую изобретательность, инновационное развитие, долговечность, прочность, устойчивость, надежность, силу. Железобетон как строительный материал, состоящий из стали и бетона, выступает символом надежности, прочности и силы. Стекло олицетворяет организованность жизни, ясность, защиту и одновременно уязвимость, пустоту, несбывшиеся желания, хрупкость внешнего и внутреннего мира, а также «мобильную, эфемерную, спекулятивную, невидимую, гедонистическую, потребительскую и легковесную природу бизнеса и потребительской культуры» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Внутри высотных сооружений каждый этаж (в зависимости от назначения) членился на множество пространств, требующих своего заполнения. Такое устройство небоскреба символизирует логику, порядок, стандартизованность, элегантность пустоты, абсолютное отречение от сущего.

Небоскребы своим внешним видом воплощали мечту человечества, связанную с при-

ближением к небу. Строители словно пытались передать в постройке *идею бесконечности высоты*, которая не давала покоя людям с древности (вспомним гигантоманию, воплощенную в пирамидах, башнях, готических соборах, дворцах). Каждое здание небоскреба буквально *соревновалось* с соседними по своей по своей высоте, что высвечивало *войну за высоту* [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Подчеркнем, высота здания «оказывается целью, смыслом архитектурного “высказывания”, делая из высоты единственное символическое и даже “сакральное” измерение архитектуры» [Яковлева, Соколов 2017, 26]. Небоскреб как возвышающаяся архитектурная конструкция нередко воспринимался в качестве современного храма, но он демонстрировал свою *псевдосакральность*: «чем более высокое здание, тем более его владелец претендует на значимость собственного ранга и статуса» [Яковлева, Соколов 2017, 26]. При этом *высокое положение* хозяина небоскреба имеет не религиозный, а светский вариант ценности, что позволяет говорить о псевдосакральности. Созерцание городских высотных сооружений (особенно снизу) заставляет индивида испытать благоговение. Но это не религиозный трепет, а преклонение перед властной силой хозяев и их постройки.

Сама высота в виде многоэтажного сооружения, внедряемого в ландшафт, разрывала городское пространство. Известно, что «вертикальные формы часто противопоставляются поверхности или соперничают с ней» [Буторина web]. Разрыв пространства демонстрирует ненадежность бытия, в котором возможны взлеты и падения. Своей высотой небоскреб давит на человека, ужасая своими масштабами и создавая напряженность. Высокое сооружение заставляет индивида почувствовать свою крошечность / ничтожность по сравнению со значимостью небоскреба. Более того, взгляд вниз с высоты небоскреба позволяет ощутить Ничто / пустоту, когда «здесь бытие рушится, низвергается из себя самого в беспочвенность пропасти и ничтожества несвоехарактерной повседневности», демонстрируя *обреченное про падание* в бытии [Хайдеггер 2003, 517] и сопряженный с этим страх / ужас.

В целом небоскребы, представляющие собой опору с заданным вверх направлением, ассоциировались с «американской деловой культурой, отмеченной сильной конкурентоспособностью и индивидуализмом» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Они символизировали современность и власть, промышленный прогресс и дух инноваций, оптимистическое величие и мощь, экономический рост и амбиции, трудолюбие и стремление к успеху, индивидуализм и уникальность. Но за данными коннотациями укрывались и иные, имеющие негативный смысл. К их числу отнесем хрупкость и брэнность бытия, уязвимость человеческой души и непостоянство ценностей, пустоту и симулятивность современного стиля жизни, в том числе связанного с самоутверждением за счет высоты.

Как мы отмечали, образ города и его архитектурных сооружений влияет на городских жителей. Считается, что устройство городского пространства с его зданиями трансформируется «в “руководящие принципы общества”, которые “направляют социальные действия”», в том числе отдельного человека: «пространство и время вместе формируют социальную жизнь таким образом, что способ организации общества во времени неотделим от динамики пространства», влияя на стиль жизни людей [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Вертикализация Нью-Йорка, выступающая в качестве характерной особенности его внешнего облика, сказывалась на живущих в нем людях, их психологии, воображении и алгоритмах действий. Жители Нью-Йорка в XX в. амбициозно претворяли свои мечты. Нью-Йорк позволял личности реализовать потребность в престиже и сделать стремительный старт, определяющий успешность будущего, возрастающую силу собственного Я и экономического благосостояния. Именно подобное и осуществил Энди Уорхол, одновременно понимая, что «успех в Нью-Йорке – это тяжелый труд» (название первой проиллюстрированной им статьи в журнале). У художника с Нью-Йорком осуществлялось «единство отношений между фундаментальными, базовыми, основополагающими мифами, образами и архетипами “примордиального” сознания и подсознательного, может быть, бессознательного, и локальны-

ми, очень местными и сиюминутными метафорами и метонимиями повседневного, шумного и обычного бытия и быта» [Замятин web].

О значимости для Энди нью-йоркских небоскребов свидетельствует снятый им (с 20 часов 06 минут 25 июля до 2 часов 42 минут 26 июля 1964) андеграундный кинофильм «Империя» («*Empire*») (1964). Он воспринимается как импрессионистское полотно. Довольно продолжительный по времени черно-белый немой фильм посвящен портретированию любимого здания Эмпайр-стейт-билдинг (Empire State Building) (1931) в вечернее и ночное время суток. В кинофильме нет действия: он фиксирует только здание, исключение составляет пролетевший над ним самолет. Динамику киноленте придает попытка Уорхола показать текучесть времени, его переход от вечера к ночи, что выразилось в тончайших нюансах, связанных с освещением небоскреба (свет в здании включался / выключался). Текучесть времени интуитивно Энди мог связывать со сроком жизни самой архитектурной постройки, имеющей определенный временной период эксплуатации. Возможно, он фиксировал облик здания для будущих поколений, которые могут не увидеть его вообще или в таком виде. Заметим, Эмпайр-стейт-билдинг стал первым зданием, превышающим 100 этажей и имеющим высоту основной части 381,3 м, а вместе с достроенной телевизионной башней – 443 м. Съемка объекта в течение 6 часов 36 минут осуществлялась единым дублем с 41-го этажа другого небоскреба Тайм-лайф-билдинг (Time-Life Building), расположенного напротив, в 16 кварталах от Эмпайр-стейт-билдинг. При показе кинофильма публике Энди намеренно замедлил скорость кадров (перевел скорость 24 кадра в секунду на 16), что растянуло показ до 8 часов 5 минут. Уорхол словно хотел передать множество смыслов, возникающих при длительном созерцании одного вида. С одной стороны, продолжительность фильма демонстрирует значимость небоскреба для Энди. Он вы(с)казывает свое трепетное отношение к американскому символу, возвышающемуся в пространстве (и современном времени), прославляя и сакрализируя его. Одновременно с этим продолжительное наблюдение за единственным зданием приводит к философским

размышлениям об одиночестве, отчуждении, ничтожности бытия / пустоте. Непрерывный просмотр фильма передает идею трудноуловимости и даже невозможности поймать время, важности повседневного опыта, рано или поздно уходящего в Ничто. Данному пониманию способствовал уорхоловский экзистенциальный разлом, вызванный в детском возрасте заболеванием хореей / пляской святого Витта, что привело к потере душевного равновесия и деструктивным реакциям на бытийные ситуации [Яковлева 2023]. Необходимо признать, небоскреб с его противоречивыми значениями соответствовал натуре художника, который всю жизнь «осуществлял разрывы не только с самим собой, но и с миром», реализовывал стратегии успеха «с движением *мыслеобразов*, обязательно приводившим к Ничто» [Яковлева 2023, 357].

Уорхоловское воплощение личного и материального успеха, играющего роль потребности в самоактуализации, признании и комфорте, а если брать шире – во власти в мире искусства (стимулируемое на бессознательном уровне небоскребами), можно назвать удачным проектом. Как известно, небоскреб есть «проект игры чистых “геометрических” форм и “технологических” маркеров, подчиненных единой цели – высоте-как-таковой, высоте как манифестации столь же чистой и ссылающейся лишь на саму себя власти» [Яковлева, Соколов 2017, 32].

Нью-Йорк способствовал уорхоловской карьере и известности. Начав свою деятельность в качестве оформителя витрин и рекламного художника, берясь за любое дело и «работая как одержимый», «Энди соглашался на все, что ему предлагали», «встречался со знаменитостями, делал все возможное, чтобы самому попасть в их круг» [Нюридсани 2019, 144]. Он был одержим успехом, желая добиться расположения к себе и быть в центре внимания. Для достижения цели художник подключил всю изобретательность своего ума и исключительную работоспособность, воплотив мечту в действительность. Переполненный идеями, Уорхол постоянно менял творческую деятельность: рисовал, фотографировал, снимал кинофильмы, издавал журнал, писал книги, продюсировал, коллекционировал и проч. Найдя собственную нишу в поп-арте и

став центральной фигурой организованных им «Фабрик», Энди вел образ жизни свободного художника в большом городе, создающего собственные пространства для творчества и развлечений, что соответствовало его натуре и нью-йоркскому городскому ландшафту.

Нью-Йорк способствовал не только уорхоловской социальной мобильности и карьерному росту, но и реализации потребности, связанной с материальным благополучием. Существуют «смысловые соответствия» между экономической “индивидуализацией” и индивидуализацией городов и небоскребов», символизм которых связан с американской экономической культурой [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Для достижения финансового успеха художник много работал и воплощал многочисленные проекты, нередко прибегая к манипулятивным тактикам управления другими людьми. Уорхол «всегда тонко чувствовал, откуда дует ветер», и «умело пользовался своими недостатками, слабостями и ошибками, чтобы самоутвердиться в любом обществе» [Нюридсани 2019, 148, 147]. Обратим внимание на то, что небоскребы как «апофеоз американской деловой и потребительской культуры» стали «искусными произведениями экономических манипуляций, а также памятником рынку и деловому мастерству, прославляющими экономическую прибыль» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Творчество Уорхола, воспевавшего людей современности и повседневность, поставленное на поток и связанное с арт-рынком, знаменовало коммерческий успех.

Рассуждая о соответствии городского пространства его жителям и конкретно Энди Уорхолу, выделим еще один аспект проблемы. Небоскребы представляли собой многофункциональные постройки, в которых размещались не только жилые пространства, но и офисы, культурные и коммерческие помещения (банки, рестораны, бутики, отели, театры, центры международной торговли и пр.). На фасадах небоскребов располагали вывески и рекламу, подсвечиваемую неоновыми огнями. «Здание» выполняет синтагматическую функцию, поскольку... оно представляет собой “архитектонику пространства”, то есть форму организации социального пространства, связанную с функцией» [Roche Cárcel, Carretero

Pasin web]. Функциональность небоскребов была воспринята Уорхолом и перенесена в свои рабочие студии, названные «Фабриками». Они представляли собой большие помещения с центральным отоплением, спринклерными системами и лифтами. На своих «Фабриках» художник воплощал грандиозные проекты, связанные с искусством. В понимании Энди «Фабрика» одновременно была мастерской, местом встреч и общения, проявления свободных нравов и источником вдохновения. Здесь Энди рисовал, снимал фильмы, устраивал шумные вечеринки. Ему нравилось работать среди людей, беспорядочно курсировавших около него и создающих разнообразные шумы: все время «кто-то приходил, кто-то уходил, громко спорили, разминались и репетировали танцевальные движения, слушали музыку, готовили обед, ели, флиртовали, смеялись» [Нюридсани 2019, 150]. В уорхоловских мастерских было многолюдно и довольно подвижно: «в любой день 1965-го Билли наверняка слушал Каллас, Джерард писал стихи или помогал мне натягивать холсты, Джоуи Фриман приходил и уходил с рисовальными принадлежностями, Ондин курсировал от меня к Билли и телефону, какие-то ребята просто дурачились, танцуют, а Эди, наверное, делала макияж», «приезжали репортеры и фотографы и пытались понять, что же происходит» [Уорхол 2001, 159]. В богемной беспорядочности студии обнаруживается хаотичность движения, характерная для нью-йоркских улиц и внутренних пространств небоскребов.

Обратим внимание еще на одну деталь. Небоскребы в городском пространстве размножаются, постепенно оккупируя ландшафт. Именно особая логика небоскребов, связанная с конструированием зданий, применением новейших технологий в строительстве и увеличением количества построек, обнаруживает себя в творческом процессе художника. Он не только запечатлел небоскреб в своем андеграундном кино «Империя», но и попытался перенести инновационный подход строительства высотных сооружений на стиль исполнения своих работ, связанный с серийностью.

Используя новейшие технологии, Энди избрал в качестве творческого метода *шелкографию* или *трафаретную печать*, поста-

вив на поток свои работы и став благодаря этому довольно богатым человеком. Шелкография позволяла художнику (и его помощникам) непрерывно работать, штампуя в день несколько десятков экземпляров одного изображения и зарабатывая на этом огромные деньги. Художественный метод шелкографии отображает стандартизованность современного общества, в котором стирается присутствие автора. Серийный характер полотен сближает их с фотографией и отдаляет от живописи-как-живописи (А. Руйе). Уникальность искусства замещается Энди серией, «где каждое полотно – единица, глубоко связанная с другими идентичностью формы» [Руйе 2014, 389]. Характеризуя технологию, Энди признавался: «в шелкографии берешь фото, увеличиваешь его, переводишь клейстером на шелк, а потом заливаешь чернилами, так что они пропитывают шелк вокруг клейстера. Так получается один и тот же образ, но всегда немного различный» [Уорхол, Хэкетт 2012, 39]. Тиражирование работ с измененной цветовой гаммой можно сравнить с зеркальным отражением городского ландшафта, в котором множились небоскребы. Осуществляя символический перенос, можно заключить: уорхоловская серия олицетворяла район небоскребов (Манхэттен), а полотно серии – отдельный небоскреб. Данный факт неявно свидетельствует о реакции Уорхола на городскую среду и воспроизведении ее логики в творчестве.

Тиражируя в серии одинаковость, Уорхол неосознанно демонстрировал внутреннюю тревожность и пытался ее усмирить. Своими сериями Энди словно пытался бросить вызов городскому пространству, понимая, что «искусство может противостоять власти внешней реальности, лишь избрав абсурдистскую стратегию “копирования” этой идеологической действительности» [Рыков 2008, 19]. Серии полотен знаменитых персон одновременно указывают на их значимость и неустойчивость в социальном пространстве, возможность как возвыситься, так и исчезнуть. Заметим, сам Нью-Йорк был непостоянен и изменялся во времени. Небоскребы в нем не только возводились, но и сносились. Устремленность к новому определяла стиль жизни в городе и заставляла уничтожать все, отслужившее

свой срок или не соответствующее духу времени. «Нью-Йорк, постоянно меняющийся город, не имеющий привязанностей» [Нюридсани 2019, 15]. Заметим, многие любимые нью-йоркские пространства Уорхола давно исчезли, что подтверждает тезис о стремительности развития города и непостоянстве его пространств. В городе происходит нескончаемый круговорот, связанный с появлением и разрушением построек, на смену которым возводятся новые здания. Так, не осталось следов от первой мастерской художника на 87-й улице, оклеенной серебристой фольгой первой «Фабрики» на 47-й улице, домов, где он жил... Город развивается, в том числе за счет уничтожения построек, отживших свой век.

Для самого художника характерны *практики ничтожения*. Они проявляются не только в особенностях уорхоловской жизни в разломах [Яковлева 2023], но и поддерживаются (и даже стимулируются) нью-йоркским пространством. Возможно, взгляд на небоскреб снизу утверждал Энди в понимании собственной ничтожности и социальной разницы с людьми, выступившими в роли хозяев постройки. Небоскреб «стремится разорвать... связь с низом, то есть с землей, пропорциями тела, с восприятием звуков, запахов, попадающих в обычное здание с улицы» [Яковлева, Соколов 2017, 27]. Среди небоскребов человек теряется (даже сам для себя). Символизируя индивидуализм, небоскребы «парадоксальным образом... выражают уменьшенное “я” своих обитателей», которые «перестали быть полноценными индивидуумами» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web].

В жизни и творчестве Энди обнаруживается ничтожение мира, ничтожение себя и ничтожение образа. В творчестве художника демонстрируется бытие, оборачивающееся (вследствие возвышений и исчезновений) собственным Ничто, а также ничтожное отношение к нему, когда творец «ничтожит вопрошаемое, ставя его в *нейтральное* положение между бытием и небытием, и ничтожится сам по отношению к вопрошаемому, отрываясь от бытия, чтобы суметь извлечь из себя возможность небытия» [Сартр 2009, 89]. Подтверждал свое ничтожение бытия Уорхол тезисом о том, что в искусстве «я ничего не сделал» и в нем «ничего не понимаю» [Голд-

смит (ред.) 2016, 198]. Работавший с королем поп-арта Джералд Маланга подчеркивал: «Энди всегда считал свои работы пустыми», но невозможно «осознать полную пустотность этих картин» [Голдсмит (ред.) 2016, 225]. Как заметил М. Хайдеггер, «художник остается чем-то безразличным по сравнению с самим творением, он бывает почти подобен некоему уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому про-исходит творение» [Хайдеггер 2008, 133]. Из хайдеггеровского тезиса следует, что творец должен быть пустым для рождения своего детища. Подобные тактики были близки натуре Уорхола, способного образовывать в себе и вокруг пустоту / ничтожность, демонстрируя результаты внутренних практик окружающим: «само творение в своем бытии творением» «восстанавливает свой мир» [Хайдеггер 2008, 143], исходящий от автора, и делает его открытым для Других.

Усваивая тенденции времени, Энди зеркально отразил нью-йоркское непостоянство в устройстве своих «Фабрик». В его свите регулярно осуществлялась смена фаворитов, появлялись новые люди, которых Уорхол привлекал к работе и использовал в личных целях. Он объединял людей на определенное время, исходя из своих текущих интересов и проектов, а потом фокусировал внимание на других лицах. При этом, работая над проектом, Энди добивался, чтобы «все думали одинаково и имели одинаковое мнение» [Нюридсани 2019, 167]. От людей свиты Энди требовал преданности ему. Стоило кому-то из членов «Фабрики» сделать неверный шаг, задеть пренебрежением Уорхола или начать его раздражать, как человек изгонялся из свиты. Художник разрушал стабильность во взаимоотношениях с людьми, внося определенную долю деструктивности своим ничтожением. Удивительно, но ничтожение личности / деятельности / образов создавало ауру загадочности вокруг Уорхола.

Нью-йоркский ландшафт породил еще одну экзистенциальную проблему. Нью-Йорк с его небоскребами, конкурирующими по высоте друг с другом, подавляет природную среду, нейтрализует различие между обитаемым и застроенным пространством. Подчиняясь капиталистической экономике, город рождает иной образ жизни в нем. Каждый его

житель становится «частью производственно-административной головоломки», дистанцируясь от сентиментального общения, что «приводит к опустошению жизни, “не-месту”» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Городские высотные сооружения наряду с величием рождали экзистенциальную отстраненность и чувство беспокойства. «Горизонтальная сетка улицы с вертикальной сеткой, созданной высотой и взаимосвязью между обеими плоскостями, не демонстрируют внутреннего порядка и не устанавливают визуальных связей сверху» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Небоскребы, повлияв на жизнеустроительные модели бытия личности, способствовали отчужденности и даже разобщенности людей. Производство пространств в городе в виде небоскребов рождает гиперреалистичный ландшафт, демонстрируя «как культура движется к сценографии симулякра, к “опустыниванию реального”» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Город напоминал *фееричную катастрофу* (Л. Корбюзье), становясь при скоплении людей *местом изгнания* (М. Нюридсани) или проявлений одиночества в толпе. Нелучайно Нью-Йорк метафорически называют *городом одиноких сердец*.

Нью-йоркский парадокс отразился в бытии Уорхола. Желание нахождения в себе и собственном мире у Энди пересекалось с потребностью в окружении. Он ненавидел одиночество и боялся его. Постоянно находясь среди своей свиты, художник чувствовал себя одиноким. Избегая одиночества, Уорхол «частную жизнь дома... перенес в публичную сферу», «приручив общественное пространство», что способствовало «упадку общественной жизни и той общительности, которую она олицетворяет» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Энди отстранялся от людей, держа дистанцию. Уже в детстве, отгородившись от всех из-за болезни, Энди даже в художественной школе пресекал любые попытки подружиться с одноклассниками. При этом он «хотел сблизиться с людьми», но «всегда выяснялось, что... соседи интересуются не мною (Уорхолом. – *Е. Я.*), а просто ищут того, кто оплатил бы часть суммы за съем квартиры» [Нюридсани 2019, 151]. Практики отчуждения способствовали тому, что Уорхол был со всеми и ни с кем, находился в пространстве и вне его.

Обратим внимание еще на одну деталь. При внешней открытости фасад небоскреба (даже полностью прозрачный) скрывает внутренние пространства. Для высотных сооружений характерно сочетание зримости и незримости, вступающих между собой в игру. «Тот, кто находится внутри небоскреба, возвышается над низом, получает доступ к максимальной зримости, но, одновременно, теряет связь, отграничивается от внешнего и приземленного мира» [Яковлева, Соколов 2017, 28]. Подобную тактику публичной сокрытости практиковал Энди: он был на виду и в тоже время дистанцировался от происходящего и людей. Никто не знал о его переживаниях, подробностях жизни, католической вере и пр. Он держался отчужденно среди окружающих его людей. Находясь в шумных и многолюдных пространствах, Уорхол оставался наедине с собой, что усугубилось к концу жизни. В 1985 г. он ощутил груз собственного одиночества, чувствуя себя брошенным. Необходимо подчеркнуть, что уорхоловское одиночество многолико: это «одиночество отдельности, одиночество нежеланности, одиночество недопущения» [Лэнг 2017, 69]. Нью-Йорк позволял Уорхолу ощущать одиночество (в толпе), пребывать в данном состоянии и длить подобный экзистенциальный опыт.

Одним из модусов уорхоловского одиночества (или попыткой преодолеть его) стал *вайеризм*. Выдвинем гипотезу о том, что именно небоскребы подсказали Уорхолу идею подглядывания за другими. В Нью-Йорке обнаруживается «большая плотность зданий, состоящих из множества небоскребов разной высоты, отражающих друг друга на своих фасадах, наблюдающих друг за другом» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web], а «изобилие стекла... в архитектуре свидетельствует об особом отношении человека к присутствию как таковому посредством взгляда, о роли визуальной чувственности и о соответствующем ей беспокойстве зримости, что, конечно, является сущностной характеристикой взгляда человека, который смотрит на этот мир», «контроле Другого и самоконтроле через отражающие и переводящие свое отражение в статус Другого» [Яковлева, Соколов 2017, 27]. Большая высотность остекленных зданий подчеркивает гипертрофированность визуальности,

но из-за отражающих свойств стекла находящийся внизу человек не может увидеть изнанки здания. Рождается парадоксальная ситуация незримости при тотальной зримости, что позволяет охарактеризовать здание *протезом восприятия* или *протезом зрения* [Яковлева, Соколов 2017].

Возвращаясь к уорхоловскому вуайеризму, отметим следующие моменты. Характеризуя Энди, кинорежиссер и сценарист Эмиль де Антонио назвал его «большим любителем подглядывать» [Нюридсани 2019, 218]. Энди любил подсматривать за происходящим вокруг, фотографируя или снимая на киноплёнку. Подтверждением тому являются коллекции фотографий ню, серии шелкографий «Торсы» и «Половые органы», фильм «Sleep» (1963), показывающий на протяжении пяти с половиной часов спящего человека, фильм «Kiss» (1963), демонстрирующий поцелуй. Мик Джаггер отозвался о художнике как *мерзком любителе подглядывать в замочную скважину*. Принимая участие в ночных вечеринках, он фотографировал / снимал со скучающим видом все, происходящее на них, включая сексуальные сцены. Нередко Энди играл роль подстрекателя оргий и их незаметного управителя, но сам оставался безучастным и даже испытывал фобию прикосновений к нему. Энди вжился «в придуманную роль стороннего наблюдателя за всеми и ни за кем в частности»: уорхоловская «страсть находилась в гармонии с его внешним равнодушием, почти холодностью», что стало «визитной карточкой» художника [Нюридсани 2019, 44]. Наблюдая и снимая развлечения окружающих людей, Энди учился тому, как необходимо жить, пытаясь заполнить пустоту своей жизни, обусловленную одиночеством.

Судя по проведенному анализу, Энди постоянно размышлял о городском пространстве и его небоскребах, связывая их с обществом потребления. Уорхол один из первых понял суть общества потребления, став не только товаропроизводителем, но и товаром. В Нью-Йорке «индивидуализм превратился в культ индивидуализированного “я”, приватизированного, превращенного в товар и оторванного от общественного пространства» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web]. Об этом свидетельствуют неоднократные признания

Уорхола в том, что он – *коммерческий художник*, ставший субъектом и объектом потребления. О последнем качестве говорит уорхоловский *имидж*, выступивший в качестве предмета подражания. Создавая имидж, Уорхол долгое время вносил определенные коррективы во внешность (вплоть до пластических операций). Стиль одежды Энди отличался определенной гладкостью и обтекаемостью форм. Основу его имиджа составлял черный кожаный пиджак, черная водолазка, узкие черные джинсы, сапоги на каблуке, темные очки и пепельный парик. Четкость линий уорхоловской одежды вытягивала его худощавую фигуру, а некоторые элементы имиджа (кожаный пиджак, очки) ассоциировались со стеклянными поверхностями, что позволяет сравнить его внешний вид с высотными сооружениями. Художник словно воссоздал в имидже ассоциации с небоскребами, окружавшими его.

К концу жизни художник осознал, что «движение жизни, обновление искусства, этот новый вихрь, в центре которого он хотел быть и управлять им, на самом деле ускользал от него, и все чаще он оставался один на один с собой» [Нюридсани 2019, 39]. Все свои эмоции и пристрастия Энди ничтожил маской циничного безразличия, позиционируя пассивность, которая была деятельной. В этом можно провести параллель с небоскребами, молча и надменно возвышающимися в городском ландшафте. В их внутреннем пространстве укрывалась жизнь и деятельность огромного количества людей. Подобно Уорхолу-наблюдателю небоскребы величественно взирают на все, мимолетно проходящее в городе и в них. Отметим, в творчестве Энди «отдавал предпочтение мимолетному, преходящему, недолговечному и эфемерному, не забывая при этом, что он производит *повторное очарование опыта* растворением материи вещей в эстетизирующей и чисто трюковой текучести» [Roche Cárcel, Carretero Pasín web].

В конце жизни Энди оказался раз(по)давленным одиночеством – одиночеством в любимом Нью-Йорке с его небоскребами, что сказалось на экзистенциальном состоянии художника. Испытывая ослабление воли к жизни и воли к власти, он оказался уставшим от осознания собственной / бытийной ничтожности, одиночества, невысказанности, пессими-

стических настроений, депрессивных состояний, психологического напряжения и стрессов. Первоначальное очарование Нью-Йорком с его небоскребами сменилось противоположными эмоциями: городской ландшафт подавил Энди. Возможно, данным фактом объясняется его неожиданная смерть от остановки сердца в возрасте пятидесяти восьми лет после несложной операции (по удалению желчного пузыря).

Заключение

У каждого творца есть любимое пространство, позволяющее (после смерти личности) назвать его местом гения. Избранный город и его сооружения, отражающие уровень развития культуры, влияют на психологию личности. Любимым городом короля поп-арта Энди Уорхола был Нью-Йорк: он оказался созвучным его натуре и обусловил особенности жизнедеятельности. За свою жизнь художник неплохо изучил город, вдохновляясь им и событиями, участником которых был сам. Символом Нью-Йорка считаются небоскребы, определившие своеобразие городского пространства и обусловившие алгоритмы проявлений Энди. Небоскреб как символ неоднозначен. Он олицетворяет власть, успех, благополучие, трудолюбие, одиночество, непостоянство, ничтожность, бренность, пустоту, симулятивность. Величественность архитектурных сооружений способна не только восхищать, но и подавлять человека, вызывая депрессивные состояния. Небоскреб как памятный знак, обладающий (невидимыми) силовыми линиями-волнами, повлиял на жизнь и творчество Уорхола. У художника сложился собственный, противоречивый взгляд на небоскребы, оказавшийся созвучным их значениям. Нью-Йорк стал для художника местом обретения славы / величия / благосостояния и расставания с иллюзиями. С одной стороны, Энди добился успеха, находился в центре внимания, относился к числу продаваемых коммерческих художников. С другой стороны, художник испытывал одиночество (в толпе), п(р)очувствовал непостоянство бытия, углубил понимание Ничто, практикуя ничтожение сущего. Чтобы удержаться на высоте, художник использовал передовые технологии (при созда-

нии своих произведений), воспринимал тенденции времени, а нередко и задавал их сам (например, в имидже). Можно обнаружить динамику во взаимоотношениях Уорхола с нью-йоркскими небоскребами. Если в начале жизни в Нью-Йорке они вдохновляли его, выступали импульсом к творческим дерзновениям, то к концу жизни подавляли, заставив остро ощутить одиночество и бренность жизни. Сокрытое влияние городского ландшафта и его построек на творца инициирует дальнейшие исследования проблемы на примере других личностей с целью расширения материалов для концепции место гения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бокрис 2019 – *Бокрис В.* Уорхол. М.: РИПОЛ классик, 2019.
- Буторина web – *Буторина В.* Вертикаль и горизонталь в архитектуре XX-го века // <https://deziign.ru/project/12c95ff1b3f440259531b58f30179462>
- Великанов 2014 – *Великанов А.* Selfie ergo sum // *Logos*. 2014. №4 (100). С. 95–104.
- Голдсмит (ред.) 2016 – *Голдсмит К. (ред.)*. «Я стану твоим зеркалом»: Избранные интервью Энди Уорхола (1962–1987). М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- Замятин web – *Замятин Д.Н.* Гений и место: в поисках сокровенных пространств [Литература Урала: история и современность. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2011. С. 37–52] // <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1372/#>
- Корсаков 2017 – *Корсаков К.В.* Энди Уорхол – выдающийся представитель русинской эмиграции // *Русин*. 2017. №4 (50). С. 198–206.
- Лэнг 2017 – *Лэнг О.* Одинокий город. Упражнения в искусстве одиночества. М.: Ад Маргинем, 2017.
- Нюридсани 2019 – *Нюридсани М.* Уорхол. М.: Этерна, 2019.
- Руйе 2014 – *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014.
- Рыков 2008 – *Рыков А.В.* Западное искусство XX в. СПб.: Новая альтернатив. полиграфия, 2008.
- Сартр 2009 – *Сартр Ж.-П.* Бытие и Ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: АСТ, 2009.
- Уорхол 2001 – *Уорхол Э.* Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). М.: Изд-во Д. Аронов, 2001.
- Уорхол, Хэкетт 2012 – *Уорхол Э., Хэкетт П.* Попизм: Уорхоловские 60-е. СПб.: Амфора, 2012.

- Хайдеггер 2003 – *Хайдеггер М.* Бытие и время. Харьков: Фолио, 2003.
- Хайдеггер 2008 – *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Акад. Проект, 2008.
- Яковлева 2023 – *Яковлева Е.Л.* Жизнь в разломах как исток эксцентричности Энди Уорхола. К 95-летию со дня рождения // Русин. 2023. № 71. С. 344–359. DOI: 10.17223/18572685/71/17
- Яковлева, Соколов 2017 – *Яковлева Л.Ю., Соколов Б.Г.* Авангард глобализации: современный небоскреб // *Философия и культура*. 2017. № 11. С. 20–34. DOI: <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2017.11.24514>
- Gilbertson 2003 – *Gilbertson L.* Andy Warhol's Beauty 2: Demystifying and Reabstracting the Feminine Mystique, Obliquely // *Art Journal*. 2003. Vol. 62. P. 24–33.
- Iakovleva 2022 – *Iakovleva E.L.* Andy Warhol In The Mirror Of Literary And Documentary Heritage // *European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*. 2022. № 129. P. 522–528.
- Leung 2003 – *Leung S.* ...And There I am: Andy Warhol and the Ethics of Identification // *Art Journal*. 2003. Vol. 62. P. 4–5.
- Roche Cárcel, Carretero Pasín web – *Roche Cárcel J.A., Carretero Pasín A.E.* An Individualism Without Individuals. A Sociological Approach to the Capitalist Symbolism of Chicago and New York Skyscrapers [City, Territory and Architecture. 2022. № 38. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40410-022-00171-4>] // https://cityterritoryarchitecture.springeropen.com/articles/10.1186/s40410-022-00171-4#auth-Juan_Antonio-Roche_C_rcel-Affl
- ta, pp. 37-52. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1372/#>
- Korsakov K. V., 2017. Andy Warhol as an Outstanding Representative of the Rusyn Emigration. *Rusin*, no. 4 (50), pp. 198-206.
- Ljeng O., 2017. *Lonely City. Exercises in the Art of Loneliness*. Moscow, Ad Marginem.
- Njuridsani M., 2019. *Warhol*. Moscow, Eterna Publ.
- Ruje A., 2014. *Photo. Between the Document and Contemporary Art*. Saint Petersburg, Cloudberry Publ.
- Rykov A. V., 2008. *Western Art of the 20th Century*. Saint Petersburg, Novaya alternativ. poligrafiya.
- Sartr Zh.-P., 2009. *Being and Nothing. Experience of Phenomenological Ontology*. Moscow, AST Publ.
- Warhol A., 2001. *Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Vice Versa)*. Moscow, D. Aronov.
- Warhol A., Hekett P., 2012. *Popism: Warhol's 60s*. Saint Petersburg, Amphora Publ.
- Hajdegger M., 2003. *Being and Time*. Kharkov, Folio Publ.
- Hajdegger M., 2008. *Source of Artistic Creation*. Moscow, Akad. Proekt Publ.
- Jakovleva E.L., 2023. Life in the Rifts as the Source of Andy Warhol's Eccentricity. On the 95th Anniversary of His Birth. *Rusin*, no. 71, pp. 344-359. DOI: 10.17223/18572685/71/17
- Jakovleva L. Ju., Sokolov B. G., 2017. Vanguard of Globalization: Modern Skyscraper. *Filosofija i kultura*, no. 11, pp. 20-34. DOI: <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2017.11.24514>
- Gilbertson L., 2003. Andy Warhol's Beauty 2: Demystifying and Reabstracting the Feminine Mystique, Obliquely. *Art Journal*, vol. 62, pp. 24-33.
- Jakovleva E.L., 2022. Andy Warhol in the Mirror of Literary and Documentary Heritage. *European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*, no. 129, pp. 522-528.
- Leung S., 2003. ...And There I Am: Andy Warhol and the Ethics of Identification. *Art Journal*, vol. 62, pp. 4-5.
- Roche Cárcel J.A., Carretero Pasín A., 2022. An Individualism Without Individuals. A Sociological Approach to the Capitalist Symbolism of Chicago and New York Skyscrapers. *City, Territory and Architecture*, no. 38. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40410-022-00171-4>. URL: https://cityterritoryarchitecture.springeropen.com/articles/10.1186/s40410-022-00171-4#auth-Juan_Antonio-Roche_C_rcel-Affl

REFERENCES

- Bokris V., 2019. *Warhol*. Moscow, RIPOLL classic Publ.
- Butorina V. *Vertical and Horizontal in 20th Century Architecture*. URL: <https://deziign.ru/project/12c95ff1b3f440259531b58f30179462>
- Velikanov A., 2014. Selfie ergo sum. *Logos*, no. 4 (100), pp. 95-104.
- Goldsmid K. (ed.), 2016. *"I Will Become Your Mirror": Selected Interviews with Andy Warhol (1962–1987)*. Moscow, Ad Marginem Press.
- Zamjatin D.N., 2011. Genius and Place: In Search of Hidden Spaces. *Literatura Urala: istorija i sovremennost*. Yekaterinburg, Izd-vo Ural. un-

Information About the Author

Elena L. Iakovleva, Doctor of Sciences (Philosophy), Candidate of Sciences (Cultural Studies), Associate Professor, Head of the Department of Philosophy and Socio-Political Disciplines, Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov, Moskovskaya St, 42, 420111 Kazan, Russian Federation, mifoigra@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4940-604X>

Информация об авторе

Елена Людвиговна Яковлева, доктор философских наук, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой философии и социально-политических дисциплин, Казанский инновационный университет им. В.Г. Тимирязова, ул. Московская, 42, 420110 г. Казань, Российская Федерация, mifoigra@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4940-604X>