

# ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

*a la* Бодрийяр

---

## Гиперреализм политического знака: цикл Энди Уорхола «Серп и молот»

*Линда Розевски*

*College of Creative Arts, West Virginia University, PO Box 6111  
Morgantown, West Virginia 26506-6111*

*Для меня читать Бодрийяра — все равно, что лю-  
боваться картинами Энди Уорхола*

Питер Хэлли

Согласно теоретику искусства и философу эпохи постмодерна Жану Бодрийяру (1929–2007), в информационный век реальность исчезла. Бодрийяр относится к наиболее часто упоминаемым в современном мире искусства французским мыслителям. Когда в 1972 году он написал «К критике политической экономии знака», «изменения в повседневной жизни», для которых поп-арт служил образцом уже десятилетие, резко оказалось в центре внимания<sup>1</sup>. Согласно Бодрийяру, все современное знание основано на том, что философ называет «гиперреальностью», «симуляцией» и «симулякром» — искажении нашего чувства времени, истории, культуры и общества<sup>2</sup>. Картины Энди Уорхола в стиле поп-арт могут быть рассмотрены как предвестники мыслей Бодрийяра. В этой работе провокационное заявление Бодрийяра проанализировано в связи с циклом Уорхола 1976 года «Серп и молот» с тем, чтобы ответить на вопрос: вся ли реальность была утеряна в информационно насыщенном медиа-мире, в котором мы живем?<sup>3</sup>.

---

© Л. Розевски, 2008.

© М.Е. Богданова, перевод, 2009.

<sup>1</sup> Baudrillard J. For a Critique on the Economy of the Sign. Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas. Malden, MA: Blackwell Pub., 2003. P. 1020 (Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. Пер. Д. Кралечкин. М.: Академический проект, 2007. С. 138).

<sup>2</sup> Conterio J. Simulation and Mirrors (<http://www.cyberartsweb.org>).

<sup>3</sup> Baudrillard J. For a Critique on the Economy of the Sign, 1018 (Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. С. 136).

В начале бурной эпохи 1960-х американские художественные галереи постепенно были захвачены изваяниями готовой пищи, изображениями гламурных знаменитостей и других продуктов культуры. В конце десятилетия Бодрийяр отметил экстраординарную тенденцию, развившуюся в поп-арте и достигшую поразительно безрадостного представления о постиндустриальном западном мире. Основываясь на марксизме и фрейдизме, он обозначил триумф массовой культуры и потребительского капитализма над подлинным самовыражением и настоящими чувствами<sup>1</sup>. Философ рассматривает постмодерн как эпоху, в которой произошел крах реальности под весом гиперреальности — медиа-знаками, представляющими собой симуляцию реальности<sup>2</sup>. Согласно Бодрийяру, симуляция — это «создание моделей реального без оригинала или действительности — гиперреального»<sup>3</sup>.

На взгляд Бодрийяра, модернистское общество было организовано вокруг производства и потребления товаров, тогда как постмодернистское — вокруг симуляции и игры картинок и знаков. В этом обществе медиации, экономики, политики и культуры все подчиняется логике симуляции, согласно которой массовое производство определяет, как потребляются и используются товары, разворачивается политика, производится и потребляется культура и ведется повседневная жизнь. Хотя Бодрийяр сам охарактеризовал себя как иконоборца, большинство примеров в его работе взяты из мира искусства<sup>4</sup>. Философ особо упомянул Уорхола, когда пояснял, что он называет «капиталистическим обменом знаками». В работе 1976 года «Гиперреализм симуляции» он пишет:

Теперь искусство и промышленность могут меняться знаками: искусство становится репродуктивной машиной (Энди Уорхол), не переставая быть искусством, ведь машина теперь — всего лишь знак; а производство, утратив всякую общественную целесообразность, знает испытывает и превозносит само себя в гиперболических, эстетических знаках престижа вроде огромных промышленных комбинатов...<sup>5</sup>

Уорхол был сыном карпато-русинских эмигрантов из северо-восточной Словакии, области Восточной Европы, имеющей больше общего с коммунизмом, чем с консюмеризмом<sup>6</sup>. Художник утверждал, что он «приехал из ниоткуда» и скрывал тот факт, что вырос в Питтсбурге, Пенсильвания, «самом сердце индустриальной Америки». Отрицая коммунизм, Уорхол был горячим капиталистом, рассматривающим свои картины как товар, произведенный на фабрике<sup>7</sup>. «Бизнес — это следующий шаг после искусства, — сказал однажды Уорхол. — Я начал как художник по рекламе. И хочу закончить как художник-бизнесмен»<sup>8</sup>. Отмеченный наградами в 1950-х Уорхол перешел от рекламного к изобразительному искусству в начале 1960-х и дерзнул сделать произведения ис-

<sup>1</sup> Heartney E. Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 45.

<sup>2</sup> Obituary. New York Times (7.4.2007). P. 11.

<sup>3</sup> Kellner D. Jean Baudrillard. <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner>.

<sup>4</sup> Harrison C., Wood P. Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas. Malden, MA : Blackwell Pub., 2003. P. 1018.

<sup>5</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Пер. С. Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. С. 154.

<sup>6</sup> Rigney R. Andy Warhol in Slovakia (<http://www.slovakia.org>).

<sup>7</sup> Журналист Х.Л. Манкен говорит о Питтсбурге как о «самом сердце индустриальной Америки». См.: Bockris V. Warhol: The Biography. London: Da Capo Press. P. 12–19.

<sup>8</sup> Hickey D et al. Andy Warhol «Giant» Size. London: Phaidon Press Limited, 2006. P. 70.

куства неотделимыми от торговли<sup>1</sup>. Была ли темой голливудская звезда, готовая пища или Мона Лиза, картины Уорхола были меньше связаны с данным изображением, чем с процессом их продвижения как рыночного товара в масс-медиа<sup>2</sup>. Механическое производство картин массовой культуры Уорхолом стирает границы между искусством и производством и привлекает внимание к обмену знаками, которым постоянно занимается Америка.

Уорхол испытал всю силу медиа-знаков в повседневной жизни летом 1963 года, когда он с тремя товарищами совершил 3000-мильную поездку из Нью-Йорка в Калифорнию. Поскольку он ехал на запад впервые, Уорхол поразился росту числа рекламных плакатов, размещенных вдоль национального шоссе. После поездки художник принципиально заявил: «Однажды “приняв” Поп, вы больше не сможете увидеть знак таким, как раньше. И однажды обдумав Поп, вы никогда не сможете видеть Америку такой же»<sup>3</sup>. Это открытие — манифест картин Уорхола, «вращающийся вокруг создания товара и больших рекламных щитов бутылки Кока-колы или супа Кэмпбелл», как писал критик и философ Фредерик Джеймсон<sup>4</sup>.

Начав использовать трафаретную печать на шелке в 1962 г., Уорхол методически воспроизводил картины массовой культуры холодным, механическим способом. Его работы часто отличались тем, что «не были похожи на искусство» и «выглядели сделанными машиной», как отмечал обозреватель Ирвинг Блум<sup>5</sup>. В часто цитируемом интервью, которое появилось в «Художественных Новостях» в ноябре 1963, Уорхол заявил, что все должны стать «машиной» — это характерная черта, приписываемая людям Советского Блока в 1950-х, эпоху преследования прокоммунистических элементов. Производя серии товаров и механически воспроизводя их с помощью ассистентов как на конвейере, Уорхол, казалось, одобрял дух согласованности, который в прошлом был связан с безликой коммунистической автоматизацией<sup>6</sup>. В этом же интервью он сопоставляет эти культуры, говоря, что «в России так происходило под давлением правительства... Все выглядели и думали одинаково, и мы все ближе и ближе к этому»<sup>7</sup>. Это наблюдение было высказано только год или около того спустя после Кубинского ракетного кризиса и в течение месяца после драматического и конфронтационного появления Кеннеди возле Берлинской стены. 1960-е отмечены усилением идеологической напряженности, когда столкновение потребительских культур Востока и Запада было сведено к моральному разделению между двумя экономическими и политическими системами<sup>8</sup>.

Осенью 1976 г., во время посещения Италии, Уорхол заметил Серп и Молот, символ Коммунистической партии, в виде небрежных граффити повсюду на стенах Рима<sup>9</sup>. Италия была демократической страной со времени окончания Второй мировой

<sup>1</sup> Sebastian S. Debating the political artistry of a Pop icon (<http://www.boston.com>).

<sup>2</sup> Robert A. B. Mona Lisa Images for a Modern World (<http://studiolo.org>).

<sup>3</sup> Bourdon D. Warhol. New York: Abradale Press, Harry N. Abrams, Inc., 1989. P. 169.

<sup>4</sup> Jameson Fredric. The Deconstruction of Expression. Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas. Malden, MA: Blackwell Pub., 2003. P. 1046–1051.

<sup>5</sup> Bourdon D. Warhol. P. 169.

<sup>6</sup> Whiting C. Andy Warhol, the Public Star and the Private Self // Oxford Art Journal. 1987. Vol. 10. P. 72.

<sup>7</sup> Hopkins D. After Modern Art. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 116.

<sup>8</sup> Thomas C. Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol (<https://www.msu.edu>).

<sup>9</sup> Ronnie C. Still Life and Abstraction. Hickey, D et al. Andy Warhol «Giant» Size. London: Phaidon Press Limited, 2006. P. 522.

войны, что дало ему понять, что этот символ, которого когда-то боялись, стал популярнее, чем политический. По возвращении из Европы он попросил своего помощника Ронни Катрона найти печатные изображения серпа и молота<sup>1</sup>.

Поскольку Уорхол редко разъяснял кому-либо свой выбор предмета изображения, озадаченным партнерам часто оставалось только делать собственные выводы. Прежний редактор «Интервью» Боб Колачелло воспринял коммунистические мотивы картин Уорхола как иронический ответ на марксистский анализ его работы итальянскими критиками искусства<sup>2</sup>. Критик Дэвид Бурдон подозревал, что цикл «вероятно, был рассчитан на то, чтобы порадовать некоторых капиталистов, которым доставит удовольствие повесить такие трофеи в гостиных и залах заседаний»<sup>3</sup>. Согласно Карто-ну, художник просто чувствовал, что «это был великий символ, ставший модным при его повторном использовании; политическое значение почти исчезло, потому что он стал разновидностью городских обоев»<sup>4</sup>.

Уорхол был художником, редко выбиравшим объект, изображение или эмблему случайно<sup>5</sup>. В процессе своей работы он искал предметы, обладающие многозначностью и способные вызвать противоречивую реакцию как у коллекционеров, так и у критиков. С самого начала серп и молот были универсальным политическим знаком, долгое время остававшимся противоречивым. Во время Большевицкой революции он приобрел значение идиллического символа «наступившего в стране социализма», символа, означавшего объединение рабочих и крестьян в Советском Союзе<sup>6</sup>. Молот символизировал индустриального, а серп — сельскохозяйственного рабочего. На советском флаге орудия труда пересекаются, чтобы обозначить единство рабочей силы, но так как это напоминает скрещение мечей в геральдическом коде, они подразумевают и силу<sup>7</sup>. В начале XX века российский пролетариат мечтал о равенстве и свободе, обещанных коммунизмом, но первоначальный успех революции вскоре был подавлен диктаторским террором Ленина и Сталина<sup>8</sup>. В конечном счете, экономическая машина, созданная большевиками и позволившая стране быстро превратиться в индустриального гиганта, привела к ужасающим страданиям и смертям пролетариата Советского Союза<sup>9</sup>.

Уорхол создал цикл «Серп и молот» в 1976 г. — в год двухсотлетия Америки. Вместо того, чтобы поддержать американских пропагандистов, сражающихся в Холод-

---

<sup>1</sup> <http://www.warhol.org>.

<sup>2</sup> Colacello B. *Holy Terror*. New York: Cooper Square Press, 1990. P. 340.

<sup>3</sup> Bourdon D. *Warhol Serves up Retooled Icons à la Russe* // *Village Voice*. 1977. Vol. 1. P. 24.

<sup>4</sup> Ronnie C. *Still Life and Abstraction*. P. 522.

<sup>5</sup> Dillenberger J. D. *The Religious Art of Andy Warhol*. New York: The Continuum Publishing Company, 1998. P. 92.

<sup>6</sup> Joseph Stalin (<http://www.cnn.com>).

<sup>7</sup> <http://www.warhol.org>.

<sup>8</sup> *People's Century: Red Flag* (<http://www.pbs.org>). В 1956 году, спустя 3 года после смерти Сталина, Никита Хрущев обратился к Коммунистической партии с докладом, в котором разоблачил ужасающие преступления Сталина против человечества. Хрущев показал, что великая сталинская чистка конца 1930-х годов почти полностью уничтожила политическое руководство партии, связанное с Большевицкой революцией, пользуясь бесчеловечной тактикой насильно вырванных признаний и быстрых казней. Во время правления Сталина миллионы были сосланы в исправительно-трудовые лагеря и лишены всех социально-экономических прав. См. Поль Д'Амато. Реальные преступления сталинской России, <http://socialistworker.org>, С. 9.

<sup>9</sup> James Von Geldern et al. *Seventeen Moments in Soviet History*. <http://www.soviethistory.org>.

ной войне, изображением американского флага, как сделал Джаспер Джонс в 1954 г., Уорхол делает провокационный жест, рисуя элементы флага врага<sup>1</sup>. В культурной ситуации Холодной войны перекрещенные орудия труда для некоторых отбрасывали устрашающую тень революционной силы, когда другие воспринимали их как модный символ. С 1970-х серп и молот становятся международной эмблемой панк-рока. Провокатор СМИ Малькольм Макларен, некоторое время бывший менеджером «New York Dolls» и, позднее, «The Sex Pistols», привлек к себе внимание средств массовой информации, организовав выступление обеих групп на фоне красного задника с серпом и молотом<sup>2</sup>. В это время коммунистический символ привлекал даже актрис классического голливудского кино; посмотрев картины Уорхола, актриса Поллет Годдар выразила желание иметь булавку с серпом и молотом<sup>3</sup>.

Первоначально Уорхол планировал использовать соответствующее изображение советского флага в качестве основы своего проекта; это было предсказуемо, так как обработка фотографий в последнее время стала для него центральной частью работы. Когда воспроизводство коммунистических символов оказалось внешне слишком плоским, Уорхол неожиданно изменил своей привычной стратегии, и Катрон сделал фотографии *реальных предметов* — серпа и молота, купленных в местном хозяйственном магазине, со словами «Чемпион № 15», напечатанными, согласно торговой марке производителя «True Temper», на деревянных ручках<sup>4</sup>. Для такого деконструктивиста, как Бодрийяр, откровенное включение текста в эти картины было бы знаком, «означающим означаемого». Деконструкция, развитая философом Жаком Деррида, сделала акцент на том, что значение существует только в отношениях между означаемыми. Любые связи, сформировавшиеся между означаемым и его означающим, полностью зависят от системы культурного восприятия<sup>5</sup>. На философию Бодрийяра существенно повлияла семиотика — исследование знаков, окружающих нас в повседневной жизни, и их действительного значения<sup>6</sup>. Бодрийяр пишет:



<sup>1</sup> Kirk V. MoMA2000: Open Ends (1960-2000). <http://www.moma.org>.

<sup>2</sup> Pareles J. Pop View; Art and Rock // New York Times от 11.9.1988. С. 3.

<sup>3</sup> Danto A.C. Beyond the Brillo Box. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992. P. 134.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Heartney E. Postmodern Heretics / The Catholic Imagination in Contemporary Art. New York: Midmarch Arts Press, 2004. P. 9.

<sup>6</sup> Gary C. What is Hyperreality? <http://wisegeek.com>.

В отношении лексики верно, что большинство слов — существительные, отсылающие к «вещам», но в основном эти вещи представляют собой скорее абстрактные понятия, чем физические предметы мира<sup>1</sup>.

Из-за имени производителя серп и молот означают скорее абстрактное понятие маркетинга и производства, чем непосредственные предметы<sup>2</sup>. Совмещение текста и изображения было привычной техникой, используемой Уорхолом в начале его карьеры, но не в жанре натюрморта. В зависимости от культурных представлений зрителя, натюрморты серпа и молота Уорхола могли быть коммунистическим знаком или ярким изображением капиталистической системы<sup>3</sup>.

В январе 1977 года цикл был представлен в «Castelli Gallery» в Нью-Йорке под неоднозначным названием «Натюрморт»<sup>4</sup>. Уорхолу нравилось наполнять свои работы художественными и историческими смыслами<sup>5</sup>. Изображения серпа и молота не отвечают исторической традиции натюрморта, или *nature morte* (мертвой природы), где обычные, простые неодушевленные предметы сочетаются способом, придающим им философское значение. Натюрморты традиционно напоминают о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Такие привычные, повседневные предметы, как кухонная утварь и пища, были символами недолговечности и разрушения; пустые раковины вовали, что жизнь в них уже иссякла<sup>6</sup>.

Уорхол создал несколько натюрмортов и изображений серпа и молота, некоторые были больше 10 футов в высоту и 13 в ширину. Можно сделать несколько выводов из динамических композиций этих монументальных работ. На некоторых из них серп и молот не пересекаются, они показаны на холсте как отдельные предметы<sup>7</sup>. Очевидное нарушение порядка предметов может быть интерпретировано как иронический комментарий к советской экономике того времени; или как попытка преобразовать некогда мощный политический знак в нечто декоративное<sup>8</sup>. Хотя замыслы Уорхола не до конца ясны, очевиден факт, что он хотел представить серп и молот в качестве натюрморта XX столетия; переосмысление символа мощной политической системы и превращение его



<sup>1</sup> Daniel C. Semiotics for Beginners. <http://www.aber.ac.uk>.

<sup>2</sup> Danto A.C. Beyond the Brillo Box. P. 135.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> <http://www.warhol.org>.

<sup>5</sup> Colacello B. Holy Terror. New York: Cooper Square Press, 1990. P. 342.

<sup>6</sup> Hall J. Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art. London: John Murray, 1974. P. 291.

<sup>7</sup> Danto A.C. Beyond the Brillo Box. P. 136.

<sup>8</sup> Bourdon D. Warhol. P. 357.

в натюрморт убивала последнюю<sup>1</sup>. В мире непостоянного означающего художник и критик Питер Хэлли, возможно, не преувеличивал, говоря, что «по сравнению с действительностью, политика — устаревшее понятие»<sup>2</sup>.

Бодрийяр в своем анализе использовал метод постструктурализма — психоаналитическую теорию, утверждающую, что значения и ментальные категории изменчивы<sup>3</sup>. Другие постструктуралисты, например, Ролан Барт, видели несущественное референтное значение и субъективный смысл в явно поверхностной массовой культуре. «Поп-арт хочет, — писал критик, — десимволизировать предмет»; другими словами, лишить изображение глубокого значения и наделить поверхностностью симулякра. Механическая репродукция позволяет бесконечное воспроизводство и симулякр. В «Гиперреализме симуляции» Бодрийяр пишет:

Из того же разряда и разрушение реальности в гиперреализме, в тщательной редупликации реальности, особенно опосредованной другим репродуктивным материалом (рекламным плакатом, фотографией и т.д.): при переводе из одного материала в другую реальность улетучивается, становится аллегорией смерти...<sup>4</sup>.

Уорхол, возможно, был первым, кто осознал всю мощь влияния повторов в масс-медиа на общество, и, несмотря на свой наивный вид, он хорошо знал, что с помощью единственного трафарета может быть сделано любое количество одинаковых оттисков — это не было «открытием»<sup>5</sup>. Кажется, что в манере Уорхола присутствует множество комбинаций повторов в зависимости от содержания — и в живописи, и в изображениях, не относящихся к ней. Поскольку зритель всегда знает, что его работа произведена с помощью множителя, есть обаяние в обнаружении новизны в них<sup>6</sup>. В поиске новизны реальность становится тем, что Бодрийяр описал так:

... реальность для реальности, фетишизм утраченного объекта; вместо объекта репрезентации — экстаз его отрицания и ритуального уничтожения: гиперреальность<sup>7</sup>.

Несомненно, фотография, одно из самых революционных достижений девятнадцатого столетия, быстро стала жизненно важным компонентом средств массовой информации. В современном обществе фотографию считают заменой действительности и символом исторической правды. Сделанное с помощью машины изображение служит метафорой независимости от прошлого и, как это ни парадоксально, нашего поклонения машинам<sup>8</sup>. В 1930-х теоретик искусства Вальтер Беньямин доказал, что «дух» искусства, некогда гордившийся своим особенным положением или «культурной ценностью», «сник» в руках технологий воспроизводства<sup>9</sup>. «В эпоху механического воспроизводства теряется дух занятия искусством», — писал он. Вместо того чтобы оплаки-

<sup>1</sup> Danto A.C. Beyond the Brillo Box. P.136.

<sup>2</sup> Heartney E. Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 423.

<sup>3</sup> Poststructuralism. <http://www.answers.com>.

<sup>4</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 150.

<sup>5</sup> Heartney E. Postmodernism. P. 33.

<sup>6</sup> Ganis William V. Andy Warhol's Iconophilia. <http://www.rochester.edu>. In Visible Culture // An Electronic Journal for Visual Studies. 2000. Vol. 1–2.

<sup>7</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. С. 150.

<sup>8</sup> Haberstick D. Photography and the Plastic Arts // Leonardo 6. 1973. Vol. 4(2). P. 116.

<sup>9</sup> Hopkins D. After Modern Art. P. 98.

вать потерю подлинности, Бенъямин, однако, видел в механическом воспроизводстве шанс для художников исследовать новые возможности<sup>1</sup>. Он полагал, что заменой «множества копий уникальным существованием», механическое воспроизводство создало условия для политизированного искусства масс<sup>2</sup>.

В отличие от симуляционных представлений Бодрийера о Уорхоле, некоторые историки приняли референтные позиции в отношении его медиа-картин. Томас Кроу считает, что «реальность страдания и смерти» находится за пределами гламурной поверхностности товарных фетишей и медиазвезд<sup>3</sup>. Хотя они выглядят как глянцевая реклама, они всегда основаны на фотографическом негативе, передающем картинам Уорхола ощущение смерти, выходящее за рамки темы<sup>4</sup>. Это интересно в свете биографического факта: всю жизнь Уорхол боялся смерти<sup>5</sup>. В 1968 году, после того как в него стреляла Валери Солано, художник пережил клиническую смерть на операционном столе и вернулся к жизни через 1,5 минуты<sup>6</sup>. За годы до этого травмирующего случая художник чувствовал, что он «скорее наполовину, чем полностью здесь», а после выстрела «знал», что он «смотрит свою жизнь по телевизору»<sup>7</sup>. Уорхол был равнодушен практически ко всему материальному, реальному и существующему; его представление о действительности было полностью составлено из фотографий, предназначенных для дублирования в бульварной журналистике, рекламе, для стимулирования продаж и развлечения. Для него эти «реди-мейд» изображения стали критерием реальности и самой реальностью<sup>8</sup>.

С момента появления фотографических изображений художники играют с принятым в обществе пониманием фотографии как суррогата реальности<sup>9</sup>. Авангардисты начала XX столетия пришли к пониманию того, что с появлением фотографии нет больше необходимости в попытках создать магическое пространство или глубину в искусстве. Бодрийер пишет:

Долой старые иллюзии рельефа, перспективы и глубины (пространственной и психологической), связанные с восприятием объекта: вся оптика, вся скопика в целом становится операциональной, располагаясь на поверхности вещей, взгляд становится молекулярным кодом объекта<sup>10</sup>.

Нехватка духовной глубины в картинах Уорхола обеспечивает плоскую поверхность для чистого пристального взгляда и «слепого ретранслятора осматривающего его взгляда»<sup>11</sup>. Цикл «Серп и Молот» основан на фотографиях реально существующих предметов, но все же они остаются символическими и плоскими, несмотря на их энергичные, драматические тени.

<sup>1</sup> Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas. Malden, MA : Blackwell Pub., 2003. P. 520–521.

<sup>2</sup> Hopkins D. After Modern Art. P. 98.

<sup>3</sup> Foster H. Death in America. P. 38.

<sup>4</sup> Jameson F. The Deconstruction of Expression. I Art in theory, 1900–2000: an anthology of changing ideas. Malden, MA : Blackwell Pub., 2003. P. 1048.

<sup>5</sup> Heartney E. Postmodern Heretics/The Catholic Imagination in Contemporary Art. P. 35.

<sup>6</sup> Bockris V. Warhol: The Biography. P. 302–303.

<sup>7</sup> См. Foster. Death in America. P. 58.

<sup>8</sup> Halley P. Dandy Warhol. <http://findarticles.com>.

<sup>9</sup> Haberstick D. Photography and the Plastic Arts. P. 113, 116.

<sup>10</sup> Бодрийер Ж. Символический обмен и смерть. С. 151.

<sup>11</sup> Там же.

Некоторые работы содержат большие плоские прямоугольники, напоминающие подобные элементы у русских супрематистов. Уорхол смог сохранить плоскость этих двухмерных фотографий, приспособить большие размеры некоторых холстов, развивая новую технику живописи — «morping». Уорхол применяет широкие мазки красной краски, используя губку от швабры в областях, меняющихся от рисунка к рисунку, накладывает предметы друг на друга и расширяет тени<sup>1</sup>. Неестественно большие красные области на изображениях, часто нарисованные в форме предмета, подчеркивают плоскостность поверхностей, подражая гляцевым медиа-рекламам. В то время как некоторые могут воспринимать длинные тени и их кроваво-красную окраску как нечто устрашающее, другие видят их театральными и экспрессивными. Вместо того, чтобы выражать в картинах житейский опыт, Уорхол передает свое знание коммунистического символа на языке времени, симулируя плоский маркетинговый стиль поздней капиталистической культуры.

Самая успешная выставка «Натюрморта» прошла в «Daniel Templon Gallery» в Париже в мае 1977 г. Все картины были проданы, несмотря на, а возможно, и из-за трехсот одетых в кожу панков, посетивших презентацию<sup>2</sup>. Взбалмошная толпа приняла Уорхола за своего; она была очарована американским художником и его коммунистическими изображениями. Когда Кола-

селло описывал эту причудливую сцену в своем дневнике, он вспоминал: «Некоторые панки написали “НЕНАВИСТЬ” и “ВОЙНА” на стенах фруктовым мороженым. У некоторых была отрывка от белого вина». Реакцией Уорхола на хаотичный прием были слова — «это только мода»<sup>3</sup>. Интерес к коммунистическим символам в то время не был ограничен повальным увлечением панком. Автор и обозреватель Энн Аппельбаум размышляет над странной реакцией большей части общества 1970-х на серп и молот:



<sup>1</sup> Bockris V. Warhol: The Biography. P. 400.

<sup>2</sup> Colacello B. Holy Terror. P. 340.

<sup>3</sup> Bockris V. Warhol: The Biography. P. 407–408.

Большинство людей, покупающих советскую атрибутику, были из Америки и Западной Европы. У всех них мысль о ношении свастики вызвала бы отвращение. Но ни один не возражал против серпа и молота на футболке или шляпе. Это незначительный факт, но иногда именно такие незначительные наблюдения позволяют лучше всего уловить культурное настроение. Возможно, этот урок не был усвоен; когда символ одного массового убийцы приводит нас в ужас, эмблема другого веселит нас<sup>1</sup>.

Опосредованные образы в газетах, на радио, телевидении, интернет-сайтах и в голливудских фильмах настолько распространились в западной культуре, что наше знание истории, политики и повседневной жизни стало искаженным? и наше восприятие действительности навсегда поменялось.

Когда Бодрийяр пришел к шокирующему выводу, что действительность исчезла, он не призывал верить ему — он просто говорил о постмодернистском мире медиации. Так же Уорхол обнажил больные места западной культуры, механически воспроизводя знаки реальности, лишенной всякого истинного самовыражения и истинного чувства. С 1961 года и до конца своей жизни Уорхол постоянно создавал произведения искусства, которые были одновременно и референтными, и симуляционными; его картины были комментариями к всеобщему превращению в товар — будь то предмет или человек. Интерпретация работ Уорхола всецело зависит от исторического контекста, в котором они рассматриваются, возможно, даже больше, чем работы любого другого художника. Когда в эпоху Холодной войны начала спадать напряженность, символы серпа и молота исчерпали себя<sup>2</sup>. Спустя годы после Холодной войны цикл «Натюрморт» Уорхола привлек внимание к тому, что Советский Союз больше не существует и что он оставил позади путаницу потерпевших крах идеологий; они представляют собой скопление галлюциногенных проблесков чего-то более странного — гиперреальности<sup>3</sup>.

*Перевод с английского М.Е. Богдановой*

---

<sup>1</sup> В книге «Гулаг: история» («Gulag: A History»), награжденной Пулитцеровской премией, автор и обозреватель «Washington Post» утверждает, что система советских концентрационных лагерей была идентична смертоносной машине нацистов. См.: Anne Applebaum. Point of View. <http://www.economicswithaface.com>.

<sup>2</sup> Danto A. C. Beyond the Brillo Box. P. 131.

<sup>3</sup> Cadwalladr C. Ukraine: Bob, Andy and a place called Nowhere. <http://www.telegraph.co.uk>.