

**ИЗБРАННЫЕ
ИНТЕРВЬЮ
ЭНДИ УОРХОЛА**

1962-1987

I'LL BE YOUR MIRROR

**Я СТАНУ
ТВОИМ
ЗЕРКАЛОМ**

Кеннет Голдсмит

**Я стану твоим зеркалом.
Избранные интервью
Энди Уорхола (1962–1987)**

«Ад Маргинем Пресс»

2004

УДК 7.038.51.071.1(73)(092)Уорхол Э.(047.53)
ББК 85.103(7Сое)-8Уорхол Э.

Голдсмит К.

Я стану твоим зеркалом. Избранные интервью Энди Уорхола (1962–1987) / К. Голдсмит — «Ад Маргинем Пресс», 2004

В настоящей книге собрано более тридцати интервью Энди Уорхола (1928–1987), разделенных по трем периодам: 60-е, 70-е, 80-е. Изобретательность Уорхола в интервью обычно оставалась в рамках формата «вопрос-ответ», но намекала, что это лишь формат, и давала интервьюеру право его разрушить. Своими вроде бы банальными ответами художник создавал простор для творческих способностей интервьюера, поощряя их еще больше, когда менялся с интервьюером местами или как-то иначе размывал роли интервьюера и интервьюируемого. Можно ли считать эти интервью искусством? Если рассмотреть их в широком контексте, на фоне всего корпуса творчества Энди Уорхола во всех техниках и видах искусства, то, по мнению составителей этого сборника, придется ответить: «Можно».

УДК 7.038.51.071.1(73)(092)Уорхол Э.(047.53)
ББК 85.103(7Сое)-8Уорхол Э.

Содержание

Введение. Зазеркалье	6
Предисловие составителя	22
Шестидесятые	25
1. Поп-арт? Это вообще искусство? Откровенное интервью Энди Уорхола	25
2. Уорхол берет интервью у Бурдона	27
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Я стану твоим зеркалом: Избранные интервью Энди Уорхола (1962–1987)

Составитель Кеннет Голдсмит

The Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987

Edited by Kenneth Goldsmith

Introduction by Reva Wolf

Afterword by Wayne Koestenbaum

I'll be your mirror

Carroll & Graf Publishers

Под редакцией Кеннета Голдсмита

Введение Ривы Вулф

Послесловие Уэйна Кёстенбаума

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Published by permission of DA CAPO, an imprint of PERSEUS BOOKS, INC. (USA) via Alexander Korzhenevski Agency (Russia)

Перевод с английского – Силакова Светлана

Оформление – ABCdesign

Введение. Зазеркалье *Рива Вулф*

Может ли интервью быть произведением искусства? Вот одна из множества проблем, которые Энди Уорхол поднял перед нами в сотнях интервью, к которым приложил руку: одни интервью он давал сам, другие брал, а иногда выступал в роли интервьюера и интервьюируемого одновременно. Он поднимал эту проблему, решительно отказываясь (прибегая ко всем мыслимым и немыслимым хитроумным уловкам) воспринимать всерьез вопросы из интервью. Но, как представляется, чем несерьезнее он отвечал (или спрашивал сам), тем серьезнее идеи, которые остались от этих интервью для обдумывания следующими поколениями; а чем уклончивее были слова Уорхола, тем глубже их подтекст. Какая-нибудь фраза наподобие «я не знаю» (образчик, который вспоминается первым делом) приобретала характер замысловатой философской мысли. Просто изучите вот эту подборку вопросов и ответов, надежных из интервью Уорхола за пятнадцатилетний период:

– Что пытается сказать поп-арт?

– Не знаю¹.

(1962)

– Как вы начали снимать кино?

– Э-э-э... Не знаю².

(1965)

– Во что вы верите?

Энди Уорхол характерным для себя жестом поднес пальцы к губам. Словно силился запихнуть обратно слова, слетевшие с языка. «Не знаю, – сказал он. – Каждый день все начинается с нуля»³.

(1966)

– Какова ваша роль, ваша функция в режиссуре какого-нибудь «фильма Уорхола»?

– Не знаю. Сам пытаюсь понять⁴.

(1969)

– Но почему Элвис Пресли, я хочу сказать, почему вы вдруг выбрали беднягу Элвиса как тему для шелкографий?

– Дайте-ка подумать. Не знаю⁵.

(1972)

– Что значит для вас жизнь?

– Не знаю. Хотелось бы знать⁶.

(1975)

¹ См. наст. изд., с. 45.

² См. наст. изд., с. 104.

³ *Shecter, Leonard*. The Warhol Factory // New York Post. 23 February 1966.

⁴ См. наст. изд., с. 198.

⁵ *Bailey, David*. Andy Warhol: [монтажные листы документального телефильма]. London: Bailey Litchfield / Mathews Miller Dunbar, 1972. Без пагинации.

⁶ См. наст. изд., с. 253.

Вот череда вопросов и ответов, которая ставит перед нами вопросы, не имеющие ответа, – те самые, на которые каждый из нас так или иначе натывается на жизненном пути, над которыми ломает голову или, наоборот, пытается их в упор не видеть или еще как-то преодолеть их. Кстати, даже прямо сейчас, работая над этой статьей, я терзаю себя вопросами: «Да знаю ли я на самом деле, что хочу сказать? Знаю ли я, в чем моя “роль”, какая у меня “функция”, какие намерения? И вообще, а знаю ли я, что такое для меня жизнь?» Вопросы экзистенциальные, основополагающие (кстати, каждое поколение открывает их для себя заново) – из тех, которые порой неловко произносить вслух. Но в том, как Уорхол задавал эти вопросы, было нечто феноменальное: он умудрялся обойти неловкость, прибегая к уверткам – а точнее, к специфическим формам, нюансам и структурам увертливости, изобретенным им самостоятельно.

Виртуозная увертливость Уорхола побуждает задавать себе разнообразные вопросы о жанре интервью. Чем интервью – печатные или в телерадиоэфире – притягивают аудиторию? Почему за последние пятьдесят лет они распространились повсюду? Как интервью с художником влияют на наше восприятие его творчества? Как относиться к тому факту, что большинство интервью в той или иной степени редактируются, но кажутся дословными стенограммами бесед? Есть ли в жанре интервью специфические формулы и традиции? Какова история интервью художников и в чем она пересекается с историей интервью литераторов, политиков или эстрадных артистов?

Интервью и история искусств: разоблачение формул и традиций

Если Уорхол уклонялся от прямого ответа на какой-то вопрос, то, скорее всего, оттого, что вопрос был чисто формальным или стереотипным. Эта уклончивость давала кое-что поважнее, чем мог бы дать простой ответ, – обнажала предсказуемость вопроса (правда, это не мешало Уорхолу порой изобретать на ходу собственные готовые клише). В интервью художников один из самых предсказуемых вопросов – об отношении к коллегам-предшественникам⁷. (Недавно был издан целый сборник интервью, где только этот вопрос и задают⁸.) За этим вопросом стоит проблема чужого влияния и художественной «родословной» – одна из стандартных тем в дискурсе истории искусств.

В семидесятые годы XX века стал популярен особый подвид интервью: арт-критик расспрашивал несколько художников поодиночке об их отношении к какому-нибудь светилу художественных кругов; затем все ответы публиковались в одной подборке. Например, Джинн Сигел опросила одиннадцать художников, в том числе Уорхола, об абстрактном экспрессионисте Барнетте Ньюмане. Интервью было приурочено к крупной ретроспективной выставке Ньюмана в 1971 году в МоМА в Нью-Йорке. Художники благовоспитанно рассказывали, как им видится значение творчества Ньюмана. Уорхол тоже говорил о творчестве – посмеивался над абстрактными композициями из вертикальных линий, которые писал Ньюман. А вот светская жизнь Ньюмана, похоже, не оставила Уорхола равнодушным. Уорхол так ее описал:

⁷ Похожий (и сходным образом предписанный) набор вопросов обычно характерен для интервью литераторов, как заметил Брюс Боуэр в своем интереснейшем эссе «Talk Show: The Rise of the Literary Interview» (American Scholar. Vol. 57. Summer 1988. P. 428).

⁸ Kimmelman, Michael. Portraits: Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre and Elsewhere. New York: Random House, 1998. Киммельман, старший арт-критик *New York Times*, в финале своего предисловия к сборнику заметил, что его интервью «доказывают... что новое искусство – это всегда, каким-то существенным образом, комментарий к минувшему» (р. xviii). Уорхол был бы неудачным собеседником для Киммельмана, поскольку критик так формулирует свою задачу: «...продемонстрировать, что хорошие художники из самых разных школ способны говорить об искусстве, обходясь без эквивоков» (р. x).

«Я знал Барни только благодаря тому, что он наверняка посещал больше вечеринок, чем я. Просто не знаю, как он всюду успевал: в смысле, он приходил на вечеринку и уходил на следующую. Это что-то абсолютно невероятное; честно говоря, сейчас у меня такое ощущение, будто он просто на другой вечеринке. А у вас случайно нет такого ощущения – что он просто на другой вечеринке? Наверно, ему было необязательно работать подолгу, ведь он рисовал всего одну линию, вот у него и хватало времени на вечеринки»⁹.

Если в этом пассаже вообще что-то сказано об искусстве, то оно замаскировано каким-то, казалось бы, банальным щебетом про вечеринки¹⁰. И все же за завесой банальности Уорхол небрежно скрывает поразительную пронзительность, которая обнажается, стоит нам сообразить, что Ньюман умер в 1970-м, незадолго до этого интервью. Тут-то и становится ясно: «он на другой вечеринке» – это так Уорхол вообразил загробную жизнь Ньюмана. Сквозь слова проступает печаль. Проступает словно по волшебству: завеса, за которой только что ничего не было, вздымается от наплыва эмоций. В конечном счете нас подталкивают к мысли, что суть не в искусстве, не в вечеринках, а в том, что мы смертны.

Спустя почти десять лет после интервью о Ньюмане Уорхол поучаствовал в похожем сборнике интервью, посвященном ни больше ни меньше как Пабло Пикассо. Как и «ньюмановская» подборка, сборник делался к большой ретроспективе в МоМА: арт-критик Джадд Тулли попросил двенадцать художников оценить значение Пикассо. В ответах большинства мы с вами не обнаружим ничего неожиданного, их высказывания в основном отражали тогдашние общепринятые мнения. Приведем несколько примеров. Пол Дженкинс заметил: «Доминирующая черта его творчества – искажение классики, которое в конечном итоге само сделалось классикой». Ромэр Бирден счел, что Пикассо «так и остался абсолютно испанским художником». А Рой Лихтенштейн заявил: «Я считаю Пикассо важнейшим художником XX века»¹¹. Уорхол обошелся без категоричных высказываний об истории искусства и сказал вот что:

«Эх, единственное, что мне в нем по-настоящему созвучно, это его дочь Палома. Она чудесная. Вы ее хоть немножко знаете? Она бывает в нашем городе. Наверно, вам стоило бы однажды взять у нее интервью. Она бывает здесь каждые две недели. Я просто счастлив, что у него родилась такая чудесная дочь, Палома»¹².

И действительно, в конце семидесятых и начале восьмидесятых Уорхол часто встречался с Паломой Пикассо на светских мероприятиях (более того, самолично работал над ее интервью¹³). Но факт тот, что с самого начала своего творческого пути Уорхол пристально интересовался творчеством, колоссальной производительностью и репутацией Пикассо¹⁴. Когда в беседе, посвященной ее отцу, Уорхол предпочел перевести разговор на Палому, он

⁹ См. наст. изд., с. 232.

¹⁰ Однако следует отметить, что в том же интервью Уорхол с восхищением говорил о скульптуре Ньюмана «Сломанный обелиск» (1963–1967), которая размещена перед капеллой Ротко в Хьюстоне. Тут стоит особо подчеркнуть, во-первых, что эту скульптуру приобрело семейство де Менил, тесно связанное с Фредом Хьюзом, деловым партнером Уорхола, а во-вторых, что Джинн Сигел, по-видимому, умела «разговорить» Уорхола лучше, чем многие другие интервьюеры.

¹¹ Tully, Judd. Artists on Picasso // Horizon. Vol. 23. April 1980. P. 50, 49, 48.

¹² Ibid. P. 50.

¹³ В дневниках Энди Уорхола (*Уорхол, Энди. Дневники Энди Уорхола. 1968–1976* / под ред. П. Хаккет; пер. с англ. В. Болотникова; ред. Е. Черкасова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015) есть сведения о его общении с Паломой. См., например, с. 11–12, 45, 67, 133, 137, 262, 296–297 (упоминание о ее интервью), 336–337, 344, 383, 389, 414, 473, 559 и 601.

¹⁴ См.: *Уорхол, Энди, Хаккетт, Пэт. ПОПизм. Уорхоловские 60-е* / пер. с англ. Л. Речной. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

как бы опозил все рассуждения о достоинствах Пабло Пикассо как художника. Однако здесь, как и в других интервью, атипичный ответ Уорхола – это усилие избежать напыщенности. Уорхол словно бы проделывает фокус, и вот уже его ответ выглядит свежим и оригинальным, а глубокомысленные, искренние рассуждения коллег – банальными и стереотипными на этом фоне!

Мнимая банальность высказываний Уорхола становилась более выпуклой, когда ему было неприятно или дискомфортно общаться с интервьюером. В документальном фильме 1971 года арт-критик Барбара Роуз поинтересовалась его мнением о художнике Джаспере Джонсе (часто говорят, что творчество Джонса сильно повлияло на молодого Уорхола). Уорхол дал лаконичный, типичный для себя ответ: «По-моему, он гений». Когда Уорхола настойчиво попросили обосновать его мнение, он уточнил: «О-о-о, ну-у, он готовит просто гениальные ланчи. Из курицы он готовит нечто гениальное. Он кладет петрушку *внутри* курицы»¹⁵. Вполне возможно, что Джонс действительно готовил мастерски, но излишне уточнять, что Роуз надеялась услышать вовсе не кулинарные рецепты в пересказе Уорхола. Очевидно, он сознательно хотел взбесить Роуз¹⁶. Но возможна и другая трактовка: Уорхол изыскал способ «сорвать маску» с Джонса, заострив внимание на его стереотипно женском увлечении. (Уорхол знал, что Джонс предпочитал не афишировать свою сексуальную ориентацию¹⁷.) То есть высказывание Уорхола уподобилось разоблачительному заявлению, но осталось попыткой уйти от банальных, неоригинальных рассуждений про влияние художника А на художника Б – тех самых рассуждений, которыми преимущественно заполнены труды историков искусства и интервью художников.

Интервью как сотрудничество

Пример из интервью Барбаре Роуз демонстрирует, как отношение Уорхола к интервьюеру сказывалось на его ответах. В данном случае его ответы отразили его неприязнь, но в других, наоборот, что-то наподобие симпатии. Ниже мы процитируем несколько кокетливых реплик. Для Уорхола флирт был еще одним способом увильнуть от разговоров о его творчестве. Когда в 1966 году его спросили, сколько времени он тратит на свои картины, Уорхол ответил: «Ноль времени... какого цвета у вас глаза?»¹⁸ Иногда эта манера впускать «личную жизнь» в интервью заходила намного дальше и выглядела намного забавнее. Например, в интервью, которое Уорхол дал арт-критику Полу Тейлору на закате жизни (оно опубликовано уже после его смерти). Давайте подслушаем их беседу:

Э.У. А вы в тот вечер великолепно выглядели. Я много фотографировал вас в этом вашем новом пиджаке.

<...> Когда вы ко мне опять зайдете, я вас снимаю крупным планом.

П.Т. Может быть, для раздела «Аванс» в *Interview* [журнале Уорхола]? Но у меня пока маловато достижений.

Э.У. Вы могли бы переспать с издателем¹⁹.

¹⁵ Боб Колачелло описал именно это интервью в своей книге «Holy Terror: Andy Warhol Close Up» (New York: HarperCollins, 1990. P. 65).

¹⁶ Ibid. P. 64–65.

¹⁷ В «ПОПизме» Уорхол описывает свое щепетильное отношение к этой теме. Проницательный анализ сексуальных идентичностей Уорхола и Джонса дал Кен Силвер (см.: *Silver, Ken. Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art // Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955–1962* / ed. Russell Ferguson. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 1992. P. 193–197).

¹⁸ См. наст. изд., с. 157.

¹⁹ См. наст. изд., с. 403–404.

Этот озорной флирт – логическое продолжение предыдущих реплик в диалоге Тейлора с Уорхолом. Он стал возможен, потому что в данном случае интервьюер безропотно принял правила игры, предложенные Уорхолом. В этом интервью, как и в многочисленных других, Уорхол стремился приподнять покров над обстоятельствами создания интервью, которые обычно утаиваются. Заодно он заострил особое внимание на духе сотрудничества, свойственном всем интервью; этот дух хорошо описан в одном исследовании 1969 года о риторике интервью: «В интервью любое утверждение... это не спонтанное высказывание, а результат совместной работы интервьюера и интервьюируемого. <...> Самое главное свойство интервью как формы риторики – то, что оно представляет собой плод сотрудничества»²⁰. Поскольку интервью – по определению совместная работа, этот жанр идеально подходил Уорхолу, чье творчество в иных сферах: в кино, живописи, литературе – тоже предполагало ту или иную степень сотрудничества с другими людьми.

Методы, к которым интервьюеры прибегали в этой совместной работе, не менее интересны, чем методы Уорхола во время интервью. Собственно, манера Уорхола побуждала интервьюеров, если у них хватало воображения, изобретать более творческий подход, чем к интервьюированию большинства художников. В середине семидесятых французский историк искусства Жан-Клод Лебенштейн расспросил восемь художников о значении творчества Анри Матисса. От Уорхола (как вы, наверное, уже догадались) он не добился однозначных ответов, которые давали другие (то были Лихтенштейн, Шаритс, Вессельман, Андре, Стелла, Марден и Джадд). И тогда Лебенштейн заключил ответ Уорхола в интеллектуальные и визуальные «скобки»: в качестве эпиграфа поставил пассаж о Матиссе, найденный в некой книге о Уорхоло, а в качестве концовки (которая заодно завершала весь сборник интервью) – слова Матисса, которые оригинально дополнили и облагородили сжатое высказывание Уорхола, а также продолжили пассаж из книги. Вот как это выглядит целиком:

Один друг как-то спросил Энди Уорхола, чего тот по-настоящему хочет от жизни. «Хочу быть как Матисс», – ответил он.

(Цит. по: *Tomkins, Calvin. Raggedy Andy // Andy Warhol by John Coplans. New York: New York Graphic, 1971.*)

«Что мы можем сказать о Матиссе, Фред? Это пара линий...»

Энди Уорхол

«Тот, кто хочет посвятить себя живописи, для начала должен отрезать себе язык».

*Анри Матисс*²¹

Итак, чтобы придать смысл словам Уорхола, Лебенштейн разрушил стереотипный для интервью формат «вопрос-ответ».

История: обмен ролями, Голливуд, радио и арт-пресса

Изобретательность самого Уорхола в интервью обычно оставалась в рамках вышеупомянутого формата «вопрос-ответ», но намекала, что это лишь формат, и давала интервьюеру (если это был кто-то типа Лебенштейна) право его разрушить. Своими вроде бы банальными ответами Уорхол создавал простор для творческих способностей интервьюера. Еще больше он поощрял эти способности, когда менялся ролями с интервьюером или как-то иначе раз-

²⁰ Doherty, Paul C. The Rhetoric of the Public Interview // College Composition and Communication. Vol. 20. February 1969. P. 23. О со-творческом характере интервью см. также, например: *Mishler, Elliot G. Research Interviewing: Context and Narrative. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986. Chapter 3: The Joint Construction of Meaning.*

²¹ *Lebensztejn, Jean-Claude. Eight Interviews/Statements // Art in America. Vol. 63. July-August 1975. P. 75.*

мывал роли интервьюера и интервьюируемого. Этот подход он применил уже в первом из своих опубликованных интервью, которые нам известны. Оно было напечатано в 1962 году в журнале *Art Voices* (тогда совсем молодом, ныне не существующем). В вводке к нему (она перепечатана в нашей книге) редакторы журнала пересказали свой диалог с Уорхолом: «Мы ему говорим: давайте мы вас проинтервьюируем как официального представителя поп-арта, а он говорит: нет, давайте я вас проинтервьюирую»²².

Всего через несколько лет, к середине шестидесятых, Уорхол скандально прославился тем, что просил интервьюеров самостоятельно отвечать на их собственные вопросы. Из книги «Поп-арт» 1965 года мы узнаем: когда некий журналист спросил Уорхола о его биографии, тот в ответ предложил: «Почему бы вам ее не выдумать?»²³ В следующем году арт-критик Алан Соломон рассказал, как пытался взять у Уорхола интервью для телевидения. «Вот что я вам скажу, – заявил художник, – а скажите-ка мне заодно ответы». Соломон возразил, что ответов не знает. «Ничего, – отозвался Уорхол, – вы просто скажите мне, что говорить»²⁴.

Отчего он так себя вел? Одно из объяснений можно найти в фрагменте об интервьюерах (*Энди Уорхол. Философия Энди Уорхола. 1975*): «Я обнаружил, что почти все интервью написаны заранее. Журналисты знают, что хотят написать о тебе, и знают, что думают о тебе, еще до того, как поговорят с тобой, так что они просто подыскивают слова и детали, чтобы подтвердить то, что они уже решили сказать»²⁵. Это ощущение свойственно людям, которых интервьюируют регулярно. Боб Дилан его явно испытывал. В некоторых интервью в шестидесятые Дилан, совсем как Уорхол, повторял за интервьюерами их вопросы (только держался более резко) и вообще старался, чтобы журналисты сами отвечали на собственные вопросы. Вот пример:

Журналист Вы ставите перед собой какую-то цель?

Боб Дилан Я ставлю перед собой какую-то цель?

Журналист Вы пытаетесь переделать мир или совершить что-то другое в этом роде?

Боб Дилан Я пытаюсь переделать мир? Вы об этом спрашиваете?

Журналист Ну хорошо, вам свойственен идеализм или что-то вроде?

Боб Дилан Я пытаюсь переделать идеализм мира? Вы об этом спрашиваете?

Журналист Ну, в смысле, вы пытаетесь развивать в людях идеализм?

Боб Дилан Ну хорошо, скажите сами, какие, по-вашему, у меня идеи?²⁶

Дилан, как до него Уорхол, сопротивлялся, когда на него пытались навесить какие-то «этикетки». Срывал их. Примечательно, что, сопротивляясь открыто, ты рискуешь показаться вздорным человеком или даже поставить себя в дурацкое положение. Вспомним, как Сьюзен Сонтаг сердито заявила некому интервьюеру:

²² См. с. 44 этой книги. В общественных науках акт обмена ролями или принятия на себя роли другого иногда называется символической интеракцией. См. об этом: *Blumer, Herbert. Symbolic Interaction: Perspective and Method. N.J.: Prentice-Hall, 1969; Foddy, William. Constructing Questions for Interviews and Questionnaires: Theory and Practice in Social Research. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1993. P. 19–21.*

²³ *Rublowsky, John. Pop Art. New York: Basis Books, 1965. P. 112.* Здесь Рубловски признал, что высказывание Уорхола мотивировалось не просто желанием уйти от ответа: «Его ответ – это, разумеется, элемент его позы. Попытка его прощупать отражена. И все же это не просто уход от ответа. Фактически Уорхол говорит нам, что человек – сложно устроенное существо, нечто большее, чем всего лишь совокупность прожитых им дней».

²⁴ *Solomon, Alan. [Предисл.] // Solomon, Alan. Andy Warhol. Boston: Institute of Contemporary Art, 1966. Без пагинации. О телепередаче, для которой Соломон интервьюировал Уорхола, см.: Jones, Caroline A. Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 91–93.*

²⁵ *Уорхол, Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот) / пер. Галины Северской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 86.*

²⁶ *The Austin Interview (1965) // Bob Dylan: A Retrospective / edited by Craig McGregor. New York: William Morrow, 1972. P. 162.*

«Если вы будете продолжать в том же духе, я сейчас встану и уйду. Я веду не тот образ жизни, на который вы, похоже, намекаете своим вопросом <...> не пытайтесь вкладывать в мои уста ваши собственные слова, я ничего подобного не думаю. Если бы я так думала, я рассуждала бы банально. Я была бы дурой»²⁷.

Уорхол избегал подобных деклараций, горделивость которых граничит с карикатурным чванством. Он предпочитал *казаться* банальным или дураком.

Уорхол словно бы шел на поводу у интервьюера. Пример такой манеры поведения – распространенная практика, когда киностудии полностью контролировали высказывания своих кинозвезд в интервью. Актерам в буквальном смысле диктовали, что они должны отвечать журналистам²⁸. С такими срежиссированными интервью Уорхол наверняка познакомился еще в детстве, когда регулярно слушал радио, в том числе интервью знаменитостей. В тридцатые годы это были радиопередачи *Forty-Five Minutes in Hollywood* и *Hollywood in Person*, в сороковых – *Breakfast at Sardi's*, *Hollywood Startime* и пятиминутные интервью, которые брала Хедда Хоппер. Вдобавок Уорхол, пламенный поклонник кинозвезд, читал подобные интервью в *Photoplay* и других журналах, адресованных фанатам кино.

Тот факт, что Голливуд сам разрабатывал сценарии интервью, не скрывался или лишь слегка вуалировался; во многих случаях читатели отлично понимали, как сделано интервью (или догадывались, что беседа хотя бы отчасти срежиссирована). Уже в тридцатые годы власть студий над звездами стала достоянием гласности; ее даже пародировали. Одна такая пародия попала, представьте себе, в журнал об изобразительном искусстве. В 1934 году *Art News* опубликовал «эксклюзивное интервью» Микки-Мауса и Минни-Маус. Минни высказала сомнения, что этот текст устроит ее пиар-менеджера:

«Вы уверены, – встревожено спросила она, покачивая ножкой в туфельке на высоком каблуке, – что *Art News* — журнал того разряда, где нас проинтервьюируют элегантно? Наш менеджер по рекламе ужасно придирчив, а я как-то мало знакома с вашим изданием»²⁹.

История голливудских интервью изобилует аллюзиями на их искусственность. Показателен случай актера Виктора Мэтьюра. Как утверждалось в *Celebrity Reporter* в 1959 году, Мэтьюр, однажды заявивший Хедде Хоппер: «Быть знаменитостью – это мое хобби», принадлежал к породе людей, *которых вряд ли можно узнать* даже за много лет знакомства, зато *про них* всегда что-то *узнаешь*, даже не имея на то желания. Он рассказывал какую-нибудь немыслимую байку, потом пододвигался к репортеру и шептал: «А теперь пара слов абсолютно не для печати. Когда публикация?»³⁰

В интервью художников, как и в интервью голливудских знаменитостей, стандартные вопросы о жизни подчинены главной задаче: журналист пытается разгадать личность, стоящую за творчеством. Именно *человека* мы пытаемся увидеть за словами любого прочитанного или услышанного интервью (но, по расхожему мнению, «лицом к лицу лица не увидеть»; это подтверждается только что процитированным рассказом о Викторе Мэтьюре). Потому-то на раннем этапе интервью художников (по крайней мере в *Art News* — одном из столпов американской художественной прессы) иллюстрировались их портретами, чтобы мы могли домыслить образ: не только услышать голос, но и увидеть лицо.

²⁷ Lydon, Christopher: Sontag Erupts // The Boston Phoenix. Vol. 27. November 1992. P. 10.

²⁸ Эта практика описана в кн.: Barnouw, Erik. The Golden Web: A History of Broadcasting in the United States. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 1968. P. 104.

²⁹ Morsell, Mary. In Lighter Vein: Mickey Laments the Culture Circuit // Art News. Vol. 17. February 1934. P. 16.

³⁰ Amory, Cleveland (chief editor) // International Celebrity Register. New York: Celebrity Register Ltd., 1959. P. 496.

К началу шестидесятых годов XX века, когда Уорхол начал давать интервью, пресса в основном перестала дополнять интервью портретами. Эта перемена отражала более широкие тенденции журналистики. По общепризнанному мнению историков искусства, в художественной критике пятидесятих-шестидесятых годов приобрел огромное значение формальный анализ, основанный на убеждении, что произведение можно постичь, лишь изучая его отдельно, в отрыве от биографической и прочей информации, которая не имеет отношения к искусству. В журналистике прослеживалась сходная тяга к объективности, заметно изменившая понимание роли журналиста в пятидесятих по сравнению с практикой тридцатых.

Интервью *Art News* в тридцатые годы XX века (в том числе интервью 1934 года с Микки-Маусом и Минни-Маус) представляли собой скорее статьи, чем расшифровки бесед, и лишь изредка содержали точные цитаты³¹. Только в 1963 году этот журнал (к тому времени переименованный в *Artnews*) применил полноценный формат «вопрос-ответ», столь привычный для нас сегодня. Кстати, по воле судьбы этот формат впервые был опробован в цикле интервью с несколькими художниками, который назывался «Что такое поп-арт?» и включал в себя самое знаменитое интервью Уорхола (перепечатанное в нашем сборнике³²). Скорее всего, *Artnews* развил новый для себя формат интервью, вдохновляясь прессой для массового читателя. Уместный выбор, если учесть, что в цикле шла речь о новом на тот момент явлении – поп-арте, само название которого отсылает к массовой культуре³³.

Другие, пожалуй более значимые, образчики этого новаторского, претендующего на объективность формата мы находим в интеллектуальных изданиях, особенно в *Paris Review*. Этот журнал с самого своего основания в 1953 году регулярно публиковал интервью в формате «вопрос-ответ»³⁴. (В том же году на экраны вышла телепередача в жанре интервью *Person-to-Person* Эдварда Р. Мурроу. То есть на телевидение пришел стандартный для радио жанр – интервью со знаменитостями.) С конца пятидесятих интервью, опубликованные *Paris Review*, переиздаются в виде сборников – то есть распространяются еще шире, чем сам журнал.

В предисловии к первому из этих сборников, изданному в 1958 году, Малькольм Коули отметил: «Интервьюеры – люди нового поколения, прозванного “поколение, которое молчит”. Правда, тут, пожалуй, уместнее глагол “ожидает”, “слушает” или “расспрашивает”»³⁵. Это не единственный случай во второй половине пятидесятих, когда голос журналиста старались исключить из интервью. Например, в предисловии к книге Селдена Родмена «Разговоры с художниками» (1957) нам сообщают: «На протяжении всей книги Родмен мудро держит свои мнения при себе, ограничиваясь ровным, ласковым мурлыканьем»³⁶. (Похоже, интервьюеры позаимствовали манеру невнятно шептать у психоаналитиков-фрейдистов, в тот период находившихся на пике влияния.)

Итак, победила идея, что интервьюируемый должен иметь больше власти над содержанием интервью, а в серьезной журналистике стал популярен формат «вопрос-ответ», создающий впечатление объективности. Но именно в этот период Уорхол своей мнимой уклончи-

³¹ См., например: *Flint, Ralph*. Matisse Gives Interview on Eve of Sailing // *Art News*. Vol. 3. January 1931. P. 3–4 (самое первое интервью с каким-либо художником, опубликованное в *Art News*), а также: *Eglinton, Laurie*. Marcel Duchamp, Back in America, Gives Interview // *Art News*. Vol. 18. November 1933. P. 3, 11.

³² Интервью, подготовленные совместно с Джином Свенсоном, были опубликованы в двух номерах *Artnews* – ноябрьском за 1963 год и февральском за 1964-й. Интервью Уорхола напечатано в ноябрьском номере. Оно перепечатано здесь на с. 56.

³³ Интересное предположение, что Уорхола привлекал жанр интервью, поскольку здесь, как и в других видах его «поп»-деятельности, «родная речь и опосредованная речь перемешаны неразрывно», см.: *Sayre, Henry M*. The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970. Chicago: University of Chicago Press, 1989. P. 30.

³⁴ Интересная оценка интервью, опубликованных в *Paris Review*, есть в: *Bawer*. Talk Show. P. 422–424.

³⁵ *Cowley, Malcolm*. [Предисл.] // *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. New York: Viking, 1959. P. 3–4.

³⁶ *Eliot, Alexander*. [Предисл.] // *Rodman, Selden*. Conversations with Artists. New York: Devin-Adair, 1957. P. viii.

востью продемонстрировал: претензии на документальную объективность интервью – лишь уловка. Как-никак, интервью почти всегда репетируются заранее или подвергаются какой-то другой обработке. Это ни в коей мере не спонтанные разговоры, видимость которых создает формат «вопрос-ответ».

Сфера абстрактного мышления

В тот же период – на рубеже пятидесятих-шестидесятых годов – в целом ряде теоретических и историографических работ прозвучала мысль: имидж не тождественен реальности, но столь тесно с ней взаимосвязан, что отличить одно от другого не всегда возможно. Такова суть идей социолога Эдгара Морена, который писал: «Невозможно различить, где реальный человек, а где продукт “фабрики грез” или человек, которого навоображали себе зрители». Пресс-атташе и журналист Эзра Гудмен утверждал, что в Голливуде пресса «не только ведет хронику шоу», но и сама – «неотъемлемая часть шоу». Та же мысль сквозит в словах Яна Вансины, который назвал устную историю «миражом истории», и в исследованиях Ирвинга Гоффмана, который считал актерскую игру фундаментальным свойством поведения человека³⁷. В общем, идея оказалась своевременной. Уорхол, как представляется, пропустил эту мысль через себя и принялся экспериментировать с ней в интервью, а также в кино, живописи и даже в художественной прозе.

Историк Дэниел Дж. Бурстин, исследовавший вышеописанный мир личин, сделал в науке то, что Уорхол проделывал в своих интервью. В своей книге «Образ», изданной в 1961 году (незадолго до первых экспериментов Уорхола с интервью), Бурстин называл интервью (а тем более фотографии, рекламу и многие другие порождения современной жизни) «псевдособытием». По Бурстину, псевдособытие – происшествие, начисто лишенное спонтанности и случающееся в основном ради того, чтобы о нем рассказали. (Кстати, в нашу эпоху это стало настолько обычным явлением, что мы думаем, будто так и полагается.) Бурстин пояснял:

«В контексте псевдособытия вопрос “Что это значит?” приобретает новые грани. Когда происходит крушение поезда, нас интересует, *что* именно случилось и каковы реальные последствия. Но интервью нам всегда интересно (в определенном смысле) тем, *состоялось ли* оно на самом деле и какими мотивами руководствовались собеседники. Что на самом деле значат сказанные фразы – понимать ли их буквально?»³⁸

Когда Уорхол предлагал интервьюерам сфабриковать его предысторию или самим отвечать за него на собственные вопросы, он срывал все покровы с проблем, которые Бурстин считал неотъемлемым свойством интервью. Правда, книга Бурстина была атакой на засилье псевдособытий, которое он считал признаком моральной несостоятельности американской культуры. Уорхол, напротив, относился к феномену псевдособытия гораздо более неоднозначно и (если не вдаваться в нюансы) в целом положительно. Бурстина коробили двусмысленные отношения интервью с реальностью, Уорхола же – восхищали. Это восхищение чувствуется в его воспоминаниях о том, как он давал интервью в середине шестидесятых:

³⁷ Morin, Edgar. *The Stars* / translated by Richard Howard. New York: Grove Press, 1960. P. 105; Goodman, Ezra. *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*. New York: Simon and Shuster, 1961. P. 17; Vansina, Jan. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology* / translated by H.M. Wright. Chicago: Aldine, 1965. Chapter 4; Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, Doubleday, 1959. Давно известно, что вышеупомянутая книга Морена «Звезды» имела в библиотеке Уорхола.

³⁸ Boorstin, Daniel J. *The Image, or What Happened to the American Dream* (переиздание: *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* / 25th anniversary ed. with a new foreword by the author and an afterword by George F. Will. New York: Atheneum, 1987. P. 11).

«В те времена практически никто не записывал интервью для прессы на магнитофон; вместо этого все просто делали заметки в блокноте. Мне так больше нравилось, потому что переписанное интервью всегда отличалось от того, что я сказал на самом деле, и читать такие мне было гораздо веселее. Типа я говорил: “В будущем каждый станет знаменит на пятнадцать минут”, а в прессе это превращалось, например, в: “Через пятнадцать минут каждый станет знаменитостью”»³⁹.

Обмен ролями: часть вторая

В середине шестидесятых Уорхол сам начал пользоваться магнитофоном: приобрел один из первых кассетников. Вскоре он стал включать диктофон, когда давал интервью, но вряд ли ради того, чтобы зафиксировать содержание беседы или обстановку, в которой она происходила. На интервью для журнала *Cavalier* в 1966 году (оно перепечатано в нашем сборнике) Уорхол принес свой диктофон и стал разыгрывать роль интервьюера. Из вводки к этой публикации мы узнаем: «Не успели мы раскопечгарить наш магнитофон, как Энди Уорхол достал свой собственный магнитофон, транзисторный, и положил его микрофон перед нами»⁴⁰. То есть Уорхол воспользовался своей аудиотехникой, чтобы поменять ролями интервьюируемого и интервьюера, совсем как раньше просил, чтобы интервьюеры сами отвечали на вопросы вместо него. В том же интервью показано, какую путаницу это порождало. Уорхол попросил одного из своих приближенных, Ондина, что-нибудь сказать. Ондин («главный герой» книги Уорхола «*a: a novel*»⁴¹, составленной, кстати, из расшифровок аудиозаписей) присоединился к беседе. Но стоило ему заговорить, интервьюеры стали настойчиво указывать ему на свой микрофон (поясняя, что он, в отличие от микрофона Уорхола, «записывает по-настоящему»). Непокорный Ондин не моргнув глазом, спокойно продолжал говорить в микрофон Уорхола.

В семидесятые годы Уорхол стал чаще включать свой диктофон во время интервью. Кинорежиссер Эмиль де Антонио вспоминает, как снимал эпизод с Уорхолом для своего документального фильма 1972 года «Художники за работой»:

«Когда мы снимали и беседовали, Энди все записывал на диктофон. В те времена он записывал на диктофон всю свою жизнь, все то время, которое проводил среди людей... Коллекция аудиозаписей Энди хранит историю нравов в странные времена; материалов, которые в ней содержатся, хватит, чтобы принести славу и богатство пяти писателям»⁴².

Вот только этим пяти писателям понадобятся сверхчеловеческая выносливость и долгие годы жизни, чтобы хотя бы прослушать (а не то чтобы расшифровать) все эти пленки, которые теперь находятся в Музее Энди Уорхола в Питсбурге! Уорхол так рьяно накапливал документальные свидетельства о своем мире, что эту сокровищницу практически невозможно исследовать досконально. Помимо аудиокассет есть и видеозаписи. В середине шестидесятых Уорхол начал снимать видеокамерой, в семидесятых стал пользоваться ею регулярно. На интервью он заодно включал и видеокамеру. Например, репортер нью-йорк-

³⁹ Уорхол, ПОПизм.

⁴⁰ См. наст. изд., с. 138.

⁴¹ «*a: a novel*» можно вольно перевести как «Один: один роман» (обыгрывается значение «*a*» как неопределенного артикля). – Примеч. пер.

⁴² Antonio, Emile de, Tuchman, Mitch. *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene, 1940–1970*. New York: Abbeville Press, 1984. P. 29.

ской *Daily News* рассказывал: когда он пришел в студию Уорхола, видеокамера фиксировала различные «действия и происшествия (в том числе наше интервью)»⁴³.

К середине семидесятых привычка Уорхола обращаться с интервьюером как с интервьюируемым достигла, как теперь кажется задним числом, логического завершения: он начал устраивать многочисленные «сессии вопросов и ответов» для журнала *Interview*, который основал в 1969 году. Еще позднее, в 1985-м, он занялся телеинтервью: на *MTV* появилась передача «Пятнадцать минут Энди Уорхола» (она прекратила существование через два года, когда он умер)⁴⁴.

На этом позднейшем этапе, выступая в роли интервьюера, Уорхол порой притворялся (как и в роли интервьюируемого), будто не знает, что сказать. Боб Колачелло, редактор *Interview*, рассказал в своей книге: Уорхол вечно делал вид, будто вообще не знает, о чем спрашивать. По словам Колачелло, Уорхол непременно говорил ему: «Боб, я задам несколько вопросов под Юджинию Шеппард, а потом ты придумай мне еще несколько под Эдварда Р. Мурроу»⁴⁵. То есть Уорхол разыгрывал роль колумниста, который освещает моду и светские сплетни, а Колачелло – роль серьезного журналиста. Из этих слов Уорхола ясно, что он понимал и чувствовал разные типы интервью; чутье помогало ему заимствовать для своих интервью чужие вербальные формулы и языковые паттерны.

Заимствование

В своих интервью Уорхол часто употреблял стереотипные вербальные формулы и крылатые выражения из прессы, афоризмы других художников, а также ключевые термины, почерпнутые из статей о его собственном творчестве. Точно так же для создания своих картин он использовал обширную вселенную визуальных образов массовой культуры. В обоих случаях проделки Уорхола открывают нам глаза на то, что мы сами неизбежно что-то заимствуем, сознательно или бессознательно, из окружающей нас круговерти медийных «картинок» и звуковых фрагментов.

Исследование того, как Уорхол пользовался заимствованиями в интервью, лучше всего начать с его самого известного (но перевернутого при цитировании) афоризма «В будущем каждый станет мировой знаменитостью на пятнадцать минут»⁴⁶, который уже стал крылатым выражением и намозолил нам глаза и уши. Почему Уорхол говорит именно о пятнадцати минутах, а не о пяти, десяти или тридцати? Наверно, потому, что пятнадцать минут – это стандартная длительность передач от зари радиовещания до телевизионных новостей в пятидесятые-шестидесятые годы (конечно, в наше время теленовости обычно длятся тридцать или шестьдесят минут)⁴⁷. Некоторые передачи так и назывались: «Пятнадцать минут с Бингом Кросби» или «Четверть часа от фирмы *Camel*»⁴⁸.

Подобные заимствования из языка и формата СМИ Уорхол практиковал уже в своих первых интервью. В первом известном опубликованном интервью (для *Art Voices*, включено в наш сборник) он использует особый стандартный формат, когда на все вопросы отвечают только «да» или «нет». Кстати, всем интервьюерам (будь то антропологи, социологи, жур-

⁴³ Pousner, Michael. Andy, Baby! Whatcha Up to these Days? // *Daily News*. 30 May 1972.

⁴⁴ То, как эта деятельность вписывалась в творческое производство Уорхола в целом, я рассматриваю в ином ракурсе в моей книге «Andy Warhol, Poetry and Gossip in the 1960s» (Chicago: University of Chicago Press, 1997), с. 53, а также глава 5 (перепечатанная в: *Experimental Film, The Film Reader* / ed. Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster. New York: Routledge, 2002), с. 189–211.

⁴⁵ Colacello. *Holy Terror*. P. 250–251.

⁴⁶ Andy Warhol. Stockholm: Moderna Museum, 1968. Без пагинации.

⁴⁷ Несколько телепередач оставались пятнадцатиминутными вплоть до 1963 года. См.: Barnouw, Erik. *The Image Empire: A History of Broadcasting in the United States*. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 1970. P. 208, 246.

⁴⁸ См.: Dunning, John. *Tune in Yesterday: The Ultimate Encyclopedia of Old-Time Radio 1925–1976*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1976. P. 72, 109.

налисты или даже сотрудники ФБР) советуют избегать вопросов, на которые респондент может ответить односложно. Объяснение лежит на поверхности: такими вопросами много информации не вытянешь. Потому-то Уорхолу они больше всего и нравились⁴⁹. (В общественных науках формат интервью «да/нет» называется «закрытым» в противоположность «открытому», приглашающему к разговорчивости. За открытый формат энергичнее всего ратовали социолог Роберт Мертон и его коллеги из Колумбийского университета в сороковые-пятидесятые годы XX века⁵⁰.)

Уорхол в стоворе с редакцией *Art Voices* воспользовался форматом «да/нет», чтобы создать комический эффект. Причем он умудрился сделать так, что из его ответов мы узнаем гораздо больше, чем из обычных «да» или «нет». Например, на вопрос «Что такое поп-арт?» Уорхол ответил: «Да». Это односложное слово само звучит в духе поп-арта, словно Уорхол дал иллюстрацию вместо определения. Вдобавок, отвечая «да», Уорхол мог хвалить свое творчество без риска показаться напыщенным или откровенно самовлюбленным (как я уже отмечала выше, в подобных интервью это частый недостаток).

В середине интервью для *Art Voices* Уорхол сбросил с себя «смирительную рубашку» узкого лексикона, которую сам себе навязал. Он начал употреблять другие слова помимо «да» и «нет», но тоже почерпнутые из набора шаблонных выражений и общих мест. Источник нижеприведенного диалога – интервью политиков (любопытно, что именно политики, по-видимому, давали первые интервью в современном понимании этого слова⁵¹. Было это в середине пятидесятых годов XIX века), и интервьюер проницательно на это указывает:

Вопрос Влияют ли поп-артовцы друг на друга?

Ответ Об этом пока рано говорить.

Вопрос Вы не на пресс-конференции Кеннеди⁵².

Ненадолго отвлечемся от темы заимствованных выражений. Важно отметить: когда в середине интервью Уорхол отбросил правило насчет «да» и «нет», в этом обнаружилась динамика, характерная для многих бесед с ним. Такое ощущение, что в начале интервью он нервничает, а затем постепенно успокаивается⁵³. За этой динамикой скрывался сильный страх публичных выступлений, которым Уорхол страдал много лет. Однокурсник Уорхола Беннард Б. Перлмен вспоминал, что в студенческие годы, когда художнику приходилось высказываться перед классом, «он неизменно произносил несколько фраз, а потом цепенел,

⁴⁹ См., например: *Tyrrell, Robert. The Work of the Television Journalist. London: Focal Press, 1975; Ryals, James R. Successful Interviewing // FBI Law Enforcement Bulletin. Vol. 60. March 1991. P. 6–7.*

⁵⁰ См.: *Merton, Robert K., Fiske, Marjorie, and Kendall, Patricia L. The Focused Interview: A Manual of Problems and Procedures. 2nd edition 1956. New York: Free Press, 1990.* В последние годы признается, что и «открытый», и «закрытый» подходы к интервью могут давать уклончивые или неопределенные результаты; см., например: *Foddy, William. Constructing Questions for Interviews and Questionnaires. P. 151–152.*

⁵¹ *Boorstin. The Image. P. 15.*

⁵² См. с. 45 этой книги. Один журналист даже счел, что к интервью Уорхол относится наподобие политика: «Хотя Энди обожает давать интервью, он с лоском и самообладанием политика умеет отвечать обтекаемо» (*Pousner. Andy, Baby!*).

⁵³ Разумеется, интервью в формате «вопрос-ответ» публикуются в отредактированной форме и, следовательно, не являются дословной записью ответов Уорхола; однако мы вполне можем быть уверены, что динамика, описанная здесь мною, действительно была свойственна поведению Уорхола во время интервью. Она заметна в нескольких интервью. Хороший пример – беседа, в которой он участвовал вместе с двумя другими художниками и модераторами. Эта беседа транслировалась по радио в 1964 году, а спустя два года, в отредактированной форме, была опубликована. В начале беседы, когда Уорхола спрашивают, как он начал работать с образами поп-культуры, он говорит, что ответить не может, потому что устал, и просит модератора обратиться к кому-то другому. Однако когда беседа продолжилась (а разговор шел уже не о нем), Уорхол начал высказываться: например, когда речь зашла о картинах-комиксах Лихтенштейна, заметил, что благодаря таким работам в публикациях комиксов теперь указываются их авторы, хотя раньше это не практиковалось. См.: *Glaser, Bruce. Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion // Artforum. Vol. 4. February 1966. P. 20–24.*

не мог вымолвить ни слова. Нам всем становилось за него больно»⁵⁴. Сам Уорхол без утайки рассказывал, что этот мандраж иногда лишал его дара речи. В интервью для *Cavalier* в 1966 году он сказал: «Я участвовал в некоторых передачах на радио и телевидении, но обычно терпел полный провал», а в другом интервью, в 1977-м, поведал: «Пару раз я был в эфире у Мерва Гриффина, но так нервничал, что не смог вставить ни слова»⁵⁵. Чтобы победить страх, Уорхол использовал в том числе формулы типа «да» и «нет», а также другие заемные ответы.

Обнаружив вербальную формулу, оказывающую такое действие, Уорхол с удовольствием повторял ее вновь и вновь (повтор, разумеется, еще и одна из главных черт его стиля в изобразительном искусстве). К примеру, ответы «да» и «нет» встречаются в интервью (перепечатанном здесь), которое было включено в его книгу «Индекс Энди Уорхола (Книга)» (1967 год; совместный проект, сделанный в основном людьми из его окружения⁵⁶). Кроме того, мы обнаруживаем, что при выступлениях вживую он тоже делал упор на эту формулу. Осенью 1967 года *New York Post* описала его выступление в Университете Дрю:

«В переполненном гимнастическом зале в Мэдисоне, штат Нью-Джерси, студенты ожидали, что Уорхол будет говорить о поп-арте и кинорежиссуре. Вместо этого Уорхол показал тридцатиминутный фильм, а на вопросы отвечал только “да” или “нет”.

“Мы оплатили проезд Энди Уорхола, но не выжали из него и двух слов”, – сказал [Томас] Макмаллен [президент студенческой ассоциации]»⁵⁷.

Вместо объяснения они получили наглядную демонстрацию: вместо разговоров о кинорежиссуре Уорхол показал фильм; а его обескураживающие «да» и «нет» были (как и в интервью 1962 года) *иллюстрацией* поп-арта, а не *разговором* о нем. В результате получился перформанс (так можно назвать и многие из его опубликованных интервью или скандальные инциденты, когда Уорхол присылал своего «двойника» Аллена Миджетта, чтобы он читал вместо него лекции⁵⁸). Уорхол считал, что интервью (совсем как «речевое событие» в терминологии социологов) – это событие, развивающееся по правилам, которые регулируют использование речи. Но Уорхол шел еще дальше в своем сотрудничестве с медиа, превращая «речевое событие» в художественную акцию⁵⁹.

Попросив Аллена Миджетта выступить за него, Уорхол позаимствовал голливудскую традицию, которая к тому времени сделалась старинной, – обычай отправлять своего двойника на публичные выступления. Как известно, особенно часто это проделывала Грета Гарбо. Любопытно, что это не всегда держали в тайне: в 1929 году в *Photoplay* появился очерк об одной из дублерш Гарбо⁶⁰.

Голливудский кинобизнес, создавший феномен дублерш, породил и типичное для пятидесятых годов представление, что для киностудии актриса – не что иное, как «машина». Когда Уорхол произнес скандальную фразу – мол, хочу «быть машиной» (впервые она была опубликована в ноябрьском номере *Artnews* за 1963 год), он, вполне возможно, обыгрывал то обстоятельство, что Дебби Рейнольдс именовали «холодной и расчетливой машиной», а

⁵⁴ Perlman, Bennard B. The Education of Andy Warhol // The Andy Warhol Museum: The Inaugural Publication. Pittsburgh: Andy Warhol Museum, 1994. P. 153.

⁵⁵ Стерлинг Маклхенни и Питер Рэй. Внутри Энди Уорхола (с. 148 наст. изд.); Гленн О'Брайен. Интервью: Энди Уорхол (с. 279 наст. изд.).

⁵⁶ См. с. 155 наст. изд.

⁵⁷ Warhol's Latest: The Silent Show // New York Post. 10 October 1967.

⁵⁸ О том, как Аллен Миджетт выступал в качестве Уорхола, сам Уорхол рассказал в «ПОПизме».

⁵⁹ Об интервью как «речевом событии» см. главу 2 в кн.: Mishler, Elliot G. Research Interviewing: Context and Narrative.

⁶⁰ Shipley, Lois. The Girl Who Played Greta Garbo // Photoplay. August 1929; перепечатано в: The Talkies: Articles and Illustrations from a Great Fan Magazine, 1928–1940 / edited by Richard Griffith. New York: Dover Publications, 1971. P. 133, 309.

Мэрилин Монро уверяла: «Актер – не машина, как бы им ни хотелось так нас называть... Кино задумано как форма искусства, а не просто индустрия»⁶¹. Если вспомнить, что термины типа «машина» действительно широко использовались в прессе, мы лучше поймем, в каком смысле употреблял их сам Уорхол. Раньше подобные высказывания Уорхола (особенно утверждение, что он хочет быть машиной) часто воспринимались буквально⁶².

Уорхол произносил клише из лексикона кинозвезд (одного из подразделов его заемного языка), дабы добиться того же эффекта, как и от «да» и «нет». Тем самым он создал словесные эквиваленты своих портретов Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор и других голливудских знаменитостей. В подобных случаях он упоенно практиковал, так сказать, перенос контекста, и его фразы даже в беседе с корреспондентом *New York Times* казались выдержками из публикаций *Photoplay*. В интервью для статьи в *New York Times* в 1965 году он утверждал (как частенько в середине шестидесятых), что бросает живопись, дабы полностью посвятить себя кино, а затем сострил: «Я получил предложение из Голливуда, знаете ли, и всерьез подумываю согласиться»⁶³. Двумя годами позже, продолжая эту линию, он сказал в интервью: «У меня только одна цель – занять свой бассейн в Голливуде»⁶⁴. Еще позднее, в 1986 году, он употребил термин «фотосессия», тоже происходящий из мира знаменитостей (мира, в котором Уорхол к тому времени стал своим), так что обнажил не только его заемность, но и претенциозность. Когда интервьюер, британский арт-критик Мэтью Коллингс, заметил, что новая книга Уорхола «Америка» (альбом фотографий в стиле любительских снимков) «весьма патриотична», Уорхол ответил: «Это просто фотосессия». Коллингс спросил, что Уорхол понимает под этим термином. Вот объяснение Уорхола:

«Не знаю. Так все говорят. Это слово значит, что ты просто попал на фото или типа того. Когда кто-то говорит: “Это фотосессия”, ты просто стоишь на одном месте, и тебя фотографируют. Вообще-то это просто значит, что ты фотографируешься»⁶⁵.

У знаменитых художников Уорхол заимствовал слова не реже, чем у других подвидов знаменитостей. В статье в *New York Times*, заявив, что отныне посвятит себя кино, он назвал себя «художником в отставке»⁶⁶. Эта мысль взята у Марселя Дюшана, который в середине двадцатых годов самолично помог распустить слух, будто решил забросить искусство и направить свои творческие порывы на игру в шахматы. Некоторые другие остроты Уорхола, вероятно, тоже восходят к Дюшану. Например, провокативная фраза «искусство – это бизнес, а бизнес – это искусство» вторит утверждению Дюшана, что живопись – «нынче занятие для Уолл-стрит. Если ты делаешь бизнес на своей революционности, кто ты после этого такой? Жулье»⁶⁷.

Еще один художник, чьи слова Уорхол повторял и перефразировал, – Джаспер Джонс. Джонс разъяснял, что основные элементы его картин – американский флаг и мишень, потому

⁶¹ О том, как Дебби Рейнольдс называли «машиной», см.: International Celebrity Register. P. 618; слова Мэрилин Монро были опубликованы (за несколько дней до ее смерти) в *Life* (3 August 1962. P. 34).

⁶² Эта узкая трактовка высказывания Уорхола вскоре была проанализирована, например Полом Берджином (*Bergin, Paul. The Artist as Machine // Art Journal. Vol. 26. Summer 1967. P. 359–363*), а позднее породила более теоретические интерпретации, к примеру: *de Дюв, Тьерри*. Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / пер. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 33–56. Помимо голливудского лексикона, есть еще один богатый контекст для истолкования фразы Уорхола – научно-популярная литература по кибернетике, которая издавалась в бумажных обложках в пятидесятых и начале шестидесятых годов XX века. То были работы Норберта Винера, У. Слакина, Морриса Филлипсона и других авторов.

⁶³ *Lenoir, Jean-Pierre. Paris Impressed by Warhol Show // New York Times. 18 May 1965.*

⁶⁴ *Гретхен Берг*. Энди Уорхол: моя правдивая история (см. с. 133 наст. изд.).

⁶⁵ *Collings, Matthew. Andy Warhol // Artscribe International. Vol. 59. September – October 1986. P. 44.*

⁶⁶ *Lenoir. Paris Impressed by Warhol Show.*

⁶⁷ *Уорхол*. Философия... С. 100; слова Дюшана были процитированы в: International Celebrity Register, p. 223.

что «и то, и другое люди видят, но не рассматривают». По-видимому, эта хорошо известная фраза – прообраз ответа Уорхола, когда его спросили: «Тема “Тайной вечери” имеет для вас какое-то особенное значение?» Речь шла о серии Уорхола «Тайная вечеря» (1986), основанной на знаменитой фреске Леонардо да Винчи. Итак, Уорхол ответил: «Это то, что видишь постоянно. Видишь – и не задумываешься»⁶⁸. Мы увидели, что Дюшаном и Джонсом вдохновлены не только картины, но и слова Уорхола. Как неоднократно продемонстрировано выше, визуальное и вербальное – основа и уток бесшовной ткани, составляющей творчество Уорхола.

Пожалуй, самые интересные из вербальных заимствований Уорхола – те, которые он брал из текстов о собственном творчестве. Утверждая, что сделал что-то тем или иным образом, потому что это «легко», Уорхол повторял слова историка искусства Питера Селца, который вынес поп-арту один из первых и, возможно, самых язвительных вердиктов. По мнению Селца, поп-арту свойственна безответственность, он холоден и самодоволен, да к тому же создавать его «легко». Слово «легко» повторяется несколько раз: поп-арт «легко усваивается», «потреблять его так же легко, как производить», его «легко продвигать на рынок»⁶⁹. Не пытаясь опровергнуть упреки Селца, Уорхол просто повторил его слова. В 1965 году он объяснял поэту и арт-критику Джону Эшбери, что, хотя в данный момент его больше всего интересует кино, он вряд ли бросит живопись: «Зачем мне бросать такое легкое дело?»⁷⁰ И наоборот, спустя несколько лет в интервью для *Mademoiselle* (и много раз позднее) он утверждал, что больше любит снимать фильмы, чем писать картины, потому что это «легче»⁷¹.

Уорхол сам оставил улики того, что воровал слова, написанные о нем другими людьми. В своей книге «Философия Энди Уорхола» он пояснял: «Поэтому я все время думаю о том, как по-новому представлять интервьюерам одно и то же, и это еще одна причина, по которой я теперь читаю отзывы, – я просматриваю их и замечаю, не говорится ли нам или о нас что-нибудь, чем мы можем воспользоваться»⁷².

Если, проанализировав оставленные им подсказки, мы постигнем коммуникативные техники Уорхола в интервью (например, манеру говорить о себе во множественном числе) и изучим первоисточники его выражений, то мы высоко оценим его мастерство, его способность превращать интервью в текст, который можно анализировать совсем как литературный текст, его понимание интервью как параллели к своему творчеству и составную часть творчества заодно. Правда, другие художники тоже использовали формат интервью для художественного творчества (хороший пример – книга Сальвадора Дали и фотографа Филиппа Халсмана «Усы Дали: фотоинтервью», 1954), но никто, кроме Уорхола, не вкладывал в интервью такую необычайную энергию, никто другой не добился с помощью интервью столь многого.

⁶⁸ Hopps, Walter. An Interview with Jasper Johns // Artforum. Vol. 3. March 1965. P. 34; Taylor, Paul. Andy Warhol: The Last Interview // Flash Art International. N 133. April 1987. P. 41.

⁶⁹ Selz, Peter. Pop Goes the Artist // Partisan Review. Vol. 30. Summer 1963; перепечатано под заглавием «The Flaccid Art» в: Pop Art: The Critical Dialogue / ed. Carol Anne Mahsun. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989. P. 80–81.

⁷⁰ Ashbery, John. Andy Warhol in Paris // New York Herald Tribune (International Edition). 17 May 1965; перепечатано в: Ashbery, John. Reported Sightings: Art Chronicles 1957–1987 / ed. David Bergman. New York: Alfred A. Knopf, 1989. P. 121.

⁷¹ G. E. [приглашенные редакторы Клем Голдбергер, Джен Лавассер и Джоанна Ромер.] Warhol // Mademoiselle. Vol. 65. August 1967. P. 325. Два примера того, как Уорхол позднее повторял эти утверждения, см.: Weaver, Neal. The Warhol Phenomenon: Trying to Understand it // After Dark. January 1969. P. 30, а также в интервью Джозефу Джелмису (см. наст. изд., с. 198).

⁷² Уорхол. Философия... С. 193. Здесь Уорхол лукавит, утверждая, будто в начале творческого пути не читал рецензии на свои работы. На деле он всю жизнь коллекционировал эти рецензии, а также интервью, которые у него брали. В другой части «Философии...» он намекнул, что позаимствовал фразы из газетных вырезок, чтобы сочинить свой словесный портрет. О том, как Уорхолу пришла мысль воспользоваться газетными вырезками для книги «Философия...», см. также: Colacello. Holy Terror. P. 207–208. Уорхол не только включал слова своих критиков в собственные тексты – иногда он облакал эти слова в визуальную форму. См. мою статью «The Word Transfigured as Image: Andy Warhol's Responses to Art Criticism» (опубликовано в: Smart Museum of Art Bulletin. Vol. 7. 1995–1996. P. 9–17).

Уорхол сумел придать новые – часто многослойные – значения самым прозаичным и стереотипным словам. В интервью Уорхола даже фраза «не знаю» исполнена глубокого смысла. Можно ли считать эти интервью искусством? Если рассмотреть их в широком контексте, на фоне всего корпуса творчества Уорхола во всех техниках и видах искусства, то, думаю, придется ответить: «Можно»⁷³.

⁷³ Вопрос, может ли интервью быть произведением искусства или литературным произведением, в последние несколько десятилетий ставился все чаще. Брюс Боуэр задает его в своем эссе «Talk Show» (424) и отвечает в целом отрицательно. Джон Родден более сочувственно (если и в более упрощенной форме) рассматривает этот вопрос в предисловии к своему недавнему сборнику интервью писателей «Performing the Literary Interview: How Writers Craft their Public Selves» (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2001).

Предисловие составителя

Энди Уорхол дал, пожалуй, больше интервью, чем любой другой деятель искусства во второй половине XX века. Имидж Уорхола был олицетворением мира масс-медиа, и куда бы Уорхол ни шел, за ним по пятам следовали журналисты. Его меткие шутки превращались в «Эндизмы», его фразы – в трюизмы. Хоть он и был известен как человек неразговорчивый, но стал одной из самых цитируемых икон нашего времени.

Книга, которую вы держите в руках, зародилась весной 2002 года в книжном магазине неподалеку от моего дома. Я зашел в магазин, перелистал сборник эссе о Уорхоле, изданный журналом *October*. Он завершался интервью с Энди, которое арт-критик Бенджамин Бухло взял в 1985 году. Мне показалось: чем более острые вопросы задавал Бухло, тем уклончивее становились ответы Энди. Бухло усиливал нажим, но Уорхол еще ловчее уворачивался, повторяя фразы, сказанные много раз прежде, совершенно не считаясь с вопросами Бухло. Наконец меня осенило, что Уорхол своими недомолвками выворачивает наизнанку традиционный формат интервью; в итоге я узнал из этого интервью намного больше о Бухло, чем о Уорхоле.

Заинтригованный, я полез в Интернет, где обнаружил одно-два интервью, подтверждавшие то, что мне открылось в беседе Бухло и Уорхола. Хотя фрагменты и отсылки попадались, казалось, на каждом шагу, в многочисленных книгах «Уорхолианы» были перепечатаны лишь несколько интервью Энди. Цепляясь за скудную информацию в сносках и библиографии, я начал разыскивать первые публикации у букинистов и на *eBay*. Накопив кое-что, осознал, что из этого может получиться интереснейшая книга. Ручеек превратился в полноводный поток, и наконец я собрал почти двести интервью.

Вскоре выяснилось, что эти две сотни интервью – лишь малая толика того, что рассеяно по различным СМИ. Если я кому-то говорил, что коллекционирую интервью Уорхола, мне тут же начинали рассказывать про свои любимые интервью: обычно про малоизвестные или вообще дотоле неизвестные мне. Так я узнал об участии Уорхола в дневных телепередачах в конце шестидесятых – телеинтервью, перевернувших неокрепшие умы; о его странных киносъемках в эпизодических ролях; о вырванных из контекста колкостях, опубликованных в безвестных фанзинах; некоторые люди присылали мне по электронной почте интервью, которые лично взяли у Уорхола много лет назад; я доныне раскапываю все новые и новые.

Что можно считать «интервью Уорхола»? Как-никак, Энди взял немало замечательных интервью – не меньше, чем дал сам. Их предостаточно в журнале *Interview* и в архивах *Andy Warhol's TV*. Но для этой книги я предпочел по большей части интервью, взятые у Уорхола. Возможно, в будущем появятся сборники «интервью» Уорхола в других форматах. Это тоже будут интереснейшие, но определенно другие тексты.

Многие интервью, включенные в эту книгу, взяты из «капсул времени», которые хранятся в Архиве Уорхола в Питсбурге. Есть одна загвоздка: лишь малая доля «капсул времени» распечатана и каталогизирована. Следует предположить, что в нетронутых ящиках в Музее Уорхола доныне таятся десятки других интервью. В мире Уорхола ландшафт вообще крайне изменчив: спустя десять лет, возможно, понадобится издать второй или третий том моего сборника, чтобы эта грань личности Уорхола отразилась в полной мере. Работая над проектом, я вскоре сообразил, что издать более-менее полное собрание интервью Уорхола пока невозможно. Я предпочел составить сборник избранных интервью, отобрав те, которые считаю лучшими из известных нам на сегодняшний день.

Но можно ли выбрать «лучшее» у человека, который считал, что в мире все равноценно? Думаю, да. Перелопатив груды интервью Уорхола, я начал чувствовать, когда он беседует увлеченно, а когда просто отвечает на автопилоте. Стали заметны сценарии, и вскоре

я научился подмечать, когда Энди «во включенном состоянии», а когда «в выключенном» (правда, когда имеешь дело с Уорхолом, это категории относительные; «в выключенном состоянии» он был все равно что мы «во включенном»). Вдобавок некоторые интервью давно признаны «классикой», многие из них я включил в сборник.

Я старался, насколько это возможно, представить читателю все грани личности Уорхола за те двадцать пять лет, когда он находился в центре внимания. Есть интервью, где затронуты все стороны его колоссального творческого наследия и всеядной жизни (Энди – художник, кинорежиссер, издатель, промоутер, артист-исполнитель, гравер, фотограф, писатель и видеохудожник); в других интервью речь идет исключительно об отношении Энди к другим художникам; в третьих – о том, каково было ходить с ним по магазинам, или о его отношении к Нью-Йорку, или о его католицизме.

Я старался справедливо уделить внимание всем периодам, но все же больше половины интервью, включенных в эту книгу, относятся к шестидесятым годам. Многие, в том числе я, считают, что это самое важное время для Уорхола, – собственно, настолько, что я отобрал не менее полудюжины интервью 1966 года, который был для Уорхола судьбоносным.

Ни одно интервью я не редактировал, переработанные варианты в книгу не включал. Несколько раз интервьюеры порывались вручить мне неотредактированные, без купюр стенограммы взамен опубликованных текстов, но каждый раз по зрелом размышлении решали, что интервью, которое они отдали в печать в свое время, было лучше, чем стенограмма.

Вступительные заметки я по возможности писал, консультируясь с интервьюерами. Я много и долго разговаривал с ними по телефону и при личных встречах, старался почувствовать, каково было интервьюировать Энди. Каждому интервьюеру мы присылали для ознакомления текст вступительной заметки, чтобы все факты были выверены, все люди охарактеризованы надлежащим образом.

Если я заключал, что вводки к интервью важны для обстоятельств, в которых оно было взято, я включал их в книгу. В других случаях я брал из публикаций только фрагменты, непосредственно относящиеся к интервью. Иногда, если вводка представляла собой сухую биографическую справку или примечания редакции, я перепечатывал интервью без вводной статьи.

Я пояснил в примечаниях то, что, по моему разумению, нужно пояснить широкому читателю; если Уорхол или его собеседник упоминали о чем-то неизвестном или малоизвестном, я наводил справки и давал сноску. Я старался не злоупотреблять примечаниями, так как читатель, который раскроет эту книгу, наверняка кое-что уже знает о Уорхоло и его круге. Дополнительную информацию можно найти во множестве биографий и монографий, а также на сайтах о жизни и творчестве Уорхола.

Я встречался с Энди всего однажды, в 1986 году, на приеме, который он устроил в музее Уитни в честь Кита Харинга и Кенни Шарфа. Прием спонсировался производителем водки «Абсолют». Когда вечеринка отгремела, я, пьяный в стельку, нетвердой походкой подошел к Энди, чтобы поблагодарить его за приглашение. Я протянул ему руку, он отшатнулся (по крайней мере, так запомнилось мне). Я почувствовал себя глупо.

После встречи со словами Энди Уорхола твои отношения с языком уже никогда не станут прежними. Предвзятые представления о «здесь», «сейчас» и «я», которые давным-давно въелись в твоё сознание, улечиваются без следа. Хотя в массовом сознании остался именно внешний облик Уорхола, после интервью у нас возникает экстраординарно явственное ощущение, что мы погрузились в его внутренний мир. В конечном итоге зеркало Уорхола отображает «солнечные зайчики» на нас; по сути, эта книга – про нас с вами, про то, какими мы станем, если просеять нас через фантом Энди Уорхола⁷⁴.

⁷⁴ Каждому интервью предпослана следующая информация: название статьи; имя интервьюера (если оно нам

*Кеннет Голдсмит
Нью-Йорк
Ноябрь 2003 года*

известно); дата интервью (если она нам известна); название издания, в котором опубликовано интервью, и дата публикации (если они нам известны). Вступительные замечания составителя этого сборника набраны курсивом и подписаны «КГ»; вступления, которые были предпосланы интервью в первоначальной публикации (если мы перепечатываем их в книге целиком или частично), набраны обычным шрифтом. Ради аутентичности интервью, включенные в нашу книгу, сверстаны как в их первоначальной публикации (если же внесены изменения, мы предупреждаем об этом особо).

Шестидесятые

1. Поп-арт? Это вообще искусство? Откровенное интервью Энди Уорхола

Art Voices. Декабрь 1962 года

Осенью 1962 года поп-арт вошел в моду, а жизнь Энди Уорхола стала бурной. Летом того же года Уорхол скандально прославился в Лос-Анджелесе, где впервые выставил свою серию картин «Банки супа Campbell's», но до сотрудничества с крупными нью-йоркскими галереями пока не дошло. И вот ситуация изменилась: Уорхолу неожиданно предложили устроить сольную выставку в авторитетной галерее Stable. Итак, в ноябре он показал там шелкографии с Мэрилин Монро, изображения банок консервированного супа, долларовых купюр и бутылок кока-колы. Арт-сообщество расхвалило выставку, а затем все работы с нее нашли своих покупателей. Так Уорхол оказался в авангарде молодого художественного течения.

Когда сольная выставка еще не закончилась, Уорхола позвали участвовать в групповой выставке «Новые реалисты» в солидной галерее Sidney Janis. Эта выставка обсуждалась бурно, как ни одна другая в тот сезон, и стала поворотным моментом для нью-йоркского арт-сообщества: этакой символической «сменой караула». Галерея Sidney Janis, в пятидесятые годы XX века сделавшая себе имя на выставках абстрактных экспрессионистов (то есть предыдущего поколения художников), внезапно заключила альянс с совершенно другим течением: начала устраивать дебютные выставки таких новичков, как Рой Лихтенштейн, Джеймс Розенквист и Клас Олденбург. Новый стиль вначале не имел названия, но спустя несколько недель – собственно, 13 декабря, на симпозиуме критиков, коллекционеров, арт-дилеров и художников в нью-йоркском Музее современного искусства (МоМА) – был наречен поп-артом.

Нижеследующее интервью, которое мы нашли в небольшом художественном журнале, уловило дух времени. В нем звучит характерная фраза: «Не любовь, а поп-арт захлестывает страну»⁷⁵. В этом интервью Уорхол впервые использует многие стратегии: уклончивость, пассивность, отзеркаливание, к которым с завидным постоянством будет прибегать в последующие двадцать пять лет.

Протицируем фрагмент введения к интервью, где описывается атмосфера: «Мы навестили Уорхола в его студии и нашли, что этот молодой человек – настоящий оригинал. Он чудаковат и язвителен, вовлечь его в серьезный разговор совершенно невозможно. С ним не соскучишься. Мы ему говорим: давайте мы вас проинтервьюируем как официального представителя поп-арта, а он говорит: нет, давайте я вас проинтервьюирую. Мы сказали: нет, давайте это мы возьмем интервью у вас. Ну ладно, сказал он, но только при условии, если я смогу отвечать на ваши вопросы только “да” или “нет”. Мы сели на диван в окружении новых холстов с Мэрилин Монро и Троем Донахью (последнего Уорхол числит среди своих любимых кинозвезд, хотя ни разу не видел его на экране). Повсюду валялись журналы о кино, бейсболе и туризме. На книжных полках, абсолютно свободных от книг, размещались банки с пивом и фруктовым соком, бутылки от кока-колы. Все время звучали поп-

⁷⁵ Отсылка к песне «Страну захлестывает любовь», которая впервые прозвучала в сатирическом политическом мюзикле Джорджа и Айры Гершвинов «Я о тебе пою». В спектакле исполняется в честь кандидата в президенты, политическая программа которого сводится к идее «любви». – *Примеч. пер.*

шлягеры из репертуара музыкальных автоматов, так что, задавая свой первый вопрос, мы пытались перекричать песню “Пускай прольется много слез – что ж, так велит игра”»⁷⁶.

КГ

вопрос Что такое поп-арт?

ответ Да.

вопрос Хороший метод брать интервью, а?

ответ Да.

вопрос Поп-арт – это сатирический взгляд на американскую жизнь?

ответ Нет.

вопрос Мэрилин и Трой – значимые фигуры для вас?

ответ Да.

вопрос Почему? Это ваши любимые кинозвезды?

ответ Да.

вопрос По вашим ощущениям, вы вдыхаете жизнь в мертвые клише?

ответ Нет.

вопрос Есть ли какая-то связь между поп-артом и сюрреализмом?

ответ По-моему, нет.

вопрос Это не односложный ответ. Вам надоела наша игра в односложные ответы?

ответ Да.

вопрос Влияют ли на вас рекламные щиты?

ответ По-моему, они прекрасны.

вопрос Бросают ли поп-артовцы вызов абстрактному экспрессионизму?

ответ Нет, я его люблю.

вопрос Влияют ли поп-артовцы друг на друга?

ответ Об этом пока рано говорить.

вопрос Вы не на пресс-конференции Кеннеди. Поп-арт – отдельная школа?

ответ Не знаю, есть ли уже школа.

вопрос Насколько поп-арт близок к хеппенингам?

ответ Не знаю.

вопрос Что пытается сказать поп-арт?

ответ Не знаю.

вопрос Что означают ваши ряды банок супа *Campbell's*?

ответ Это шутики, которые были у меня в детстве.

вопрос Что для вас значит кока-кола?

ответ «Поп»⁷⁷.

⁷⁶ Строки из песни Томми Эдвардса *It's All In The Game*, хита номер один в 1958 году. (Здесь и далее, кроме специально указанных случаев, примеч. составителя.)

⁷⁷ Возможно, ответ содержит каламбур. Одно из значений английского слова *pop* – «хлоп» (отрывистый звук лопающегося пакета, взрывающегося пистона, открывающего предохранительного клапана, извлекаемой из бутылки пробки и т. д., хлоп, бух). – Примеч. пер.

2. Уорхол берет интервью у Бурдона

Дэвид Бурдон

1962–1963 годы

Неопубликованная рукопись из Архива Энди Уорхола, Питсбург

Художественный критик Дэвид Бурдон взял это интервью в рождественские праздники после головокружительного осеннего сезона 1962 года. Бурдон и Уорхол познакомились в конце пятидесятых, на какой-то вечеринке на Анпер-Ист-Сайд. Это случилось на пике карьеры Уорхола как коммерческого художника-иллюстратора (к поп-арту он пришел позже). Поскольку оба коллекционировали произведения искусства, они стали вместе посещать галереи. Потом Бурдон и Уорхол какое-то время не виделись. В начале шестидесятых Бурдон, перелистывая какой-то художественный журнал, прочел, что новоявленный художник Энди Уорхол собирается выставить картины с изображением банок консервированного супа. Не поверив своим глазам, Бурдон позвонил старому другу и спросил, тот ли это Энди Уорхол, которого он знал как преуспевающего иллюстратора. «Да», – ответил Уорхол. Через пару лет Бурдон стал одним из верных сторонников и доверенных лиц Уорхола.

Бурдон принадлежал к ближайшему окружению Уорхола, участвовал во многих начинаниях Фабрики: помогал работать над шелкографиями в серебряных тонах из серии «Элвис» или позировал для трехминутной кинопробы – максимально замедленно ел банан. В 1964 году Уорхол помог Бурдону стать постоянным арт-критиком газеты Village Voice. В 1966 году его взяли на должность штатного арт-критика в журнал Life, и благодаря этому поп-арт стал известен читателям всей страны. Бурдон продолжал поддерживать Уорхола до конца жизни. Венцом его трудов стала авторитетная книга в жанре художественной критики «Уорхол», изданная в 1989 году. В 1998 году Дэвид Бурдон скончался.

Редактор нашего сборника сохранил все пометки и исправления, имеющиеся в оригинальной рукописи.

КГ

Интервью начато 24/12/62, закончено 14/1/63.

Черновик датирован 22/4/63.

Уорхол Я и вправду делаю что-то новое?

Бурдон Ты делаешь что-то новое в том смысле, что используешь исключительно б/у изображения. Переводя газетные или журнальные рекламные объявления на холст и используя шелкографические репродукции фотографий, ты последовательно использовал картинки, задуманные прежде тебя.

У. Я уж подумал, ты сейчас скажешь, что я у кого-то ворую.

Я уж хотел прекратить это интервью.

Б. Ты, безусловно, нашел новое применение предзадуманным картинкам. Разные художники могли бы использовать одни и те же предзадуманные изображения самыми разными способами.

У. Мне просто нравится смотреть, как всякие штуки используются – впервые и как вторсырье. Это импонирует моему американскому чувству рачительности.

Б. Несколько лет назад Мейер Шапиро⁷⁸ написал, что в нашей культуре картины и скульптуры – последние штучные, изготовленные вручную предметы. Все прочее производится массовыми партиями. Шапиро писал, что произведение искусства сейчас как никогда сильно побуждает к спонтанным проявлениям или сильным переживаниям. А ты, по-моему, ставишь перед собой противоположную задачу. В твоём творчестве очень мало личного или спонтанного, в нём, собственно, нет почти никаких доказательств того, что ты сам присутствовал при создании твоих картин. Ты – словно бы художественный цех Рубенса в одном лице, ты в одиночку работаешь за десяток подмастерьев.

У. Но почему я должен быть оригинальным? Почему вдруг мне нельзя быть неоригинальным?

Б. О твоих ранних работах часто говорили, что ты используешь техники и образный ряд коммерческой иллюстрации, что ты копируешь рекламные постеры. Похоже, в случае с твоими картинами «Суп *Campbell's*» и «Кока-кола» это действительно так. Твои картины изображали не сами вещи, а иллюстрации, изображающие эти вещи. Но при выборе темы, в композиционном построении и при создании картины ты все равно применял техники искусства. Это особенно верно в отношении твоей картины с большой черной бутылкой кока-колы, а также в отношении твоей напольной картины «Фокстрот». Обе они – примерно шесть футов в высоту, причем, несмотря на огромный формат, цельное изображение на них не умещается. В «Кока-коле» логотип обрывается с правой стороны холста, в «Фокстроте» седьмое па происходит за пределами холста.

В этих работах ты брал то, что хотел, из стилистики коммерческой иллюстрации, по-своему развивая и комментируя технику, которая изначально была вторичной. По-моему, ты социальный реалист наоборот, потому что ты сатирически обыгрываешь как методы коммерческой иллюстрации, так и стиль «американской сцены»⁷⁹.

У. Ты заговорил как тот парень из *Times*, который считает мои картины высказываниями о жизни общества. А я просто люблю обыкновенные вещи, так уж вышло. Когда я их изображаю, я не пытаюсь сделать их необыкновенными. Я просто пытаюсь изобразить их так, чтобы они получились самыми что ни на есть обыкновенными. А работы социальных критиков – хлам.

Б. Но, как бы аккуратно ты ни копировал, твои завершённые картины отличаются от прототипов, ведь ты меняешь форму, размеры и цвет.

У. Но я же старался ничего не менять! Наверно, ты имеешь в виду мои незаконченные картины «Раскраски по номерам». (Я их не закончил только потому, что они мне наскучили; я знал, какими они получатся.) Если их кто-то купит, пусть сам докрасит оставшиеся куски. Номера я скопировал в точности.

Б. Неужели ты хочешь сказать, что в остальном скопировал картину *в точности*? В ней легко распознать твоё произведение. Стебли цветов на твоём натюрморте отличаются какой-то неуклюжей грацией, типичной для твоего творчества.

У. Ничего я не менял. Это точная копия.

Б. (Значит, когда ты их писал, у тебя дрожала рука.) Невозможно изготовить точную копию ни одной картины, даже своей собственной. Копиист невольно вносит какой-то новый элемент или меняет акценты, физические или психологические.

У. Вот почему мне пришлось прибегнуть к шелкографиям, трафаретам и другим видам автоматического воспроизведения. И все равно в эти работы украдкой проникает человеческий фактор! Тут клякса, там процесс шелкографии дал сбой, где-то еще изображение неча-

⁷⁸ Мейер Шапиро (1904–1996) – историк искусства, критик.

⁷⁹ «Американская сцена» – реалистическая школа изобразительного искусства, существовавшая в США в двадцатые – пятидесятые годы XX века. Одним из ее течений был «социальный реализм», который раскрывал темы городской жизни, социальные и политические проблемы. – *Примеч. пер.*

янно обрезано, потому что у меня кончился холст, – и внезапно меня кто-то обвиняет в эстетской композиции! Я против клякс. В них слишком много человеческого. Я за механическое искусство. Я занялся шелкографией, чтобы энергичнее эксплуатировать уже существующее изображение, применяя коммерческие техники многократного репродуцирования.

Б. Чем это отличается от работы печатника – трафаретной печати, литографий и тому подобного?

У. А разве отличается? В моем понимании это просто печатные картины. Я не вижу никакой связи с изготовлением принтов, но, наверно, когда я закончу серию, надо будет изрезать трафаретную сетку, чтобы предотвратить возможные фальсификации. Если кто-то подделает мои работы, я не смогу опознать, где подделка, а где подлинник.

Б. Самое сильное впечатление на меня всегда производили твои картины с множественными изображениями, особенно твои картины с изображением кинозвезд: Мэрилин, Элвиса.

У. Похоже, очень многие ставят мои шелкографии кинозвезд выше остальных моих работ. Наверно, им нравится эта тема, ведь мои картины на темы смерти и насилия ничуть не хуже.

Б. Две «Мэрилин Монро», висевшие бок о бок на твоей выставке в *Stable Gallery*, – вот картины, равных которым по эмоциональной силе я пока не встречал в современном искусстве. Я подивился, что они подействовали на меня неодинаково. Обе картины одинакового формата; на каждый холст методом шелкографии нанесены пятьдесят одинаковых портретов Мэрилин. Но черно-белая картина трагичнее. В центральной части шелкографические портреты отпечатаны очень аккуратно, они четкие и реалистичные, точно в кинохронике или в каком-то фильме с Мэрилин. Но по краям, особенно справа, черный цвет блекнет, становится почти серым, и потому чудится, что портреты тускнеют, улечиваются в какой-то бесплотный мир. И все же портреты остаются различимыми, и это похоже на упрямую прочность воспоминаний о чем-то, что уже исчезло. Или на ощущение, что ты забудешь о чем-то раньше, чем оно успеет исчезнуть.

Цветной портрет выдержан в другой тональности: нахальный, крикливый, балансирующий на грани вульгарности. Ты выбрал тона «вырви-глаз»: лимонно-желтый, ярко-оранжевый, зеленовато-желтый, красный. Словно кадр из фильма, где переусердствовали с технологией «Техниколор». Благодаря небрежной печати (вероятно, небрежность намеренная, в дополнение к нечаянным огрехам) ты каким-то чудом добился того, что на холсте – пятьдесят разных выражений лица. На одном портрете зеленые тени на веках Мэрилин оттиснуты ниже, чем нужно. Это придает ей мрачный и порочный вид. На другом портрете алое пятно ее губ съехало набок, будто это *ротогравюра* в воскресном таблоиде. На обложках таблоидов сплошь и рядом можно увидеть, что губы девушки напечатаны на ее щеке или подбородке. На некоторых портретах губы надуты, на других рот приоткрыт, выражая гедонистическую радость. Лицо Мэрилин приобрело различные выражения, которые никогда не были запечатлены на киноплёнке. (Напрашивается ощущение, что на твоей картине мы узрели всю гамму натуры Мэрилин.)

У. Ты можешь наговорить что-нибудь наподобие о моих банках супа?

Б. Твои шестифутовые банки супа напоминают мне красно-белые полотна Ротко. Похоже, вы оба помешаны на минимизации художественных элементов.

У. Но он намного минималистичнее, чем я. На его картинках – и впрямь одна пустота.

Б. Но я вижу параллель: похоже, ты, подобно ему, стремишься к монументальности в своей живописи. Твои образы, обездвиженные и замороженные, отличаются каким-то величием.

У. Я и не знал, что еще остались какие-то монументалисты. Картины Ротко полны движения... на них все мерцает и парит. Как они могут быть монументальными? Я всегда считал, что его картины – это большие пустые пространства.

Б. Его картины – как пылесосы, они засасывают пространство перед собой.

У. А мои – незаполненные.

Б. Если картины Ротко – тонкие нюансы одной и той же идеи, твои картины – беспощадные повторы одной и той же идеи.

У. (Я не считаю, что между моим творчеством и творчеством Ротко есть хоть какая-то связь.) Слишком многие из тех, кто называет мои работы пустыми, судят о них по уменьшенным репродукциям или даже по каким-то абстрактным представлениям. Они говорят: «Кому интересна банка супа? Мы и так знаем, как она выглядит». Но до чего же часто им чудится, будто я что-то изменил. «Ой, только поглядите, какие хорошенькие лилии!» Можно подумать, у большинства женщин на кухне не найдется ни одной банки с геральдическими лилиями на этикетке⁸⁰. Никто на свете ничего по-настоящему не рассматривает – неохота утруждаться. По-моему, прежде чем называть мои картины пустыми, человек должен хотя бы увидеть их вживую.

Б. Суп *Campbell's* примелькался людям, наверно, не меньше, чем «Мона Лиза». На «Мону Лизу» редко смотрят как на произведение искусства, так как она сделалась *символом* искусства. А на этикетку супа вообще не смотрят, потому что от нее не ждут, что она окажется произведением искусства.

У. А знаешь, мои банки супа давно уже сравнивают с «Моной Лизой». Говорят: «Как вы можете называть это искусством? Вы же не можете рисовать так, как этот... ну как его... и вообще, начнем с того, что ваша модель – вовсе не красавица».

Б. Возможно, те, кто проводит это сравнение, необычайно тонко чувствуют линии и формы, так как между твоими банками супа и «Моной Лизой» есть сходство форм. У тебя не найдется под рукой репродукции «Моной Лизы»?

У. Только раскраска по номерам, которую я раздумал копировать. А почему у Моной Лизы нет бровей? Несколько номеров пропустили?

Б. Давай поставим ее рядом с банкой супа. Вот видишь, вырез ее платья – той же формы, что и дно банки. А очертания ее головы и горла почти точь в точь совпадают с очертанием банки. Изгиб ее улыбки – совсем как изгиб банки. Этот изгиб находится в центре участка картины, где изображена фигура. А у тебя на этикетке банки в этом самом месте – золотой медальон.

У. Я слышал, она улыбается, потому что беременна.

⁸⁰ Имеются в виду геральдические лилии, изображенные на банке супа *Campbell's*. – Примеч. пер.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.