

УДК 72.07

Рябов Н.Ф. – старший преподаватель

E-mail: ryabov.kazan@gmail.com

Казанский государственный архитектурно-строительный университет

Адрес организации: 420043, Россия, г. Казань, ул. Зеленая, д. 1

Архитектурный аспект «Серебряной фабрики» Э. Уорхола

Аннотация

Появление в крупных российских городах различных арт площадок – специфических выразителей духа современности – нуждается в концептуальном осмыслении со стороны художников, архитекторов, историков искусств. «Серебряная фабрика» лидера американского поп-арта Энди Уорхола – своеобразный универсальный стандарт, заданный в шестидесятые годы XX века; знакомство с многомерным пространством которого позволяет обнаружить истоки, типические черты, действенные приемы организации последующих подобных ему образований, а также очертить границы поиска образной выразительности неклассического архитектурного пространства, способного формировать новые поведенческие модели.

Ключевые слова: Энди Уорхол, поп-арт, «Серебряная фабрика», арт модель, архитектурное пространство, сценарно-декорационное моделирование.

Несмотря на короткий отрезок, отпущенной ему жизни, и относительно давний уход с художественной сцены, как культурный персонаж Энди Уорхол (1928-1987) смог не только войти в число значительнейших персон мировой культуры, но и продолжает оказывать влияние на современный культурный процесс. О его значимости говорят художники, философы, историки искусства. Очевидно, что значение этого мастера определяется не только объемом и качеством его художнического наследия. Авторитет Уорхола прежде всего базируется на универсальности его дарования: художник, продюсер, издатель, комментатор, организатор празднеств, оформитель арт пространств. И все это в одном лице.

Казанский философ Р.К. Бажанов, определяя направление вектора культурной информации сегодняшнего дня, вводит понятие «артистическая модель». Ее определение дает возможность понять феномен американского художника. Именно арт модели, как невероятно пластичные феномены, творят неповторимую художественную атмосферу каждой культурной эпохи. Они наделены способностью ярко, лаконично и эмоционально выражать сущностные смыслы своего времени, до поры скрытые для современников. Эта нацеленность заставляет их создавать своего рода субкультуру и собственные театрализованные пространства [2, с. 88].

Эксперименты Уорхола по организации и оформлению собственных мастерских, помещений дискотек и клубов позволяют говорить об архитектурной составляющей его наследия (восприятию, осмыслению, обживанию и переустройстве пространства в соответствии с потребностями, идеалами конкретного человека или группы людей).

Данное исследование, опираясь на тексты самого Уорхола [13, 14, 15], свидетельства его современников [3, 11] и комментарии современных исследователей [1, 6, 7, 8, 10], ставит целью выявление специфики его представлений об архитектуре, ее образном насыщении, степени влияния опыта «Фабрики» на современный арт-процесс, а также определение методов и приемов работы мастера в реальном пространстве.

Уже изначально стиль поп-арт включал в круг своих интересов вопросы архитектурной проблематики. Стоявшая у истоков стиля группа «IG» («Независимая группа») объединяла лондонских художников, критиков и архитекторов. Статья участников группы – архитекторов А. и П. Смитсонов «Но сегодня мы собираем рекламы» (1956) – один из первых манифестов поп-арта [12, с. 42]. По воспоминаниям Р. Бэнэма, на выставке «Это завтра» (1956), организованной группой в лондонской галерее «Уайтчепл», посетителю открывались пространственные эффекты, широкий набор

материалов и конструкций (все это, вместе взятое, превращало искусство и архитектуру в многогранную сферу деятельности, настолько же далекую от идеальных стандартов, как жизнь улицы за окном [3, с. 64]). Интерес к жизни современного города, выражение настроения через переживание пространства; включение в композиции реальных, «найденных» объектов, нетрадиционных материалов; групповой стиль работы – все это спустя десятилетие нашло отражение в пограничных практиках (между изобразительным и пространственным искусствами) Э. Уорхола и его окружения, когда в 60-е центр активности поп-арта переместился в США.

Пространство галереи «Уайтчепл», освоенное «Независимой группой» – один из возможных прообразов проекта «Фабрика», не имевшего постоянного места; возможный, но не единственный. За время своей карьеры Уорхол сменил четыре «Фабрики». Самая известная из них – «Серебряная» (1963-1967), расположившаяся в бывшем промышленном здании – доме 281 на Сорок седьмой улице Нью-Йорка, отправляет в поисках аналога к более давним истокам. Еще в 1872 году один из зачинателей импрессионизма Эдуард Мане снимает и приспособливает под мастерскую бывший фехтовальный зал, расположенный на первом этаже одного из домов парижской улицы Санкт-Петербург. Описание жизни «мастерской живописца, обласканного первыми лучами славы» [9, с. 206], данное его биографом А. Перрюшо во многом схоже с тем, что рассказывает о своей «Фабрике» Уорхол (у Мане теснится множество всякого народа – элегантных женщин, светских людей, любителей, артистов, журналистов, писателей, просто бездельников. Все это ему ничуть не мешает, напротив, он получает стимул для работы. Пока вокруг болтают, он продолжает писать, принимая при этом участие в разговоре, отпуская остроумные словечки. Светский образ жизни как нельзя лучше соответствует его натуре [9, с. 214]). Особое настроение пространству мастерской задавало подобие лоджии, переделанной из трибуны фехтовального зала.

В 1973 году каталонский архитектор Рикардо Бофилл, только набравший тогда «темп своего стремительного забега» [5, с. 33], оборудовал в бункерах одного из заброшенных цементных заводов Барселоны арт-центр, включающий офисы, макетную лабораторию, архив, библиотеку, смотровой зал и огромное универсальное пространство – «Собор». Сохранив «четыре километра подземных тоннелей, лестницы, ведущие в никуда, абсурдные элементы, зависающие над пустотами, чистые объемы, бесполезные, но завораживающие своей диспропорцией и внутренней напряженностью пространства» [5, с. 33], он живет здесь последние десятилетия, отведя для себя частный уголок с садом. Здесь же работает его команда «Taller de Arquitectura».

Приведенные примеры показывают, что мастерская Эорхола не была исключительным, безаналоговым пространством; схожие, в чем-то более интересные были как до, так и после нее. Роднит все три примера выбора для мастерской изначально предназначенного для иных целей пространства некий экспериментальный посыл, характерный для начальных поисков себя, своего места.

Подробное описание причин возникновения, условий жизни «Серебряной фабрики», приемов оформления пространства, его предметного заполнения, характеров обитателей, данное Уорхолом [14] позволяет составить достаточно полное представление об архитектурном аспекте жизни ставшего легендарным пространства.

Изначально потребность в аренде помещения под мастерскую определялась весьма прозаическими причинами. Объяснение их можно найти при знакомстве с описанием домашней студии, в которой художник работал в начале 60-х: «Дом мой располагался на четырех этажах, включая цоколь, где была кухня и жила моя мать. Мать занимала нижние этажи, а я верхние. Работал я в такой шизоидной зале – наполовину студии с кучей рисунков и всяких принадлежностей для рисования, наполовину нормальной гостиной. Шторы у меня всегда были задернуты – окна выходили на запад, так что света от них не было, а стены были обшиты деревянными панелями» [14, с. 17]. Уорхол дает подробный перечень (внимание к деталям – отличительная черта всех его описаний) предметного заполнения мастерской: викторианская мебель, лампы Тиффани, чучела павлинов, старая деревянная лошадка с карусели, фигура индейца, ярмарочный силомер, игровой автомат. Очевиден образ пространства, мало пригодного для работы – между

лавкой старьевщика-антиквара (известна сохранившаяся до последних дней привычка художника помещать ненужные вещи в так называемые «временные капсулы», хранящиеся ныне в питтсбургском музее Уорхола) и кинодекорацией (известен и его последующий киноопыт) – образ-греза, шитый художником «по своей мерке из китча, чувств и произведений искусства» [15, с. 8].

Домашняя мастерская – матрица, отразившаяся во всех следующих пространствах, осваиваемых художником («Серебряная фабрика» – не исключение; так, выбирая здесь место для своего верстака, он размещает его поближе к окнам, по привычке, отгородившись от света [14, с. 84]). Она – пространственный слепок внутреннего мира провинциала из индустриального Питтсбурга, попавшего в Нью-Йорк, – город, который один из лидеров современной архитектуры Р. Колхас определяет как «каталог моделей и прецедентов: все важнейшие элементы, которые ранее были разбросаны по Старому Свету, наконец-то собраны в одном месте» [8, с. 15]. В рамках поиска образа пространства домашней мастерской художника его «важнейшим элементом» представляется фигура индейца – представителя коренного населения того места, на котором вырос Нью-Йорк (исходный персонаж, обозначающий начало истории освоения пространства пришлым человеком).

В начале 1963 года Уорхол арендует под мастерскую часть помещений старой пожарной станции на Восемьдесят седьмой улице (следующий шаг на пути «завоевания» Нью-Йорка). Пока это место только работы, в отрыве от которой художник активно посещает арт-подвалы, квартирные вечеринки андеграундных кинематографистов и поэтов, танцевальные перформансы, мастерские художников, галереи, накапливая нужные знакомства и впечатления. Новое понимание арт пространства, как пространства общения, поиска впечатлений, а не уединенной работы и самораскрытия, и сделали следующую мастерскую художника, арендованную им в конце 1963 года, эталонной для последующих поколений «Серебряной фабрикой».

Художник описывает место расположения своей новой мастерской с пониманием важности возможной доступности, а значит контактов (квартал был не из тех, где мечтают иметь студию: прямо в центре, недалеко от Центрального вокзала, дальше по улице от штаба ООН [14, с. 84]. Свообразными «маркерами», определяющими высокую степень презентабельности места, в его описании выступают персонажи, прямого отношения к «Фабрике» не имеющие: «Как-то раз по 47-й стрит проехал папа римский в церковь Св. Патрика. Хрущев тоже однажды проезжал. Это была хорошая широкая улица» [13, с. 37]. Как немаловажное достоинство указывается то, что поблизости находилось модельное агентство (следовательно, множество фотолaborаторий в окрестностях) [14, с. 84]. Обязательным в описании «Фабрики» (пространства медийного, озаряемого светом «звезд») является перечень знаменитостей, ее посетивших: Керуак, Гинсберг, Фонда, Хоппер, «Роллинг Стоунз».

Звездный антураж «озаряет» реальное пространство мастерской – помещения размером где-то 50 на 100 метров, с окнами по всей длине, выходящими на улицу, на юг (хорошо для наблюдения за проезжающей знаменитостью, но плохо для работы рисовальщика), на последнем этаже бывшего промышленного здания из кирпича (здание потихоньку обваливалось – особенно плохи были стены [14, с. 84]).

Детально описан грузовой лифт (подъемная площадка с решеткой), доставляющий гостей и членов коллектива «Фабрики» на место. Графический дизайнер Нельсон Лайон называет его «вратами ада» [14, с. 207]. Подобное сравнение не случайно – маргинальность, эксперименты с сакральным пространством (сам Уорхол описывает танцевальные перформансы в церкви Джансона, называя их «главными питательными каналами «Фабрики» в плане персонажей и идей» [14, с.76]) дают возможность говорить об ее обитателях как о своеобразной секте, пародии на католичество, разыгранной людьми, которые были или должны были быть католиками [1, с. 179]. Богоборническая образная составляющая, характерная для всего актуального искусства, нашла дальнейшее воплощение во многих акциях, в том числе и российских арт-персонажей, и заслуживает отдельного исследования.

Скандалная эпатажность обитателей «Фабрики» и ее лидера не может заслонить ее первоначального и основного предназначения – это мастерская художника. К нему нас

возвращает подробное описание предметного наполнения мастерской. Прежде всего это принадлежности, связанные с рисованием: стол, верстаки, холсты и подрамники, принты, ветошь, краски, кисти. Среди прочих предметов особое внимание уделяется красному дивану и граммофону, найденным и принесенным со многими другими вещами с улицы (в 60-е умение подбирать нужные вещи на улице ценилось [14, с. 87]). Именно эти два, не имеющих прямого отношения к творческому процессу, предмета становятся зафиксированными в воспоминаниях, на фото и киноплёнке узлами, вокруг которых формируется самая важная зона новой мастерской – зона общения. С одной стороны – подобранные на улице объекты – дань памяти первой домашней студии (лавке древностей); с другой – они – важные для художника поп-арта знаки жизни улицы. Знаменитый коллаж Р. Хамильтона «Не это ли делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?» (1956), представленный на выставке «Это завтра», наряду с иронически осмысленным портретом Джона Рескина, вдохновлявшего своими идеями движение «Искусства и ремесла», включает изображения «поющей машины» (магнитофона), дивана и красного кресла. Пристальное рассмотрение этой работы позволяет предположить, что Уорхолл при оформлении мастерской использовал ее как своеобразное руководство к действию. Стоит заметить, что диван, как знак своего времени, «вдохновлял» на работу не только обитателей «Фабрики»; не менее уорхоловского красного, мохнатого дивана знамениты объекты команды итальянских дизайнеров (Д. Де Пас, Д. Урбино, П. Ломацци): надувное кресло «Дуновение» (1967) и «Диван Джо» (1971) в виде гигантской перчатки бейсболиста. Описывая переезд «Фабрики» с 47 улицы, Уорхолл особым смыслом наделяет факт утраты именно дивана. Образ новой «Белой фабрики» (места, где зарабатывают деньги) нуждался в новых символах и смысловых акцентах.

Едва открывшись, «Серебряная фабрика» сразу стала местом постоянного жительства для одного из ассистентов художника – Билли Линча (Уорхолл называет его Билли Неймом), который покрасил полы, потолки серебряной краской и покрыл стены алюминиевой фольгой. Это и дало часть названия проекту «Фабрика» – «Серебряная». Сам Уорхолл этот оформительский ход объясняет так: «Было здорово, самое время для серебра. Оно символизировало будущее, такое космическое. Оно же было прошлым – серебряный экран, фото голливудских актрис в серебряных рамках. И, наверное, в первую очередь серебро означало нарциссизм – из него делались зеркала» [14, с. 88].

Для Билли и других обитателей «Фабрики» зеркала были более чем декором. Поверхности, улавливающие и многократно повторяющие динамику пространственных изменений, нашедшие свое применение в клубных экспериментах с зеркальными шарами, выступали выразителями перцептуального пространства-времени. По мнению архитектора В.И. Иовлева, ищущего в наши дни новые подходы к изучению архитектурного пространства, перцептуальное – одно из представлений пространства психологического, отличного от реального, сущностного. Его характеризует высокая изменчивость, а высокая зависимость от восприятия позволяет рассматривать его как форму художественного произведения [7, с. 21], героями которого, очевидно, и представляли себя Билли Нейм и другие. Последующие десятилетия показали, что подобный «нарциссизм» – своеобразный пролог реалий наших дней, оторванных от непосредственной реальности и ориентированных на мир виртуальный, находящий выражение в практиках компьютерных искусств, интернет-арта.

Томас Соколовски – директор музея Уорхола в Питтсбурге, рассуждая о «находке» Билли Нейма, пишет: «В то время как эта отражающая поверхность служила прекрасным фоном для чудачеств обитателей «Фабрики», она также напоминала изоляцию на стенах завода в родном городе Энди. Часто отмечалось, что выбор названия «Фабрики» был данью уважения Уорхола своим пролетарским корням. Летописец современной жизни работал на фабрике с массой ассистентов в манере, схожей с работой на конвейере» [10, с. 4]. Раскрывая образ возможного насыщения психологического пространства (пространства памяти), хранитель художественного наследия мастера выявляет еще один немаловажный аспект в моделировании отношений человека и пространства – социальный (аспект, увязывающий частное с общим, элитарное с популярным).

Интересно в рамках расширенного представления о возможности арт пространства

выражать социальные процессы и явления суждение современника «Серебряной фабрики» В. Тихонова (главного редактора журнала «Архитектура СССР» в его последнее десятилетие). Анализируя коммунальный эксперимент молодежных групп западных стран (студентов, представителей религиозных сообществ, коммун хиппи), он дает примеры различных форм и приемов организации совместного существования: отказ от межкомнатных перегородок в пользу общего внутреннего пространства, проемы в межэтажных перекрытиях, обеспечивающие дополнительную ауди-визуальную коммуникацию, переоборудование старых домов под кооперативы [11]. Особое внимание в описании пространственно-объектной среды обитания западных неформалов он уделяет, уже знакомым нам по опыту «Фабрики», экспериментам со светомузыкой и отражающими материалами. Несколько ироничный взгляд на описываемые явления (у «культурной революции» свои драматурги, режиссеры и провизоры, поставляющие пестрый инвентарь для «плодотворных оазисов внутренней сверхжизни» [11, с. 43]) не мешает ему заметить их концептуальную составляющую – нацеленность на выстраивание новых коммуникаций, когда закрытое обращается в открытое, «улица входит в дом, дом открывается в улицу» [11, с. 41].

Характеризуя участие профессиональных архитекторов в коммунальном эксперименте, В. Тихонов в качестве примера приводит купольные системы Б. Фуллера (в 1966 году Фуллер получил специальную премию «Dymaxion-prize» за поэтические, хозяйственные и конструктивные достижения в Дроп-Сити, одной из первых «образцовых» коммун [11, с. 42]). Критически настроенный исследователь замечает: «Занимательно, что одни и те же пространственные решения оказываются равно употребительными и для лояльного прославления буржуазной системы на Всемирной выставке в Монреале, и для выражения мировосприятия «новых левых» [11, с. 42]. Подобное высказывание – свидетельство непонимания духа того времени, роли в его выражении и формировании архитектуры. Уорхол – непосредственный участник монреальской выставки дает свое описание павильона: «Американский павильон представлял собой геодезическую сферу работы Бакминстера Фуллера, с алюминиевыми солнцезащитными шторами, капсулой с «Аполлона» и длинной открытой лестницей. Такое и ожидаешь увидеть на международной экспозиции. А неожиданным было то, что в остальном американское искусство составлял поп-арт – секция называлась «Креативная Америка» [14, с. 260]. Кроме шести автопортретов самого Уорхола, работ Раушенберга, Розенквиста, Джонаса, Ольденбурга и других американских художников в секции были представлены фильмы, бутафория, ремесла, индейские промыслы, гитары Элвиса Пресли.

Пространство павильона Фуллера (как и поп-пространство «Фабрики» с его узнаваемыми декорациями, сумевшее отразить и приумножить коллективный опыт самодельных и профессиональных проектантов) – вовсе не выражение обострившихся капиталистических отношений, а пространство диалога, характерного для всей культуры постмодернизма. Уорхол обозначает позицию творца новой формации, применимую в равной степени как в изобразительной сфере, так и проектной: «Представлять контркультуру и добиться массового коммерческого успеха – значит говорить и делать радикальные вещи в консервативной форме. Это как поставить спектакль с отличным сценарием и прекрасной хореографией про сборище хиппи, выступающих против Устроенности, в театре с кондиционером в хорошем районе» [14, с. 294].

Представление Уорхолом своих работ в постройке Фуллера и ее последующий культурологический разбор – далеко не единственный пример интереса художника к архитектурной проблематике. Особое место в его «Попизме» [14] занимает Филип Джонсон. Художника был лично знаком с архитектором (летом 1964 года в Флашинг-Медоу проходила Всемирная выставка и Джонсон, спроектировавший для нее здание, предложил Уорхолу сделать настенную фреску; работа была выполнена, но по политическим причинам организаторы ее закрасили [14, с. 93]). Не обойдена вниманием автора и самая знаменитый постройка мастера – «Стеклянный дом» (Нью-Ханаан, Коннектикут). Именно в его стенах, а точнее в рамках конструкции из восьми стоек, удерживающих стеклянные стены, разворачивается одна из важнейших в книге сцен.

На бенефисе хореографа Мерса Каннингема, проходившем здесь (1967), один из

гостей (Пол Моррисси – член коллектива «Фабрики») произносит монолог, в котором обличает модернистский подход в искусстве: «Нет больше искусства, один плохой графический дизайн, который отчаянно пытаются наполнить каким-то смыслом» [14, с. 258]. Не забыта и новая архитектурная классика: «Все эти глупости в жалких журналах – об оконных и дверных проемах в современных стеклянных панелях. Здания никакие, вот они и изобретают язык, чтобы хоть звучало весомо» [14, с. 259]. Друг Уорхола, одетый в камзол XVIII века, своим внешним видом демонстрирует действенность позиции художника (говорить и делать радикальные вещи в консервативной форме). Запальчивое суждение дилетанта несколько лет спустя поддержит автор «Языка постмодернизма в архитектуре» (1977) – Чарльз Дженкс. Рассуждая о языке типового проектирования, символизирующем процессы и изменения в области технологии и строительных материалов, он напишет: «Получилось, что архитектуре вроде бы стало не о чем говорить, кроме как о собственном строительном процессе, о способах сочленения частей между собой» [4, с. 66].

Обращает на себя внимание особый символизм, описанной Уорхолом сцены – ряженный поп-персонаж превращает пространство «Стеклянного дома», лишенное привычных непроницаемых границ, в подобие сцены. Уже не крепость, а сцена, или киноплощадка – новый образ дома, выражающий поведенческую программу нового человека (в жизнь играющего). Через это содержательное насыщение «Серебряная фабрика» Уорхола с ее открытостью и нарциссической сосредоточенностью наследует опыт пространства «Стеклянного дома», чтобы транслировать его дальше: в образы актуального искусства, кино, телевизионных реалити-шоу.

Описывая атмосферу своей уже не столько мастерской, сколько сценической площадки, Уорхол акцентирует внимание на особом ритме существования (точно предписанном неким драматургом) ее обитателей: «В любой день 1965-го Билли наверняка слушал Каллас, Джерард писал стихи или помогал мне натягивать холсты, Джоуи Фриман приходил и уходил с рисовальными принадлежностями, Ондин курсировал от меня к Билли и телефону, какие-то ребята просто дурачились, танцуя, а Эди, наверное, делала макияж. Приезжали репортеры и фотографы и пытались понять, что же происходит» [14, с. 159]. Так художник и его окружение становились обладающими всеми свойствами театральности арт-моделями (Денди, Актриса, Знаменитость), выражая тем самым культурно-экзистенциальную проблему своего времени [2, с. 88].

Приход новых персонажей во второй половине 60-х повлек за собой неизбежные изменения на «Серебряной фабрике». Пол Моррисси, чтобы превратить «Фабрику» в воображаемый им офис, треть ее площади заставил перегородками. Изменения характера пространства давали понять, что теперь здесь занимаются бизнесом – делопроизводством с пишущими машинками, папками и офисными отсеками. Превращение поп-пространства в «кинопроизводственную-деньгодобывающую компанию» [14, с. 261] означало конец прежней концепции места, а значит и скорый переезд на новое, более подходящее изменившимся реалиям.

Подводя итог опыта работы «Серебряной фабрики», Уорхол говорит о выражении индивидуальности в оформлении пространства, что доказывает важность архитектурной компоненты в его творчестве: «Оглядываясь назад, я понимаю, что самые серьезные споры на «Фабрике» всегда вызывало оформление. В остальных вопросах никто не настаивал, но роль речь заходила о том, как место должно выглядеть, каждый был готов бороться за свою точку зрения» [14, с. 309].

Не дожидаясь того, как Р. Вентури объявит дом – декорированным сараем, команда Уорхола декорирует свой «потихоньку обваливающийся» сарай; опережая П. Эйзенмана, использует принцип вытеснения, заставляя работать привычное в роли необычного, подчас кощунственного. Образная многомерность (из лавки древностей, минуя «врата ада», на сцену, в цех, чтобы оказаться в офисе) пространства, определяемая сменой персонажей и предлагаемых ими сценарных ходов, может рассматриваться как выражение захватывающего поиска новой архитектурной образности обстоятельств времени, места, конъюнктуры рынка.

Многие из идей и находок мастера актуализировались в разнообразных пространственных арт-практиках последних десятилетий. Особого интереса заслуживает

культурная адаптация его «открытий» в постсоветской России. Широко известный рисунок В. Дубосарского и А. Виноградова «Уорхол в Москве» (2001), изображает художника, кормящего голубей, на фоне храма Христа Спасителя. Восстановленный православный храм и культовая фигура западной поп-сцены – удачно найденные знаки непрекращающегося диалога с западом в российской культуре, определяющие его темы и накал.

Полновесное присутствие художника в постсоветском культурном пространстве обозначила выставка произведений Энди Уорхола в Эрмитаже (2000, Петербург). Ей предшествовали выставка из шести работ в галерее М. Гельмана (1993, Москва, ЦДХ) и событие 1985 года, когда Уорхол прислал подписанные им портреты М. Монро, изображения томатного супа «Кэмпбел», сами банки супа и книги ленинградским художникам и музыкантам: С. Курехину, Т. Новикову, С. Бугаеву и другим. Понятно, что разовый контакт не описывает степени влияния лидера «Фабрики» на ориентированную на ценности западной культуры творческую молодежь. По мнению куратора выставки «Русский поп-арт» (2005) А. Ерофеева, с возвращением капитализма в России началось активное строительство общества массового потребления и индустрии массовых маркетинговых зрелищ. Ситуация требовала от представителей творческих профессий скорого освоения международного опыта нео-поп-арта – бывшие художественные поиски оказались бесценным подспорьем в работе [6, с. 2].

Контркультура, субкультура, игры с освещением, дискотеки – все, что было связано с новым типом чувственности, свободным от интеллектуального осмысления, выплеснулось в пространства первых специализированных клубов с «говорящими» названиями («Тоннель», «Планетарий», «Танцпол»), появившихся в Санкт-Петербурге в начале 90-х (тридцатилетие спустя осваивался опыт оформления командой Уорхола танцплощадок Нью-Йорка: «Церковь», «Дом», «Спортзал»).

Один из самых обсуждаемых частных интерьеров конца 90-х, названный его проектантами «Под знаком «пи» (А. Козырь, И. Чувелев, Н. Лобанова, 1996), стал буквальным отражением пространства «Серебряной Фабрики» как по сути, так и по форме. В двухкомнатной квартире на третьем этаже давно обжитого 12-этажного московского дома у станции метро «Авиамоторная», на небольшой площади совместились детали корпуса самолета, выкрашенные алюминиевой краской, кресла XVIII века, гигантская розовая свинья – игрушка в роли дивана, зеркальные поверхности, множащие различные источники света (плод коллективной работы в доме со своей историей, недалеко от транспортного узла – аналогия полная).

Другой хорошо «читаемой» московской цитатой из «копилки» находок «Фабрики» стало оформление выставок «Хроника. 1987-2007» (2007), занявшей весь ЦДХ на Крымском валу, и «Москва. ЦУМ» (2009), расположившейся на четвертом и пятом этажах знаменитого универмага, российского художника и куратора О. Кулика. Так внушительное выставочное пространство ЦДХ (7000 м²) художник с помощью молодого архитектора Б. Бернаскони – все, от пола до потолка – обтянул упаковочным пластиком, а на выставке в ЦУМе на натянутых белых полотнах воспроизвел московские перформансы и акции 1960-2000 годов. О. Кулик, как арт-модель, подобная Уорхолу, смог вырваться за рамки своих персональных мастерских. Одна из них находится на территории центра современной культуры «Винзавод» (Москва, 4-й Сыромятнический переулок, 1). Открытый в 2007 году центр, включающий в себя выставочные площадки, галереи, творческие мастерские и многое другое, представляет собой уникальный комплекс (недалеко от Курского вокзала) из семи, сохранивших неизменным свой внешний вид, промышленных построек конца XIX века.

«Винзавод» – первый пример освоения современным российским арт-сообществом пространств объектов, изначально для творческих практик не предназначенных, с максимально бережным сохранением их внешнего вида и отражением в названиях новых образований прежнего назначения. За ним последовали открытие еще одного московского культурного центра «Гараж» (с 2008 по 2012 год центр располагался в памятнике архитектуры 20-х годов XX века – гараже, спроектированном К. Мельниковым и В. Шуховым для английских автобусов «Лейланд»), пермская выставка современного искусства «Русское бедное» (2008) в здании речного вокзала,

многочисленные художественные лофты Санкт-Петербурга: «Проект Этажи» (арт-площадки на пяти этажах пустующего корпуса Смольнинского хлебозавода), «RAF» (занимает два последних этажа солодовни пивоваренного завода, построенного в 1876 году), «Креативное пространство Ткачи» (один из корпусов бывшей прядильной фабрики, построенной в 1846 году), «Пространство Звездочка» (в корпусе прядильно-ниточного комбината «Советская звезда»). Этот далеко не полный перечень – свидетельство востребованности опыта многоликой мастерской Уорхола, оказавшегося востребованной традицией, суть которой наиболее емко выражает вошедшее в название одного из российских арт-центров определение – «креативное пространство».

Особого упоминания в рамках рассматриваемой темы заслуживает казанский центр современной культуры «Смена» (улица Б. Шахиди, 7), открывшийся в декабре 2013 года. Возможно, в рамках ставшего почти обязательным к исполнению хода сохранять в названии память места, его следовало назвать «Конюшня» – центр располагается на втором и третьем этажах здания, построенного в конце XIX века (изначально здесь располагались конюшня и сенохранилище, в советские времена – склады МВД).

Арт-площадка в стенах бывшей конюшни – невольная цитата, связанная с Уорхолом. Его первая нью-йоркская выставка, состоялась осенью 1962 года в «Стейбл-галерее» (угол Седьмой авеню и Пятьдесят восьмой улицы, раньше здесь была конюшня). Возможно, именно это пространство, давшее художнику толчок к полноценному развитию (было очень волнительно устроить наконец персональную выставку в Нью-Йорке [14, с. 42]), стало для него своеобразным ориентиром в концептуальном осмыслении будущей мастерской.

В случае казанского центра, название которого выражает наметившийся вектор обновления провинциальной арт-сцены, традиция работает на уровне соответствия заданным «Фабрикой» пространственно-предметным стандартам: угол вокзальной площади, на который выходит окно перед рабочим местом графического дизайнера; старая кирпичная кладка в соседстве с белыми перегородками, напоминающими о позднем периоде «Серебряной фабрики» (нарезка пространства третьего этажа на офисные отсеки – наследие, доставшееся центру от прежнего арендатора, их сохранение – дань традиции «позволять вещам оставаться такими, какие они есть» [14, с. 41]); металлическая лестница в решетке защитного ограждения, напоминающая о лифтовой клетке. Следование традиции постмодернистского диалога диктует соседство с коллективом, весьма далеким от реалий и проблем арт-сообщества (на первом этаже работает автомойка), а эстетическую и идеологическую направленность работы во многом определяет участие в руководстве и жизни центра художников Роберта и Ильгизара Хасановых (мастерская последнего – еще один пример «превращения» рабочего места в «лавку древностей»).

Особый интерес организаторы центра питают к архитектурной проблематике (организация выставок, лекций, творческих мастерских, затрагивающих вопросы осмысления многомерного городского пространства, в жизни которого важную роль играет художник-универсал). Очевидно понимание важности продолжения еще одной традиции, частью которой является «Серебряная фабрика», – пространственной адаптации программы синтетического творчества, основы которой были заложены еще в XIX веке (крепить союз соподчиненных искусств в специально организуемых для этого артистических колониях, или посредством других объединений дискуссионного, издательского, педагогического, коммерческого характера [12, с. 8]).

Предполагаемый программой синтетического творчества тип художника-универсала (У. Моррис, П. Беренс, Ле Корбюзье, Ф. Хундертвассер, Ф. Старк) определяет характер творческих устремлений и Энди Уорхола. Рассматриваемый нами как архитектурный эксперимент смешения материалов, предметов, персонажей и смыслов в изменчивом (перцептуальном) пространстве художественной мастерской – одновременное выражение как жизненной философии художника, так и специфики социальных и культурных процессов, протекающих за ее стенами. Свежие проектные метафоры, выразившиеся в интерьере «Фабрики» (проникновение образов поп-арта в архитектуру происходило через освоение именно этого типа пространства), определяются характером (коллективным) и

методом (сценарно-декорационного моделирования) работы. Структурной единицей организованного подобным методом пространства выступает поведенческая ситуация, в которой задействованы люди, вещи, материалы; эффективность метода доказывает его востребованность в последние десятилетия.

Список библиографических ссылок

1. Андреева Е. Реинкарнация Энди Уорхола // ОМ, 1997, № 11. – С. 179-180.
2. Бажанов Р.К. «Артмодель» в ракурсе культурной антропологии // Сб. науч. трудов «Антропологическая соразмерность». – Казань: КНИТУ, 2011. – С. 88-93.
3. Бэнэм Р. Новый брутализм. Этика или эстетика? – М.: Стройиздат, 1973. – 200 с.
4. Дженкс Чарльз А. Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
5. Дронова К. La Fabrica // Seasons, 2014, № 19. – С. 32-37.
6. Ерофеев А. Забытый стиль // Газета выставки «Русский поп-арт» в Третьяковской галерее на Крымском валу, 2005. – С. 1-2.
7. Иовлев В.И. Подходы к изучению архитектурного пространства // Сб. научно-методических трудов № 4 «Архитектурно-художественная композиция». – Екатеринбург: Архитектон, 2012. – С. 18-25.
8. Колхас Р. Нью-Йорк вне себя: Ретроспективный манифест Манхэттена / Пер. с англ. – М.: Strelka Press, 2013. – 336 с.
9. Перрюшо А. Эдуард Мане / Пер. с франц. – М.: Молодая гвардия, 1976. – 320 с.
10. Соколовски Т. Сцена-тусовка // Газета выставки «Энди Уорхол – художник современной жизни» в Третьяковской галерее на Крымском валу, 2005. – С. 4-5.
11. Тихонов В. Коммунальное Зазеркалье // Декоративное искусство СССР, 1973, № 11. – С. 40-44.
12. Шукурова А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. – М.: Стройиздат, 1989. – 318 с.
13. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот) / Пер. с англ. – М.: Изд. Д. Аронов, 2001. – 256 с.
14. Уорхол Э., Хэккетт П. Попизм: Уорхоловские 60-е / Пер. с англ. – СПб.: Амфора, 2012. – 350 с.
15. Уорхол Э. Америка / Пер. с англ. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 224 с.

Ryabov N.F. – senior lecture

E-mail: ryabov.kazan@gmail.com

Kazan State University of Architecture and Engineering

The organization address: 420043, Russia, Kazan, Zelenaya st., 1

Architectural aspect of «Silver factory» of A. Warhol

Resume

Popularity and the importance of the leader of the American pop art Andy Warhol defines a variety of its interests: painting, producing, literary activity, organization and registration of substandard spaces. The last in this list can be considered as area of architectural creativity. It is obvious that «The silver factory» (1963-1967) became Warhol's most considerable spatial experiment. Being guided by the description of «Factory» given by the artist in the texts, certificates of contemporaries, judgments of modern commentators, the author investigates this art space as at the same time real and psychological. Nature of collective work on transformation of one of floors of the former industrial building defines a method of scenario and decorative modeling. The world of images of the artist, his interests, visions of reality finds expression in subject filling of a workshop. Examples of similar spaces of different years are given: workshop of the French artist impressionist E. Manet, the multipurpose art center of the Catalan architect R. Bofill, the Russian art platforms which have arisen in the last decade.

Comparison with them shows that space of «Silver factory» – practical expression of the program of the synthetic creativity having the traditions and canons.

Keywords: Andy Warhol, pop art, «Silver factory», art model, architectural space, scenario and decorative modeling.

Reference list

1. Andreyeva E. Andy Warhol reincarnation // OM, 1997, № 11. – P. 179-180.
2. Bazhanov R. K. «Artmodel» in a foreshortening of cultural anthropology // Sb. scientific works «Anthropological Harmony». – Kazan: KNITU, 2011. – P. 88-93.
3. Benem R. New brutalism. Ethics or esthetics? – M.: Stroyizdat, 1973. – 200 p.
4. Jenks Charles A. Language of architecture of a postmodernism. – M.: Stroyizdat, 1985. – 136 p.
5. Dronova K. La Fabrica // Seasons, 2014, № 19. – P. 32-37.
6. Erofejev A. The forgotten style // Newspaper of the Russian Pop-Art exhibition in the Tretyakov gallery on Crimean to a shaft, 2005. – P. 1-2.
7. Iovlev V. I. Approaches to studying of architectural space // Sb. scientific and methodical works № 4 «Architectural and art composition». – Ekaterinburg: Arkhitekton, 2012. – P. 18-25.
8. Koolhaas R. Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan / Lane with English – M.: Strelka Press, 2013. – 336 p.
9. Perryusho A. Eduard Manya / Lane with fr. – M.: Molodaya gvardia, 1976. – 320 p.
10. Sokolovski T. Stsena-tusovka // Newspaper of the Andy Warhol — the Artist of Modern Life exhibition in the Tretyakov gallery on Crimean to a shaft, 2005. – P. 4-5.
11. Tikhonov V. Municipal World behind the looking-glass // Decorative art of the USSR, 1973, № 11. – P. 40-44.
12. Shukurova A.N. Architecture of the West and world of art of the XX century. – M.: Stroyizdat, 1989. – 318 p.
13. Warhol A. The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again) / the Lane with English. – M.: Prod. D. Aronov, 2001. – 256 p.
14. Warhol A., Hekett P. Popizm: The Warhol 60s / the Lane with English – SPb.: Amphora, 2012. – 350 p.
15. Warhol A. America / the Lane with English. – M.: Ad Marginem Press, 2014. – 224 p.