



«Лики смерти» в ранних фильмах Энди Уорхола

А.С. Симиндейкин

студент 3-го курса отделения киноведения ВГИК

ORCID: 0009-0000-9901-6798

AuthorID: 1240896

Статья посвящена образу смерти и его неочевидным проявлениям в раннем кинематографе Энди Уорхола. В качестве исследуемого материала выступили два ключевых фильма режиссера — «Минет» и «Спи». В работе предпринята попытка проанализировать кинематографические эксперименты Уорхола с точки зрения использования крупного плана, философию которого разрабатывали ведущие теоретики кино XX века. Также проводятся параллели между живописной традицией изображения смерти и образной системой Уорхола.

The article is devoted to the theme of death and its non-obvious manifestations in Andy Warhol's early cinema. The analyzed material is based on two of the director's important films — "Blowjob" and "Sleep". The work attempts to analyze Warhol's cinematic experiments from the perspective of using the close-ups, the philosophy of which was developed by the leading film theorists of the 20th century. Parallels are also drawn between the pictorial tradition of depicting death and Warhol's figurative system.

эрос,
танатос,
лицо,
крупный план,
сексуальность

Физиономика уже по одному тому составляет главное средство для распознавания людей, что физиономия в тесном смысле есть единственное, что не поддается их искусству притворства...

Артур Шопенгауэр. Мысли о лице человека

eros,
thanatos,
face,
close-up,
sexuality

Начнем с известного факта — категория смерти необычайно притягивала Энди Уорхола. И как следствие этого, ее образы можно найти повсеместно в его произведениях. В этой статье делается попытка обратиться к самым, на первый взгляд, неочевид-

ным, содержащимся в первых киноопытах, мимо которых часто проходят исследователи.

Действительно, начиная с 60-х годов этот художник и режиссер последовательно собирал изображения страшных ава-

рий, авиакатастроф, электрических стульев и т. д. Одной из самых провокационных работ Уорхола, отмеченных темой смерти, стало полотно «Шестнадцать Джеки» (1964), на котором запечатлена первая леди США Жаклин Кеннеди во время похорон своего погибшего мужа.

Сам Уорхол, комментируя этот жутковатый коллаж из крупных планов, отмечал, как в момент крайней скорби человек, оказавшийся перед объективом видеокамеры, как бы забывает о смерти и начинает лицедействовать. Он резюмирует, что благодаря телетрансляциям и постоянным репортажам смерть стала неотъемлемой частью нашей жизни, и пространства для бегства от нее попросту не осталось.

«Ликами» смерти художник избрал актрис Элизабет Тейлор, которая на экране, как ему казалось, «убивала» настоящую себя, становясь продуктом, «как кока-кола», и Мэрилин Монро, превратившуюся в настоящую икону после своей трагической смерти. В портретах этих знаменитых женщин (по сути, в двух крупных планах) действительно есть что-то неестественное и мертвое, во многом из-за странных и подчас несочетающихся друг с другом цветов, словно перед нами запечатленная танатопрактика¹.

В 1970-е годы после покушения² Уорхол всерьез занялся «смертельной» серией, озаглавив ее «Смерть и катастрофы». Переживание факта покушения, безусловно, изменило воззрения художника — усилило его особое восприятие призрачности жизни за счет постоянного ощущения присутствия смерти, возможности ее наступления в любую секунду. Сам художник писал по этому поводу следующее: «До того, как в меня стреляли, я всегда думал, что я здесь скорее наполовину, нежели пол-



Э. Уорхол
«Шестнадцать
Джеки». 1964, холст,
шелкография

¹ Танатопрактика — процесс нанесения специального макияжа на лицо трупа перед похоронами.—
Прим. авт.

² 3 июня 1968 года радикальная феминистка Валери Соланас, снимавшаяся в нескольких фильмах Уорхола, пришла к художнику на «Фабрику» и выстрелила в него три раза. Покушение не увенчалось успехом, но из-за полученных травм Уорхол несколько недель провел в коме.—
Прим. авт.



Э. Уорхол
«Элизабет Тейлор»,
1964, холст,
шелкография

«Мэрилин Монро»
1964, холст,
шелкография
«Мэрилин Монро»



ностью, — я всегда подозревал, что смотрю телевизор вместо того, чтобы жить жизнь. Иногда говорят, что события в кино нереальны, но на самом деле нереально то, что с тобой происходит в жизни» [8, с. 99].

Такая систематическая одержимость смертью во всех ее проявлениях, будь то убийство или тяжелая болезнь, привела к тому, что ее печаль возникает в совершенно неожиданных произведениях Уорхола. Примером тому может послужить его известный фильм «Минет» (1963), который, казалось бы, никак не связан со смертью.



Кадр из фильма
Э. Уорхола «Минет»,
1963

Об этой картине Уорхола немало рассуждали, критик Рой Грудман и вовсе написал целую книгу, посвященную только одному этому короткометражному фильму [15]. Эта лента была впервые продемонстрирована в Галерее искусств на Вашингтон сквер, а на показе были «крестный отец нью-йоркского киноавангарда» Йонас Мекас и Рут Клигман, на тот момент подруга известного художника-неоэк-

спрессиониста Джексона Поллока. Особого фурора фильм не произвел. Казалось, в нем попросту не было ничего радикального или провокационного, если не брать в расчет броское на-

звание. Более того, даже попытки запретить дальнейший показ этого фильма как порнографического с треском провалились. Парадокс заключался в том, что перед зрителем возникал просто оживший портрет (вновь крупный план), снятый статичной камерой, за которым, по идее, скрывается акт ублажения, но так и не попавший в кадр. Уорхол не только мастерски обошел любой потенциальный цензурный запрет, но и расширил пространство «видимого», как бы отвечая авангардным монтажным поискам 1920-х годов.

Известно, что кадр может приобрести бесконечное количество прочтений и интерпретаций, если его встроить в определенную цепочку или контекст. Уорхол же не использует никакого монтажа, более того, есть ощущение (и, вероятно, так оно и было), что этот кустарный фильм снят по принципу «пока не закончится пленка». «Минет» начинается без какой-либо подготовки и также неожиданно и резко обрывается, оставляя зрителя в откровенном недоумении. Что он только что увидел? Лицо актера? Или же это вовсе случайный человек, которого Уорхол заснял рядом со своей «Фабрикой»³? А был ли тот самый минет на самом деле или же весь фильм — одна сплошная симуляция? Если же акт имел место, то кто тогда «актер» — мужчина или женщина? Никаких ответов мы не получим.

В «Минете» Уорхол радикально экспериментирует, избавляя фильм от какого-либо явного повествования. При просмотре приходится цепляться за малейшие детали, такие как движения рук, положение головы актера, его скушающий взгляд или закуривание сигареты в конце. За всеми этими подергиваниями, подчас совершенно нелепыми, скрывается нечто, что нам увидеть не дано, поэтому зритель вынужден домысливать происходящее, перегружать простейший крупный план смыслами, которые подаются исключительно через название. П. Адамс Ситни называет этот прием «внекадровым действием» (offscreen action) [18], которое призвано расширить границы «происходящего» на экране. В конечном итоге «Минет» становится деконструкцией кино как медиума, который в данном случае принципиально не показывает то, что нужно и должно продемонстрировать, оказывая «рефлексией над отсутствующим “изображением плоти”» [7, с. 241].

Однако вернемся к теме смерти. Почему стоит говорить о ней в контексте фильма, который манифестирует, казалось бы, торжество плоти? Ответ кроется в том, как он снят. Если внимательно присмотреться к лицу актера, точнее к тому, как оно освещено, можно увидеть не получающего удовольствие чело-

³ «Фабрика» (англ. The Factory) — знаменитая арт-студия Энди Уорхола, которая со временем стала не только его постоянной мастерской, но и прибежищем для всей нью-йоркской богемы. — Прим. авт.

века, а труп, чьи движения и мимика больше напоминают конвульсии. Исследователь Ара Остревалье проникательно подмечает, что из-за странного освещения, которое часто встречается в фильмах Уорхола, в данном случае «создается эффект пустых черных впадин вместо глаз, когда он [актер] смотрит в камеру» [7, с. 236]. Из-за этого лицо больше напоминает череп, а все происходящее на экране становится своего рода аутопсией. В данном случае, намеренно или нет, Уорхол включает в фильм дискурс, введенный еще Зигмундом Фрейдом в «Трех очерках по теории сексуальности», — влечение к смерти. Но если для Фрейда Эрос и Танатос находятся в области вытесненного бессознательного, то французский философ Жан Бодрийяр выводит влечение к смерти в область социальной метафоры, когда общество стремится рационализировать смерть, преднамеренно делая ее своей конечной целью. Поэтому там, где есть секс или хотя бы намек на него, мы видим «окольный путь, которым культура в широком смысле слова движется к смерти, подчиняющей все своим целям» [4, с. 269].

Уорхол, по его же словам, всегда стремился стать «серебряным экраном общества»⁴, в который оно могло бы заглянуть и увидеть в первую очередь свое отражение. Таким образом, если спроецировать это объяснение на фильм, то может показаться, что в «зеркале» крупным планом появляется как будто полуживой человек, лишенный речи, что недвусмысленно намекает, в каком состоянии пребывает общество. По аналогии

нечто подобное (единство смерти и секса) можно увидеть, например, в несколько назидательной барочной традиции Vanitas, когда в центр натюрморта помещался человеческий череп, часто сопровождавшийся надписью «помни о смерти» (лат. memento mori) или другими символами бренности человека — увядающими цветами, догорающей свечой, ржавыми монетами или песочными часами [21].

«Минет» в этом ключе можно сопоставить с условным «Натюрмортом с черепом» Филиппа де Шампани (1644), и, как ни странно, при таком сравнении легко углядеть недостающие

⁴ Уорхол в своих многочисленных интервью и мемуарах часто называл себя то «зеркалом», то «экраном» общества. Затем эту яркую метафору подхватили СМИ и другие деятели культуры, в частности Дэвид Боуи, спевший в своей знаменитой композиции Andy Warhol следующее: «Andy Warhol looks a scream / Hang him on the wall / Andy Warhol, Silver Screen / Can't tell them apart at all». — *Прим. авт.*



Филипп де Шампань.
«Натюрморт с черепом»,
1644, дерево, масло

фильму Уорхола атрибуты «половой принадлежности» — розовый цветок как образ женских гениталий и песочные часы как очевидный фаллический символ.

Чем ярче в фильме представлена сексуальность (вынесем за скобки порнографию и сопутствующие ей эротические жанры, которые не мыслятся вне сексуального), тем сильнее ощущается дыхание смерти. В «Минете» Уорхол заявляет тему телесности посредством прямого физического акта. И пусть зритель обделен «действиями», все же телесное в фильме максимально концентрировано, ибо мы не слышим диалогов и не видим никаких прелюдий. Лицо актера здесь фактически овеществляется, становясь заменой полового акта (по Фрейду такая подмена — чистая перверсия). Существует остроумное предположение, что якобы продолжением фильма «Минет» послужила 8-часовая картина Уорхола «Эмпайр» (1964), в которой непоказанный ранее половой орган замещается огромной башней. И это сравнение не беспочвенно, ведь для Уорхола все пространство фильма должно быть занято лишь одним телесным действием, и потому демонстрация Эмпайр-стейт-билдинг может считываться как нетривиальная метафора «бесконечной» эрекции.

Хочется привести еще один пример, где образ смерти также явственно возникает на своего рода втором плане, — это фильм Уорхола «Спи». Тем более что во многих культурах сон часто отождествляется с образами смерти.

В «Спи»⁵, который считается первой полноценной кинематографической работой Уорхола, снялся Джон Джорно — поэт и художник, на тот момент близко общавшийся с Уорхолом. Собственно, при первом взгляде на фильм кажется, что в «Спи» зритель видит исключительно то, что заявлено в названии — сон

человека, показанный с разных ракурсов. Картина конструируется из частей тела Джорно, при этом акцент делается на лице.

Можно заметить, что во всех вышеприведенных работах, связанных со смертью, есть одна важная особенность — они представляют собой крупный план. Крупный план становится своего рода знаком присутствия смерти, который будет сопро-

⁵ Английское название Sleep не столь императивно и куда более многозначно, но мы все же будем придерживаться официального перевода. — *Прим. авт.*



Кадр из фильма
Э. Уорхола «Спи», 1963

вождать многие произведения Уорхола. Именно с лица наиболее отчетливо считывается идея бренности и недолговечности человека, которую разрабатывал этот художник на более позднем этапе своего творчества.

В 70-е годы, после того как Уорхол завершил «карьеру» режиссера, он прославился именно как портретист, да и в 60-е годы шелкография с изображениями Че Гевары и Мэрилин Монро была своего рода визитной карточкой его творческого метода, а все изображаемые персоны будут даны «крупным планом».

Вообще, философия крупного плана в свое время широко осмыслялась ведущими теоретиками кино. Интересно, что С. Эйзенштейн понимал крупный план не только как смысловой акцент, а как кадр, связанный с пралогическим мышлением. Другой современник Эйзенштейна Бела Балаж называет это свойство кинематографа «микрофизиогномикой», благодаря которой можно «увидеть дно души посредством неумовимых движений мышц лица, недоступных даже самым наблюдательным художникам» [2, с. 54]. Он считает, что именно в крупных планах «выражается эмоциональный и поэтический дар режиссера» [2, с. 25]. При этом Балаж делает акцент на бессознательной мимике, когда человек не контролирует мелкие подергивания, моргание, сужение и расширение зрачков из-за света. По Балажу, то, что не «передаваемо» в языке, может быть отчетливо «произнесено» только при помощи невольных конвульсий тела, в особенности движений лицевых нервов.

Нельзя не отметить, что многие исследователи сходились на гипотезе, согласно которой крупный план, отсекая, по сути, все остальное, является своего рода изолятором течения времени, движения мира, что органично вписывается в концепцию связи крупного плана и образа смерти. Это же роднит крупный план и фотографию — еще одну страсть Энди Уорхола.

Уорхол, словно учитывая эти специфические свойства крупного плана, выводит из фильма все потенциально осознанные движения, так как на экране мы видим спящего человека. Местами его лицо кажется абсолютно неподвижным, словно перед нами фотография, а не фильм. Иногда мы видим не только лицо, но части оголенного тела Джорно. Все это не может не вызвать ассоциации с трупом в море. Мы знаем, что сон — это состояние, которое приближает человека к забвению, то есть к смерти, поэтому нет ничего удивительного в том, что Уорхол решает снять человека именно в состоянии глубокого сна.

Жиль Делез, рассуждая о крупном плане (точнее, о запечатленном лице, которое само по себе является крупным планом), приходит к выводу, что при виде такого кинематографического изображения возникают два типа вопросов: во-первых, о чем ты думаешь? во-вторых, что ты воспринимаешь, что с тобой, что ты ощущаешь или переживаешь? [6, с. 145] Уорхол в лице спящего Джорно снимает сразу все эти вопросы — тут нет ни череды проявленных четких эмоций, как у Эйзенштейна, ни «застывшей, как бы вечной мысли» [6, с. 136], как у Гриффита. Уорхол лишает изображаемого человека всяческой субъективности. Мы не можем считать эмоцию, потому о «герое» фильма нам нечего сказать.

Еще один показательный штрих к выразительной системе, ведущей к образу смерти, — подчеркнутое отсутствие звука в этих фильмах. Необходимо отметить, что «беззвучие» ранних уорхоловских фильмов, скорее всего, взято у патриарха американского киноавангарда Йонаса Мекаса. Мекас часто расщеплял свои фильмы до отдельных составляющих и всячески ратовал за беззвучные картины, в которых зрителю доступны лишь мерцания вместо полноценного изображения, дабы реципиент мог включить свою фантазию и погрузиться в подобие медитативного состояния, дотраивая фильм по предоставленным ему крупницам.

Не случайно в ранних фильмах Уорхола, будь то «Минет» или пятичасовой опус «Спи», отсутствует звуковая дорожка. И эта немота не была вынужденной, ведь в уорхоловских кинопробах того периода местами слышен звук, пусть и весьма сомнительного качества. Можно предположить, что это именно осознанный прием, призванный разрушить ощущение витальности, миметического принципа отражения действительности. Изоляция времени благодаря крупному плану, отсутствие движения, умноженные на отсутствие звука, — все это погружает зрителя в пространство символической смерти.

Вместо заключения

В этом случае совершенно закономерно возникает вопрос, что же скрывается за постоянным стремлением обозначить образ смерти в своих произведениях. На наш взгляд, уорхоловское гипотетическое стремление к смерти, к «ничто», о котором часто упоминает Бодрийяр⁶, на самом деле не сводится к небытию или крайней форме симуляции, а является парадоксальным возвратом к себе, к своим фобиям и пристрастиям. Кино для Уорхола оказывается гораздо более удачной формой арт-

⁶ См. «Начиная с Энди Уорхола» — интервью Бодрийяра с Франсуазой Гайяр, май 1990 г. URL: <https://fil.wikireading.ru/nc6ait5r2Y>. — Прим. авт.

терапии, чем живопись. Поэтому автор в этих фильмах невероятно живуч, а «Минет» и «Спи» в итоге представляют собой запечатленный онтологический страх Уорхола перед смертью, когда любое движение тела или выражение лица может быть потенциально считано как предсмертная конвульсия. Достигается это за счет приемов, описанных выше: режиссер планомерно блокирует внутренний мир своих актеров, объективизируя их, из-за чего пропадает витальность визуального образа, какое бы «действие» ни снимал Уорхол.

Подобное отступление жизни особенно ощущается в «Минете», в изобразительном ряду которого происходит полное снятие сексуального, и как бы исследователи фильма ни эксплуатировали фрейдизм, склоняясь к тому, что лицо в фильме становится субстантиватором гениталий, все же тяжело испытать полноценное возбуждение от происходящего на экране псевдоуайеризма⁷. Уорхоловское лицо — это не портрет и даже не скромная порнография, а поэтизированный образ посмертной маски, снятой при помощи камеры с еще живых людей; маски, в которой, если прибегать к терминам Делёза, не осталось место фациальности, то есть слоев смысла, позволяющих запечатленному лицу переходить от одного качества к другому.

⁷ В данном случае зритель сможет в очередной раз убедиться в том, что Энди Уорхол был скорее асексуалом, чем страстным любовником, о чем говорили многие деятели искусства, знакомые с художником и его «музами». Сам Уорхол неоднократно отмечал, что он фригиден и секс для него — это «форма работы», а не получения удовольствия. — Прим. авт.

Для цитирования: Симиндейкин А.С. «Лики смерти» в ранних фильмах Энди Уорхола // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 1 (59). С. 134–144.

For citation: Simindeikin A. S. "Faces of Death" in Andy Warhol's early films // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 134–144.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. Дранова. М.: Республика 2001. 527 с. (Философия искусства).
2. Балаж Б. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 143 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / пер. с нем. под ред. Ю. Здравового. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с французского С. Зенкина. М.: РИПОЛ классик, 2021. 512 с.
5. Данто А. Мир искусства / пер. с англ. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2017. 64 с. (Серия Minima).
6. Делез Ж. Кино / пер. с франц. Скуратова Б. М.: Ад Маргинем, 2016. 560 с.
7. Остервайль А. «Минет» Уорхола / пер. с англ. Т. Астафьевой М.: Журнал «Логос». № 6 [90]. 2012. С. 228–259.

8. Урхол Э. Философия Энди Уорхола / пер. с англ. Г. Северской. М.: Ад Маргинем, Музей современного искусства «Гараж», 2022. 268 с.
9. Уорхол Э., Хэкетт П. ПОПизм. Уорхоловские 60-е / пер. с англ. Л. Речной М.: Ад Маргинем, 2016. 352 с.
10. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности / пер. с нем. Г. Снежинской. СПб.: Восточно-европейский институт психоанализа, 2017. 224 с.
11. Хоффман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Академический проект, 2004. 600 с.
12. Шопенгауэр А. Мысли / пер. с нем. Ф. Черниговца СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 192 с.
13. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Просвещение, 1987. С. 387–393
14. Berg, G. Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol // Andy Warhol: Film Factory, 1989. 278 p.
15. Goldsmith, K., Wolf, R., Koestenbaum W. I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews: 1962–1987. NY: Carroll & Graf, 2004. 476 p.
16. Grundmann, R. Andy Warhol's Blow job. Philadelphia, Temple University Press, 1993. 228 p.
17. Koestenbaum, W. Andy Warhol. NY: Viking, 2001. 248 p.
18. Sitney, P.A. Structural Film // Dixon, W. Win., Foster, G.A. Experimental film. N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2007. Pp. 227–238
19. Williams, L. Screening sex. NY: Duke University Press, 2008. 426 p.
20. Wolf, R. The Flower Thief: The “film poem”, Warhol's early films, and the beat writers. // Dixon, W. Win., Foster, G.A. Experimental film. N.Y.: Routledge Taylor & Francis Group, 2007. Pp. 189–212
21. An Exploration of Vanitas: The 17th Century and the Present. URL: <https://artsandculture.google.com/usergallery/oAKis1oFVGZ1KA> (дата обращения: 08.01.2024).
22. «Начиная с Энди Уорхола» — интервью Жана Бодрийяра с Франсуазой Гайяр, май 1990 г. URL: <https://fil.wikireading.ru/hc6ait5r2Y> (дата обращения: 06.01.2024).
23. Тютюкин А. Девять взглядов на «Эмпайр». URL: <https://cineticle.com/empire/> (дата обращения: 16.01.2024).

REFERENCES

1. Adorno, T. E'stetcheskaya teoriya [Aesthetic Theory] / per. s nem. A. Dranova. Moscow, Respublika, 2001. 527 p. (Filosofiya iskusstva). (In Russ.)
2. Balazh, B. Stanovlenie i sushhnost' novogo iskusstva. [The formation and essence of the new art]. Moscow, Progress, 1968. 143 p. (In Russ.)
3. Ben'yamin, V. Proizvedenie iskusstva v e'poxu ego texnicheskoy vosproizvodimosti: Izbranny'e e'sse [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction] / per. s nem. pod red. Yu. Zdorovogo. Moscow, Medium, 1996, pp. 15–65. (In Russ.)
4. Bodriyar, Zh. Simvolicheskij obmen i smert' [Symbolic Exchange and Death] / per. s francuzskogo S. Zenkina. Moscow, RIPOl klassik, 2021. 512 p. (In Russ.)
5. Danto, A. Mir iskusstva [The World of Art] / per. s angl. A. Shestakova. Moscow, Ad Marginem, 2017. 64 p. (Seriya Minima). (In Russ.)

6. *Delez, Zh.* Kino [Cinema] / per. s francz. Skuratova B. Moscow, Ad Marginem, 2016. 560 p. (In Russ.)
7. *Ostervajl', A.* "Minet" Uorxola [Warhol's Blow Job] / per. s angl. T. Astaf' evoj. Moscow, Zhurnal Logos, no. 6 [90], 2012, pp. 228–259. (In Russ.)
8. *Urxol, E'.* Filosofiya E' ndi Uorxola [The Philosophy of Andy Warhol] / per. s angl. G. Severskoj. Moscow, Ad Marginem, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", 2022. 268 p. (In Russ.)
9. *Uorxol, E'.*, *Xe'kett, P.* POPizm. Uorxolovskie 60-e [POPism: the Warhol '60s] / per. s angl. L. Rechnoj. Moscow, Ad Marginem, 2016. 352 p. (In Russ.)
10. *Frejd, Z.* Tri ocherka po teorii seksual' nosti [Three Essays on the Theory of Sexuality] / per. s nem. G. Snezhinskij. St. Petersburg, Vostochno-evropejskij institut psixoanaliza, 2017. 224 p. (In Russ.)
11. *Hoffman, V.* Osnovy' sovremennogo iskusstva. Vvedenie v ego simbolicheskie formy' [Fundamentals of contemporary art. Introduction to its symbolic forms] / per. s nem. A. Belobratova. St. Petersburg, Akademicheskij proekt, 2004. 600 p. (In Russ.)
12. *Shopengaue'r, A.* My' sli [Thoughts] / per. s nem. F. Chernigovcza, St. Petersburg, Azbuka, Azbuka Attikus, 2017. 192 p. (In Russ.)
13. *Yakobson, R.* Raboty' po poe'tike. [Works on poetics]. St. Petersburg, Prosveshhenie, 1987, pp. 387–393 (In Russ.)
14. *Berg, G.* Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol // Andy Warhol: Film Factory, 1989. 278 p.
15. *Goldsmith, K., Wolf, R., Koestenbaum W.* I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews: 1962–1987. New York, Carroll & Graf, 2004. 476 p.
16. *Grundmann, R.* Andy Warhol's Blow job. Philadelphia, Temple University Press, 1993. 228 p.
17. *Koestenbaum, W.* Andy Warhol. New York, Viking, 2001. 248 p.
18. *Sitney, P.A.* Structural Film // Dixon, W. Win., Foster, G.A. Experimental film. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, pp. 227–238.
19. *Williams, L.* Screening sex. New York, Duke University Press, 2008. 426 p.
20. *Wolf, R.* The Flower Thief: The "film poem", Warhol's early films, and the beat writers // Dixon, W. Win., Foster, G.A. Experimental film. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2007, pp. 189–212.
21. An Exploration of Vanitas: The 17th Century and the Present. Available at: <https://artsandculture.google.com/usergallery/oAKis1oFVGZ1KA> (accessed 08 January 2024).
22. "Nachinaya s E' ndi Uorxola" — interv'yu Zhana Bodriyyara s Fransuazoj Gajjar, maj 1990. Available at: <https://fil.wikireading.ru/hc6ait5r2Y> (Accessed 08.01.2024).
23. *Tyut'kin A.* Devyat' vzglyadov na "E' mpajr". Available at: <https://cineticle.com/empire/> (Accessed 16.01.2024).

Статья поступила в редакцию 31.01.2024; одобрена после повторного рецензирования 19.02.2024; принята к публикации 26.01.2024.

The article was submitted 31.01.2024; approved after reviewing 19.02.2024; accepted for publication 26.01.2024.