

ВИКТОР МАЗИН

КАБИНЕТ  
НЕКРОРЕАЛИЗМА  
ЮФТИ И

---

АНТРОПОЛОГИЯ  
КРИМИНОЛОГИЯ  
КРИПТОЗООЛОГИЯ  
КРИТИКА  
ЛИТЕРАТУРА  
МАЛЕОНОЛОГИЯ  
ПРИМАТОЛОГИЯ  
ПСИХИАТРИЯ  
ПСИХОАНАЛИЗ  
ПСИХОПАТОЛОГИЯ  
ТАНАТОЛОГИЯ  
СЕМНОТИКА  
ФИЛОСОФИЯ  
ЭТОЛОГИЯ



---

ПСИХО /  
ТЕХНО

---

ВИКТОР МАЗИН

---

КАБИНЕТ  
НЕКРОРЕАЛИЗМА:  
ЮФИТ <sup>И</sup>



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
ИНАПРЕСС  
1998

ББК 88.4  
М14  
УДК 613.88

ВИКТОР МАЗИН

КАБИНЕТ НЕКРОРЕАЛИЗМА: Ю Ф И Т И  
антропология криминология криптозоология критика литература палеонтология психиатрия психоанализ

Психопатология танатология семиотика философия этология антропология криминология криптозоология

РЕДАКЦИОННЫЙ КАБИНЕТ

Сергей Ануфриев  
Сергей Бугаев (Африка)  
Славой Жижек  
Николай Кононов  
Дэвид Леви-Строс  
Браха Лихтенберг Эттингер  
Павел Пепперштейн  
Александр Покровский  
Виктор Самохвалов  
Рената Салесл  
Эндрю Соломон  
Виктор Тупицын  
Олеся Туркина

ISBN 5-87135-057-7

©КАБИНЕТ

Кабинет некрореализма

Психопатология танатология семиотика философия этология антропология криминология криптозоология

Эта книга адресована тем, кого одновременно затягивают ...кино, некрореализм, фотография, теория визуальных искусств, психоанализ, танатология, образ Юфита, психиатрия, философия, биология, сказки, фобии, этология, литература, антропогенез, одержимость, психопатология...

Эта книга появилась в результате стечения многих обстоятельств, среди которых здесь нельзя не отметить многолетние визуальные и этологические наставления Евгения Юфита, особо чуткое внимание Олеси Туркиной, твердую некроподдержку Владимира Кустова, удивительные истории Олега Котельникова, Тимура Новикова, Юрия Циркуля, Игоря Безрукова, первые некрокритические статьи Алины Алонсо, необычайную коллекцию артефактов Андрея Дмитриева, интерес Понтюса Хультена, а также соучастие тех, кто приглашал автора читать лекции по теории и практике некрореализма: Ирину Актуганову (С.-Петербург), Франца Кумпля (Вена), Питера Вайбеля (Вена), Мелиту Зайц (Любляна, Вена), Вернера Грехта (Вена), Андреаса Фовинкеля (Карлсруэ).

## СОДЕРЖАНИЕ

Вступление.....	8
-----------------	---

### I. НЕКРОКОНТЕКСТ

1. Про странное .....	17
2. Имя — некрореализм .....	21
3. Цель и аллегория цели .....	27
4. Условия появления, стадии становления .....	41
5. Некропрактика, на границе .....	57
6. Основные положения ненаписанного манифеста .....	71
7. При(от)крытые влияния.....	89

### II. ОБХОД: ВСТРЕТИТЬ СМЕРТЬ

1. Не представить непредставимое .....	99
2. В месте отсутствия.....	105
3. При схождении возвышенного с жутким .....	111
4. Парадокс и амбивалентность.....	117
5. В каком времени: когда мы?.....	121
6. Сокрываясь.....	127
7. Естественно, искусственно.....	131

### III. МЕХАНИЗМЫ НЕКРОРЕПРЕЗЕНТАЦИИ

1. Мнимое повествование: искажения содержания и скорости.....	137
2. Смещенная активность.....	149
3. Между мнимым и немым.....	155
4. Смутный образ на всепоглощающем фоне.....	163
5. Превращения воображаемого .....	171
6. Садизм при влечении (к) смерти.....	181
7. Повторение, наконец.....	189
<hr/>	
литература .....	196
именной указатель .....	202
summary .....	205

## ВСТУПЛЕНИЕ

Вступить — уже подвергнуть себя опасности. Начать движение, переступить черту, обозначить траекторию — *уже* сделать первый шаг на пути к завершению, которое никогда не наступит. Не наступит потому, что оно всегда переносится в будущее, не наступит потому, что некому его будет встретить, когда, наконец, *что-то случится*.

Приступить к вступлению... впрочем, здесь хочется повторить однажды сделанную ошибку — описку, допущенную то ли рукой, задевшей случайно другую клавишу, то ли компьютером, то ли просто прорвавшуюся из чьего-то бессознательного — и вписать, переписать ее, не задумываясь о некой predetermined случайности:

## ВСТРУПЛЕНИЕ<sup>1</sup>

Будто некто, не желая верить случившемуся, обнял бездыханный труп, встряхнул его, поднял, пытаясь оживить оставленное, брошенное на произвол метаболизма тело. Даже не тело, *теперь уже*, но образ его, всегда уже его вос-произведение. И вот уже нельзя сказать, что же все-таки здесь происходит: оживление или умерщвление. А может быть это уплотнившийся струп сознания на полученной от образа травме? А может быть все это сон? Или — кино, приободряющее в своем неустанном стермлении нечто оживить. В памяти. Взымающиеся образы кинотрупа.

Все более отчетливой становится неизбежная одновременность таких операций, как разложение объекта и его одновременная реанимация, которая отнюдь не предполагает воссоздание идентичного.

Вструпленные аффекты пробуждаются исходящими образами.

Приступить.

---

<sup>1</sup>Может быть эта описка, допущенная в “Кабинете” (3: “Некротом”, 1992) так и осталась бы незамеченной, если бы не моментально ее обнаруживший зоркий взгляд Валерия Подороги.

Так или иначе речь пойдет о художнике, фотографе, кинорежиссере Евгении Юфите, вдохновителе движения, называемого *некрореализм*. Однако, пойдет она, естественно не только о Юфите, может быть даже не столько о самом Юфите, сколько о продуктах его художественной деятельности, о некрореализме, о подступах к представлению непредставимого, о представлении, о смерти: вокруг кино, вокруг сновидения, вокруг смерти. Смерти в ее парадоксальной неповторимости и повторяемости. Это всегда уже иной образ. Это всегда уже иное кино.

Мы сталкиваемся на своем пути не только с разным материалом, но и с разными подходами к материалу; и по мере продвижения за нами остаются, затягиваются контекстуальные мембраны, сквозь которые проступает явление, под которыми восстает *образ* некрореализма, снимающий навязчивую одномерность восприятия, диктуемую принципом реальности.



Юфит "Эхо", ч/б фото, 1995

Иногда кажется, что Юфит и/или некрореализм лишь предлог для изложения кое-чего иного. Да, это так. *Кое-что иное* ощущается порой как некий моторный избыток, порой как некий моторный недостаток, даже как пустота, как слепое пятно, скрытое от глаз предписанными перцептивными программами. Присутствие кое-чего иного может привести кого-то к мысли: *да нет* же ничего этого в фильмах Юфита. Да, разумеется, ничего *этого* в них нет и быть не может; есть *кое-что иное*, требующее перевода с уровня фантазматического, фантазмагорического, (без)образного на уровень символического.

Сверхконтекстуализация несмотря на свое “сверх” не является и не может являться исчерпывающей. Всегда приходится сталкиваться лишь с одним или несколькими из возможных толкований. Каждая мысль, каждое означающее отсылает к нескольким образам, указывает на несколько картин, каждый образ рождает множество мыслей, из которых мы видим лишь несколько; и при этом “наличие” отстатка неизбежно, всегда *остаётся* еще и другая возможность, остается в другом месте, остается за пределами когнитивного горизонта.<sup>2</sup>

На этом пути придется не раз столкнуться с повторениями, повторами, маневрами, возвращающими казалось бы на то же самое место, водящими, как кажется, по заколдованному кругу. Так что, упреждая эти повторы, демонстрирующие если не саму смерть, то ее работу, уже сейчас можно предписать своего рода пред-упреждающим жестом некоторые движущие мотивы:

(1) стимулирующим аналогом данного описания представляется сновидение. И не только потому, что кино традиционно с ним соотносится<sup>3</sup> как гомологичное смерти потустороннее (не)бытие, но еще и потому, что в кинореальности возможно столь же многое, сколь и в бреде, фантазии или сновидении. За счет работы сновидения и/или работы кино возникают представления невозможные в, так сказать, актуальной общепринятой реальности. В связи с этим в некрокино, в частности, нарушает-

---

<sup>2</sup> “Также” и в работе со сновидением: “даже в том случае, когда толкование вполне удовлетворяет нас и, по-видимому, не имеет никаких пробелов, остается все же возможность, что то же самое сновидение имеет еще и другой смысл” (Фрейд З., 1913, с.233). Не только особенности самого сновидения, но и особенности сферы образов порождают недвусмысленно многосмысленную ситуацию; если толкование вербального порядка может быть ограничено при анализе высказываний, по крайней мере, в силу определенной повторяемости организующих данный контекст словарных значений, то образ, предполагающий перевод с одного принципиально отличного уровня на другой хранит тайну, разрешая молчание возможностью бесконечных интерпретационных рядов, рядов, не достигающих предела в силу невосполняемости пробела между воображаемым и символическим.

<sup>3</sup> Два различных примера из великого множества: а) Глеб Алейников, объясняя, что такое параллельное кино, завершает вводный абзац призывом: “И пусть сограждане видят светлые сны, которые являются самой демократичной формой параллельного кино в мире” (Алейников Г., 1989, с. 118); б) Кристиан Метц предвзвешивает свой киноанализ так: “Мое сегодняшнее сновидение — говорить о кинематографическом сновидении с точки зрения кода, кода сновидения” (Metz С., 1984, p.13).



ся, как и в сновидении, связность кинотекста, точнее на поверхность проступает *мнимая связность*; и при этом нарушается то, что при различении состояний сна и бодрствования было однажды названо принципом когерентности.<sup>4</sup>

Более того, в фильмах Юфита *очевидно* сохраняется некая граница, позволяющая на аффективном уровне сомневаться в том, наяву или во сне происходит происходящее<sup>5</sup>, граница иная, чем в фильмах непосредственно апеллирующих к сновидению. Причем, граница эта не просто сохраняется, но именно в ее пределах, в этой смутно высвечиваемой полосе и происходит происходящее.

Это сомнительное пространство, пространство сомнения заполняется мнимым повествованием, намекающим на расстройства мышления, некогерентность, отсутствие связей между элементами, что позволяет сопоставлять изобразительные искусства — в том числе и кино, особенно, если оно *в известном смысле* не полагается на дискурс, если оно парадискурсивно — со сновидением.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Различение это не так уже просто провести, и “я вижу столь явственно, что сон никогда не может быть отличен от бодрствования с помощью верных признаков” (Декарт Р., 1994, с.17), если не прибегать к механизмам воспроизводства, к памяти, которая “никогда не сопрягает сонные видения со всей остальной жизнедеятельностью” (там же, с.153), к памяти, которая подобно сновидению оживляет призраков, мертвых фантомов прошлого.

<sup>5</sup> Хотя, разумеется, с рациональной точки зрения, дистанцирование в кинотеатре, в отличие от сновидения, всегда возможно, и если “сновидец не знает, что он видит сновидение, то зритель знает, что он находится в кино: в этом заключается первое и основное отличие ситуации кинематографической от ситуации онейрической” (Meiz С., 1984, с.123). Однако, во-первых, сновидец может “знать” о том, что он видит сон в тех случаях, когда в сновидение внедряется цензура и производит его связанную с бодрствующим мышлением внутреннюю вторичную обработку, сообщая “ведь это мне только снится”, то есть вводя в галлюцинаторную систему мысль, которая стремится “умалить значение только что пережитого и облегчить ожидание последующего” (Фрейд З., 1913, с.350); во-вторых, отнюдь не редкими являются те случаи, когда процессы сопереживания, эмпатии, идентификации столь сильны, что ведомый уже не глазом-разумом зритель полностью поглощается экранным действием, проходит в заэкранье подобно тому, как исчезает в картине наделенная синдромом Стендаля Анна Мэни (“Синдром Стендаля”, реж. Дарио Ардженто, 1996). Так или иначе, а увещевания “ведь это мне только снится” и “ведь это всего лишь кино” едва ли могут снизить интенсивность переживания и забвение о себе смотрящем, о расстоянии до экрана. Идентификация сворачивает пространство-и-время, и невозможно сказать, где и когда происходит происходящее. О том же, что и во сне, и наяву происходит происходящее свидетельствуют, например, слова: “спящие тоже участвуют в том, что в мире происходит” (Гераклит, 1983, с.258). Идентификация делает человека, как бы парадоксально это не звучало на время — “на время”, впрочем, которому, повторим еще раз, человек не принадлежит — бессмертным: “В области вымысла мы находим то разнообразие жизней, в котором испытываем потребность. Мы умираем с одним из героев, но все-таки переживаем его, а при случае умираем еще раз с другим героем без малейшего для себя ущерба” (Фрейд З., 1994, с.16).

<sup>6</sup> “Аналогичное ограничение /логической выразительности/ претерпевают и изобразительные искусства, живопись и скульптура, по сравнению с поэзией, средствами выражения которой служат слова; и здесь причина отсутствия этой способности лежит в материале, при помощи которого оба искусства стремятся, вообще, к воплощению чего-либо. До тех пор, пока живопись достигла понимания своих законов, она старалась устранить этот дефект. На древних портретах люди изображались с запиской в руках, на которой было написано то, что тщетно старался изобразить художник” (Фрейд З., 1913, с.258).

Кроме того, как во время сновидения, так и во время просмотра кино мыслительная деятельность уходит в тень восприятия. (Некро)кино появляется на экране в связи со сновиденческим зависанием мыслительной деятельности<sup>7</sup>, высвечивается как воображаемый катализатор регресса. По меньшей мере, отдавшись в темном замкнутом помещении кино, я способно, должно исчезнуть<sup>8</sup>, переместиться в другое состояние, раствориться в неосознаваемом инобытии, за событийным горизонтом. Возможно, там я уходит в тень процесса инкорпорирования, крипто-реорганизации. Кино и сновидение опосредованно и непосредственно проецируются на экран психической деятельности, на экран сновидения, на эту галлюцинаторную белоснежную поверхность материнской груди. Кино и сновидение — (со)переживание реальности нереального, эфемерности (не)вещного; кино и сновидение — временная смерть,<sup>9</sup> межвременье, сказочный лес, в котором совершается жуткий образ посвящения. И, *наконец*, при глубоком киносне время теряется, чувство его утрачивается.<sup>10</sup>

(2) Некрореализм, в частности некрореализм Юфита неизбежно, по меньшей мере в силу постоянного *некрофона*, может рассматриваться как искусство аллегорическое; однако, аллегория смерти, как будет видно, носит, *своеобразный* характер.

(3) В процессе некропроработки аллегория прибегает не к простой символизации, не к метонимическому замещению, а к имитации процесса, к воспроизводству работы смерти, то есть не просто к — невозможному — мимесису (реализм), а к двойному мимесису (некрореализм).

Скрытая демонстрация работы смерти подчеркивает иносказательный характер аллегии, проявляющийся в представлении непредставимого, в означении незначающего “места”.

(4) Этот процесс навязчиво повторяющегося вос-производства некрообразов указывает на ритуальный, точнее ритуально-повествовательный характер некропрактики. Имитирующая работу игра, удваивающая гротескная репрезентация негативного становления тела устанавливают по ходу работы смерти экраны, на которых оседают транслируемые в ритуале образы завораживающей танатофобии.

<sup>7</sup> В связи с возвращением к первичным процессам: “сновидение является возможно наиболее примитивной формой мышления, в которой переживания и события дня и жизни репродуцируются на экран сознания, когда человек спит, как образы обычной зрительной формы” (Hadfield J.A., 1954, p.70).

<sup>8</sup> При погружении в кинореальность нельзя сказать “я смотрю кино”. Это высказывание становится столь же странным, если некто *смотрит*, но не *видит* кино как кино, сколь странным кажется появление первого лица в “я сплю” или “я мертв” (о невозможности “я сплю” см. Малькольм Н., 1993).

<sup>9</sup> Равно как и наоборот: жизнь воспринимается как сон, от которого пробуждает человека, Сократа, например, смерть.

<sup>10</sup> Сон краток, но работа над сновидением не останавливается никогда. Кино(сеанс) ограничен, но размещение его в пространстве индивидуального временного восприятия может занимать отнюдь не час или два.

(5) Кроме того, в такого рода двойном мимесисе парареальная картина<sup>11</sup> не обретает своего конца, не умирает, застывая в немом подобии, но находится в движении, в приближении к никогда не проявляющемуся телу, мертвому телу. Эта бесконечная



Юфит. Кадр из фильма "Папа, умер дед Мороз", 1991

<sup>11</sup> Парареальная и в смысле ее параллельного гипотетической реальности движения, и в смысле ее уклонения от "нормального" пути.

Парареальность возникает и в данном, уклоняющемся от некорреальности, и в параллельно ему идущем письме. Паралогичность данного письма проявляется в его отчасти вынужденно миметическом характере ("и Юфит, и некорреализм"), и в его (пред)определенной схематизации, формализации, расчлененности дискурса, некоторой навязчивой повторяемости, вязкости движущейся мысли и шизоассоциативности устанавливаемых связей, следуя одной из которых нельзя не упомянуть о *параллельном кино*, о том "кино, которое снимается вне системы корпоративного или государственного кинопроизводства" (Алейников Г., 1989, с.118), и рождение которого в середине 1980-х в СССР "как системы связано с деятельностью трех человек: Игоря Алейникова, Евгения Юфита и Бориса Юхананова" (там же, с.119).

неопределенность каждого фрагмента, каждого элемента повествования создает ощущение близости конца, близости именно ввиду его отсутствия, именно ввиду подвешенного повествования, которое в целом превращается в мнимое повествование.

(6) Мнимое повествование вновь и вновь обманывает ожидание; создает условия для криптомнезии, т.е. для трансгрессии границы реального и воображаемого, яви и сновидения. Предвкушение оказывается неудовлетворенным, а отношения между я и экраном — иллюзией. Постоянно возникающий обман ожидания, поддержание неопределенности, непредсказуемости случающегося, создает постоянное натяжение между *сейчас* и *затем*.<sup>12</sup> Обман ожидания, в свою очередь, вновь отсылает нас к сновиденческой регрессии, к движению от представления к чувственному образу.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Этот элемент неожиданности роднит до определенной степени некрокино с такой формой кинонарратива как триллер. Впрочем, именно “определенная степень” играет здесь решающую роль; она выражается в том, что следующий шаг в некрокино оказывается в отличие от триллера наименее ожидаемым, наименее рассчитанным. *Обман ожидания* постоянно подчеркивает неоткрытость и ограниченность априорного характера человеческого восприятия, основанного на *предписанном* прошлом опыте, на видовых ригидных схемах категорического восприятия, в частности, на предпочтении простых, но перегруженных значением фигур. Обман ожидания, с одной стороны, показывает адаптивный видовой характер восприятия, с другой, - демонстрирует иллюзорность гипотетической чистоты непосредственного восприятия. Восприятие подвергается мгновенной обработке, собственно говоря, оно не тождественно “простому” получению данных, но оказывается их преломлением, превращением в распознаваемые символы. Даже в сновидении: вторичная обработка, производимая бодрствующим мышлением “обращается со сновидением, как со всяким другим содержанием восприятия; оно подвергается воздействию таких же *представлений ожидания*.” (Фрейд З., 1913, с.411, выделено - В.М.).

Обман ожидания может не только пробуждать тревогу, а постоянство обмана ожидания - постоянство тревожного напряжения, но и сомнения в реальности или даже отказ от происходящего. Иначе говоря, несовпадение актуального и виртуального представления может привести к отказу от одного из них; к дереализации или деперсонализации, т.е. к защите от расщепляющего субъект положения посредством принятия амбивалентной модели “и..., и...”. Таким образом, и триллер и “анти-триллер” некрокино вводят зрителя в состояние тревоги, но с “противоположных” полюсов. В первом случае - за счет ожидания возможного, во втором - за счет обмана ожидания. В первом случае производится планомерная (ложная) ориентация ведомого по следу зрителя, во втором - дезориентация и отказ от манифестации организующих повествование следов ожидаемых происшествий. Именно это различие вводит (конвенциональный) зрительский глаз-мозг в режим искусственной и терапевтической психопатологии.

<sup>13</sup> “То, что происходит в галлюцинаторном сновидении, мы можем выразить только следующим образом. Раздражение протекает обратным путем. Вместо моторного конца аппарата оно устремляется к чувствующему и достигает, наконец, системы восприятия. Если направление, по которому протекает в бодрственном состоянии психический процесс из бессознательного, мы назовем прогредиентным, то характер сновидения мы должны будем назвать регрессивным” (Фрейд З., 1913, с. 388). Как раз аффективное воздействие, как считает Юфит, и должно производить на зрителя некрокино: ““Папа, умер Дед Мороз” рассчитан именно на чувственное, а не на сознательное восприятие” (из телеинтервью в передаче В.Потемкина “Дом кино”).

# I. НЕКРОКОНТЕКСТ



*Юфит. "Остывший очевидец, ч.1, ч/б фото, 1993*

## *Сон солдата.*

*В полутемной комнате, освещенной огнем из камина, около сервированного стола сидит пожилая женщина в черном платке. У нее в руках фотография собаки, на которую она внимательно смотрит со слезами на глазах. Некоторое время она неподвижно сидит, затем, поцеловав фотографию, встает и вешает ее на стену. Из кладовой приносит пилу, переворачивает журнальный столик и отпиливает две ножки. Женщина бросает их в камин и устанавливает столик спиленной частью к огню. Подождав, когда отпиленные ножки разгорятся, она с криком: "Прощай, Джульбарс!" — бросается на стол и соскальзывает с него головой в огонь.*

*фрагмент из сценария художественного фильма "Прощай, Джульбарс", написанного в 1989 г. братьями Алейниковыми, Мертвым и Юфитом, и опубликованного в бюллетене Сине Фантом, № 5, 1996, с.26*

## 1. ПРО СТРАННОЕ

Странное кино: нельзя его назвать ни экспериментальным, ни массовым, ни звуковым, ни немым, ни шокирующим, ни интеллектуальным, ни сюжетным, ни бессюжетным, ни логическим, ни патологическим. *Ни то ни се* отстраняет и настораживает. Подвешивает пространство-и-время.

Глядя на экран, сталкиваешься с чем-то странным. Это *нечто странное*<sup>14</sup> является нам, появляется перед нами как *нечто иное*, ино-странное, как нечто неведомое, находящееся за пределами нашего опыта, наших переживаний, и как, парадоксальным образом, нечто собственное, чему-то присущее, особенное, своеобразное, отличающее его от всего *уже виденного*. Таковой является нам смерть; и является она не сама, но представление о ней. Мы знаем о ней, не переживая ее, знаем ее по непереваемому опыту других; то есть смерть всегда уже “принадлежит” кому-

---

<sup>14</sup> *Нечто странное* появляется здесь не как нечто метафизическое, нечто конечное, нечто трансцендирующее физически присутствующее, но как вынужденный обходной маневр, маневр, не гарантирующий достижение некоей уже поставленной цели. Более того, этот обход предопределяет движение не вперед, а назад (возможно, именно в этом и заключается обходной характер движения): проявляющаяся здесь амбивалентность *странного*, вязкость странного ритуурнеля, аналогическая афатичность *странного*, предполагающая необнаружение “нужного” означаемого (и одновременно настойчивое присутствие *за странным* некоего “настоящего” означаемого) — все это улики регресса.

*Нечто странное* появляется здесь не как нечто метафизическое, нечто конечное, нечто трансцендирующее физически присутствующее, но как *нечто иное*, отсутствие которого как такового указывает на отказ от представления, на вытеснение, на невозможность восстановления гипотетически бывшего сценария. *Нечто странное* это даже не означаемое “как таковое”, а пустое замещающее образование, симптом необнаруживаемого означаемого. Это — *попытка* артикуляции, артикуляционная пытка. *Нечто странное* — неподчинение насилию языка и одновременно попытка вхождения в него. *Нечто странное* — инструмент псевдоафазии, возникающий на месте проворачивающихся слогов — ...ма-ма, ла-ла, на-на, па-па... — пробуравливающих сферу символического.

то еще, кому-то другому.<sup>15</sup> Однако, в то же время, никто не может пережить нашу смерть за нас, она, подобно сновидению,<sup>16</sup> всегда уже наша, наша единственная. Странное: только свое и только чужое.

Не менее странно: смерть естественна, обычна, она в порядке случающихся событий; и в то же время она сверхъестественна, удивительна, необычайна. Более того, в ожидании ее прихода, в предчувствии его все же никогда не удастся свою смерть вычислить, рассчитать так, как можно это сделать в смертоносном движении (направленном на) другого. (Впрочем, *“согласно некрометоду ненасильственная смерть самовычисляется всегода, а насильственная, та неизбежная насильственная смерть (вселенская катастрофа) в зависимости от развитости некродетекторов, которые позволяют во всех остальных случаях ее избрать”*, — В.Кустов).

*Нечто странное* — мембрана между отказом и признанием, граница переживания, пролегающая между деперсонализацией и дереализацией, между похоронами я и похоронами мира; это — время инициации, в котором уже нет прошлого и еще нет будущего.

Так *нечто странное* проступает как столь же странное, сколь странными представляется в своей парадоксальности смерть, жуткая и возвышенная. Как жуткое и возвышенное вообще. Как пространное их описание.

---

<sup>15</sup> “Все, что мы можем сказать, помыслить о смерти и умирании, о неизбежной расплате, с самого начала кажется нам полученным из вторых рук. Мы узнаем обо всем этом по слухам или из эмпирического знания. Все, что известно о смерти и умирании, получено нами из языка, который их называет, который высказывает предложения...” (Левинас Э., 1994, с. 29). Смерть для Левинаса неотделима от отношения с другими; более того, агрессивность к враждебному другому вводит негативность смерти: “именно в отношении к другому мы мыслим смерть в ее негативности” (там же). Причем, это не интеллектуальная негативность, равно как и вопрос о смерти не возникает как интеллектуальная реакция на неведомое: “Не интеллектуальная загадка и не каждый случай смерти, но конфликт чувств в виду смерти любимого и при этом все же чужого и ненавистного человека раскрепостил человеческую пытливость... Первобытный человек уже не мог оспаривать смерть, в своем горе он отчасти узнал на собственном опыте, что это такое, но вместе с тем он не хотел ее признавать, потому что не мог вообразить умершим самого себя. Тогда он пошел на компромисс: он допускал смерть, но отрицал, что она есть то самое уничтожение жизни, которого он мысленно желал своим врагам. Над телом любимого существа он выдумывал духов, воображал разложение индивидуума на плоть и душу - первоначально не одну, а несколько” (Фрейд З., 1994, с.19).

<sup>16</sup> “Для тех, кто бодр,- один совместный космос, а из уснувших каждый в свой личный сворачивается” (Гераклит, 1983, с.260).



## ЙЕТИ

В 1958 году подполковник Варген Карапетян увидел в одной московской газете статью о Йети (в России это существо известно как Альма) и обратился к ведущему советскому эксперту профессору Борису Поршиневу, дабы рассказать ему свою собственную историю. В декабре 1941 года его часть сражалась с немцами на Кавказе вблизи Буйнакста. Однажды к нему пришли партизаны и попросили пойти посмотреть на человека, которого они взяли в плен, который, как только его поместили в теплое место, тотчас стал издавать жуткое зловоние, покрылся каплями пота; кроме того, он весь был усеян вшами. “Человек” оказался куда больше похож на обезьяну: голый, отвратного вида, нечесанный. Он выглядел тупым, с отсутствующим взглядом, постоянно щурился. Он не предпринял никакой попытки себя защитить, когда Карапетян потянул его за волосы на теле. Он явно не понимал речи. В конце концов, Карапетян вышел и сказал партизанам, что это — вообще не человек и, чтобы те сами решали, что с ним делать. Конечно, вся эта история могла быть просто выдумкой. Однако, министерство внутренних дел Дагестана подтвердило ее подлинность. “Дикарь” предстал перед трибуналом и был расстрелян как дезертир.

из архива Юфита

## 2. ИМЯ — НЕКРОРЕАЛИЗМ

Теперь уже невозможно вспомнить, кто, когда и при каких обстоятельствах произнес впервые это слово — *некрореализм*. Когда, возможно, зима переходила с восемьдесят четвертого года на восемьдесят пятый, слово уже было на уме, и как-то вечером в расположенном на окраине большого города бараке, в котором жил тогда Евгений Кондратьев, известный в будущем как художник и кинорежиссер Дебил, в присутствии большого числа мужчин Евгений Юфит слово это произнес. Его тотчас забыли.

Кто-то вновь и вновь повторял: некро-реализм.

Повторение родило имя.

Имя родило явление. Представление явления, иначе говоря.

Имя “Некро”, слово “смерть” оказались — парадоксальным образом — продуктивными способами фиксации явления: смерть стала точкой сборки явления, в данном случае *некрореализм*, поскольку “она” — тайна, неразоблачаемая, но в то же время, *как кажется*, всем известная. Имя *некрореализм* — имя *тайны*. Имя, связанное с кем-то другим. Имя, связывающее человека с его тайной. С его *связанностью* как таковой.

Так или иначе, а слово это теперь указывает не только на нечто такое, что могло бы быть основанием, принципом художественного движения (*некро*), не только указывает на определенную эстетическую парадигму представления “смерти” — *реализм*, но также демонстрирует свою собственную разнородность, точнее обнаруживает двойную контаминацию: контаминацию этимологическую и семантическую:

*некрос* (греческий) — мертвый, то есть *тот*, кто здесь и сейчас отсутствует, *тот*, кто уже не может ответить, *тот*, кто безвозвратно ушел из этого мира, *тот*, кого больше нет;

*реалис* (средневековый латинский) — вещественный, связанный с вещами, то есть с тем, что материально, телесно, с тем, что будучи материально-телесным, утверждает присутствие некоей вещи, некоего существа. Вещь в своей повторимости, в своем *видимом* повторении служит подтверждением (даже если и иллюзорным) неиллюзорности некоего присутствия.

Таким образом, понятие *некрореализм* указывает на отсутствующее присутствие и присутствующее отсутствие, на амбивалентность и неразрывность отношений жизни и не-жизни, на двусмысленность некрорепрезентации. Оно же может указывать и на возможность отказа от реальности [*Verleugung*], если последняя воспринимается не как здесь всегда уже присутствующее отсутствие, но как смертоносное приближение жуткой и особой некрореальности.

Интеллектуальная амбивалентность понятия *некрореализм*, т.е. одновременное возникновение и сосуществование позитивного и негативного полюсов представления, отчетливо проступает на киноэкране: та реальность, с которой сталкивается кинозритель, кинореальность, - *мертва*, это - *всегда уже* нереальная реальность, *некрореальность*, ибо перед ним предстают отснятые кем-то (Юфитом, *бывшим*) образы отсутствующего живого (растений, животных, людей), и в то же время она - *жива*, ибо кинозритель - очевидец, свидетель, если не сказать больше, - реаниматор, агент оживления, вступления казало бы уже отживших образов, агент движения, киноагент. И об этом свидетельствует живость, подлинность переживаний.<sup>17</sup> С одной стороны, зритель видит некие вещи, объекты материального, *реального* мира, и воспринимает их, отождествляя именно с таковыми, но в то же время это “всего лишь” *репрезентации* объектов реального мира, прозрачные мембраны реальности.<sup>18</sup>

В таком контексте отнюдь не кажется удивительным двусмысленность, даже многосмысленность названий фильмов и фотокомпозиций Евгения Юфита, например, таких как “Санитары-оборотни”, “Срок” или “Коса возмужания”. Так, “Коса возмужания” может в зависимости от избираемого контекста означать ландшафт, где происхо-

---

<sup>17</sup> Так подлинны слезы, радость, страх, испуг, причем, как отмечает сам Юфит, реакция на его фильмы носит полярный характер - либо безудержное, неистовое веселье, либо тяжелое угнетенное состояние.

Так амбивалентен смех некрореализма: “он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает” (Бахтин М., 1990, с.17). В некролексиконе этот смех обозначен как “*хорошее издевательство*”.

Так “реальным” был “наезд” поезда на публику в 1896 году (вопреки всем возможным условиям типа “это *всего лишь* кино, это *не на самом деле*”), точнее реальным был аффект.

Так вдруг, в мгновение ока переезжает зрителя автомобиль в “Весне”.

Так подлинна в своей достоверности для очевидца смерть.

<sup>18</sup> Иначе говоря, кинозритель встречается с репрезентацией, которая являет собой и знак как преднамеренно созданное произведение искусства и собственно представляемые объекты в их вещной непреднамеренности: “в каждом акте восприятия присутствуют два момента: один обусловлен направленностью на то, что в произведении имеет знаковый характер, другой, напротив, направлен на непосредственное переживание произведения как факта действительности... в процессе восприятия... воспринимающий непрестанно колеблется между ощущением преднамеренности и непреднамеренности, иными словами, произведение представляется ему знаком (причем знаком самоцельным, без однозначного отношения к действительности) и вещью одновременно” (Мукаржовский Я., 1975, с.173).

дит возмужание; собственно процесс взросления; инструмент, символизирующий это самое возмужание; и, наконец, здесь просматривается традиционная аллегория смерти. Однако, есть у всех этих коннотаций общий знаменатель: инициация, *переход* из одного состояния в другое: детское — взрослое, женское — мужское, живое — мертвое: инициация, всегда означающая движение, становление — смерть одного состояния и рождение другого. Амбивалентность перехода: одна нога *здесь*, другая — *там*. И это еще и — миг. Скорость. Не успеть ответить — где ты. Не успеть ответить — когда ты.

Аффективная амбивалентность, пропитывающая текст кино скрытыми двойниками, *своего рода* криптообразами, связана с собственной архаичностью образного повествования, с онейрическим характером некрокино, с незримым присутствием смерти, превращающим каждое движение в ложное, каждый *кинокадр* — в иллюзию.



Юфит, Маслов. Кадр из фильма "Деревянная комната", 1995

## “ЗУРАБ”

В январе 1984 года резко активизировалась радикальная деятельность студии “Мжалала”. Сыграли свою роль усиленная пропаганда и распространяемые слухи о всяческом поощрении садомазохизма, педерастии, некрофилии, а также организация серий массовых драк без конкретного объекта приложения в транспорте, в частности в пригородных электричках. На съемках все больше стало появляться психически неуравновешенных, больных людей. Была разработана особая система взаимоотношений. Все, что было социально неприемлемо, находило одобрение и поддержку, а случаи крайней психопатологии откровенно превозносились. В этих новых обстоятельствах проведение крупных операций в черте города становилось рискованным, и новым местом сбора группы была выбрана железнодорожная платформа “Песочная”. Одной из последних значительных акций в центре стало сбрасывание “Зураба” с чердака в поле зрения случайных прохожих у метро “Владимирская” (впоследствии этот эпизод вошел в фильм “Лесоруб”). “Зураб” представлял собой имитацию мужчины среднего роста. Он был выкраден для съемок кем-то из активистов “Мжалала” из судебно-медицинской экспертизы. В зависимости от ситуации его одевали в разные военные и гражданские костюмы. На этот раз Зураб был без брюк, в одном пиджаке и шапке. Действие развивалось стремительно. В момент падения “Зураб” громко ударился об асфальт и, отпружинив, несколько раз подпрыгнул. Из парадной к нему ринулась группа мужчин с палками и камнями, и начала его избивать. Я с кинокамерой стоял в укрытии, чтобы не давать случайным прохожим никаких мотиваций происходящего. Секунд через пять с улицы начали раздаваться какие-то невнятные, но сильно эмоционально окрашенные вопли, и к месту избиения бросились люди на помощь “Зурабу”. Избивающие на секунду опешили, возникла преддраковая ситуация. В этот момент у “Зураба” отлетела голова в шапке; она была уже давно оторвана и непрочко держалась на штыре. Эта неожиданность придала избиению второе дыхание. Спасающие “Зураба” прохожие оцепенели. Тупо уставившись на паралоновый срез головы “Зураба”, они медленно под глухие удары палок что-то бормоча начали пятиться назад, на мостовую.

из архива Юфита

### 3. ЦЕЛЬ И АЛЛЕГОРИЯ ЦЕЛИ

Телеологичность появляется *ввиду* смерти: индивидуальная смерть может восприниматься как цель жизни индивида; и в движении, в движении, устанавливающим расстояние, вводящем скорость, ритм, время, в движении к этой цели, цели возвращения, цели замыкающей прошлое с будущим, цели, вновь и вновь иллюзорно предстоящей, *всегда уже* предстоящей на горизонте, и в движении к этой цели рождаются цели иные,<sup>19</sup> цели, отдаляющие финальность последней цели целей, прокладываются обходные пути,<sup>20</sup> происходит *смещение по цели* — строятся новые каналы сексуальности, возводятся эфемерные бастионы некрореальности, создаются произведения искусства.

Цель — вокруг, куда бы не повернулся.

Погружение в сферу визуальных образов, как и преднамеренное погребение, позволяет получить отсрочку финала, совершить извечный перенос вопроса о ко-

---

<sup>19</sup> Такова логика мышления, поскольку “мышления без целевых представлений [*Zielvorstellungen*], благодаря воздействию нашей собственной душевной жизни, вообще не существует... Я знаю, что беспорядочный хаос мыслей, лишенный целевых представлений, столь же редко проявляется при образовании истерии и паранойи, как и при образовании или толковании сновидений... Свободная игра представлений по любой ассоциативной цепи проявляется, быть может, при деструктивных органических мозговых процессах... при психоневрозах может быть раз навсегда выяснено воздействием цензуры на ряд мыслей, который выдвигается на передний план продолжающимися быть скрытыми целевыми представлениями” (Фрейд З., 1913, с. 377, *перевод изменен*).

<sup>20</sup> Еще и потому, что сама цель не является целью. Во первых, “надо отделять самый акт стремления от смысла и сущности цели... сущность дела заключается в стремлении, а цель - дело второстепенное” (Павлов И., 1951, с.307). Так же как стремление И.П.Павлова отделено от цели, так и влечение З.Фрейда не связано с объектом в режиме первичных, собственно бессознательных, а значит и собственно психических процессов, на стадии доминирования предметных представлений, в эпоху господства правополушарной активности. Во-вторых, одна цель всегда скрывает еще одну, *другую цель*. Так за целью как таковой скрывается *еще и* цель — мишень груди, которая служит не только экраном сновидения, не только “собственно” сценой представлений, но и сферой взаимной координации рук, рта и глаза, но и зоной становления влечения к овладению [*Bemächtigungstrieb*], которое проявляется как рефлекс цели (подробнее см. Мазин В., 1996, сс.12-17). У этой цели и начинает координироваться система рука — мозг, у этой цели и начинается устанавливаться оптико-технический режим овладения средой.

нечности в область потустороннего, в царство кладбища и духов, в сферу ингуляции и репрезентации, в уже танатосферу нереальности, некрореальности, “преодоленной” принцип реальности отказом от реальности. Горизонт неизвестного оказывается по ту сторону надгробья/репрезентации. Вопрос не решен, но отложен, перемещен. Отсрочка получена. Цель устранена,<sup>21</sup> ее место занимает теперь “целесообразность без цели” (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*), которая для Канта, в частности, и *есть* форма эстетического представления объекта.<sup>22</sup>

Цель как аттрактор, направляющий на достижение некоего умопостигаемого результата принадлежит сознательно ангажированному искусству. В некрслучае цель не устраняется, и аллегория вновь заявляет о метапрограмме: понятие *некрореализм* указывает на некое *скрытое, смещенное по цели* стремление вписать смерть в жизнь,<sup>23</sup> обезопаситься через фантазматически порождаемую сферу отыгрывания танатофобии; аллегорическая цель задается бессознательным стремлением выписать смерть в традициях реалистического искусства, установить режим незримого присутствия принципа реальности *в пределах* эстетического.

---

<sup>21</sup> В том числе и в связи с тем, что “цель инстинкта смерти - не в разрушении *per se*, но в устранении потребности разрушения” (Маркузе Г., 1995, с.296), то есть в разрушении условий разрушения.

<sup>22</sup> “Красота есть форма целесообразности предмета, воспринимаемая в нем без представления о цели” (Кант И., 1994, с.105), и не только в произведении искусства: “Единство прекрасного, в том числе и прекрасного в природе, всегда свободно от целесообразности — в этом Кант и Гете едины” (Беньямин В., 1996, с.115), и это переводит объект из функционального поля принципа реальности в эстетическое поле удовольствия: “Опыт, в котором объект “дан” таким образом, полностью отличается как от повседневного, так и от научного опыта, все связи между объектом и миром теоретического и практического разума прерываются или, точнее, приостанавливаются. Этот опыт, освобождающий объект для его “свободного” бытия.- работа свободной игры воображения” (Маркузе Г., 1995, с.183). В рассматриваемом же случае, да и в парадигме постмодернизма вообще, да и в сфере (пост)современной визуальности в целом едва ли можно говорить о “чистом” воображении, не “опороченном” практическим и теоретическим разумом в связи с невозможностью при создании и восприятии произведений искусства избежать воздействия научного, критического, экономического, идеологического и других видов дискурсов. Эстетическое переживание, кажется, может полностью захватить субъект, выключить его теоретический и практический разум; что и происходит в экстремальных, патологических случаях, приводящих зрителя фактически к дереализации. Аффект *может* приостановить деятельность разума; однако, как правило, контекстуальные семиотические экраны устанавливаются между объектом и зрителем, предохраняя последнего от “реально-шока”.

<sup>23</sup> Здесь следует сделать, как минимум, три замечания: во-первых, смерть как понятие довольно позднее образование, отсутствующее в дифференцированном виде в архаических культурах; во-вторых, смерть не “отрывается” от жизни, по крайней мере в своей гомологичности сну; в-третьих, смерть скорее предстает как остывающий образ, чем как обладающее конкретным значением и местом в цели означающих понятие.

Однако, когда понятие реализм вводится в некроконтекст, то само оно всегда уже оказывается под вопросом, поскольку реалистическая традиция представления смерти никогда по сути дела не остается реалистической, ибо в представлении смерти нет соответствующего представления реальности, и “место есть всегда лишь для аллегорий.”<sup>24</sup> Мертвое тело есть, но труп не есть смерть: *смерть не есть*. Некродемонстрация мертвого тела есть репрезентация трупа, но не смерти. Но в присутствии демона смерти — работы смерти. Этот демон куда менее уязвим, чем демонстрируемые трупы, которых, впрочем, в некрорепрезентации нет и никогда не было.<sup>25</sup>

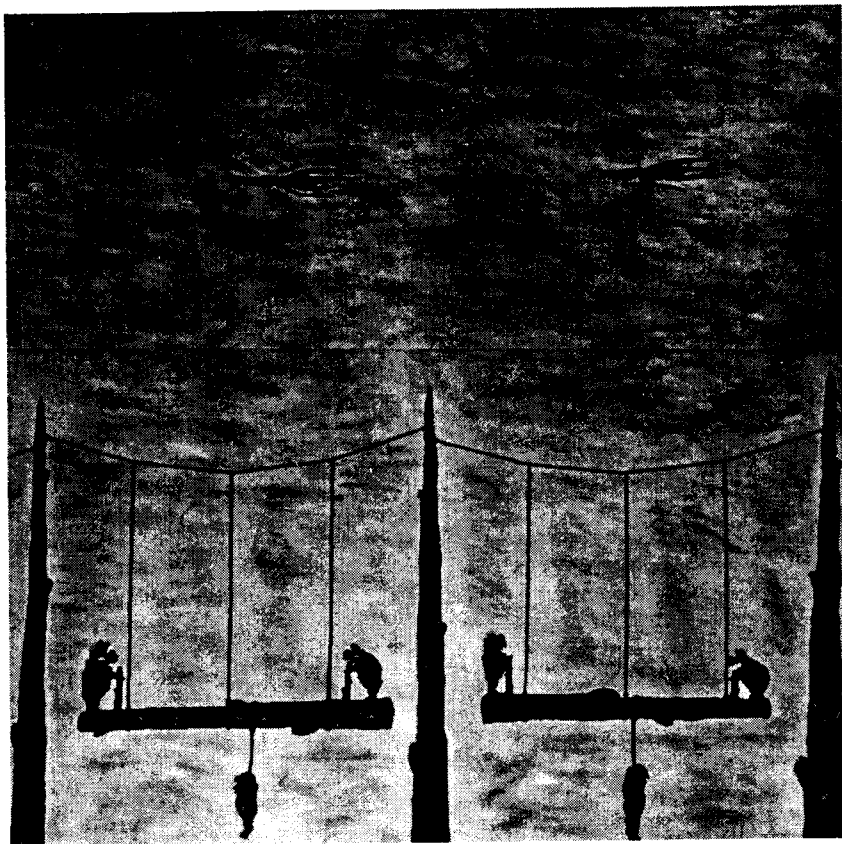
---

<sup>24</sup> Jankelevich V., 1977, p. 37. Более того, можно предположить, что в концептуальном отношении объектом некрореализма является некий результат работы смерти [*Todesarbeit*], реальность - а) уже отснятого, отчужденного во времени и готового к тиражированию кино, б) фотографии с отснятой мертвой природой (буквально — *nature morte*) и захваченном в движении человеком, в) живопись, вос-производящая “*посредством авторского кода*” (В.Кустов) фотографию из атласа по судебной медицине, например, — эта реальность косвенным образом, но все же напоминает о том, что “капитализм сам по себе имеет такую силу дереализации предметов обихода, ролей социальной жизни и инстинктов, что сегодня так называемые “реалистические” изображения могут воссоздавать реальность лишь в ностальгической или пародийной форме, давая повод скорее для страдания, чем для удовлетворения” (Lyotard J.-F., 1993, с.21). Некро-реализм безусловно отвечает этим признакам - страданию (некро), пародии (реализм) и ностальгии (некро-реализм).

<sup>25</sup> Это одна из иллюзий восприятия некрореализма, о котором рассказываются истории полные леденящего ужаса. Микропример из телепередачи “Пятое колесо” (осень 1989): психиатры смотрят некрофильмы и комментируют их: “труп висит”, “труп стоит”, — повторяют они, глядя на шевелящееся на экране существо, которое никоим образом не представляет собой бездыханный труп, ведь “*труп в морге и артефакт, имитация — живопись, кино, фотография — совершенно разные вещи*” (И.Безруков). Здесь возникает следующий вопрос: добивается ли режиссер некроэффекта, и от этого на экране сознания возникает труп, или же знание о том, что это — некрокино, заставляет говорить о трупе?

Если с картины В.Кустова “смотрит” чья-то обезображенная голова, то она являет собой репрезентацию репрезентации, поскольку прототипом ее служила гравюра или фотография из атласа по судебной медицине или учебника по патанатомии. И здесь, более того, “говорит” сама природа репрезентации, вос-произведения: “превращение в зрелище всего того, что в “реальной” жизни провоцирует страх и ужас, делает терпимым, переносимым, даже приятным то, на что обычно прямо нельзя смотреть: миметическая структура — то, что в театре и умозрительной философии позволяет очищаться от нестерпимого, производить *экономику* смерти и *экономику* того, что постоянно угрожает, риска безумия от лишения собственного” (Kofman S., 1985, с.76). Иначе говоря, (некро)репрезентация — щит и оплот спасительного страха смерти.





Некрорепрезентация *очевидно* отличается от проявлений многовековой традиции аллегорического или метафорического представления смерти в прошлом, от полуразложившихся трупов, известных как *transi* с фресок 14 века, от иллюстраций к *artes moriendi* 15 века, от таких столь разных художников, демонстрировавших *фигуры смерти*, как Ганс Гольбейн или Альбрехт Дюрер, Ганс Бальдунг Грин или Теодор Жерико. Но отличается некрорепрезентация и от таковой художников модернистско-постмодернистской метонимической традиции, указывающей на скрытое присутствие смерти в самых разных проявлениях, отличается от столь разных художников, как, например, Рудольф Шварцкоглер, Синди Шерман, Роберт Гобер или Андреа Серрано.<sup>26</sup> В случае некрореализма мы сталкиваемся со своеобразной комбинацией реалистически-аллегорической традиции и модернистско-постмодернистской аллегорической традиции, с комбинацией, присущей самой аллегории, с комби-



Юфит. Кадр из фильма: "Воля", 1994

<sup>26</sup> Определенная неповторимость, неповторяемость некро-репрезентации подчеркивается и высказываниями практиков некрореализма: "Нет, это совсем не то", - говорят они, глядя на работы других художников, которые могли бы быть по тем или иным параметрам сопоставлены с "некро". "Не то" означает не отрицание того или иного произведения, а отказ в близости, в подобии скорее идеологическом, чем технологическом. Основанием для такого отказа служит некая объективность, документальность, достоверность, реалистичность, связанные непосредственно с кино и фото репрезентациями: *"Те произведения, которые создавали на протяжении всей истории человечества другие авторы в связи со смертью, отличаются от произведений, создаваемых некрореализмом тем, что они представляли объекты образа смерти непереверденными в авторский код в соответствии с законами некрометода. Они передавали объекты образа смерти руководствуясь своими законами; и, как правило, у большинства авторов первый и основной закон представления объектов образа смерти - это предание образу смерти и объектам этого образа эмоциональной окраски, именно той, которой обладает сам автор, либо положительной в случае некрофилии, либо отрицательной в случае танатофобии. Эмоциональность не позволяет наблюдателю воспринимать объект образа смерти объективно"* (В.Кустов)

нацией метафоры (скелета Ганса Гольбейна), метонимии (ноги Роберта Гобера) и фотореализма (трупа Андреа Серрано). В данном случае, в случае некрореализма, может быть, более точным было бы использование понятия не реализм, а парареализм, что указывало бы на близкое присутствие, на уклоняющееся присутствие, на девиантное присутствие, на гротескное присутствие, на странное присутствие.

Это всегда лишь приближающееся присутствие столь же является таковым, точнее антиципацией такового, сколь и не является в силу необнаруживаемого сейчас и здесь феномена, полного жизни феномена *здесь и сейчас*.

Так или иначе, а некрорепрезентация возникает в пределах иносказания, во владениях аллегорической репрезентации. Можно указать на ряд причин, согласно которым приписывание некрореализма аллегорической традиции выглядит вполне обоснованным, вопреки тому, что мы не находим ни в некрокино, ни в некрофотографии, ни в некроживописи традиционно оформившихся, закрепившихся образов *смерти как таковой*:

во-первых, этимологически *аллос* по-гречески — иной, *агореуей* — говорить; то есть аллегория предполагает окольный разговор, но иного разговора на тему смерти и нет, ведь говорить, значит утверждать свое присутствие, настаивать на нем и, стало быть, в страхе бежать от белого безмолвия непрерывно работающей смерти, заговаривать, приговаривать ее.

Во-вторых, речь идет о репрезентации, о воспроизводстве образов как таковых, о заимствовании не образов уже существующего, а *уже существующих* образов<sup>27</sup>, даже *уже существующих образов больше не существующего* (такова природа кино вообще). Этими предсуществующими, предшествующими образами могут быть снимаемые на пленку существа или переводимые в живопись фотообразы или гравированные образы из учебников по судебной медицине.

Стало быть, в-третьих, фотография и кино по своей природе оказываются аллегорическими искусствами; причем, кино и фотография, будучи таковыми, реализуют одно из заветных желаний, желаний связующих постоянное давление принципа удовольствия и принципа реальности: сделать брэнное вещным, заморозить эфемерность феноменального мира, воплотить фантазм.<sup>28</sup> Одна из преследуемых Юпитом в фотографии

---

<sup>27</sup> “Аллегорическое воображаемое это присвоенное воображаемое; тот, кто пользуется аллегорией, не придумывает сам образы, но конфискует их” (Owens C., 1994, p.54.). Здесь вновь проявляется движение между преднамеренностью и непреднамеренностью, заявленное в самом слове некрореализм, между целесообразностью метаэстетической некроцели и целесообразностью без цели эстетического объекта.

<sup>28</sup> С этим воплощением, с этим нарушением табу данности, данного символическим, отцом, связан тот страх, то неприятие, с которым столкнулись первые фотографии. Для тотально проективного сознания они были настоящим актом богохульства — человек создан по образу, который у него нельзя отнимать, который с него нельзя снимать. Отнять образ — лишить жизни. Еще больший ужас своим временным мимесисом наваяло кино. Эти *пережитки* анимизма, эта фобия репрезентации живы и поныне.

задач — поймать удачу, случай, захватить в плен произвольную случайность, отказаться от той постановочной фотографии, с которой он сам когда-то начинал.<sup>29</sup>



*Аникеенко в Воронеже, 1993*

---

<sup>29</sup> Именно с постановочной фотографии Юфит начал свой путь в искусстве в конце 1970-х. В 1983 он отошел от нее и приступил к киносъемкам: от статичной фотографии к кинематографии, от мгновения к “абсолютному” времени, от мига жизни/смерти к овладению временем/смертью, от иллюзии документа к документу иллюзии (“Если отношение общества к кино главным образом ориентировано на подобный шоу-бизнесу или воображаемый референт, то, похоже, реальный референт господствует в фотографии”, Metz С., 1985, р.82).

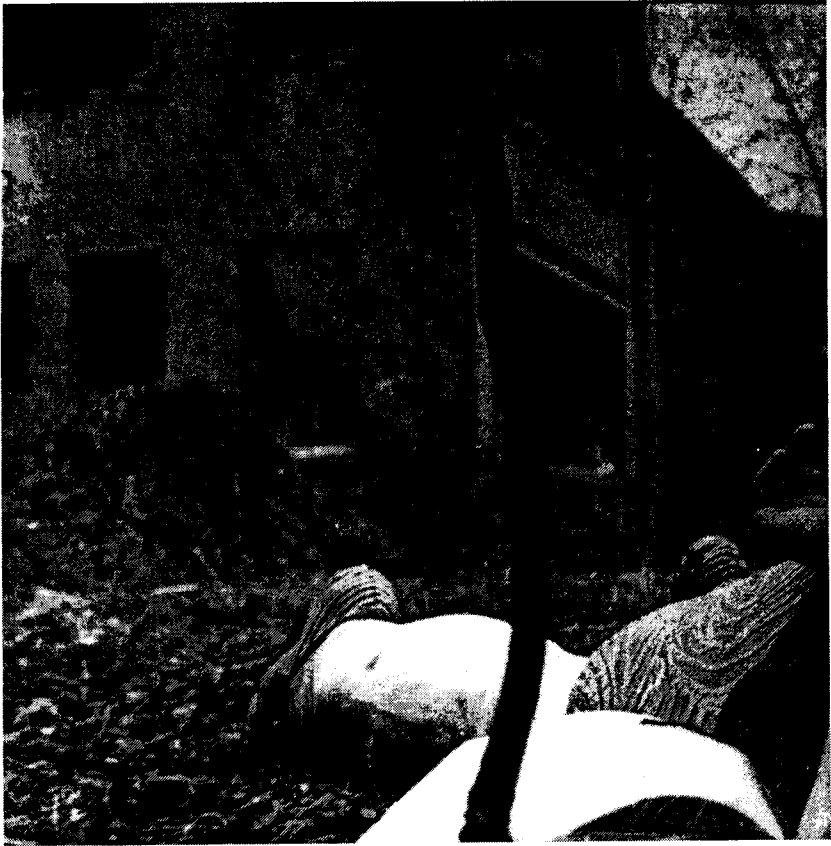
В-четвертых, аллегория, согласно Пол де Ману, содержит два различных языковых уровня, буквальный и риторический (метафорический), один из которых отрицает как раз то, что утверждает другой; в некрокино Юфита буквально живой — метафорически мертв, *в то время как* буквально мертвый — метафорически жив. *Некролюди*, которых мы видим на экране представляются живыми и мертвыми, неживыми и немертвыми одновременно, поскольку, если живой — имеющий некий смысл (“*глядя на труп, я понял, что это — потерявшее смысл*”, Ю.Циркуль), демонстрирующий экспрессивные реакции, ответные движения<sup>30</sup>, значит, эти люди мертвы, но поскольку они все же перемещаются, порой даже произносят казалось бы членораздельные фразы, они напоминают, если не (о) живых, то (об) о(т)живших.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Если принять позицию Левинаса, согласно которой основным атрибутом жизни человека является демонстрация им выразительных движений. Именно эта позиция, понимание ее, отличает человека от антропидов, обезьян, для которых умерший сородич - тот же живой, но - пассивный. В некоторой мере позиция некрокино располагает субъекта между человеком и нечеловеком. В качестве примера можно привести тело в воде, плывущее вдоль всего кинофильма “Деревянная комната”. Тело очевидно живо, но “ведет себя” как утонувшее, мертвое тело.

Нельзя также не обратить в связи с позицией Э.Левинаса внимания на подобие жизни кинематографу, если рассматривать последний как “неисчислимое множество элементов в движении” (Lyotard J.-F., 1994, p.57); но при этом элементов, выстроенных в определенном порядке и за счет других, не выбранных, не обретших значимости, стоимости (*ibid*, p.58).

<sup>31</sup> Примером, пожалуй редким и лучшим в данном случае может служить фраза: “Жизнь — в движении” (“Папа умер Дед Мороз”). Когда свои духи и призраки перестают действовать, движение отправляет на поиски чужих отживших. Отживших необходимых для масс-медиазации, для поддержания необходимого уровня коммунальной танатофобии: так появляются вудуистские зомби или египетские оживающие мумии. Зомби и мумии переходят из научных исследований в “тотальную культуру” (П.Пепперштейн), заполняют экраны, забираются в бессознательное и занимают там *свое* место, присоединяются к легионам *местных* фантомов. При этом стремление оживить мертвых не только способствует исполнению вины наяву, но проникает в сновидения: “знание о смерти заключает самые странные компромиссы с потребностью воскресить мертвого. То умерший, будучи мертвым, продолжает все-таки жить, потому что он не знает, что умер, и если бы он это узнал, то лишь тогда умер бы окончательно; то он наполовину мертв, а наполовину жив, и каждое из этих состояний имеет свои особые признаки. Эти сновидения нельзя назвать бессмысленными, так как воскресение для сновидения не является неприемлемым, как, например, и для сказки, где это совершенно обычное событие” (Фрейд З., 1989, с.117). Появление в некроконтексте фигуры зомби обусловлено, с одной стороны, использованием в раннем некрокинематографе так называемого зомбигрима (смесь ваты, бинтов, томатной пасты или варенья — с помощью этого грима Юфит имитировал образы из учебников по судебной медицине; по словам Юфита, наибольшего успеха в использовании зомбигрима добился Андрей Мертвый в фильме “Мочевушцы-труполовы”), с другой стороны, зомбиподобными движениями субъектов в позднем некрокино (как известно согласно версии В.Дэвиса, зомбификация на Гаити производилась с помощью содержащегося в дуютой рыбе нейрорепаралитического вещества тетродоксина, который снижал интенсивность метаболизма до такой степени, что для окружающих зомбифицированный находился в состоянии клинической смерти). Уместно будет здесь указать на фильм, характер движений зомби в котором произвел в свое время впечатление на Юфита: “Ночь живых мертвецов” (1968) Джорджа Ромеро.



*Юфит. Кадр из фильма “Рыцари поднебесья”, 1989*

В-пятых, отличительной чертой аллегории является ее незавершенность, неполнота, несовершенство, более того, суть аллегории может быть обнаружена в руинах.<sup>32</sup> Руины появляются как два телесных уровня: как внешнее место обитания (и в данном случае в памяти воскресают такие кинофильмы Юфита, как “Лесоруб”, “Рыцари поднебесья”, “Воля”, действие в которых разворачиваются в развалинах, на руинах заброшенных, оставленных “живыми” людьми домов) и как внутреннее место обитания, как

---

<sup>32</sup> В частности, для В.Беньямина.

увечное человеческое тело (расчлененность тел — признак некроживописи вообще, признак, постоянно воспроизводимый в работах Кустова, Серпа, Юфита, Морозова<sup>33</sup>).

В-шестых, в некрореализме мы обнаруживаем ту комбинацию реалистических и романтических<sup>34</sup>, метафорических и метонимических черт<sup>35</sup>, которая свойственна аллегории, погружающей своими сгущениями и смещениями в квазигаллюцинозную природу искусства.

---

<sup>33</sup> В несколько иной форме было представлено расчленение на выставке “Геополитика” (1992) Юрием Циркулем, который сконструировал гигантскую достаточно беспорядочную структуру из расчлененных берез (метонимически - расчлененной жизни, женского жизнедающего тела), назвав свою инсталляцию “Русский лес”. В структуре сказочного нарратива расчленение относится к одной из форм инициации, к временной смерти, за которой следует оживление (см. Пропп В., 1996, сс.93-98). Говоря о расчленении, следует отметить не только и не столько деструктивные мотивы, сколько исследовательские, которые известны по крайней мере с появления традиции представления анатомических театров 17-18 вв. Расчлененность в совокупности с обездвиживанием — неизбежным — с точки зрения гипотетического статичного, фактически отсутствующего, наблюдателя — служит опять-таки, согласно В.Беньямину, знаком аллегории: “В аллегории наблюдатель сталкивается с *facies hippocratica* истории как с неким окаменевшим, первобытным ландшафтом. Все, что в истории изначально выглядит бесконечно печальным, безнадежным выржено на лице смерти, точнее в ее голове” (cit. in Owens C., 1994, p.55).

<sup>34</sup> Достаточно часто, особенно художники, по ошибке, ошибке говорящей о многом, называют некрореализм некроромантизмом. К романтическим аллюзиям можно отнести не только присущие некрореализму недовольство разумом, любовь к руинам, неудовлетворенность урбанизмом и любовь к природе, но, главным образом, — ирреализацию цели: — смерть гомологична в данном “некро”-случае трансцендентному уходу романтиков от здесь-и-сейчас в другое место, в другое время или в другое разума (фантастическое воображение). На регрессивный, ностальгирующий романтический по форме киновзгляд Юфита обратил внимание и Питер Вайбель, обозначивший некрореализм как одно из проявлений ретроавангарда. Здесь было бы интересно сопоставить некрореализм с кинофильмом “Некроромантик” (реж. Йорг Буттгерайт), в котором представление об отношении к мертвому телу скорее может вписываться в понятие реализм, чем в романтизм в силу снятия аллегорического представления; романтизация, по идее, должна возникать за счет (некрофилии) любовной жизни, за счет прямого сочленения любви и смерти, однако, именно отсутствие трансцендирующего покрова, присущего романтизму не позволяет оправдать имя “(нек)романтик”.

Впрочем, если смерть — фигура, объединяющая некрореализм и романтизм, то отношение к технологии репрезентации все же различно, в частности, если Т.Жерико, например, непосредственно изучает в клинике трупы и состояние агонии, то В.Кустов (повторим еще раз) присваивает уже “существующую” репрезентацию.

<sup>35</sup> “Проекция структуры в виде последовательности напоминает нам о том факте, что в риторике аллегория традиционно определяется как одна метафора, запущенная в непрерывные серии. Если такое определение рассмотреть с точки зрения структурализма, тогда аллегория оказывается проекцией метафорического оси языка на его метонимические параметры. Роман Якобсон определял эту проекцию метафоры на метонимию как “поэтическую функцию” и связывал метафору с поэзией и романтизмом, а метонимию с прозой и реализмом” (Owens C., 1994, p. 57.)

В-седьмых, позиция героя перед лицом смерти в такого рода аллегорической репрезентации далека от романтического бесстрашия; выражается она в имитативности,<sup>36</sup> в некримесисе, в тупом эхопраксисе;

В-восьмых, реалистичность этой позиции в аллегорической репрезентации проявляется и в том, что некрорепрезентация всегда отсылает к тому, что лежит за пределами искусства, отсылает к другим сферам человеческой активности. Для некрореализма же художественная репрезентация это просто технология, инструмент, позволяющий приблизиться к вопросу<sup>37</sup> (о) смерти; именно по этой причине наука порой интересуется некропрактиков не меньше, чем эстетическое представление как таковое:

— на теоретическом уровне, в частности, проявляется интерес к танатологии и герантологии, палеоантропологии и теории эволюции<sup>38</sup>;

— на практическом уровне, в частности, проявляется интерес к атласам и учебникам по судебной медицине, из которых черпаются образы для живописи. Так, наиболее значимым каталогом образов для некрореализма стал учебник по судебной медицине австрийского патологоанатома Эдуарда фон Гофмана.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Прочитываем здесь Ф.Пруст, ссылающуюся на эссе В.Беньямина о Ш.Бодлере: “Современный герой — не тот, кто смело встречает опасность смерти, но тот, кто имитирует смерть, кто стремится сыграть с ней и перехитрить ее.” (Proust F., 1993, p.80.)

<sup>37</sup> Всегда всего лишь приближение, и всегда всего лишь к вопросу, вопросу не содержащему в себе ответа, ибо “смерть — без-ответное” (Левинас Э., 1994, с.30), безответное и пробуждающее ответ как ответственность: “поскольку смерть — место моей невозместимости, то есть моей единственности, я обращаюсь к моей ответственности. Потому лишь смертный ответствен” (Derrida J., 1992, p.45).

<sup>38</sup> Так Кустов в рамках некропрактики изучает труды по танатологии и герантологии, в то время как Юфит просматривает бесконечное число материалов по антропогенезу, криптозоологии и приматологии.

<sup>39</sup> Первый учебник по судебной медицине (М.И.Авдеева) появился у Юфита в 1982 году (О.Котельников: “Сестра моей подруги закончила медицинское училище, и мне от нее досталась пачка книг, среди которых был учебник по судебной медицине. Мы его с Женей с удовольствием рассматривали. Затем он взятого в постоянное пользование”), и в том же году была приобретена и книга Гофмана (вообще первым известным трудом по судебной медицине стал трактат Фиделия, появившийся в 1596 г.). Связь творчества с медициной всегда подчеркивалась Юфитом: “...все это находит отражение в моих фильмах. Поэтому они имеют большее отношение к медицине. Они являются медицинскими пособиями.” (Михельсон П. — Юфит Е., 1989, с.134). Между тем, медицина глубинным образом связана с фотографическим мимесисом: “Организованные структуры, ячейки и клетки, с которыми обычно имеют дело техника и медицина, — все это изначально гораздо ближе фотокамере, чем пейзаж с настроением или проникновенный портрет” (Беньямин В., 1996, с.71).



## УРОЖАЙ

*Одной из первых значительных акций, которую можно отнести к зарождению некрореализма, явилась провокация зимой 1976 года у кинотеатра "Планета". Юфит, Свинья и группа их одноклассников, слегка выпив, прогуливалась в неопределенности вокруг кинотеатра. В кассы стояла огромная очередь, вокруг кинотеатра простиралось снежное поле. Неожиданно их приметил администратор и предложил с помощью больших деревянных лопат расчистить снег вокруг кинотеатра, а за это бесплатно пройти на сеанс. Предложение было радостно принято, и работа началась. Минут через десять Юфиту стало жарко, он предложил раздеться по пояс, что тут же сам и сделал. Остальные последовали его примеру, правда, кто-то разделся по пояс сверху, кто-то — снизу, а Свинья разделся вообще догола и остался в одних сапогах. Все молча продолжали работать деревянными лопатами. На участок работы выходили огромные окна переполненного перед сеансом кинотеатра. Остолбенению будущих зрителей не было предела. Минуты через три стал нарастать возмущенный гомон, слышались крики — немедленно сдать в милицию ополумевших подростков. Ситуация накалялась. В какой-то момент все резко бросили лопаты, схватили одежду и разбежались в разных направлениях в сторону микрорайона.*

*из архива Юфита*

#### 4. УСЛОВИЯ ПОЯВЛЕНИЯ, СТАДИИ СТАНОВЛЕНИЯ

Некрореализм возник в Ленинграде в начале 1980-х годов, в то время, когда социализм был еще жив. Однако, при этом как система он скорее все же был мертв, чем жив; и хотя мало кто верил, что труп этой системы будет скоро похоронен, каждый понимал, что он больше не показывает признаков жизни, о чем свидетельствовали геронтократия, смерть одного генерального секретаря за другим, застой в области экономики, незначительное число адептов господствующей идеологии, отсутствие какого-либо коллективного энтузиазма, угасание эстетических принципов социалистического реализма. Таким образом, уверенность в незыблемости системы в целом основывалась на ее неподвижном, не подающем признаков жизни, а стало быть, и смерти<sup>40</sup> характере. Основным признаком системы была семиотическая репликация, стремление к неадекватно точному воспроизводству

---

<sup>40</sup> Эта неподвижность исподволь оставила индивида один на один с самим собой и со смертью, поскольку «смерть — неизбежное следствие сверхизбыточности, и только застой гарантирует существам сохранение их отдельного, изолированного существования» (Bataille G., 1990, p.101). Таким образом, хотя нельзя не признать существование коллективных риторик, коммунального дискурса, нельзя отрицать и существование миноритарных и даже индивидуальных дискурсивных практик.

символического строя. Как сторонники, так и противники системы сходились в одном: время поражено, время отмечено идеологическим, экономическим и социальным разложением.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> А.Боровский считает этот контекстуальный регистр вообще основным для объединения некрохудожников: “Да, некрореалисты — плоть от плоти *homo soveticus*... думается, импульс некрореализму дали не Лиотар и Бодрийяр, а совсем другие идейные вожди. Они почти не двигались самостоятельно и едва могли читать написанные для них речи, они так походили друг на друга в своем цветущем маразме, что трудно было разобраться, кто жив, а кто уже почил в почете, но тем не менее они цепко держали страну в старческих руках... они являли образ распада — распада не только идеологического, но и физического, затронувшего как социальный, так и биологический уровень... неизглядимый образ “коллективного руководства” периода геронтократии как концентрированного выражения совкового образа жизни и стал, думается, тем импульсом, который объединил вокруг Евгения Юфита совсем молодых тогда людей, составивших ядро некрореалистов” (Боровский А., 1992, с.65). Сам же Юфит на вопрос о политике отвечает с присущим ему уклонением: “Бывают такие травмы, как авиатравмы, им подвержены в том числе и всякие политические деятели. В этом контексте политика несомненно присутствует в сфере моих интересов. Хотя в этих случаях очень затруднителен процесс идентификации. Останки раскидывают на площади до трех километров. Очень сложная травма... Труп есть труп... Меня интересуют его метаморфозы... Метаморфозы формы, цвета. Своего рода некроэстетика. В первый, второй месяц наступают страшные изменения. Труп становится пятнистый, как ягуар, налитой, как бегемот. Но это тоже при определенных условиях. Что особенно и интересно. А политика?! Так. Не знаю...” (Михельсон П. - Юфит Е., 1989, с. 135). Отказ от навязываемого идеологического контекста связан не столько с его неприятием практиками некрореализма, даже не столько со стремлением выбраться из узких рамок только лишь этого контекста, но с желанием пробраться к телесной реальности как таковой, с желанием выйти на грань символического, пробиться к несхватываемому идеей телу с его жизнью и смертью: “некрореализм избегает идеологической трактовки, он пытается скомпрометировать идеологию как такую, выбывая из жизни вообще” (Берри Э., Миллер-Погачар А., 1991, с.14).

В связи с этим же социально-политическим контекстом некрореализм сопоставляется со своего рода некрофольклором — типа “мальчик Алеша варил холодец...По полу ползал безногий отец” —, который расцвел именно в этот период, в 1970-1980-е годы. Впрочем, у многих “фольклорных” “некро”-стихов имелся автор — ленинградский поэт и художник Олег Григорьев.

Влияние идеологического, экономического, социального контекстов безусловно: “некрореализм — продукт своего времени” (Ю.Циркуль).



Юфит. Панов ("Свиный"), ч/б фото, 1980

Добавим к этому общему некроконтексту специфический контекст выросшего на трупе Петербурга Ленинграда<sup>42</sup>:

во-первых, с момента своего основания (если можно говорить об основании чего-либо на таком "фундаменте" как болото) Петербург окутывается мороком апокалиптических преданий и пророчеств;

во-вторых, город был основан, как известно, на трупах своих конкретных строителей;

---

<sup>42</sup> В котором Евгений Юфит родился в 1961 году, в котором проходила его жизнь, в котором он учился (в Высшем Техническом Учебном Заведении при ПО Трубостроения Ленинградского металлургического завода), работал (сначала чертежником в конструкторском бюро, затем в рабочей бригаде Центрального Выставочного зала, позднее на Ленфильме), и который в середине 1980-х гг. стал "своеобразной столицей параллельного кино" (Алейников Г., 1989, с.120)

в-третьих, литературный текст Петербурга (в известном смысле куда более мощный, репрессивный, чем гипотетический реальный город, к которому никогда не удается прорваться, который, в известном смысле, просто не существует) насквозь пропитан мистическими картинами параноидального бреда, уставлен масками смерти, заполнен образами бесконечных двойников и самоубийц<sup>43</sup>;

в-четвертых, в самом центре города<sup>44</sup>, в Петропавловской крепости, в Петропавловском соборе находится захоронение, что является достаточно беспрецедентным фактом, и что в свое время с ужасом и отметил Маркиз де Кюстин<sup>45</sup>;

в-пятых, полиномия города, отсутствие единого имени порождает ощущение иллюзорности присутствия одного означаемого объекта, то есть иллюзорности его существования вообще;

в-шестых, с момента своего “основания” город являет собой место холодной войны между разумом и стихией, между культурными и природными феноменами.<sup>46</sup>

В этих условиях существовала некая людская асоциальная масса, неориентированная на общепринятую разумную культурную деятельность. Часть этой массы впоследствии оформилась в художественное движение *некрореализм*. Этим людям были одинаково бессознательно чужды действующие в культуре, в частности в культуре визуальной две аффирмативные тенденции — отнюдь не монолитного соцреализма и отнюдь не монолитного нонконформизма, имеющих одну и ту же общую черту — веру в истинность своих эстетических и идеологических позиций. Это был иррациональный, спорадический вызов со стороны аморфного тогда еще некрореализма конвенциональному институциональному иррационализму, замаскированному квази-логической риторикой. Впрочем, вызов в то же время и средство адаптации к себе существующих условий; этот вызов — *“форма выживания, связанная с определенной моторностью; и не важно, в какие одежды рядится поколение. В те времена мы становились либо панками, либо стилиягами. Юфит был одним из лидеров панк-движения”* (О.Котельников). Подобное мнение высказывает (в воспоминаниях о В.Цое, 1991, с.53-4) и А.Панов, известный как Свинья,

---

<sup>43</sup> Более подробно эта тема разбиралась нами в другом месте (Tourkina O., Mazin V., 1993)

<sup>44</sup> Причем, в городе нет одного центра, что также, если и не разрушает, то дестабилизирует символическое пространство живого организма. В данном случае под центром, Петропавловской крепостью, подразумевается условно один из первых центров, возникший до центров Дворцовой площади, Адмиралтейства и Исаакиевской площади.

<sup>45</sup> Впрочем, этот ужас де Кюстина удивляет, поскольку захоронения в церквях известны с раннего христианства по 18 век (см. Aries Ph., 1987, p. 49).

<sup>46</sup> Этот конфликт предельно важен для некрореализма, который идеологически и визуально проходит по границе Природы и Культуры, Природы и Города. Подробнее ниже.

отец советской панк-сцены: *“Тогда мы все находились под влиянием Юфы. Никакие панки здесь вообще ни при чем — никакие Роттоны, никакие Пистолзы. Все это Юфины телеги. Юфа был и остался главным идеологом, а я типа игрушки для битья. Он такой законспирированный, как Ленин. Всегда появится в последний момент. Вообще, это очень заразительный человек. Он может своим психозом заразить кого угодно... Когда мы начали идиотничать, еще не было никаких панков. Один раз позвонил Юфа вечером. Говорит: “Ты знаешь, на Западе появилась группа каких-то кретингов типа нас. Называется Секс Пистолз...”*

Одним из очагов протеста стала тема смерти, тема как таковая, не рассматриваемая с каких-либо научных или эстетических позиций, но тема, во-первых табуированная<sup>47</sup>, во-вторых, предельная, ставящая под сомнение любого рода аффирмативную аксиоматику, в-третьих, предполагающая нигилизм положений типа “все тщетно”, “все дозволено” и “все равно”.

Репрессированная тема смерти, равно как и связанные с ней темы утраты сознания, насилия, абсурдности и садизма проявились уже в черном юморе раннего некрореализма. “Раннего”, поскольку можно выделить (и безусловно, и условно) четыре периода в эволюции некрореализма:

---

<sup>47</sup> Отчасти можно согласится с мнением, что “Юфит “реабилитировал” физическую реальность смерти после того, как она перестала быть запретной зоной” (Добrotворский, 1993, с.7). То, что смерть перестала быть запретной зоной, в известном смысле - истина, в том смысле, что тема эта была закрыта решением о коллективном смысле жизни в коммунистической идеологии, для которой героическая смерть или смерть человека, отдавшего себя служению сообществу всегда оправдана: человек умирает, но дело его живет в веках. Однако, “подъем” темы смерти после скоростного исчезновения коммунизма скорее лишь обнажил наличие темы смерти и обесценил человеческую жизнь окончательно, поставил людей перед лицом смерти, но отнюдь не проработал тему, не произвел десакрализацию ритуалов, ее маскирующих; затем же был произведен возврат к христианской ритуальной практике, произошла регрессивная ресакрализация.

Справа налево: Юфим, "Свинья", Цой, 1978



1. *Период аморфного становления*: дезорганизованная группа молодых людей демонстрировала в той или иной мере типичные для того периода, отклоняющиеся от установленной нормы, нигилистские формы поведения. В это время, в конце 1970-х (когда где-то в Купчино была сделана фотография с участием известного в будущем панк-музыканта Свиньи (Андрея Панова) и известного в будущем лидера группы "Кино" Виктора Цоя) - начале 1980-х, искусство (в смысле производства каких-либо продуктов, будь то кино, музыка или фотография) носило непреднамерен-

ный характер, вопреки преднамеренности,<sup>48</sup> целесообразности, по крайней мере бессознательной, любого искусства. Это было время, когда аморфная масса людей напоминала *“свору кобелей, которая носится по дворам, теряя по пути одних, обретая других”* (Юфит). Носится по дворам, носится по лесам, пересекая тропу лесную туда-сюда, носится, сметая на своем пути отставшего индивида.<sup>49</sup> Можно сказать, что в это время не создавались (намеренно) произведения искусства, а регистрировались некоторые формы безделья и веселья, то есть фактически в экстремальном проявлении та деятельность, если не сказать бездеятельность, или же *сместенная деятельность*, которая была присуща всему социуму. В этом отношении тупой некро-нигилист смыкался в одном проявлении с хитроумным соцартистом. Причем, “смыкание” это происходило с противоположных сторон: с одной стороны, московское дискурсивное, миметически логическое поведение (мнимая эхолоалия), с другой

---

<sup>48</sup> “В сравнении со всеми иными человеческими творениями художественное произведение явно кажется образцом преднамеренного творчества... Свое предназначение — быть эстетическим знаком — художественное произведение осуществляет как нераздельное целое” (Мукаржовский Я., 1975, с.164). “Непреднамеренный характер” раннего некрореализма подразумевает, в частности, что фотография *в то время* не воспринималась и не создавалась некропрактиками как дифференцированный эстетический знак. Это было время, когда *“веселье было естественным продолжением съемок, а съемки были естественным продолжением веселья”* (О.Котельников). Дифференцированный знак искусства требует символической обработки, требует определенного места и звания для иницилируемого художника: и сказал тогда Тимур Новиков Евгению Юфиту: *“Будешь кинорежиссером. Место пока свободно. Ты ведь снимаешь что-то на пленку. Сделай титры. По крайней мере в одном месте вставь слово “конец”, в другом — название фильма и заставку киностудии”*.

<sup>49</sup> Смотри “Лесоруб”. Носиться, не бежать куда-то целеустремленно, не мчаться как ветер навстречу цели, но носиться, то есть совершать “движения, повторяющиеся и совершающиеся в разное время, в разных направлениях”, согласно “Толковому словарю русского языка” под ред. Д.Н.Ушакова, где приводятся два примера: “С шумом носились по воздуху мохнатые шмели” (Пришвин) и “Уже год носился по родной земле Павел Корчагин в тачанке, на орудийном передке” (Н.Островский). Именно этот глагол “носиться” использовал отец Крэга Туми, приучая сына к порядку и целеустремленности, утрашая его лангольерами, этими смертносыми зубастыми вагинами, пожирающими пространство-и-время: “Мой отец говорил о тысячах лангольеров; он говорил, их должны быть тысячи потому, что миллионы плохих мальчиков и девочек носятся по свету. Именно так он всегда и говорил. Отец никогда в жизни не видел бегущего ребенка. Они всегда носились. Я думаю, он пользовался этим словом, потому что оно подразумевает бессмысленное, нецеленаправленное, непродуктивное движение. А вот лангольеры... они бегут. У них есть цель. Можно даже сказать, что лангольеры — персонифицированная цель” (King S., 1991, p.127). Различие между глаголами “бежать” и “носиться” засвидетельствовано в стихотворении И.Безрукова, которое сам он считает венцом своего поэтического творчества: “Зайцы бегают по лесу. Носятся медведи”. Матерое животное “обязано” тупо носиться. Таково представление.



— ленинградское телесное миметически патологическое поведение (мнимая эхопраксия).<sup>50</sup> Протоискусство зарождалось в игре противостоящей действительности, построенной на репрессивном труде, в игре, которая странным образом, будучи антагонистичной труду, оказывается гомологичной работе смерти. Разумеется, в это время и речи не было о декларациях и манифестах. К середине 80-х гг. дезорганизованная некрогруппа являла собой одно из радикальных крыльев движения “Новые художники”. С точки зрения зарождающегося искусства для становления некрореализма помимо Юфита важной фигурой был один из лидеров “Новых” Олег Котельников, в соавторстве с которым были сделаны в 1986 году одни из первых живописных работ, предварительно переснятых Юфитом из учебников по судебной медицине. *“Первая картина, которую мы нарисовали вместе называлась “Утро в Артеке”. На ней изображены три красных зверских мужика, которые несутся друг за другом вдоль реки. Юфит рисовал. Я раскрашивал. По-моему, Женя в то время перерабатывал в своих рисунках мифы Древней Греции, которые преподавала тогда студентам его мать”* (О.Котельников).

---

<sup>50</sup> В котором “сознание оказывается не связанным с рефлексией и ее основным требованием, фиксацией позиции наблюдателя. Это ведет к доминированию оргиастических неконтролируемых дискурсом телесных практик” (Рыклин М., 1993, с.62), или, иначе говоря “ленинградцы более склонны к аттракционности, эпатажу, шоковой терапии сознания... фильмы ленинградцев [имеются ввиду в первую очередь фильмы Юфита], выигрывая по общему счету занимательности, с трудом поддаются словесной расшифровке” (Добротворский С., 1989б, с.16-17).

Родство же некрореализма и соцарта очевидно в совершенно другом отношении: и в одном, и в другом случае “объектом манипуляций становятся стереотипы специфически советского искусства - в данном случае феномен оптимистического кино 30-х годов, этой “фабрики социальных грез” (Боровский А., 1992, с.66).



*Работа Трушья, ставшая заставкой студии "Мжлалафильм"*

Учебники по судебной медицине служили оптическим эпицентром становления некрореализма: Е.Юфит раздавал начинающим художникам переснятые из этих книг на слайды фотографии или гравюры, предлагая перевести их в живопись. Важно отметить, что еще до появления "некросворы" два будущих кинорежиссера Евгений Юфит и Евгений Кондратьев (Дебил) проводили время на Ржевке в мастерской художников Вадима и Александра Овчинниковых. В этот же период начала складываться и репутация некрореалистов как сексуальных маньяков, дегенератов,

опасных некрофилов<sup>51</sup> с жуткими именами.<sup>52</sup> В 1982 году проводятся первые эксперименты в области кино на 8 мм пленке, в конце 1983 года был сделан фильм “Бег”, который в 1985 году перемонтирован в “Лесоруба”. В 1984 году Юфит учреждает свою киностудию “Мжалалафильм”<sup>53</sup>, и с этого момента в некросреде очевидно зарождается некроискусство. Снимаются фильмы: “Санитары-оборотни” (1984), “Весна” (1987), “Мужество” (1988), “Вепри суицида” (1988).<sup>54</sup>

2. В 1987-1988 гг. к некропрактикам присоединяются “художники-свежаки” (Е.Юфит) — К.Митенев, И.Безруков, С.Чернов (первое явление в “Мочечубайцах-труполовах”). В 1989 году во время съемок “Рыцарей поднебесья” появляется А.Аникеенко. Год этот становится апофеозом раннего этапа, который вскоре завершается. Завершение отмечается исчезновением одной из ключевых фигур — А.Мертвого. В этот период появляется некроаксиоматика, обсуждается, что такое истинный и что такой ложный некрореализм. Формируется некрориторика (в первую очередь В.Кустовым). Появление искусства (т.е. *восприятие* его в каче-

---

<sup>51</sup> Название, имя и его интерпретация оказываются сильнее феномена, естественного и эстетического: через двенадцать лет репутация сохраняется. По-прежнему некрореализм и некрофилия остаются для большинства людей синонимами. Просматривая некрофильм, психиатр делает свое заключение: “Он что-то слизывает... ест... пожирает... некрофилы! Есть такая страшная патология, относящаяся к сексуальным извращениям... сопровождается элементами садизма - именно эти моменты я усмотрела сейчас в фильмах”, из передачи “Пятое колесо”, осень 1989; журналист делает свое заключение: “Фильмы группы “Мжалалафильм” (лидеры “ленинградской школы”) полны трупов, раненых, которые бьются в предсмертных судорогах. Это “некрореализм.” (Астахова Т., 1989). Скандальная репутация поддерживалась и другими изданиями, в которых приводятся истории о Юфите, рассказанные его друзьями, истории, достоверность которых нельзя ни доказать, ни опровергнуть (см., в частности, Тупицын В., 1997, сс.301-302). По-прежнему существует страх перед насильниками, педерастами и зверскими садистами-некрореалистами.

<sup>52</sup> “Мертвый”, “Трупырь”, “Дебил”, “Циркуль”, “Серп” и др. Даже настоящая фамилия Безруков и то обретает порой свой буквальный смысл (см. Добротворский С., 1993, с.7).

<sup>53</sup> “Мжалалафильм”, весьма показательное слово, ничего не значащее и многое означающее. Слово производное от имени какого-то второстепенного деятеля коммунистической партии, кажется, Мжаванадзе, подобранное не по семантическим причинам, а “просто так”, по причинам акустическим (“хорошо звучит”), подобранное *случайно*. Случайность же отсылает к некоему обезличенному мужчине, от которого осталось... нет, даже не имя, но слог, первый слог “мжа”, слог с напряжением проговариваем в своих двух согласных, слог, за которым следует подобие протоартикуляционного движения “ла”, “ла”, звучащего, напротив, как напев из одной из сотен, или даже тысяч веселых, незамысловатых, если не сказать идиотских, песен.

<sup>54</sup> Вот типичное описание раннего некрокино: “Образно говоря, Юфит перенес метаморфозы трупных изменений человеческого тела на тело киноискусства: полуразложившаяся пленка, небрежный монтаж, герои - либо трупы, либо самоубийцы, либо полуживые люди. Полный маразм, бесконечные идеологические битвы, снятые в убыстренном темпе... в итоге вкрадывается подозрение, что это просто мужчины кувыркаются и рвутся...” (Алейников Г., 1989, с.121).

стве такового), появление индивидов-практиков и восприятие / утверждение ими связи темы смерти и некрореализма устанавливается: так представление о смерти возникает через страх смерти, то есть страх за себя как *индивида* перед другими представителями *вида*.

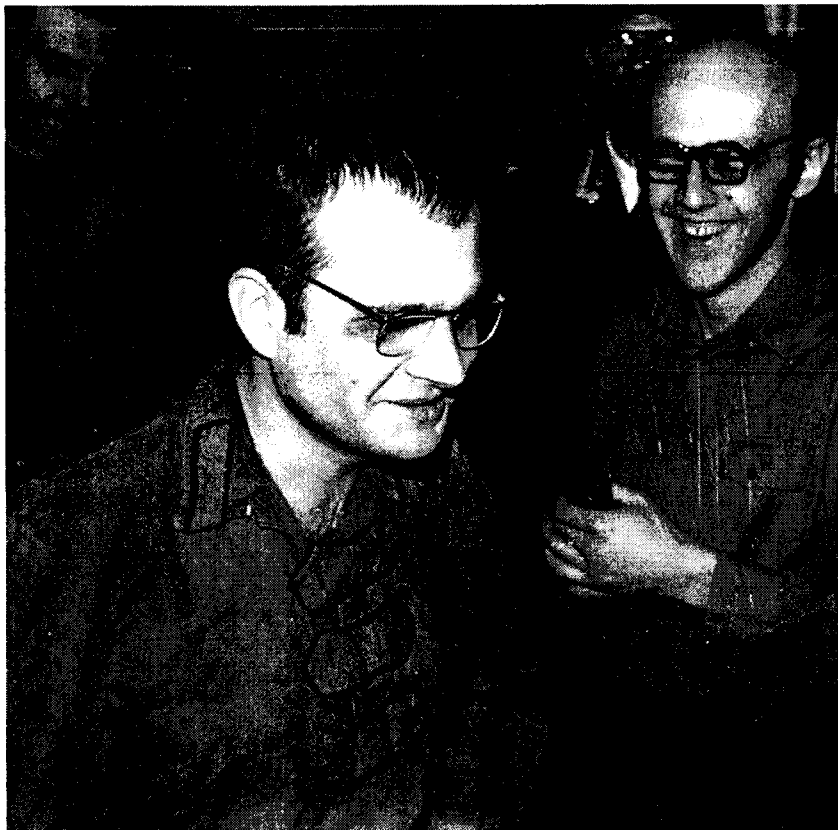
На внешнем, демонстрационном уровне также происходит важное событие: Пон-тус Хультен устраивает в Русском музее выставку с участием классиков модернизма (от Марселя Дюшана и Роберта Раушенберга до Даниеля Бюрена и Нам Джун Пайка) и молодых художников из разных стран мира, и приглашает некропрактиков принять в ней участие.<sup>55</sup> К этому же времени относятся первые показы некрокино на фестивалях в Риге и Роттердаме.<sup>56</sup> В это время Юфит снимает фильм “Рыцари поднебесья”, отличающийся по стилистике и по ряду других параметров от раннего некрокинематографа. “Рыцари поднебесья”, снятые в мастерской Александра Сокурова на студии “Ленфильм” знаменуют переход к другой эстетике и к другой, профессиональной, технике. Юфит начинает сотрудничество с писателем и сценаристом Владимиром Масловым. Первым опытом такого взаимодействия стал совместно написанный текст для “Рыцарей поднебесья”.

---

<sup>55</sup> Социально-экономическая перестройка, очередной и может быть последний неокOLONиальный интерес к *иному*, поднятый в критическом дискурсе вопрос идентификации открыли возможность моды на советское искусство, которая во многом оказалась доминирующим стимулом для организации целого ряда выставок современного советского искусства в разных странах мира.

На выставке “Территория искусства” (Государственный Русский музей, 1990) некрореализм был представлен работами И. Безрукова, Е. Юфита, В. Кустова, В. Морозова, Ю. Циркуля, А. Мертвого и С. Серпа. Следует сказать, что в Юфит был выставлен в Русском музее годом раньше, в 1989 г. на первой выставке современного ленинградского искусства “Новые поступления” (кураторы Е. Андреева, О. Туркина, А. Любимова).

<sup>56</sup> Рижский фестиваль “Арсенал” (1988) стал первым крупным местом демонстрации некрокино (да и мирового кинематографа вообще). В этом же году состоялись показы в Финляндии (The First International Video Film Festival), Шотландии (The Third Eye), Западном Берлине (Interfilm), Бонне (The 10th International Film Festival). К 1988 году относится и первый публичный показ в Ленинграде, в Доме кино. Первые свои опыты Юфит показывал у себя на квартире (конец 1983 г.), затем закрытые показы, рассчитанные на друзей и знакомых, проходили в различных Домах культуры, в “Клубе-81” (в конце 1986 года Тимур Новиков дал Сергею Ковальскому свой — единственный доступный в то время — кинопроектор для показа фильмов приехавших москвичей Н. Абалаковой и А. Жигалова при условии, что будут показаны фильмы Е. Юфита).



3. В начале 1990-х Кустов, Серб и Юфит в виде прочной некрогруппы<sup>57</sup> приглашаются на все крупнейшие выставки с участием советских, а затем русских художников:

<sup>57</sup> Групповая работа на тот момент обладала рядом преимуществ: "Дело не только в особых командных качествах и уверенном идейном руководстве Юфита, а в трезвом понимании того, что некрореализм как некая социокультурная, да и жизненная установка реализуется в очень плотном, неделимом, цельном эстетическом пространстве. Отрезать и унести с собой кусочек этого пространства едва ли возможно; чтобы застолбить его и освоить, нужна именно коллективность действий. И не только коллективность, но и комплексность: некрореалисты, и прежде всего Е.Юфит, явились инициаторами ленинградского "параллельного кино", активно выступая как режиссеры, операторы и актеры, их выставочные акции - по сути дела, перформансы - включают хореографию и конкретную музыку." (Боровский А, 1992, с. 66). Говоря о музыке и перформансах, следует упомянуть главного некро-шоумена Юрия Циркуля. Кроме того, с 1988 по 1996 некрохудожники постоянно участвовали в концертах оркестра "Популярная механика", где представляли зверскую, безобразную часть программы. Впрочем, некрооркестр "Мжалала" был создан еще в середине

в Амстердаме<sup>58</sup>, Дюссельдорфе<sup>59</sup>, Ганновере.<sup>60</sup> К этому же времени относится первая некровыставка, состоявшаяся в Америке.<sup>61</sup> На киностудии “Ленфильм” снят первый полнометражный фильм “Папа, умер Дед Мороз”, который получает главный приз на кинофестивале в Римини (1992).

4. В 1993 году внутренний взрыв группы приводит к началу автономной практики С.Серпа, Е.Юфита, В.Кустова. Каждый находит свою технологию, свой путь: Серп пишет картины в Париже, Кустов создает паранаучные, посвященные определенной танатологической проблеме тотальные инсталляции (“Асфиксия”, “Взрыв в городе”, “Эпилептический статус Голема”), Юфит снимает в моменты кинопростоев фотографии в пригородах Петербурга и в пустыне на границе штатов Юта и Аризона (первое использование цвета); на окраинах Потсдама снят короткометражный фильм “Воля” (1994), вместе с В.Масловым создан кинофильм: “Деревянная комната” (1995), “Серебряные головы” (1998). Как самостоятельные художники некроавторы принимают участие в самых крупных выставках середины 1990-х гг.<sup>62</sup> По-прежнему работают Ю.Циркуль, И.Безруков и “*последний вепрь, продолжающий традиции раннего некрокинематографа А.Аникеенко*” (Юфит).

---

1980-х. Одним из главных событий в его жизни стала запись песни О.Котельникова - Е.Юфита “Жировоск” на заводе, где располагалась тогда студия М.Малина. “*Оркестр из двадцати человек, включая Г.Гурьянова, Т.Новикова, С.Бугаева-Африку аккомпанировал ревущему соло Юфиту*” (О.Котельников). Для оркестра “Мжалала” (обозначенного в каталоге как “Юфитовы Некрореалисты” — самая мифическая из всех русских групп) была сделана (Е.Юфитом, Т.Новиковым, О.Котельниковым, А.Медведевым) в 1988 г. афиша “Остров мацерации” (Cf. Le rock russe a l’affiche, Paris, Musée-galerie de la seita, 1988).

<sup>58</sup> Выставка “Brinnen de USSR en Erbuiten” в Стеделик музее (1990), одним из наиболее почитаемых в Европе музеев современного искусства. Примечательно, что некрокартина (А.Мертвого) попала на обложку, анонсировавшего выставки музейного журнала, а посвященная этой выставке статья сопровождалась четырьмя фотографиями: три из них представляют грандов советского искусства (Комар-Меламид, Кабаков, Булатов), четвертая - картину “Если бы парни всей земли” Кустова (cf. Stedelijk Museum, 1e jaargang Nr.1, 1990).

<sup>59</sup> Крупномасштабная выставка советского искусства была устроена директором музея Юргеном Хартемом как бинациональная — советско-израильская. На этой выставке уже представлены только Юфит, Кустов и Серп. Выставка сначала открылась в Kunsthalle Düsseldorf, затем переместилась в главный музей Израиля — Israel Museum. Weisbord Pavillion., а в 1992 году была показана в ЦДХ в Москве.

<sup>60</sup> Выставка называлась “Искусство, Европа” и проходила в 63 музеях и выставочных залах Германии. В Ганновере (Kunstverein Hannover) размещалось искусство Советского Союза, представленное ведущими московскими художниками, от Ленинграда директором музея Эххардом Шнайдером были выбраны трое - Юфит, Кустов, Серп.

<sup>61</sup> Первая “соляная” некровыставка “Некрореализм: шок-терапия новой культуры” в Университете Штата Огайо (Fine Arts Center, Bowling Green State University, Bowling Green, Ohio, 1993). Каталог представлял первое комплексное описание некрореализма в статьях Андрея Демичева, Сергея Добротворского, Олеси Туркиной, Эллен Берри и в разговоре Анесы Миллер-Погачар с Евгением Юфитом и Сергеем Добротворским.

<sup>62</sup> Имеются ввиду выставки “Самидентификация” (Киль, Берлин, Осло, Сопот, Петербург, 1995), “Идиллия и катастрофа” (Эрфурт, 1996), “Метафоры отрешения” (Badischer Kunstverein, Карлсруэ, 1996), “Кабинет” (Stedelijk Museum, Амстердам, 1997).

## У “СОЛОВЬЕВ”

Одним из постоянных участников соловьиных шабашей был некто по прозвищу Шмидт. Шмидт проявлял свою свободу следующим образом: после появления в квартире у “соловьев”, он всегда четко в одном и том же месте раздевался догола, оставляя только ботинки. Ботинки он не снимал из чисто рациональных соображений, чтобы не поранить ноги — кругом валялись битые стекла, а в некоторых комнатах не было даже пола. Затем он выдвигал большой круглый стол на середину комнаты под лампу, которая его освещала. Он забирался на стол и начинал танцевать. Иногда он танцевал без перерыва в течение всего шабаша. Время от времени ему подносили выпить вина или водки стакан-другой, чтобы придать танцу резвости. Однажды кому-то показалось, что стол посередине комнаты мешает веселью всех остальных. Веселье же заключалось в проявлении свободы, которая могла выплескиваться безбрежно именно благодаря той обстановке, которая складывалась в данном месте. Стол вместе с танцующим отодвинули к окну. Шмидт протанцевалеце какое-то время, затем начал имитировать боевые искусства и в результате разбил все окна, которые были расположены рядом с ним. При этом он весь изрезался, изранился, и дальнейший танец сопровождался заливанием всех окружавших кровью. Стала складываться некомфортная ситуация. Многие ведь на шабашах одевались достаточно прилично, некоторые даже, можно сказать, наряжались, надевали самое лучшее. Никто не хотел перепачкаться кровью. Одним из посетителей в тот раз был некто Алекс Оголтельый. Алекс был в нарядном костюме и с женой. Он активно пытался включиться в веселье. Шмидт же всегда выбирал себе жертву, поскольку был искренне уверен, что все присутствующие пришли именно ради него, ради того, чтобы оценить его брачный танец. В тот раз Шмидт выбрал жертвой Алекса. Жена попыталась за него заступиться, тогда Шмидт набросился на нее. Она бросилась вон из квартиры, Алекс за ней. Несколько кварталов за ними бежал голый окровавленный Шмидт в одних ботинках. Люди, мерзшие в тот холодный зимний вечер на остановках, наблюдали эту сцену.

рассказал В.Кустов

## 5. НЕКРОПРАКТИКА, НА ГРАНИЦЕ

Некропрактика не только искусство, но своего рода отношение к жизни (при — вопрошании о — смерти), проявляющееся как в регулярной, произвольной, так и в ритуальной или символической практике.<sup>63</sup>

В *регулярной практике*, подразумевающей отправление нормированных утилитарных действий, некроактивность включает увеселительные поездки за город, в пригороды, сбор грибов, рыбную ловлю, походы в цирк или зоопарк<sup>64</sup>, что, в частности, указывает на стремление вырваться за пределы урбанистической среды, к наблюдению за жизнью растений, грибов и животных; этой практике близка произвольная практика.

---

<sup>63</sup> Эти практики осуществляются и в некросфере как одной из сфер бытия, вот почему здесь заявлен образ жизни/смерти (см. Мельник В., 1991, с.3).

<sup>64</sup> При посещении Ганноверского зоопарка было сделано следующее замечание: наблюдение за всеми животными лишено какого бы то ни было смысла, нужно следить за поведением только матерых животных, каковыми являются бобры и кабаны; исключение было сделано для обезьяны, поскольку поведение ее было определено как типично шизофреническое. Рассказывая о мероприятии в Будапеште (первое комплексное некромероприятие, сочетавшее некрошоу, некровыставку и показ некрофильмов в выставочном зале Muecsarnok, 1989), некропрактики *в первую очередь* вспомнили посещение зоопарка, где они дразнили медведей. Матерые животные, медведи и кабаны, появляются, в частности, в “Лесорубе”; в цитатах из советского кино, использованных в “Лесорубе” и “Весне” появляются цирковые животные; бобер восстает на афише премьеры “Деревянной комнаты” в московском Музее кино (18.12.1996).

Цирк - место антропоморфизма животных и зооморфизации людей. Вот фрагмент из некрогротескной картины цирка: “Цирк. Посреди арены стоит слон, на котором сидит солдат патруля в своей форме, голова его перебинтована, в вытянутых в стороны руках он держит две короткие палки. К палкам привязаны веревки с огромными кусками мяса на концах. Две небольшие, сильно проголодавшиеся болонки, громко лая и подпрыгивая, тщетно пытаются полакомиться мясом. Оркестр громко играет “Яблочко”. Это зрелище наблюдают пожилые моряки, заполнившие все места в цирке. Моряки пристально и молча с каменными лицами наблюдают за происходящим. Среди них видны моряки “Белка” и “Стрелка”, между ними сидит крупная обезьяна, жующая банан” (Братья Алейниковы, А.Мертвый, Е.Юфит, 1989, с.28).





*Произвольная практика* включает ненормированные утилитарные действия, то есть действия, связанные с представлением об императивном проявлении "тупости", с представлением о расслабляющем характере заражения друг друга идотским весельем<sup>65</sup>, в частности, при посещении так называемых "соловьев", то есть

<sup>65</sup> Поездки за город сопровождалась неистовым весельем, весельем, которое, по словам Юфита, "началось с 4-го класса школы и с тех пор практически не прекращается". Наиболее популярны были драки, причем, весьма специфические - без причины, без "излишней" агрессии, без крови, но с неистовым размахиванием руками, падениями, с манифестациями гиперкинетического синдрома. Бестолковые сечи длились часами, в них участвовали десятки людей. Одна из наиболее крупных мнимых драк, зимой 83-84 гг., втянула в себя 40 мужчин; она перемещалась по лесу, по льду, продолжалась в электричке, где люди пытались разнимать дерущихся или в панике бежали от ополоумевших. Это перемещение, то, что сеча *неслась*, беспорядочно двигалась, - вот что было важно. Все это напоминало

субъектов, предоставляющих свое жилье всем желающим подвергнуться алкоголизации, за дозу алкоголя. Мероприятия у “соловьев” предполагали ненормированность утилитарных действий как выход на рамки обыденного регламента, как демонстрацию (разумеется, иллюзорной) свободы одного индивида от другого: “*соловьиные шабаши представляли собой, на мой сегодняшний взгляд, своего рода профилакторий, где каждый из присутствовавших мог в той или иной форме реализовывать свою свободу, свободу проявления поведенческих актов, сдерживаемых теми или иными факторами за пределами соловьиного шабаша. Иллюстраций тому множество. Например, однажды гость по прозвищу Жирия после небольшой прелюдии схватил палку и с диким голосом, вприпрыжку помчался по длинному коридору, сшибая по пути все освещавшие его лампочки. Попутно он забегал в комнаты, разбивая лампочки и там. Дело было зимой, так что квартира стала темной, неудобной, неприемлимой для проведения дальнейшего шабаша. Когда Жирию спросили, зачем он все испортил, он ответил, мол, извините, ребята, неприятности на работе. Проявляли свободу там абсолютно все*” (В.Кустов).

---

“*настоящий маразм, необъяснимое тупое веселье*” (Юфит). С весельем связаны и показы фильмов, в частности в кинотеатре “Спартак”, которые чаще всего заканчивались скандалами (вот описание одного из киносеансов (с некоторыми характерными и точными комментариями автора статьи, Умного Хени: “Идя в кинотеатр “Спартак” на показ некрореалистических фильмов Евгения Юфита, я ожидал лицезреть толпу панкующих, стреляющих билеты и сигареты. И увидел, что ожидал. В кассе — всегдашняя тусовка, знакомые лица. У входа — человек пятьдесят в шинелях и кожаных куртках, с хаерами, челками и т.п. Все это поклонники Юфита — понял я. Ну что ж, до своего кумира многим из них далеко, хотя это тихий интеллигент в очках... Лектор, Олег Ковалов, говорил: “Я нежно люблю Юфита как человека, но фильмы его — нет, не особенно. Сам Юфит культурный, милый, вежливый человек из хорошей семьи, читавший Достоевского и Кафку. Но почему-то он всегда приходит в “Спартак” с толпой всякой швали, объясняя это тем, что ему всегда нужна рядом фактура для будущих фильмов. Тут Олега прервали, завопив с балкона: “Снимай штаны!” “Я рад, что имею возможность покинуть сцену,” — сказал Олег и быстро ушел. Начавшиеся фильмы сопровождалась остротами и хохотом на балконе. В отличие от фильмов Тарковского или Сокурова, картины Юфита органично принимают в себя, как материнское лоно, любой пьяный выкрик, любую шутку, заводку, крезу. Принадлежа к третьему кино-поколению после Тарковского, Юфит уже не просто показывает на экране бесчеловечность, он, судя по картинам, уже не знает, что такое человек” (“Новая газета”, N5, 1992). С другой стороны, массовая публика воспринимала этот черный юмор как атаку на самые святые табу, а именно, на соединенные в некрокино смерть и (гомо)сексуальность, причем не просто атаку, а пародийно-десакрализирующее издевательство, гротескное представление. Взрывы и раскаты смеха разрезали залы не только как — двойственная в своей агрессивности оскала и альтруистичности отказа от укуса — реакция на тупой юмор, но и как защитная реакция на нечто непонятное, непостижимое. Именно веселье в зале всегда радовало Юфита. Именно эта реакция оказывалась предпочтительной. Такая реакция или даже абреакция, отреагирование табуированных зон, к каковой и относится “собственно” смерть сопровождает практически каждый показ фильмов.



Мероприятия у "соловьев" для некропрактиков, как правило, помимо "собственно веселья" преследовали еще одну цель, которая превращала произвольную практику в ритуальную: инициировать приглашенного гостя: *"одним из основных элементов времяпровождения у "соловьев" было вовлечение в веселье новых мужчин. Когда на этих праздниках появлялись новые лица, вокруг них постепенно создавалась атмосфера предшествующая зверскому групповому изнасилованию. Когда эта атмосфера достигала апогея, то клиент если он психологически не выдерживал испытания, сбегал, либо прорываясь к двери, либо выбрасываясь из окна (как правило, "соловьи" жили на первом этаже). Однажды завсегдашней Шмидт выбрал себе жертву - новичка и погнался за ним по длинному коридору. Все остальные присутствующие расположились вдоль коридора и*

*стучали палками по полу. Таким образом бегущему человеку задавалось акустическое направление. Бежал он в тупиковую комнату, из которой выхода не было. Окна в этой комнате были грязные настолько, что не были видны перекрывавшие выход железные решетки. Окна были открыты только в одной комнате; решетки были там специально сняты для того, чтобы ретироваться в случае необходимости от милиции. Убегавший начал метаться по тупиковой комнате. Все с палками подтянулись туда же и стали замыкать кольцо. К жертве же подкрадывался голый, в одних ботинках Шмидт. В отчаянии жертва бросилась в окно и попала в решетку. В глазах был смертельный ужас. Бежать некуда. Прыжок в окно настолько всех обескуражил, что, возникла пауза хохота, которой и воспользовался этот человек. Ему удалось выбежать из квартиры, оставить это страшное место” (В.Кустов).*

*Ритуальная практика* подразумевает символическую деятельность, к которой относится, в частности, и производство произведений искусства. Эта навязчивая компенсационная практика позволяет зафиксировать образы регулярной практики в тех или иных формах некрорепрезентации, разыграть в коллективе ситуации регрессивного фобигенеза. Эта форма деятельности может быть непосредственно связана с *признанием*, с принятием и постоянным распознаванием феномена смерти.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Согласно распространенной гипотезе, появление акта захоронения примерно 90-80 тысяч лет назад привело человека (*homo sapiens neanderthalensis*) к созданию новых миров, человеческих символических, искусственных, абстрактных миров, населенных мертвыми: “возникновение погребальной практики породило, вероятно, одну из самых ранних (и одну из самых фундаментальных) космологических моделей, т.е. позволило человеку впервые создать свой собственный, сугубо искусственный мир - мир мертвых... и таким образом встать на путь окончательного выхода за пределы чисто биологической эволюции, начать творить новую культуру, собственную “мифологизированную историю” (Смирнов Ю., 1991, с.8). Этот момент можно считать одним из ключевых в человеческой эволюции, поскольку тогда мир раскололся на природный и искусственный, на мир реальный и фантазмический. Этот раскол и связанное с ним рождение миров, рождение (само)сознания и человеческой психопатологии обеспечили те условия, в которых искусство стало связным, воссоединяющим расколовшиеся территории на уровне непатогенного аффекта. Искусство, живописание в частности, не только компенсировало уход/смертность/отсутствие, но и связало технологию с фрустрирующей психотравмой рождения-смерти, которая повторяется в чуждом лоне окружающей среды: “Примерно 30 тысяч лет назад, во времена великой палеолитической бедности в месте встречи паники с началом техники внезапно вспыхнул образ. Поскольку паника была сильнее технических средств, то появилась магия и ее зримая проекция, - идол. Постепенно техническая защита справляется с паникой. Когда человек с его способностью облегчать страдания осваивает ресурсы земли, когда он начинает, наконец, преуспевать в изобразительности, позволяющей усмирить животное отчаяние перед космосом, тогда от религиозного идола осуществляется переход к образу искусства” (Debray R., 1992, p.47-48).



По-видимому, между этими практиками можно заметить кое-что общее:

это - игровой момент, подразумевающий незавершенность поведенческого стереотипа (например, драка "понарошку"), преувеличенный, гротескный характер отдельных действий (например, нелепое, необъяснимое размахивание руками и перекачивание индивида по полю), многократное повторение отдельных движений, действий, поз (например, "мостик", своего рода *arcus hystericus*)<sup>67</sup>;

---

<sup>67</sup> "Такие стереотипы наблюдаются в каждой игре и создают, благодаря индукции, эмоциональный ее фон" (Самохвалов В., 1993, с.155). В детской игре могут быть запечатлены "первые следы художественной деятельности" (Фрейд З., 1995, с.129). Детские игры трансформируются у Юфита в

это — игровое оживление неживого, имитация живого, Голема — “Зураб”: “Зураб — это персонаж, который присутствовал на съемках ранних фильмов Юфита, а также в перерывах между съемками. “Зураба” брали с собой везде: за город, на стройку, в дом. Его носили в сложенном виде в чемодане. Очень интересным был эффект распрямления “Зураба”: когда открывали чемодан, то после нескольких пружинистых качков он садился и подымал голову. Когда “Зураб” выступал в качестве актера раннего некрореалистического кинематографа, то случайный наблюдатель воспринимал его как актера, а не как манекен. “Зураб” был манекеном из желтой резины, одевали его в одежду ленинградского обывателя начала 1980-х гг. — в рабочий комбинезон и шапку ушанку. “Зураба” использовали всегда и везде, поскольку ни один актер не мог исполнять то, что мог он. “Зураб” это тот же Голем, тот же Истукан. Это — спутник некрореализма, копия человека в некропластике. Когда один спутник перестает функционировать, появляется другой” (В. Кустов).

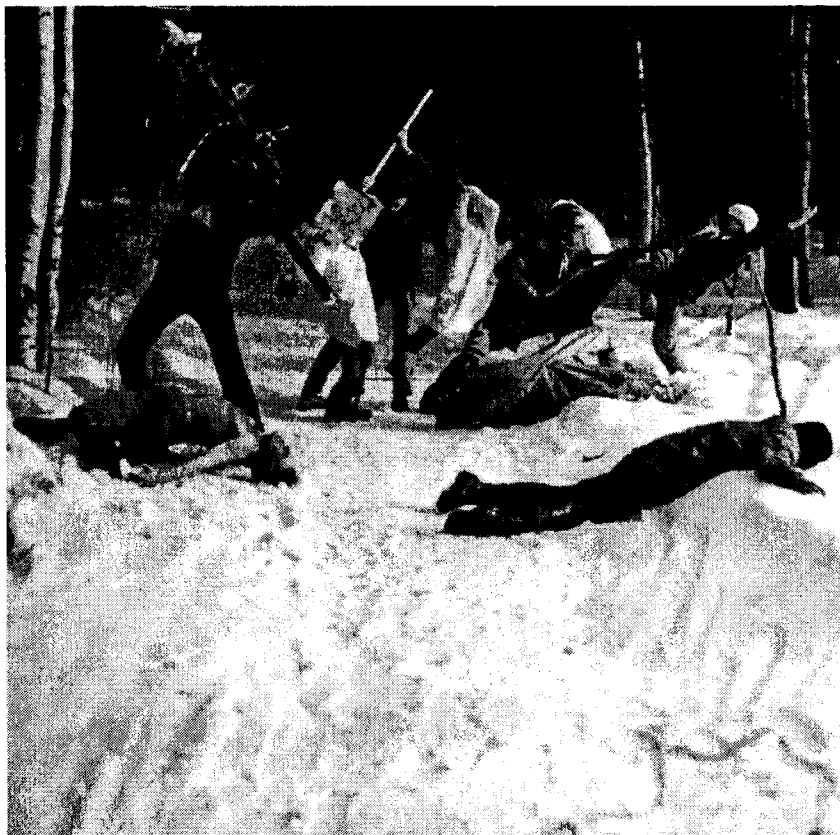
---

дедские игры — смотри “Деревянную комнату”, “Серебряные головы”, где сквозь возню мужчин уже очевидно просматриваются регрессивные детские забавы.

В бегстве к игре индивид не только порывает с репрессивностью трудового порядка (“игра непродуцируема и бесполезна в точном смысле, ибо она порывает с репрессивными и эксплуативными чертами труда и досуга; она “просто играет” с реальностью. Но точно также она порывает и с ее возвышенными чертами - “высшими ценностями””, Маркузе Г., 1995, с.202), не только может уподобляться животному, но и входит в тот непрерывный поток, в котором жизнь и смерть неразличимы: “Организованный мир труда и мир дисконтинуальности - это один и тот же мир. Орудия производства и продукты тяжелого труда - это отдельные объекты; человек, пользующийся этими орудиями, человек, производящий товары сам является отдельным существом, и самоосознание себя в качестве такового находится в прямой зависимости от использования или создания отдельных вещей. Смерть обнаруживается именно в связи с дисконтинуальным миром труда” (Bataille G., 1990, p.119).

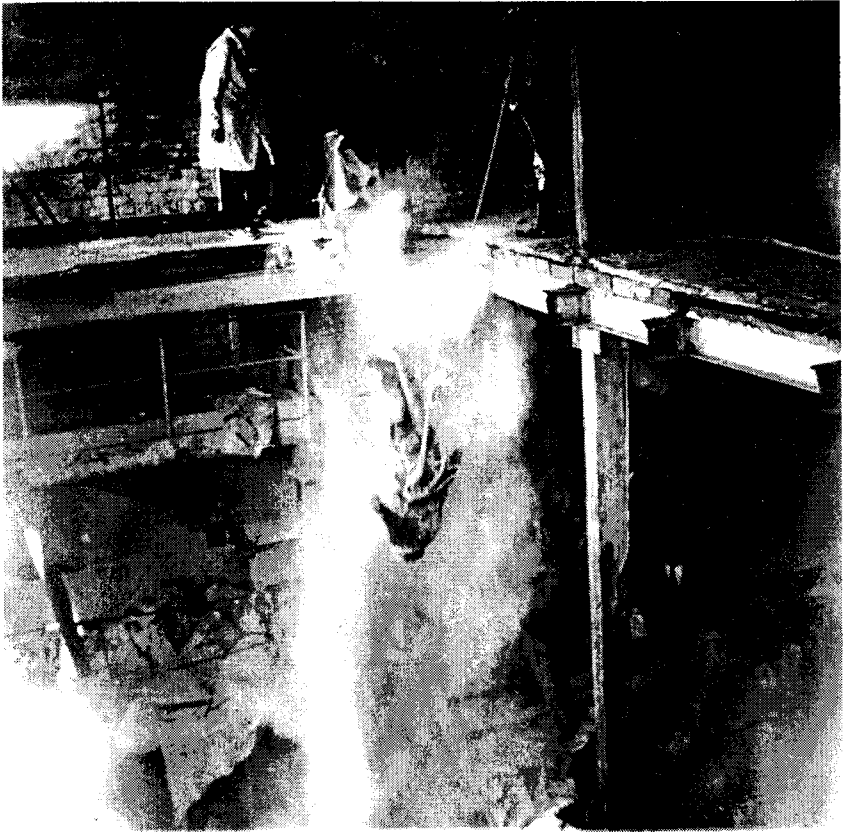
Более того, игра не только ретроспективно предшествует художественному фантазированию, содержит “первые следы художественной деятельности”, но и непосредственно опирается на реальность, на реализм окружающего (см. Фрейд З., 1995, сс.128-130), балансирует *между* реальностью (“присутствием”) и нереальностью (“не на самом деле” — “отсутствием”): “искусство игры состоит именно в том, чтобы удержаться на острие равновесия *между* серьезностью и фиктивностью” (Лотман Ю., Цивьян Ю., 1994, с.13 — выделено В.М.). Отчасти эта неопределенность, эти *между* усиливают амбивалентность восприятия некрокино, внедряют *аффект отсутствия* от захватывающей кажущейся пустоты информационного экрана.

*Юпит. Кадр не вошедший в фильм "Лесоруб", 1984*



это — место действия; и место это не кладбище, как можно было бы предположить, но некая пограничная зона: пригороды, лесозащитные полосы, то есть границы между городом и не-городом. Вот где что-то случилось:

*однажды в окрестностях большого города*



*Юфит. Сбрасывание "Зураба". Кадр не вошедший в фильм "Лесоруб", 1984*

Разрушенные и брошенные дома, руины вновь напоминают в своей переходности об аллегории смерти. Граница, пограничность еще отчетливее предстают в



виде железной дороги<sup>68</sup> или берега.<sup>69</sup> Человек лежит на берегу, на границе суши и воды (“Деревянная комната”, “Серебряные головы”).

Бежит по железной дороге навстречу неудержимой дрезине некромальчик,<sup>70</sup> перебегают через зеленую дорогу туда-сюда санитары-обортни, проносится туда-сюда поезд.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Железная дорога навязчиво прокладывается практически в каждом фильме Юфита: в “Лесорубе”, “Санитарах-оборотнях”, “Весне”, в фильме “Папа, умер Дед Мороз”. Железная дорога может непосредственно выступать как репрезентант смерти: “Умирание заменяется во сне *отъездом, поездкой по железной дороге*” (Фрейд З., 1989, с.95). Железная дорога предполагает саму возможность переезда, отъезда, который “означает в сновидении смерть, умирание. Принято так же отвечать детям на вопрос, куда девалось умершее лицо, отсутствие которого они чувствуют, что оно *уехало*. Я опять хотел бы возразить тем, кто считает, что символ сновидения происходит от этого способа отделаться от ребенка. Поэт пользуется такой же символикой, говоря о загробной жизни как о неоткрытой стране, откуда не возвращался ни один путник. В обыденной жизни мы тоже часто говорим о последнем пути. Всякий знаток древнего ритуала знает, как серьезно относились к представлению о путешествии в страну мертвых, например, в древнеегипетской религии. До нас дошла во многих экземплярах Книга мертвых, которой, как бедкером, снабжали в это путешествие мумию. С тех пор как кладбища были отделены от жилищ, последнее путешествие умершего стало реальностью.” (Фрейд З., 1989, с.100). Причем, смерть это не просто путешествие, не просто отправление куда-то, но “отправление на встречу с неизвестным, отправление без возврата, отправление без адреса” (Левинас Э., 1994, с.30). *Между тем*, любимой книгой маленького Юфита в возрасте 8 лет были “Путешествия Одиссея”. В сказочном повествовании смерть также “принимала формы пространственного продвижения” (Пропп В., 1996, с.93). Сказка возникает здесь как один из замещающих интерпретационных механизмов, непосредственно сопряженных со смертью через обряд смены статуса, инициации, который, согласно Проппу, она изначально озвучивала; через сон, в который она в конечном счете погружала; через страх, который она нагнетала и с которым учила справляться; через кино, которое демонстрирует экранный вариант некоего сказа в форме показа, пересказа: - так “Папа, умер Дед Мороз” — *деформированный пересказ* “Семьи вурдалака”, сказки А.К.Толстого.

<sup>69</sup> Вот какое впечатление породила фотография Е.Юфита “Берег”: “Среди безличных, не содержащих лиц пейзажей, не олицетворяющих собой никакую родную природу, пейзажей, если и не лишенных поэзии, то поэзии дремучей неопределенности и выжидания, пейзажей, в которых нет ни небывалого, ни чистоты, ни порядка, ни могущества первозданного хаоса, ничего от романтической идеи величия человеческого духа, перенесенного на природу, затаился на границе земли и воды долгожданный берег, выхваченный помраченным взглядом стремительно приближающегося к земле, низвергаемого с высоты вниз влево сокрытого моря, преследующего и настигающего обезумливающего натуралиста” (Туркина О., Мазин В., 1995).

<sup>70</sup> Смотри “Папа, умер Дед Мороз”. В этой дрезине в неизвестном направлении едет писатель. Неизвестное направление парадоксальным образом предписано колеям, с которой не свернуть. Результатом заданности и неизвестности становится *обреченность*.

<sup>71</sup> Смотри “Весна”.



*Юфит. Кадр не вошедший в фильм "Папа, умер Дед Мороз", 1991*

Смерть традиционно воспринимается как перемещение, как отправление за границу, за тридевять земель. Она не только воспринимается как отправление, она "осуществляется" в акте похорон в качестве таковой: труп пребывает на границу

миров,<sup>72</sup> он переносится с поверхности земли, из биосферы в иную среду: в воду, в воздух, в землю. Переносится и сокрывается. На поверхности остается знак прикрития, репрезентация иного мира: пирамида, надгробная плита, крест, курган.

---

<sup>72</sup> Не только в инструментальном значении (“процесс любого погребения можно представить в виде процесса перехода или переноса органических остатков из среды первичного их окружения в среду вторичного окружения, или из одной геосферы в другую”, Смирнов Ю, 1991, с.18), не только в оптическом значении (умерший, его плоть должны быть удалены, устранены из поля зрения, их развоплощенные образы восстанавливаются в психике переживших, инкорпорируются и продолжают жить в меланхолической душе пережившего утрату; устраненная из поля зрения плоть возвращается стихиям, согласно тому, что Г.Башляр назвал “законом четырех сторон смерти” — воздуху, воде, земле, огню), но также и в социальном отношении: “Смерть, в конечном счете, есть ничто иное, как линия социальной демаркации, отделяющая “мертвых” от “живых”. Она в одинаковой мере воздействует и на тех, и на других” (Baudrillard J., 1976, p.197). Мертвые наводят на живых страх, живые удаляют мертвых из своей жизни: “мы, так сказать, пытаемся хранить на ее [смерти] счет гробовое молчание” (Фрейд З., 1994, с.13). Впрочем, линия демаркации, разделяющая мертвых и живых, будучи социальной, зависит от особенностей социума, состояния его со-знания (так, у китайцев — и это лишь один пример, другие примеры — другие — “между мертвыми и живыми проводится разграничительная линия, но линия эта весьма слаба, едва ощутима... Язык китайцев свидетельствует о том, что... мертвые живы в своей могиле”, Леви-Брюль Л., 1930, с.203), от особенностей мышления в социуме: “Понятия жизни и смерти не могут определяться для нас иначе как своими физиологическими, объективными, экспериментальными элементами, тогда как соответствующие представления у первобытных являются по своему существу мистическими. Этим объясняется, что они не знают той дилеммы, которая совершенно неизбежно встает перед логическим мышлением. Для последнего существо может быть либо живым, либо мертвым: середины не существует. Для пра-логического же мышления существо живет каким-то образом, хотя оно и мертво... каждое существо является более или менее живым или более или менее мертвым” (Леви-Брюль Л., 1930, с.204). Вопрос: не требуется ли регрессия к пра-логическим представлениям, к представлениям ребенка, к представлениям сновидения, к представлениям бессознательным во время просмотра некрокино, в котором предстают ни живые - ни мертвые.

Здесь же повторим еще раз: речь в некрореализме не идет о репрезентации смерти как таковой; еще раз: лишь давление имени и априорные особенности восприятия могут привести к высказыванию типа “...обитатели “Деревянной комнаты”, свободно переходя границы, попадают из дачной жизни в смерть” (Андреева Е., 1996, с.186), поскольку “обитатели” не попадают в смерть ни в прямом, ни в переносном смысле (не попадают, впрочем, и из “дачной” жизни). Смерть как таковая не представлена в “Деревянной комнате” вообще. Равно как и в других некрофильмах. Смерти в некрореализме нет. Смерти — нет. То, что *есть*, не может быть тем, чего *нет*. Ее отсутствующее место — место/ время границ, переходов, стадий становления индивида, стадий, в которые может возродиться человек (в том числе и герой повествования: “Посвящаемый переживает смерть и, наоборот, смерть есть своего рода посвящение. Этим объясняется, что позднее, когда посвящение давно забыто, нисхождение в царство смерти, катабазис, есть условие героизации”, Пропп В., 1996, с.263), и в которых он может остаться — в смерти или в спасительной психопатологии. Вот где застряли те, кого называют некрогероями.

*ДЕВОЧКА И МЕДВЕДЬ*  
(фрагмент романа)

*Поперек шоссе на высоте полутора метров был натянут толстый капроновый канат. Он был привязан за корпус уродливо изогнутого между двух деревьев росших на обочине легкового автомобиля и приводился в натяжение бьющимся и буксующим грузовиком. Канат был разделен на равные части скользящими петлями, затянутыми на шее семейства неудачливых грибников - и образовывал таким образом своего рода мертвую изгородь. Рядом носился огромный дедина дико заросший волосами. Он то корчил рожи, поправляя петли на шеях своих жертв, то подбегал к постоянно глохнущему грузовику, на педаль газа которого был положен кирпич.*

*А.Мертвый*

## 6. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ НЕНАПИСАННОГО МАНИФЕСТА

Если есть группа, движение, если есть имя, слово, то можно обнаружить и принципы, по которым скрывающееся за ним явление отличается от других. При этом очевидно и то, что отсутствие принципов — тоже принцип. Более того, в заявленном имени — некро-реализм — проступает определенная метаэстетическая программа, определенное ориентированное на человеческое тело эпистемологическое пространство: некротерритория.

Некроманифестом мог бы послужить любой из текстов, написанных Юфитом или Кустовым. Например, этот:

### О ЖИВОПИСИ НЕКРОРЕАЛИЗМА

*Положительные эмоции — залог здоровой психики. Знакомство или общение с произведениями искусства есть источник положительных эмоций. Некрореализм есть сильный излучатель этих эмоций.*

*Некрореалистическая живопись преследует задачи не только дать мужчине соответствующее удовлетворение, но также содержит в себе своего рода информацию, которая при наиболее близком знакомстве определенной категорией мужчин может быть использована в их профессиональной, научной или учебной деятельности.*

*Для начала действия некрореализма, как профилактического и целевого механизма, необходимо вмонтировать в него три ведущих узла, работа которых должна быть строго направлена на мощное движение механизма в целом.*

*Данными узлами являются основные ведущие качества прогрессивного мужчины: это тупость, бодрость и наглость.*

*Все сказанное является необходимым для проникновения в аккумулирующую сущность этого явления.*

*В самом начале своего пути некрореалистическая живопись представляет собой ограниченную плоскость, на которой различные философские поня-*

*тия трансформируются и обретают реальные формы и образы, отвечающие данной эстетике и подкрепленные необходимыми знаниями в этой области.*

*Буквальное же восприятие предлагаемого материала и преобразование его в тот вид сознания, который обуславливает здоровую психику, и есть конечный пункт этого движения на данной стадии развития некрореализма.*

*В.Кустов*

Некроманифест как таковой никогда не был написан, однако, существовал как устное предание, включающее несколько особо значимых слов, понятий, которые применительно к тому или иному явлению позволяли сделать вывод о его принадлежности или непринадлежности некрореализму. Эти понятия занимают свое место и в написанном “О живописи некрореализма”. Такими понятиями-некродетерминантами, такими пунктами сборки некролексикона стали: тупость, бодрость, наглость, мужество и матерость. Эта идеологическая программа накладывается в том числе и на характер репрезентации, которая может быть приписана к некро, если в ней очевидны тупость, бодрость и наглость: *“если есть два качества, но не хватает третьего, если не хватает любого из этих качеств, то такое произведение не может считаться истинным некрореалистическим действием; это касается как живописного полотна, так и кинематографической картины, которые как единые организмы должны сочетать в себе все эти качества: фильм должен быть тупым, бодрым и наглым, картина должна быть тупой, бодрой и наглой. Если она будет тупой и бодрой, то не будет являться некрореалистической. Или если она будет наглой и бодрой. Или если она будет тупой и наглой. Более того, все эти качества должны идти в строгой пропорциональности. Пропорциональность же зависит от конкретного участника некрореализма, а также зависит от действия или произведения. В одном произведении требуется, чтобы преобладала тупость, в другом — наглость. Пропорции регулируются некродетекторами.”* Эволюция на этом не заканчивается, обретение некроатрибутов продолжается: *“Когда практик некрореализма научится составлять все эти три качества воедино в действии или произведении, он становится обладателем качества, которое носит название мужество. Это — качественно новая ступень развития; она появляется после того, как научишься собирать три предыдущих качества. Наличие же мужества позволяет обрести со временем матерость”* (В.Кустов).

*Тупость* намекает на отсутствие острого ума, на недостаток сообразительности, на непонятливость, на то, что может восприниматься и как вопрос о предельности

рациональности, о ее эволюционной ограниченности, о рациональности как напоминании о том, что она была приобретена и может быть утрачена, что она конвенциональна, что сознание вообще *лишь один* из механизмов взаимодействия с окружающим нас миром. Тупость не открывает новые горизонты, но прикрывает один из господствующих аппаратов проецирования реальности. Можно предположить, что тупоумное “отступление” от сознания открывает пред-сознательные механизмы адаптации к моментам стремительно меняющейся ситуации.<sup>73</sup> Окружающая действительность подвержена в настоящий момент сверхбыстрому разложению, картина не может долго оставаться в статичном положении. Сознание не поспевает за стремительно меняющимися прихотями принципа реальности. Оно в отчаянии отключается от рекламного ролика, который раскручивается в многократном повторении во сне и наяву. Здесь речь идет не только и не столько о непрерывном возрастании скоростей технологической эволюции, сколько о связанной с ней гиперстимуляцией нервной системы человека и невозможности адекватного рационального принятия решений. Одновременная гиперстимуляция может приводить и приводит к утрате способности различать стимулы, к обману бессознательного ожидания, связанному с резким изменением самой ситуации.<sup>74</sup> Сознание приходит в негодность, столкнувшись с перегруженностью своего собственного порождения, с всегда ущербным протезированием пространства между образным и символическим, между своим бессознательным и воплощенными Големами, функционирование которых искажается принципом реальности.

---

<sup>73</sup> Здесь необходимо указать на одно из ключевых понятий некротеории В.Кустова - *некродетекторы*, которые представляют из себя чувствительные механизмы антиципации и ориентации, бдительности и динамической реакции, дающие возможность преодолеть препятствия на пути к *точке абсолютного умирания*. Точка абсолютного умирания, для В.Кустова, - цель, *телос* онтогенеза и аттрактор некротворчества, предельная возможность исчерпания индивидуального жизненного потенциала (см. Кустов В., 1994). Такая позиция перекликается с известным приговором: “Не смерть как таковая, но смерть прежде возникновения необходимости и желания умереть, смерть в агонии и страданиях, является обвинительным актом цивилизации и свидетельством неискупимой вины человечества” (Маркузе Г., 1995, с.246).

<sup>74</sup> То есть к ситуации “двойной связи” или патологического изменения на третьем уровне (см. Бейтсон Г., 1966). При этом, даже если редуцировать существование индивида к взаимоотношениям с другими, патологизированными индивидами, задача становится трудно разрешимой, ведь “перед каждым индивидуумом в любом взаимодействии его с другими стоит задача *мгновенно* улавливать смысл создающихся ситуаций. Сознательно или бессознательно он должен распознавать вид триад или более сложных последовательностей, которые могли бы охарактеризовать отношения субъектов в каждый момент времени, и действовать в соответствии с этими последовательностями. Индивидуум должен обладать способностью предсказывать на основе предыдущего опыта, какие виды последовательностей подходят для данного момента” (*там же*, с.173; *выделено* - В.М.).

Юфит. Кадр из фильма "Рыцари поднебесья", 1989



К рубрике "тупость" следует отнести два "ранних" постоянно цитируемых высказывания Юфита, представляющих некрореализм, во-первых, в качестве репрезентации "жизни тела, оставленного душой" и, во-вторых, как "чистую идиотию, нео-



скверненную сознанием.”<sup>75</sup> Это не “пустые слова”: поведение героев некрофильмов всегда носит идиотский характер, кажется тупым и необъяснимым для зрителя, поскольку их деятельность находится вне какого бы то ни было рационального объяснения, находится в зоне пара-логики, в зоне пато-логики. В лесу идет расчистка снега, санитары-оборотни разбрасывают его по лесу (смотри “Санитаров-оборотней”). Самоубийца идет по лесу, несет в руках доску, привязывает ее к дереву, перебрасывает через ветки веревки, обматывает себя, ложится на доску, перерезает веревку, мчится на встречу с деревом (смотри “Весну”). Еще один самоубийца одевает петлю себе на шею, другой конец веревки надевает на шею собаке, кидает ей вместо кости кусок угля: направленное ложной целью движение собаки должно

---

<sup>75</sup> Идиотия проявляется как собственное, как при-сущее невербальное, несимволическое, но при этом означающее, подлежащее переводу. Идиотия в психиатрическом значении “умственно неполноценного человека” вводится в оборот Пинелем; в греческом же значении *идиос* — “собственный”, “свой”, “частный”; *идиот* — “отдельный человек”, “отдельное лицо”, не-подобный, пре-подобный, уклоняющийся от коллективной стереотипии.

В этом месте возникают два принципиальных вопроса. Возникли они на самом деле на первой же странице, на первой же строке, но прорвались “наружу” только теперь. Итак: во-первых, есть ли вообще какой-либо смысл писать так много слов, более того, слов придерживающихся определенной когерентной логики, даже если порой и паралогики, о том, что представляется как идиотское, случайное, бессмысленное, неопишущее и т.д.; и, во-вторых, возможно ли бессмысленное как таковое вообще? Вслед за Деррида, можно сказать, “что не может быть языка Другого, который не был бы в то же время языком разума, так что любая попытка помыслить что-либо за пределами разума-в-целом изначально обречена на неудачу” (Бойн Р., 1990, с.90).

Эти вопросы приводят к необходимости различения вербальной и невербальной коммуникации и к вопросу о возможности *адекватного* перевода, *адекватной* символизации, т.е. к вопросу скорее кодирования, чем декодирования. Тело и язык жестов, поз, территориальное поведение — этот язык “*тела оставленного душой*” (Юфит) — для некрореализма предельно важен. Речь идет, так или иначе, вновь и вновь идет в амбивалентности осмысленности бессмысленного и бессмысленности осмысленного, о попытке пробиться сквозь символическое тело к телу реальному, к обнаружению границы символического. К собственному, в проявлении которого “уже заявляет о себе смерть” (Левинас Э., 1994, с.69). К смерти субъекта символического. К попытке представить хотя бы возможность сдирания с “биологического” тела его воображаемого — и парадоксальным “образом” единственного реального — двойника-садиста, “астральной” проекции, которая когда-то понадобилась для конституирования образа этого самого (и всегда уже другого, отчужденного) тела. Вопрос идиотии и собственного — идиоматического — языка тела возникает как обнаружение желания, нескрываемого теперь влечения, влечения принадлежащего телу индивида, телу вида, телу инди-вида, идео-вида: “не лежат ли в основе странных черт у больного слабоумием и меланхолией возврат к первобытным инстинктам?” — спрашивает Дарвин, предполагая наличие психических атавизмов, проявляющихся в состоянии приостановленного семизиса. Не потому ли здесь рядом возникают столь непохожие, казалось бы, состояния как проявляющиеся в подвешенном значении событийного горизонта идиотии и меланхолии? Тело “говорит” благодаря кодированию. Даже если тело это мертво. Тело говорит в способности самоудвоения, удвоения, клонирования кода, или телесного раздвоения (см. процесс удвоения хромосом и разделения сиамских близнецов показан в “Серебряных головах”).

приостановить выразительные движения человеческого существа (смотри “Деревянную комнату”). Налетают несущиеся головами о тупую стену субъекты (смотри “Весну”). Необъяснимость вырвавшегося из-под диктата сознания тела, впрочем, касается не только бессознательного, идиотского, тупого, нерационального, но и “само” “оторванное” сознание не может быть объяснено исходя из сознания.<sup>76</sup>

Тело проступает на поверхности сознания как последняя цель, как то, что рождается, ощущается через боль и наслаждение, через фрагментарность приобретаемых эрогенных зон и фрустрированных желаний, как то, что переживает и умирает, как то, что является последней и единственной надеждой обрести себя, обнаружить *нечто странное - свое собственное*, свое собственное тело как последний оплот отдельного субъекта. В такой надежде изуродованное тело некрореализма подобно искаленным телам представляемых в постсовременной традиции (смотри работы Синди Шерман и Кики Смит, Роберта Гобера и Мэтью Барни, Чарльза Рея и Пола МакКарти).

Некрореализм не был бы таковым, если бы он подвергался тотальной саморационализации в виде писанных манифестов, четких программ, высказываемых деклараций: отречение от коммуникативности на уровне текущего сознания объясняется и отсутствием самой возможности адекватного, логического перевода между миром живых и миром мертвых. Харон хранит молчание. Харон хоронит мост. Более того, искусство как таковое уже являет собой отклонение от конвенционального языка и, тем самым, отходит от рациональных механизмов конституирования всегда уже фантазматически имажинативного мира “живого присутствия”.

---

<sup>76</sup> Согласно логике Тарского, семантическая система не может быть полностью объяснена исходя из самой себя. Даже сознательная система, система сознательного не может быть объяснена исходя из самой себя, поскольку сознание не совпадает с самим собой во времени, им же самим и порождает, то есть потому, что сознание “это то, что имеет свой смысл только в последующих фигурах, это новая фигура, которая может обнаружить задним числом смысл предшествующих фигур” (Рикер П., 1995, с.174). Можно представить себе некую необходимость стать идиотом ради того, чтобы подобраться к сознанию со стороны гипоталамуса, но тогда вновь его уже некому будет описывать.



Юфит. Кадр из фильма "Рыцари поднебесья", 1989

Тупость придает смерть забвению и показывает себя как влечение к смерти, как *бодрость* перед лицом смерти. Нет, это не патетическое мужество перед лицом смерти, не сознательно защищающее бесстрашие, но скорее регрессивное поведение маньякального статуса. Бодрость заключается в бдительном бодрствовании, в устранении сомнений и вопросов относительно яви и сновидения.

Бодрость, уверенность в себе может содействовать формированию *наглости* в заявлении своей позиции. Наглость предполагает нарушение установленного порядка. Во-первых, в сфере социально-статусной, в которой наглость проявляется в том, что *"со стороны группы людей, объединенных именем некрореализм, достаточно нагло было убеждать самих себя и общественность в том, что они — художественное направление, занимаются искусством, давайте им место на выставке, заносите их в*

реестры различных справочно-информационных систем, которые говорят о современном искусстве и т.д. и т.п. Такое качество, как наглость с этой точки зрения было необходимо всем участникам некрореализма.” Во-вторых, с точки зрения идеологической, с которой “нагло было вообще в своей деятельности использовать и говорить об этой теме, о смерти, о трупе, вообще обо всем, что с этим связано с точки зрения человека живого. Наглость с этой точки зрения была необходима всем участникам некрореализма.” В-третьих, с репрезентативной точки зрения, с которой “нагло было вообще создавать произведения, которые на начальном этапе производились настолько формально — бралась страница из “судебки” и тщательно перерисовывалась на холст, при этом никаких изменений в сюжет, например, не привносилось. Для этого тоже нужна была наглость” (В.Кустов).



Юфит. Кадр из фильма “Воля”, 1994

Нет, это не патетическое мужество перед лицом смерти, это не подчинение репрессивным запросам полоролевого кодекса культуры типа “будь мужественным”, “будь мужчиной”. Мужество проявляется не только в тупом саморазрушительном влечении к смерти, но и, как кажется, в противостоянии ей, если бытие-к-смерти дает высшую ясность и, стало быть, высшее мужество (Хайдеггер). Страх перед смертью, точнее страх смерти (с учетом двусмысленности этого родительного падежа) теперь подавлен, поскольку он подчиняет себе все движение субъекта: маньяк, не маньяк, но серийный убийца, который, возможно, как никто иной имеет *представление о смерти*<sup>77</sup>, но субъект потерявшийся в незнающем смерти / индивида океане маньякальной фазы существования.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Смотри одержимых уничтожением “героев”, идущих по заданной схеме, вновь и вновь воспроизводящих замыкающую программу: одержимого идеей непрерывного разложения “Дантиста” (Dantist, реж. Брайан Юзна), одержимого связью загрызающих челюстей, свежей крови и куриных яиц “Лютера-пожирателя” (Luther the Geek, реж. Карлтон Дж. Олбрайт), одержимого снимаемой с тела мертвой матери кожи “Живодера” (Skinner, реж. Иван Надь).

<sup>78</sup> Впрочем, мания неотделима в творческом процессе от депрессии; в частности, если “мы принимаем равный статус двух полярных позиций, мы можем распознать скорее их содействие, нежели антагонизм в ходе творческой интеграции. Творческая депрессия позволяет ядру *эго*, расщепленному на сознательном уровне удерживаться в целостности, в то время как творческая мания распускает его до недифференцированного уровня осознания и разрешает стерилизующую диссоциацию между многими уровнями *эго*. Депрессия приводит к горизонтальной интеграции *эго*, магия ведет к вертикальной интеграции посредством присоединения поверхностного воображаемого к его бессознательной матрице.” (Ehrenzweig A., 1967, p.159).



Мужество оказывается не только прерогативой мужчины-тупого-деструктора<sup>79</sup>, не только проявлением выводящего за пределы продолжения жизни мужеложства, но и фигурой мужественного героя, становящегося объектом цитирования. Впрочем, в “самом” фильме “Мужество” — понятие, представляющееся гомологичным возне

<sup>79</sup> На отсутствие женщин в фильмах Юфита так часто указывали зрители и критики, что в конце концов Юфит отвел одну из главных ролей женщине (“Деревянная комната”). (Впрочем, женщина “важна” и в “Рыцарях поднебесья, например”). Тем не менее, подчеркивание роли мужчины в некрореализме остается в силе. Повторим еще раз: “Мужество перед лицом смерти естественно — естественно в патриархально-тоталитарном режиме повествования — противопоставляется женскому. Двуполое жизнепорождающее существование обрывается. Женское начало как начало репродуцирующее, то есть воспроизводящее, восполняющее, восстанавливающее, отдаляющее смерть, полностью устранено из некромира, женщины изгнаны с территории пост-смерти, ее населяют исключительно бывшие особи мужского пола. Тем самым, жизненный путь прерван, точнее прервана цепь прерывностей: смерть прерывает разьединенные индивидуальности. Временная иерархия деды-отцы-сыны укладывается смертью гори-

голых мужчин,<sup>80</sup> возне, которая в совокупности с демонстрацией голых задов подчиняет героическое мужество метонимическому мужеложеству, мужской гордости, исключительно мужской прерогативе демонстрирует мужской зад. Порядок перевернут. Порядок развернут. Мужской зад — признак бегства, признак не только нетрадиционной-мужественности, но и невозможности мужественности как таковой в сложившейся перевернутой ситуации: невозможно быть мужественным в отношении того, с кем не сталкиваешься лицом к лицу, с тем, чья спина мелькает за деревьями. Остается лишь пользоваться пассивностью еще не знающей половых различий.

зонтально. Женское начало устранено из (некро)мира как иное, как абсолютно иное (Ю.Кристева). Эта инаковость в (мужском) дискурсе — не некродискурсе — приводит смерть и женщину к общему знаменателю. Это выносит ее за пределы изобразительных возможностей, за пределы мужского (некро)мира. Разное положение тела мужчины и женщины в этом мире продолжается и в мире трупов: известно, что женские трупы по большей части плавают лицом вверх, а мужские - вниз, тем самым, отжившие тела ориентируются в системе низ/верх противоположным, то есть лежащим в различных половых позициях, образом.” (Мазин В., 1994, с.35-36). Мужество, дедовство, матерость, тупость, сплетаясь с другими некротивами, превращается в карнавальное издевательство над возвышенной фантазией. Приведем полностью некрооду В.Кустова посвященную А.Мертвому (газета “Секс-Беспредел”, 2):

*По саду словно альбатрос,  
Мужчина реет. Фельдерос  
Мечтает сделать он деду.  
Сегодня не везет ему.  
Деды снялись уже давно,  
Скучать оставили его.  
Мужчина тупо созерцал  
Пустынный садик, после встал,  
Веревку привязал на сук,  
Засунул голову. И вдруг  
Влетел в ворота великан,  
Тупой, огромный старикан.  
К мужчине быстро подбежал  
Штаны одним движеньем снял.  
Затем штаны с него сорвал  
И на скамейку рядом встал  
К мужчине задом словно рак  
- Постой, мужчина, ты не так.  
Давай, поддай мне, а теперь  
В петлю залезу я к тебе...  
Скамейка из под ног ушла.  
В петле друг друга до утра  
Они любили. Их снимать.  
Не тут-то было. Мы стоять  
За них горой решили. Пусть  
Герои всем развеют грусть.  
Веселье в душу к нам вольют  
На зависть иностранцам тут.*

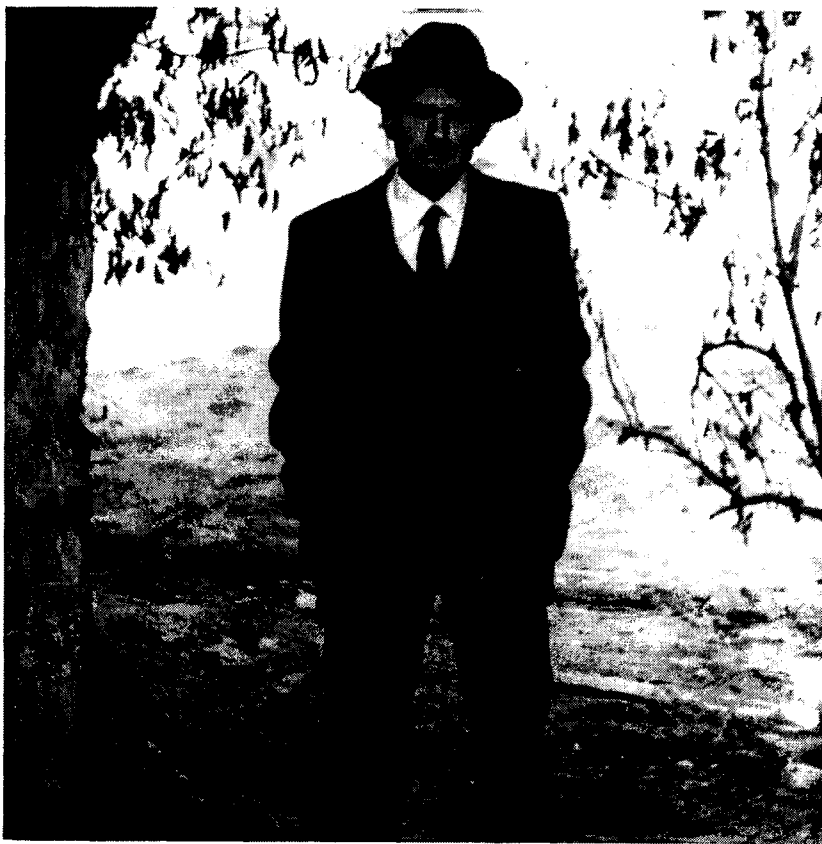


---

<sup>80</sup> Слово из некролексикона. Для Е.Юфита, мужчина — *“серьезный, поживший, повидавший виды человек, лицо которого от пережитого покрыто травмами”*. Признаки смерти — налицо. Для В.Кустова, мужчина — *“объект уровня человек, который обнаружил и начал развивать в себе некродетекторы на пути к абсолютному умиранию.”*



Мужчина утверждается *непосредственно через* мужчину. В таком контакте нет опосредованности, статусные иерархии разыгрываются непосредственно, без возможных агентов обмена, будь то женщины, ракушки или деньги. Мужчина проходит *через* символический порядок другого.<sup>81</sup> Мужеложество в таком режиме это не сексуальный акт, а попытка десексуализированных дедов установить статус мнимо ресексуализированной геронтократии.



Юфит на Кавказе, 1989

<sup>81</sup> Такое положение вещей сопряжено и с объединением мужчин в тайные союзы, и с рождением собственно возможности символического. Объединение возникает вокруг отсутствующего отца (не важно убитого, съеденного, умершего или просто исчезнувшего), вокруг этого *уже символически* пустого и одновременно аффективно переполненного аттрактора, создающего предпосылки для *на время* деиерархизованного братства; братства, которое оказывается пространством символического, требующего дележа ("символическое и братское - синонимы: братства не возникает, если нечего делить, символизации не возникает, если нет объединения того, что было чужим." Debray R., 1992, p.82) и введения абстрактных меновых понятий для наведения порядка.

Тупость, бодрость и мужество находят свое “завершение” в понятии, которое не просто служит словом-некро-маркером, но и критерием некрореализма, единицей некроаксиологии, показателем развития некроперцепции: *матерость*.

Матерый — *странное* понятие, сочетающее, с одной стороны образ матери, с другой, — заматеревшего деда.<sup>82</sup> То есть, с одной стороны, — это жизнедающая, полная сил и здоровья женщина; с другой, — десексуализированное страшное существо. Впрочем, мать с дедом связаны прохождением одной, в определенном смысле общей, инициации, инициации, предполагающей оставление прежней жизни, представляющей символическое умирание: для матери ребенок выступает не только как желанное обретение и средство наказания собственной матери, но и как агент негации, как знак смерти индивида ради вида, как надгробие над автономным *предсуществованием* и становлением-к-цели; дед “в свою очередь” уже прошел инициацию-2 — от мужчины к немужчине, дед в социально-сексуализированном мире уже мертв; ему легче всего установить связь с другими дедами и / или внуками (смотри “Папа, умер Дед Мороз”). И дед становится не только актером некрокино, но и его желанным некрозрителем.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> “Дед” — слово из некролексикона. Для Е.Юфита, дед - “человек с высшим уровнем физиологической и / или моральной распушенности”. Для В.Кустова, дед - “объект уровня человек, который отличается от мужчины более высокой степенью свободы или развитостью некродетекторов”. А.Артюх указывает на то, что именно метафора старости лежит в основе “Деревянной комнаты”, и, разумеется, эта метафора, в которой все же можно было бы признать аллегорию старости, проявляется уже в самом начале фильма: “Длинные распушенные седые волосы, фосфорисцирующие в темноте, - первое, что видишь в фильме. Белые руки завязывают их в тугий узел, человек оборачивается - мы видим пепельно-белое лицо пожилого мужчины” (Артюх А., 1996). Причем, если в кинофильме “Папа, умер Дед Мороз” деды двусмысленно, но все же отсылают к частности геронтократии, то в “Деревянной комнате” они “существуют не в организации, а скорее в мужской семье...” (там же). Дезорганизация снижает агрессивность, переводит ее в нежность: “в отличие от гомосексуалистов-насильников из “Папа, умер Дед Мороз”, деды из “Деревянной комнаты” не проявляют открытой агрессивности” (там же), ресексуализация им не удается, власть утрачивается.

<sup>83</sup> По наблюдению практиков некрореализма, наибольший интерес некроискусство вызывает именно у пожилых представителей мужского пола. Например: “старики в Будапеште вокруг некроживописи *настоящие хороводы водили*” (И.Безруков), “некрореализм венгерским дедам *представился крайне радикальным, жутким вызовом коммунизму, антикоммунистическим издевательством*” (Е.Юфит). Объяснение такому феномену восприятия может быть следующим: “*Не только деды, но и дети воспринимают некрореализм более объективно, чем люди зрелого возраста. Это связано, я думаю, с тем, что дети не отторгают эту информацию в силу того, что они еще не набрали достаточное количество объектов образа Смерть в своем сознании для того, чтобы у них сложился интегральный образ смерти, а деды уже находятся достаточно близко к тому порогу, который являет собой интегральный образ смерти. Люди, находящиеся в возрасте между детьми и дедами, естественно отторгают эту информацию, потому что они не в состоянии объективно ее воспринимать. На самом деле, люди зрелого возраста могут также объективно воспринимать информацию, которую несет некрореализм, но в том случае, если у них нет заранее существующей установки на отторжение. Когда люди сталкиваются с информацией, предлагаемой некрореализмом спонтанно, они вполне адекватное воспринимают. Так что все дело в установке, которая предшествует наблюдению. Допустим, человек сталкивается с объектом образа *смерть* непереуверенным в код некрореализма, то есть с натуральным трупом, он тоже будет воспринимать эту информацию в зависимости от его склонности к некрофилии или танатофобии с притяжением или отторжением.*” (В.Кустов).

Но на этом идеологическая некрэволюция не останавливается, за одним открывается другое: *“Матерость — не предел. Матерость может достигать беспредельной степени. Беспредельная матерость определяется как лютость. Некрореализм не стремится достичь лютости ни в действии, ни в произведении, но использует лютость как мотив и как сюжет для работы. Примеров лютости можно найти много, если полистать традиционные учебники по судебной медицинской психопатологии, особенно в тех главах, где речь идет о людоедстве, трупоедстве, половых извращениях с применением трупов или каких-то частей человеческого тела, которые использовались. В европейских странах в конце прошлого века части человеческого тела, внутренности использовались зачастую как лакомство; во время их употребления люди получали огромное половое удовлетворение. Очень много примеров лютости можно почерпнуть в произведениях де Сада. Однако, повторяю еще раз: некрореализм не стремится достичь беспредельной матерости”* (В.Кустов).

## РИНГ-ТЕАТР

*Когда основатель судебной медицины Эдуард фон Гофман неожиданно получил замечательную возможность для исследования позы боксера (поза, которую принимает тело после сильного термического воздействия) после пожара в одном из театров Вены, в газеты стали просачиваться слухи, что пожар спровоцировали ассистенты Гофмана ко дню его рождения. Гофман отверг эти инсинуации, заявив, что дата пожара в театре, 30 мая, вовсе не день его рождения. Она была проставлена ошибочно в его документах. Он также отметил, что и без пожара в театре имел доступ к исследованиям позы боксера, правда, весьма ограниченный. Исследования Гофмана принесли театру мировую известность, и после реконструкции в честь их он был переименован в Ринг-Театр. Это название сохранилось и до наших дней.*

*из архива Юфита*

## 7. ПРИ(ОТ)КРЫТЫЕ ВЛИЯНИЯ

Нельзя сказать, что Юфит является кинорежиссером, *преследующим* определенную традицию, нельзя сказать, что он принимает те или иные прямые киноанalogии. Однако, невозможно говорить об отсутствии влияний вообще, поскольку “полная стерильность”, автономность в искусстве, как, впрочем, и в жизни невозможна.<sup>84</sup> И хотя в первую очередь можно говорить о влиянии на кино Юфита не кинематографа, а состояния окружающей среды в целом, все же можно указать определенные при(от)крытые кинематографические влияния.

---

<sup>84</sup> Более того, избегание предшественников может быть связано и со страхом подпасть под влияние, со страхом своего запоздалого появления, страхом, вытеснение которого может приводить к творчеству (См. Bloom Н., 1973), к вытеснению самой возможности этого страха, к проработке и сублимации вытесненного материала.

То, что “Мжалалафильмовцы” не могут быть “выброшенными из чрева кинотрадиции” было замечено в одной из первых рецензий: “...смесь панк-культуры с реминисценциями из советского “примитива”, немецкой линии экспрессионизма, значительной доли абсурда и, как это ни странно, самоиронии. Именно дистанция делает эти вещи фактом эстетики” (Бобринская Е., Гурьянова Н., 1989, с.31).



Для проведения топологизации, систематизации производителя кинообразов необходимо выявлять недекларируемые пристрастия режиссера. Полученные результаты позволяют не только отдавать должное линнеевскому разуму, но и выстраивать определенные эволюционные ряды трансформации технологии и эстетики сферы визуальных образов. Иначе говоря, кинопродукт возникает в зоне пересечения двух контекстов — синхронического (символическое пространство данного времени и данного места) и диахронического (уходящие в прошлое эстетико-технологические тенденции мирового кинематографа).

И, наконец, отметим, что все избираемые /демонстрируемые Юфитом киновлиния не относятся непосредственно к современному, так называемому сегодняшнему, “живому” кинематографу. Такой выбор, с одной стороны, может устанавливать

режим постсовременности (парадигмы постмодернизма), с другой стороны, в этом режиме проявляется в известном смысле “регрессия”, регрессия к детству кинематографа и к детству своей собственной индивидуальной истории. Так или иначе, а можно указать на три кино-“источника” некрореализма:

Во-первых, это *немецкий экспрессионизм 20-30-х годов*, в котором родственными некрокино представляются связанные между собой такие особенности, как черно-белое изображение, отсутствие озвученной речи, введение текстовых (типа “на следующее утро”) и графических (типа “Мжалалафильм”) заставок, подобных тем, с которых начал свою деятельность в кино А.Хичкок, гротеск, восприятие мира как иррационального, чуже-странного, патологичность и экспрессивность поведения киногероев (с учетом, разумеется, особенности уже иного, сегодняшнего их восприятия). Среди пересматриваемых фильмов очевидны “Фауст” и “Носферату, симфония ужаса” Фридриха Вильгельма Мурнау и “Голем, как он пришел в мир” Пауля Вегенера.

Во-вторых, это *французский сюрреализм*, в котором притягивающей чертой оказывается манифестированный интерес к репрезентации скрытых, бессознательных, сновиденческих, паралогических процессов<sup>85</sup>, демонстрация настроения тоски, предчувствий приближающейся смерти, патологических состояний психики. Среди влиятельных фильмов — “Священник и раковина” Жермен Дюллак (сценарий Антоне на Арто), “Андалузский пес” и “Золотой век” Луиса Буньюэля - Сальвадора Дали.

“Сознательный” просмотр фильмов, в частности немецкого экспрессионизма и французского сюрреализма был связан для Юфита с переходом к монтажному кино.<sup>86</sup> По этой же причине проявился интерес и к экспериментам советского кино, в частности к Вертову, к его “Симфонии Донбасса” “*ввиду ее свободного монтажа, импровизации, свободе ассоциаций между кадрами*” (Е.Юфит).<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> В данном случае преднамеренный интерес к сновидениям, к работе бессознательного сопряжен с разрывом причинно-следственных связей. Вспомним: “сновидение не располагает средствами для изображения... логических связей между мыслями.” (Фрейд, 1913, с.258). Вопреки этой априорной данности, алогичность, иррациональность отвращают зрителя и поныне: “полная ахинея”, “откровенная дикость”, “садисты”, “не люди, как будто разума у них нету, четвероногие какие-то”, “абсурд”, “те, кто это делает, разве они психически здоровы?”, — так говорит “рядовой” зритель после просмотра некрокино (программа “Пятое колесо”, осень 1989 г.). И возражать здесь нечего: - все “правильно”. Все так, и не так одновременно. Другие видели в этих фильмах запредельный юмор и даже стремительно разворачивающийся боевик: “*Юфит был нашим Тарантино*” (О.Котельников).

<sup>86</sup> Единственным немонтажным фильмом остался “Лесоруб”.

<sup>87</sup> Вертов оказался для Юфита привлекательным, в отличие от аналитической, “*преднамеренной*” работы Кулешова (хотя книгу Л.Кулешова Е.Юфит с интересом в свое время читал) или Эйзенштейна, у которых, на его взгляд, не хватает “*разнузданности*”. Из раннего советского кино интерес Юфита привлек своего рода черным юмором и абсурдом фильм Котэ Микаберидзе “Моя бабушка” (1929).



В-третьих, советский кинематограф 30-х - 50х гг., негативное влияние которого заметно в пародийных элементах некрокино, отсылающих к пустой риторике, идеологическому пафосу и коллективному энтузиазму. Это влияние выражается в прямом цитировании, к которому Юфит прибегает во всех своих короткометражных фильмах (в конце "Мужества" появляется фотография пионеров, в "Вепрях суицида" — физкультурный парад, самолеты и летчики, в "Санитарах-оборотнях" — белый пароход и море, в "Лесорубе" пионеры запускают в небо голубей, в "Весне" навязчиво повторяются кадры с шагающими гимнастами и летящими самолетами) и в скрытом — и парадоксальным образом наиболее явном — виде в "Рыцарях поднебесья", где героический пафос пародируется на семантическом уровне, на уровне многозначительного, спасительного для всего человечества эксперимента, о кото-



ром уже вначале вещает советский — по интонациям, акустическим оттенкам и риторике — радиоголос (подобный радиоголос, голос отсутствующего нарратора будет с теми же интонациями рассказывать о героической борьбе с грызунами в фильме “Папа, умер Дед Мороз”), и вокруг которого вращается мнимое повествование во всей своей тупости (хотя, впрочем, есть здесь и прямая цитата, вращающаяся как завершающееся вечно возвращающееся кружение детского хора). Ранний кинематограф весь отталкивается — во всей двусмысленности этого слова — от эстетики героизма, о чем свидетельствует само содержание ресексуализированных цитат: символ счастья — белый пароход; символ физического здоровья народа — шагающие гимнасты и физкультурники; символ мира и свободы — голуби взлетающая с пионерских рук и сама отважная пионерия, а также мужественные летчики и их парящие самолеты. Сам Юфит называет этот период “эпопеей тупого героизма”.



Юфит. Кадр из фильма “Воля”, 1994

Героическая эстетика советского кино включает в себя и особое отношение к смерти. Героизм и героическая смерть связаны с фигурой греческого Танатоса. Танатос, смерть мужского рода, означает героическую, идеальную смерть, которая дает герою бессмертие, которая вписывает его в вечность человеческой памяти.<sup>88</sup> Танатос это даже не фигура смерти, это скорее аллегория перехода в иной семиотический режим. Не удивительно, что братом Танатоса является на время усыпляющий Гипнос. Отношение в некрореализме к такому рода мифологической смерти остается ироничным, двойственным, даже циничным:

*“три года спустя дело его не забыто”*

(время “спустя” момент смерти уже не имеет значения; оно “опущено”.)

С другой стороны, героев может не быть не только потому, что героев как будто бы нет (не видно), но и потому, что - все герои: *“с середины 1980-х - до середины 1990-х, занимаясь некрореализмом, мы все ощущали себя настоящими героями”* (Ю.Циркуль).

Впрочем, в Древней Греции притаились и две другие фигуры смерти: женские фигуры Горго и Кере. Они ужасны, они создают жуткое чувство, странное чувство, *das Unheimliche*.<sup>89</sup> Такого рода смерть связана, с одной стороны, с непостижимым, нераспознаваемым, с тем, что ослепляет, закрывает картину этого мира (нельзя

---

<sup>88</sup> Согласно Вернану, два лика смерти, фигуры смерти в Древней Греции связаны именно с памятью/забвением, именно с сохранением или несохранением образа в коллективной памяти (Vergant J.-P., 1989, p.89). Причем, сохранение образа героя видом (“он — бессмертен”) связано с забвением смерти индивидом, который стал в силу этого забвения героем (“я — бессмертен”: “чаще мы встречаемся с импульсивным или инстинктивным героизмом, который проявляется себя таким образом, словно черпает уверенность в известном кличе саперов: “Ничего с тобой не случится!” — и заключается, по сути, в том, чтобы сохранить веру бессознательного в бессмертие” (Фрейд З., 1994, с.21).

<sup>89</sup> *ibid.*, p.132. Вернан *описывает* это жуткое чувство, но, разумеется, не использует это понятие Фрейда, имеющее отношение не только к возвращению вытесненного, но и, что в дальнейшем крайне важно, к производимой эстетической проработке этого чувства.

прямо взглянуть в лицо Горгоне), с другой, с невоспоминаемым, но родным, уже бывшим порождающим. Именно Горгона и Кере превращают человеческую плоть в разлагающийся труп. Сами же они отсутствуют: — незримы.

В конечном счете все три аллегорические фигуры скрыты в некрореализме, и все три устранены из него. Чтобы взглянуть в лицо Горгоне, нужно от нее отвернуться, повернуться к ней задом, прибегнуть к хитрости, взяв в руки зеркало.

## ЗОВ МЕДВЕДЯ

*Странная история приключилась осенью 1996 года на Селигере... На Селигере мы тогда поехали отмачиваться местной водой и алкоголем. Зашли к Мертвому. Папа его историю эту и рассказал: появился в округе медведь. Местные прозвали его Черный Орел. Медведь этот был неуловим. Сколько раз на него устраивали засаду — все бесполезно. Собирали лучших охотников — все бесполезно. Как-то охотники его окружили, а Черный Орел их сзади обошел, да трех коров задрал. Причем, не съел их, а задрал и сложил на вершину холма. Егеря тогда даже решил, что это вовсе не медведь, а оборотень. Однажды местному трактористу за работу привезли обед и две бутылки водки. Только он приступил к трапезе, как вдруг его замкнуло, он вскочил на трактор и, сломя голову, поехал. Его жена и дети видели, как он промчался по деревне мимо своего дома на дикой скорости. Так долетел тракторист аж до границы Новгородской и Тверской областей, где и осел. В деревне его ждали несколько дней, искали повсюду — безрезультатно. Местная колдунья сказала: “он еще жив, но если сегодня вы его не найдете — конец”, и примерно место указала, где искать. Трактор увидели с косогора. Тракторист увяз по пояс в болоте. Он был без сознания, но еще живой. Рядом стоял аккуратно закрытый трактор и нетронутая бутылка водки. Вокруг тракториста кругами расходились следы медведя. Ждал Черный Орел тракториста в этом болоте. Тракторист, не приходя в сознание, через два дня умер, так ничего не сказав.*

*рассказ отца Мертвого*

## 1. НЕ ПРЕДСТАВИТЬ НЕПРЕДСТАВИМОЕ

Представить что? *Что*, собственно говоря, представить? Никому не известно, *что именно*, ибо речь идет о представлении феномена не поддающегося представлению, не дающего представление, не принадлежащего порядку жизни,<sup>90</sup> феномена, называемого смертью.

Представить непредставимое, представить, по словам Лиотара, нечто из непредставимого значит выйти за пределы порядка жизни, сделать шаг по ту сторону *фюсиса*, оказаться на территории метафюсиса, метафизики, на территории мертвых, мертвого *фюсиса*.

Оказаться на мертвой метафизической территории эстетики возвышенного<sup>91</sup> и жуткого, в сфере репрезентаций без репрезентантов, представлений без представлений, образов без образов, там, где не может быть какого-либо реализма как такового. Повторение: некрореализм пограничен и аллегоричен, он не говорит и не может сказать о том, *что* “находится” за событийным горизонтом: невозможно пребывать на мертвой метафизической территории возвышенного и жуткого. Возвышенное — “приостановка, *подвешивание* представления.”<sup>92</sup> Эта метафизическая черта приближает эстетику пугающего возвышенного, возвышенного жуткого к смерти, к тому означаемому без означаемого.

---

<sup>90</sup> “Смерть не событие жизни. Человек не испытывает (*erlebte*) смерти.” (Виттгенштейн, Л., 1994). Отсутствие опыта, переживания (*Erlebnis*) события смерти делает понятие “смерть” пустым: “Идея смерти, собственно говоря, это идея без содержания или, если угодно, содержание ее совершенно пусто” (Morin E., 1970, p.42). Этому же удивлялся и В.Розанов: “Какой это ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого - “смерть”. Разве *это* возможно как-нибудь назвать? Разве *оно* имеет имя? Имя - уже определение, уже “что-то знаем”. Но ведь мы же об этом *ничего не знаем*. И, произнося в разговорах “смерть”, мы как бы танцуем в бланманже для ужина или спрашиваем: “Сколько часов в миске супа?” Циннизм. Бессмыслица.” (Розанов В., 1990, с.193) Смерть непредставима именно в силу неотвратимого оптикоцентристского представления в жизни, при жизни, которое выстраивается в ходе взаимной деформации реальных и фантазмических картин: “Мы просто не в силах ее себе представить. При всех попытках вообразить, как все будет после нашей смерти, кто будет нас оплакивать и т.д., мы можем заметить, что сами, собственно говоря, продолжаем присутствовать при этом в качестве наблюдателей” (Фрейд З., 1994, с.14).

<sup>91</sup> “Основное эстетическое понятие, возвышенное, само по себе является представлением собственно метафизики” (cf. Lacoue-Labarthe, P. 1988)

<sup>92</sup> Proust F. 1993 p.74. Подвешивание здесь не только указывает на приостановку, не только на пытку, суицид, убийство, но и на кинематографический прием, известный из практики и терминологии Хичкока — *suspens*. Возвышенное, подобно смерти, невозможно конкретизировать и представить: “Оно имеет место тогда, когда воображению, напротив, не удастся представить какой-либо объект, который мог бы хотя бы в принципе согласовываться с данным понятием” (Лиотар Ж.-Ф., 1993, с.27).

И с оптической точки зрения нечто оказывается перед невидимым в видимом, перед подвешенной видимостью, за слепым пятном. Перед ослепляющим взглядом Горгоны.

Однако, индивид предчувствует: есть *нечто*, некий процесс того, *что* репрезентируется, процесс, ускользающий от выразимого опыта, переживания, которое, возможно, избегает выразимости не оттого, что нет его в опыте, не оттого, что нечто не переживается, но потому, что оно предстоит, предшествует опыту человека.<sup>93</sup> Сам процесс *становления* человека оказывается неразрывно связанным с актом сохранения, с осознанием конечности индивидуальной жизни здесь-и-сейчас и существования неведомого не-здесь-не-сейчас, которое уже предстоит ему. Человек распрямляется, когда его сородич, точнее его останки оказываются удаленными из мира живого присутствия, когда его сородич оживляется в пространстве символическом, будь то миф как коллективная репрезентация психического пространства, или искусственное воплощение, репрезентирующее, оживляющее отсутствующего.

Непредставимость смерти вытекает из невозможности вписать ее в сознание: либо есть некие, сознательные или бессознательные, репрезентации смерти, либо смерть “здесь” “есть”. Иначе говоря, когда я здесь-и-сейчас, смерти нет, когда “моя” смерть здесь-и-сейчас, меня нет. Такова логика смертельной игры в прятки.<sup>94</sup> Между мной и смертью необходим третий, посредник, жертва. Так же как для индивидуации в смысле становления-автономного существования необходим третий, внешний симбиотическому прото-символическому-существованию объект, в известном смысле Символический Релизер, Отец Принципа Реальности, так и между субъектом и жизнью необходим третий — *другой я*, позволяющий мне меня воспринимать как самого себя. Смерть в сознании это всегда уже другая смерть и смерть другого. Смерть оказывается видовым понятием, поскольку вид как (заключенные в индивидуе) *другие* — символически и генетически представленные в нем — продолжает существование в смерти индивида. Моя жизнь и моя смерть — мои, но требующие другого, чтобы быть. Другой — мембрана, экран моей жизни и моей смерти.

---

<sup>93</sup> “Отношения со смертью старше человеческого опыта вообще, это даже не видение бытия или ничто” (Левинас Э., 1994, с.39), и, стало быть, смерть как “гносеологическое априори, делающее возможным существование мышления, сама по себе остается немислимой” (Jankelevich V., 1977, p.41), мысль не способна проникнуть в аффективную амбивалентность отношения к смерти, в домислимое “пространство” страны мертвых: “Мертвая страна, мертвая страна, мертвая страна. Все недвижимо, и никакая мысль не прививается”, — восклицает В.Розанов 24 марта 1912 года, купив три места на Волковом кладбище (Розанов, 1990, с.182).

<sup>94</sup> “Смерть играет с сознанием в прятки: там, где я есть, там смерти нет; а когда смерть здесь, то меня здесь уже нет... смерть одного требует сознания другого” (Jankelevich V., 1977, pp.34, 35). Подобная формула в различных версиях встречается в текстах самых разных писателей, от Эпикура через Ангелуса Силезиуса до Владимира Янкелевича.

Представление о смерти у индивида, по-видимому, появляется в ходе его индивидуального развития в связи с тремя аспектами формирования представления о другом: во-первых, с различением внешнего объекта,<sup>95</sup> во-вторых, с представлением о себе, себе-другом,<sup>96</sup> в-третьих с появлением (*имени*) *отца*.<sup>97</sup> Иначе говоря, возникает оно в связи с дифференциацией реального, воображаемого и символического. *Между* этими тремя инстанциями психического и возникает представление о смерти. В стремлении урегулировать отношения *между* этими тремя инстанциями, в желании восполнить отсутствие *между* ними начинает пульсировать навязчивое тут-и-там жизни/смерти в пространстве психического: слово и квазигаллюцинаторный образ приходят на помощь в овладении окружающим пространством. Фигура *другого* вводит закон, устанавливает в бессознательном мораль, в том числе и в отношении к смерти: “*Вся*

---

<sup>95</sup> Различение внешнего объекта (матери) длится, как правило, от 1,5 до 6 месяцев, когда в нем начинается борьба двух противоположных тенденций: желание слиться с объектом и желание от него отделиться; в этот период у ребенка появляется потребность в том, чтобы мать как зеркало отражала проявления его активности, что позволяет ему интегрировать свои отдельные части в целое. Этот процесс в полную силу совершается в следующий период психогенеза, который длится до 3-х лет и который Маргарет Малер называет стадией психологического рождения ребенка.

<sup>96</sup> Этот процесс связан с так называемой стадией зеркала, на которой ребенок конституирует в своем воображении целостный “ортопедический” образ своего тела как тела другого; именно этот образ служит средством овладения телом, телом пока еще не способным к координации движений. Стадия зеркала *демонстрирует* не только установление контроля психического аппарата над биологическим основанием, не только появление образчика последующих идентификаций, не только конституирование пространства, не только расхождение себя с собой, не только по сути дела первое произведение искусства — возвышенную и жуткую застывающую статую самого себя, но и производство нарциссического двойника, “вносящего” жизнь и смерть (cf. Lacan J., 1966). Через себя другого, через себя самого как другого появляется символическая фигура двойника, наделяемого впоследствии, в зависимости от культуры чертами ангела-хранителя или несущего смерть демона. Впрочем, и фигура двойника претерпевает с развитием культуры изменения: “Романтический, современный двойник возвращает смерть: он полностью утратил свои первичные добродетели. Он стал символом самого страха смерти” (Морен Э., 1970). Фотография и кино в своем миметизме выступают как экранная, зеркальная поверхность, которая не просто воспроизводит чужие, отчужденные тела, но и запускает процесс проецирования/интроецирования между собой и психикой зрителя, в пределах некоего единого активного психического поля.

“Это нарциссическое переживание себя как зеркального “отражения” является одним из ошибочных (у)знаваний. Субъект отождествляется с образом как гештальтом *эго* так, что его собственное отсутствие оказывается скрытым. Это ведет, следуя обратной реакции, к воображаемому “расчлененному телу” (Бак-Морс С., 1994, с.191).

<sup>97</sup> Фигура отца способствует различению, разлучению ребенка и матери. Отец устанавливает порядок символического, закон своего имени, запускает социальную эволюцию субъекта. Понятие *имя отца* восходит в известном смысле к символическому отцу Фрейда, убитому и пожранному сыновьями, отцу “Тотема и табу”. Фрейд, подчеркивает Лакан, постоянно стремился привязать вводящего означение отца к смерти, к убийству отца. Это убийство порождает долг и вину, связывающие жизнь с символическим отцом и его законом. Символический отец всегда уже мертвый отец.

наша антропология показывает нам, что стыд перед смертью содержит в себе первую моральную значимость. Человек скрывает смерть так же, как он прячет свою сексуальность, как он прячем свои экскременты... он стыдится своего вида [*espece*]."<sup>98</sup>

Смерть не только непредставима, не имеет репрезентаций, то есть не представляется сознанием, но ее представлений нет и в бессознательном.<sup>99</sup> Там не может быть тождества: смерть, подобно сновидению,<sup>100</sup> предстает как иное, нередуцируемое к тому-же-самому.

Представить непредставимое значит создать что-то на его месте, в его воображаемом месте. Этот обходной маневр заставляет прибегать к *чему-то еще*, симптому, символу, аллегории, к *чему-то еще*, стоящему на месте отсутствия, к могильной плите, закрывающей отсутствующую смерть.<sup>101</sup>

---

<sup>96</sup> Morig E., 1970, p.354. Стыд, переживание вины непосредственно связаны со смертью, со страхом ответственности за способный исчезнуть объект.

<sup>99</sup> "Бессознательное в нас не верит в собственную смерть. Оно вынуждено вести себя так, будто мы бессмертны" (Фрейд З., 1994, с.21). Но в то же время "есть" указания на ее работу: для знаменитого специалиста в области толкования сновидений, В.Штекеля, практически каждое сновидение это загадочная картина с вопросом, где же смерть?

<sup>100</sup> Сомнения в любом случае останутся, сомнения не столько относительно толкования, сколько относительно достоверности осуществляемого памятью-сознанием перевода: "То, что мы вспоминаем о сновидении и к чему прилагаем наше искусство толкования, во-первых, искажено нашей ненадежной памятью, которая в высшей степени непригодна для сохранения сновидения и, быть может, опускает, как раз самые важные и существенные части его содержания... Во-вторых, все говорит за то, что наше воспоминание воспроизводит сновидение не только неполно, но и неверно, в искаженном виде... мы по праву можем сомневаться и в том, было ли сновидение, таким связным, как мы его сообщаем,- не заполнили ли мы при попытке репродукции все вовсе не существовавшие или созданные лишь забыванием пробелы произвольно избранным, новым материалом,- не прикрасили ли мы сновидение, не "округлили" ли его. Таким образом, становится невозможным суждение о том, каково было в действительности содержание сновидения." (Фрейд З., 1913, с.365).

<sup>101</sup> Отсутствие это давит сильнее любого присутствия. Отсутствие это структурирует отношения присутствующих. Именно так, если прибегнуть к кинопримеру построена "Ребекка" (Хичкок, 1940). Весь фильм, все герои, все вещи, само название говорят о Ребекке, о героине отсутствующей, мертвой, не появляющейся в фильме, что предельно важно, *ни в каком обличьи*. Обличье оказывается важным для запуска механизма разоблачения тайны: события начинают стремительно развиваться после того, как героиня облачается в платье отсутствующей Ребекки.



## ВОЛЯ

*Многочисленные судебно-медицинские источники свидетельствуют, что даже обширные механические повреждения мозга не всегда приводят к летальному исходу. В этом случае показателен опыт психического больного одной из клиник Вены. Он снимал обострение головной боли тем, что протягивал через череп от одного виска к другому стальную проволоку. При этом никаких нарушений памяти, слуха и зрения не наблюдалось. Спустя два месяца после начала этой практики больной, не найдя подходящего куска проволоки для снятия приступа головной боли, покончил с собой, засунув голову в горячую печь. При трепанации в мозговых тканях было обнаружено около четырехсот грамм ржавяющей проволоки.*

*из архива Юфита*

## 2. В МЕСТЕ ОТСТУТСТВИЯ.

Будучи *репрезентацией чего-то еще* и *отсутствием чего-то еще*, будучи аллегорией того, что названо смертью, будучи символическим надгробием, произведение искусства появляется как симптом работы смерти, как всегда уже предустановленный символ смерти.<sup>102</sup>

Надгробие искусства не просто символично, но в своей связи со смертью материально-телесно: искусство, *архитектура* появляются на месте захоронения, устанавливаются на месте подавленной, точнее придавленной — в прямом и переносном смысле — смерти, торжествуют над ней “победу” и увековечивают физическое отсутствие умершего.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Так, для Лакана, в частности, символ в первую очередь появляется именно как убийца вещи, и эта смерть конституирует вечный характер желания субъекта; так смерть утверждает себя через означающий порядок символического. Но “она” не представима в реальном, так что некрореализму (который занял здесь место местоимения “нам”) “надлежит не *поставлять реальность* [некро-реальность, в частности], но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено” (Лиотар Ж.-Ф., 1993, с.33).

В противном же случае, когда отсутствие оказывается отринутым, обреченным, парадоксальным образом, на несуществование, тогда становится возможным и проявление в разрушительной форме и влечения к разрушению: смертоносная агрессивность как следствие девальвации отсутствия [*Abwertung des Abwesenden*]. (Cf. Caruso I., 1974, S.28).

<sup>103</sup> Монументальность надгробья противостоит необратимому процессу разложения, деструктивность в органическом мире восполняется конструктивностью в искусственном мире: “Архитектура это нечто такое, что появляется в месте смерти чтобы указать на ее присутствие и чтобы его zapятать: победа смерти и победа над смертью.” (Hollier D., 1989, p.6)

Смерть представлена надгробием, криптой, которая насильственным путем устанавливается в психике ребенка еще не захваченного целиком и полностью пространством символического. Эта крипта — не только кладбище инкорпорированных фантазмов, бреда, галлюцинаций, предписывающих историю отношений со смертью, подписывающих “контракт со смертью” (Derrida J., 1976, p.57) но и “история, отмеченная произведением искусства, архитектурой, артефактом” (*ibid.*, p.12). Крипта — уже воплощенное произведение искусства, которое напоминает о творении *ex nihilo*: “парадокс или апория: — присутствие формы вызывает также и ее отсутствие. Произведение искусства несет в себе метку не-места творения. Как пишет Анри Мальдини, оно “делает видимым невидимое” (Bessoles P., 1995, p.15).

Произведение искусства находится в месте отсутствия, на месте отсутствия, проявляет отсутствие<sup>104</sup> отжившего (когда-то) присутствия. Оно замещает имитируемый объект, аффект, воспоминание, субъект, его эфемерный образ. Будучи символом, оно убивает нечто такое, что, *кажется*, могло бы быть реальным, будь то вещь или психическая репрезентация, и оно само в то же время всегда уже *является* реальным, поскольку оно здесь-и-сейчас, оно *представляет* нечто отсутствующее,<sup>105</sup> оно появляется как материальная вещь, как реальное в его недостижимой физической тотальности. Появившийся образ актуализирует место непоявившихся образов: один образ отрицает актуальность других и в то же время активизирует их виртуальную парареальность.

---

<sup>104</sup> И в этом проявляется культовая функция некрорепрезентации, которая может находить “свое последнее прибежище в культе памяти об отсутствующих или умерших близких. В схваченном на лету выражении лица на ранних фотографиях аура в последний раз напоминает о себе” (Беньямин В., 1996, с.33).

Такой подход — “произведение искусства находится в месте отсутствия, на месте отсутствия” — Лиотар называет “методологическим нигилизмом”, связанным с игрой отсутствия и присутствия, жизни и смерти, *fort / da*: “для Фрейда катушка это что-то вроде произведения искусства, поскольку это — знак, поскольку он замещает кого-то (мать) для кого-то (ребенка)” (Lyotard J.-F., 1989, p.159). Для Лиотара такое положение дел невозможно в силу одного противоречия: “если справедливо то, что первичные процессы не знают отрицания, значит, в экономике влечений нет и никогда не может быть отсутствия матери” (*ibid*); однако, как кажется, отсутствие отнюдь непосредственно не связано с первичными процессами, не связано напрямую с системой бессознательных репрезентаций. Первичный процесс как раз служит основанием для символизации, для отказа от отсутствия, то есть для производимого системой сознания-предсознания замещения *воспринимаемой* утраты символом, произведением искусства, катушкой. Это основание — бессознательная система осуществления желания квазигаллюциаторным путем, процесс интроецирования утрачиваемого и его “пробуждения” для замещения реального отсутствия: мать не исчезала в бессознательном, она просто ушла из поля восприятия.

<sup>105</sup> Кино замещает отсутствующий объект, оно всегда уже является как означающее в отсутствии означаемого, и, будучи связанным с порядком воображаемого, оно опять-таки сочетает определенное отсутствие с определенным присутствием. В этом отношении кино и фотография отличаются от других изобразительных искусств, референциальность которых не носит иконического характера. Кинематографическая и фотографическая репрезентации замещают, фетишизируют, нечто снимают, ничего не отнимают, ничего не добавляя, что отличает их от предшествующих технологий репрезентации. В статье “О психотерапии” Фрейд, объясняя отличие психоаналитической техники от суггестивной, прибегает к сравнению живописи со скульптурой Леонардо да Винчи: “Живопись, говорит Леонардо, работает *per via di porre* (путем наложения, создания); она накладывает мазки красок там, где их прежде не было, на бесцветное полотно; скульптура, напротив, действует *per via di levare* (путем отнятия, высвобождения), она столько отнимает от камня, насколько он скрывает находящуюся в нем статую” (Фрейд З., 1977, с.73).

Кроме того, представление одного означает непредставление другого. Для Лиотара этот негативный жест кино-селекции, этот вопрос — “исключения (*forclusion*) всего, что считается непредставляемым в силу “неповторимости” (*non recurrent*)” (Lyotard J.-F., 1994, p.65) — становится основным.

Что же остается представлять некрореализму? В чем, а точнее, где и как проявляется не установленная традицией аллегория?

Можно предположить, что обходной маневр практики некрореализма заключается в предъявлении двойного мимесиса, то есть мимесиса функционального, имитирующего не продукт, а его производство.<sup>106</sup> Говоря о некрореализме, мы сталкиваемся не с формальным традиционным представлением (об) аллегории, не с при-знаками смерти, но с аллегорией, отсылающей к работе смерти (*Todesarbeit*), к путям продвижения влечения к смерти (*Todestriebe*), к выпущенным на волю этим движением симптомам.<sup>107</sup>

Вот где оправдывается ожидание, связанное с “некро”, вот отчего возникает возбуждение; вот как возвращается мысль о жутком и возвышенном. Мысль вращается.

---

<sup>106</sup> Двойной мимезис предполагает не представление одной вещи посредством другой, не установление отношений подобия, идентификации между порядком природы и порядком искусства, но установление отношений между двумя способами производства. Художник имитирует не природные объекты, но происходящие в природе процессы (cf. Derrida J., 1975, p.67).

<sup>107</sup> Не сейчас. Позже. Всегда потом. Задним числом.

Подробнее - в III разделе.

## ПЛЕНЕНИЕ “ЗУРАБА”

*“Зураб” интенсивно использовался практически во всех загородных операциях. К лету 1984 года он был весь исколот ножами и кольями; у него были оторваны обе руки, а голова по необходимости закреплялась на штырь. Однажды в воскресенье мы направлялись с ним к железнодорожной станции “Ржевка”. Тело “Зураба” нес Котельников по железнодорожному полотну. За ним следовала группа мужчин с палками и веревками. Голову “Зураба” я нес в мешке по параллельно идущему шоссе, так как сильно вывихнул ногу на съёмках. Мы подходили к торговому центру “Ржевка”, мужчины проходили по железнодорожному мосту через реку. Я шел сбоку метрах в пятидесяти. Внизу под мостом мое внимание привлекли торчащие из воды от прежней переправы остатки сгнивших свай. Мелькнула какая-то болезненная ассоциация. Я резко крикнул: “Кидайте его вниз!” Через долю секунды “Зураб” уже плясал на сваях. Потом, уже под мостом был тост за комплексную травму при падении. Дальше сохранились смутные образы вспышек сознания, скорая помощь, Котельников с “Зурабом” и веревкой, ближе к вечеру крупная драка у какой-то пожарной части. Голова “Зураба” уцелела и была передана на хранение Тимурову Новикову.*

*из архива Юфита*

### 3. ПРИ СХОЖДЕНИИ ВОЗВЫШЕННОГО С ЖУТКИМ

В этом месте, в этом провале, у места, вновь и вновь возвращаешься к обходу в представлении, к аллегории возвышенного и жуткого.

На первый взгляд вектор понятий возвышенное и жуткое разнонаправлен, за ним *скрываются* совершенно разные, казалось бы, аффекты: возносящее чувства к вершинам переживаний и ведущее к животному страху.

Однако, даже в повседневном речевом общении мы сталкиваемся со странными совпадениями, имеющими отношение к этим эстетическим категориям: чтобы выразить восторг, эмоциональный подъем мы прибегаем к помощи слов “жутко”, “дико”, “страшно”, “ужасно”. В эстетической действительности существует долгая традиция неразрывно связывающая возвышенное со страхом, с пугающим, жутким.<sup>108</sup> Испуг

---

<sup>108</sup> Шеллинг непосредственно связывает возвышенное с чем-то страшным, пугающим, ужасным, и этим оно отличается от “просто” прекрасного, прекрасного, которое создает возвышенное *вместе* с ужасным: “возвышенное, поскольку оно не *прекрасно*, будет на этом основании и не *возвышенным*, но только устрашающим (*ungeheuer*) или диковинным (*abenteuerlich*), Шеллинг Ф.В., 1966, с.170. Итак, возвышенное должно заключать в себе нечто чудовишное (*ungeheuer*), то есть противоестественное, безобразное, ужасающее, *нечто странное*. Кант, в свою очередь, в анализе возвышенного прибегает к физиологическому, душевному определению Берка, для которого “чувство возвышенного основано на инстинкте самосохранения и на *страхе*, то есть на страдании” (Кант И. 1994, с.148). Стремление к самосохранению, для Берка, - основа возвышенного, в отличие от стремления к обществу, которое выступает основой прекрасного (удивительным образом эти два стремления напоминают первую психоаналитическую теорию влечений, в которой противопоставлены сексуальное влечение [*Sexualtrieb*] и влечение к самосохранению [*Selbsterhaltungstrieb*]). Искусство, таким образом, будучи безопасным, но способным вызвать представление об опасности или о страдании, вызывать тревогу и ужас, позволяет переживать смерть, выживать в боли и наслаждении. Для Шиллера возвышенное также совершенно немислимо, невозможно, непереживаемо без страха: “где в предмете нет ничего страшного для нашей чувственной природы, там невозможна никакая возвышенность” (Шиллер Ф., 1957, с.179).

Ужасающее, жуткое, “в свою очередь”, соединяет по нескольким тропам омерзительное с живым и эротическим: согласно “исследованиям ужасного” Л.Липавского, оно, во-первых, - неоформленное, текучее, жидкое как слюна, сперма, плазма: “Живая плазма не случайно возбуждает брезгливость. Жизнь всегда, в самой основе есть вязкость и муть”, Липавский Л., 1995, с.162; во-вторых, стало быть, оно всегда связано с неким становлением, с пограничностью определенного и неопределенного: “Живым веществом является то, о котором нельзя сказать, одно ли это вещество или несколько. Сейчас в

как результат прилива неконтролируемого возбуждения приводит к дезорганизации, дезориентации субъекта, к его утрате, к его временной смерти. К той временной смерти, к смерти во времени, которая вновь — в связи с возвышенным и жутким — погружает в сновидение.<sup>109</sup>

плазме как будто один узел, а сейчас уже два. Она колеблется между определенностью и неопределенностью, между индивидуальностью и индивидуализацией. В этом ее суть”, там же; в-третьих, оно зачастую соединено с отдельными частями тела, то есть с фетишизируемыми частичными объектами: “В человеческом теле эротично то, что страшно. Страшна же некоторая самостоятельность жизни тканей и частей тела; женские ноги, скажем, не только средство для передвижения, но и самоцель, бесстыдно живут для самих себя. В ногах девочки этого нет. Именно поэтому в них нет и завлекательности. Есть нечто притягивающее и вместе с тем отвратительное в припухлости и гладкости тела, в его податливости и упругости. Чем неспециализированнее часть тела, чем менее походит она на рабочий механизм, тем сильнее чувствуется ее собственная жизнь. Поэтому женское тело страшнее мужского; ноги страшнее рук, особенно это видно на пальцах ног”. Это описание являет собой механизм функционирования — всегда уже эстетизированного — фетиша, сочетающего в себе страх и наслаждение, страх лишения, кастрации и либидозного удовольствия, фетиша, являющего временный “триумф над угрозой” и являющегося “защитой от нее” (Фрейд З., 1992б, с.375), фетиша, заключающего в себе “два несовместимых друг с другом утверждения: “женщина удержала свой пенис” и “отец кастрировал женщину” (там же, с.379), заключающего иллюзию присутствия объекта желания и отсутствия фантазмического объекта желания - фаллоса матери. Содержащий “омерзительное” фетиш всегда эстетичен. Всегда эстетично омерзительное: “В основе ужаса лежит омерзение. Омерзение не вызвано ничем практически важным, оно эстетическое. Таким образом, всякий ужас — эстетический, и, по сути, он всегда один: ужас перед тем, что индивидуальный ритм всегда фальшив, ибо он только на поверхности, а под ним, заглушая и снимая его, безличная стихийная жизнь” (Липавский Л., 1995, с.381). Так, аффект, “безличная стихийная жизнь”, чувство жуткого и возвышенного обезличивает, выключает “индивидуальный ритм”, способность осознания, способность вызова осознанного представления, способность означения, то есть приводит к тому, что было названо “семиотической голодовкой” (Бугаев С., 1995). Омерзительное, отвратительное не отвращает, приковывает, искушает знанием, обретенным в подражании: “на что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов” (Аристотель, 1957, с.48-49).

Расчленение тела, фетишизация его отдельных частей и автоэротичность проявляющегося желания благодаря кино и в первую очередь фотографии создают условия для непрерывного обмена символическими фрагментами тела. Более того, “благодаря принципу подвижного монтажа, благодаря меняющему кадрированию... кино буквально играет с ужасом и наслаждением фетишизма, с его сочетанием желания и страха. Особенно заметно это сочетание, в частности, в фильмах ужасов, которые строятся на постепенном кадрировании того, что ведет нас сквозь желание и страх все ближе и ближе к ужасному месту” (Metz С., 1985, p.88).

<sup>109</sup> Как пишет Гильдебрандт, - “Он /сон/ находится между *повышением* и *потенциацией*, *доходящей* нередко до виртуозности, и *решительным понижением* и *ослаблением* душевной деятельности, *доходящей* иногда до *низшего* уровня человеческого” (цит. по Фрейд З., 1913, с.53, *выделено - В.М.*). И это повышение и понижение превосходит реальность “...сновидение обладает изумительной поэзией, превосходящей аллегорией, несравненным юмором, изумительной иронией... оно представляет нам земную красоту в истинно небесном блеске, окружая *возвышенное* наивысшим величием, облекает страшное в *ужасающие* формы... Иногда после пробуждения... нам кажется, будто реальный мир никогда не давал нам ничего подобного” (с. 53-54, *выделено — В.М.*).

Страх пробуждается как страх не быть, не быть собой, потерять эту опорную иллюзию психической автономности, эту само-тождественность, эту мембрану, эту тонкую кожу между виртуальностью и актуальностью, между внешней и внутренней средой,<sup>110</sup> между проекциями и интроекциями. Страх пробуждается перед превращающимися и странными существами, перед чужими. Перед чужими в нас, перед этими инкорпорированными формациями, организующими наше психическое пространство и раздирающими его на части, разверзающими автономность, индивидуальность.<sup>111</sup> Субъективность подрывается изнутри, разрывается бунтующими паразитами, интра- и интеробъектами. Нет внешнего врага, враги всегда уже здесь, пробуждающиеся и атакующие жалом невидимого психопата тело Троянского коня. Испуг это не сигнал опасности, но сама опасность на пути к полному самоуничтожению, самоуничтожению как спасению, как самоубийственному выходу из ситуации опасности, как к взрыву субъективности,<sup>112</sup> как мгновенной реколлапсации индивида. Следует: отключение.

---

<sup>110</sup> Живой организм, с одной стороны, открытая система, предполагающая ассимилятивно-диссимилятивные отношения со средой. С другой стороны, он может существовать только как операционально закрытая система. Клетка начинает существовать тогда, когда она отделена от среды клеточной мембраной или системой таковых, "в этот момент перед нами начало автономии, которая присуща жизни" (Varela F., 1990, p.192).

<sup>111</sup> "Этот ужас охватывает разнородные с виду реалии: печаль похорон, ужас перед разложением трупа, страх перед смертью. Однако, печаль, ужас, страх имеют общий знаменатель: утрату индивидуальности" (Morin E., 1970, p.40)

<sup>112</sup> Страх это не только пограничник тела, но и в этой своей телесности он своего рода сверх-аффект: "Страх это своего рода универсальная разменная монета всех аффектов. Но это не просто свободно реконвертируемая монета. Производимый страхом эффект деструктурирования трудно обратим." (Laplanche J., 1992, p.157).



## СМЕРТЬ СВИРЕПОГО

*Мы со Свирепым обнаружили в начале 80-х годов под Ленинградом, на Карельском перешейке одно место, своего рода Бермудский треугольник. Однажды в сентябре мы поехали туда отдохнуть. Светило солнышко. Ни ветерка. Ни души. Поля. Лес. Дорога асфальтовая среди леса. Вдруг из-за поворота совершенно бесшумно выезжает автомобиль марки “Мерседес”, что для того времени и для того места было почти невозможно. Мы не удивились лишь потому, что знали - это аномальная зона. Когда мы приблизились к эпицентру этого места, то вдруг увидели женщину на обочине, которая рвала цветы. Она была в красном пиджаке с золотыми пуговицами. Когда мы проходили мимо нее, Свирепый наклонился ко мне и прошептал: “Знаешь, кто это?” Я говорю: “Кто?” — “Это — смерть”. Спустя десять лет Свирепый, переходя дорогу, попал под “Мерседес”, рядом с водителем в котором сидела женщина в красном пиджаке с блестящими пуговицами из желтого металла. Тогда я понял, что в тот раз, десять лет назад, Свирепый видел именно свою смерть. Еще одна деталь этой истории: за год до своей смерти Свирепый нарисовал у меня на даче в Осташкове свою первую и последнюю картину. На ней был изображен мужчина со следами протекторов на лице. Причем, писал он ее несерьезно вопреки моим и Серпа возражениям. Таким образом, Свирепый логическим образом занял свое место в длинном списке имен тех, кто, несерьезно относясь к некрореализму, закончил свою жизнь от насильственной смерти в течение двух лет.*

*рассказал В.Кустов*

## 4. ПАРАДОКС И АМБИВАЛЕНТНОСТЬ

Разрываемый субъект, переживающий со-бытие, определяемое впоследствии как возвышенное или жуткое, испытывает чувства высочайшего возбуждения, почти агонии, экстаза<sup>113</sup> и ужаса, невыносимого, всепоглощающего страха, чувства, превышающего обычные пределы, чувства превосходящего любое чувство, чувства трансцендирующего к сверхчувственному, к шоку. Возвышенное и жуткое всегда превышают, превосходят и, так сказать, пренисходят любую “чувственную форму”, они всегда уже избыточны. *И* всегда уже недостаточны. Эта динамическая система отношений между объектом желания и структурой присутствий/отсутствий подталкивает субъект к последующим коммуникативным актам, к символической и образной загрузке внешней [*Umwelt*] и внутренней [*Innenwelt*] среды обитания человека.

Возвышенное и жуткое возмущают чувства, возбуждают, восхищают *и* замутняют их в глазах сознания, делают неопределенными, непередаваемыми, невыразимыми. Не рождается здесь ясность мысли. Не здесь рождается ясность мысли. Дар речи перестает быть даром. Языка не хватает.<sup>114</sup> Срыв второй сигнальной системы. Бес-

---

<sup>113</sup> В котором нет больше индивида. Он уже здесь мертв. Вне себя. Абсанс. Деперсонализация. Выход из себя может перемещать на *свою территорию другого*, к образу тела всегда уже *другого* я, туда, где “в сиянии смерти, и только там, я [*moi*] основывает свою империю, там является чистота безнадежного запроса; там реализуется надежда меня-умершего [*moi-qui-meurt*]” (Bataille G., 1995, p.86).

<sup>114</sup> Понятие возвышенного не может быть полностью выражено или понято ни в одном из языков (Кант), равно как и жуткое (“у нас складывается впечатление, что многим языкам недостает одного слова для этого особого оттенка пугающего”, Фрейд З., 1995, с.266).

Эта нехватка языка, возможно, обусловлена бинарностью рациональных движений, призванных действовать согласно закону “или / или”, а не “и, и”. Для Леви-Брюля особенность пралогического мышления (как и логика бессознательного для Фрейда, как и логика шизофрении, описанная в “Тысяче плато”) заключается как раз в том, что “оно не стремится, прежде всего, подобно нашему мышлению, избегать противоречия” (Леви-Брюль Л., 1930, с.49), в частности, для пралогического мышления, для логики сопричастности изображение и оригинал разделяют свойства жизни (*там же*, с.50), то есть отсутствуют представления об естественном и искусственном, об объекте и его заместителе.

силie неконтролируемых чувств, бессилие разума приводит лишь к трансцендированию “естественных”, физических понятий, уводит к метафизике, обращает к духам.<sup>115</sup>

Парадоксальность и амбивалентность демонстрируют не столько новизну эстетики возвышенного и жуткого,<sup>116</sup> но и их архаичность, их архе-эстетичность, их возвращение в новом обличьи в эстетический дискурс, и, с другой стороны, пробуждение субъекта возвращающегося на свою возвышенную и жуткую, свою теперь уже такую странную и отчужденную родину. Родину умирания. Родину, которая пребывает в забвении и нескончаемом ожидании.

Перед “лицом” пра-родины смерти субъект, следуя платоновскому разделению мира на умопостигаемый и чувственный, оказывается на раз за разом распускающемся распутье: возвышенное и жуткое принадлежат царству разума и царству чувств. Или, точнее говоря, ни одной сфере, ни другой. Ни / ни. Ни-ни.

---

<sup>115</sup> Эта эстетическая идея рождена, для Канта, не разумом, но духом [*Gemuet*], и она не принадлежит никакой объективной реальности, ибо не существует соответствующей схемы или репрезентации в воображении. Впрочем, для следующего шиллеровской традиции, которая безусловно продолжает кантовскую, Фрейд в присутствии ему преклонении перед разумом, ибо он представляет психоаналитического бога Логоса, возвышенность Моисея Микеланджело объясняет не метафизической областью духа, но преодолением чувств разумом.

Отчасти это противоречие, которое можно перевести как противоречие между рациональным и чувственным лежит в противоречии самой эстетики, которая формируется как осмысление чувственного опыта, как сфера телесных переживаний, вступающих в конфликт с коллективностью сознания, со здравым смыслом, “этот физический когнитивный аппарат с его качественно автономными, невзаимозаменяемыми сенсорами... является “передним фронтом” разума, он осуществляет встречу с миром долингвистически, а, значит, первично не только по отношению к логике, но также и к значению... Чувствами утверждается характер нецивизованности и неспособности к оцивилизации, центр сопротивления культурному приучению. Это объясняется тем, что их непосредственная цель заключается в удовлетворении инстинктивных потребностей — в тепле, пище, безопасности, общении, короче говоря, они остаются частью биологического аппарата, необходимого для самосохранения как отдельного индивидуума, так и социальной группы” (Бак-Морс С., 1994, с.177).

<sup>116</sup> Если возвышенное становится одним из основных понятий эстетики с момента ее непосредственного установления, то есть со времен выхода в свет “Эстетики” (1750) Александра Баумгартена, а известно задолго до него (по меньшей мере со времен рождения трактата “О возвышенном”, то жуткое активно входит в эстетический оборот начиная с одноименной (и неименуемой в чужих языках) работы Фрейда, с реконструкции бессознательных мотивов “Песочного человека” Э.Т.А. Гофмана. Впрочем, место жуткого мог занимать гротеск. Например, “Гюго понимает гротескный тип образности очень широко. Он находит его в доклассической античности (Гидра, Гарпии, Циклопы и другие образы гротескной архаики)... Гротеск, — говорит Гюго, — повсюду: с одной стороны он создает бесформенное и ужасное, с другой — комическое и буффонное.” Существенный аспект гротескного - безобразное. Эстетика гротеска — это в значительной мере эстетика безобразного... Гротескное и возвышенное взаимно дополняют друг друга...” (Бахтин М., 1990, с.51).

## ПОЕЗДА

*В конце марта 1987 года у платформы Песочная мы проводили статистический эксперимент. Нас интересовало, есть ли разница в реакции на неадекватные для данной местности действия у машинистов товарных поездов и пассажирских электричек. На соседнем с проходящими поездами полотне расположились Шмидт и Ждан. Они были в матросских бушлатах с приспущенными брюками, а их лица были перетянуты окровавленными бинтами. Как только приближался поезд, они активизировались и начинали имитировать акт анальной педерастии, а на втором плане в редком ельнике в этот момент Мертвый с группой мужчин инсценировали массовую поножовщину. Реакцию машинистов трудно было оценить, поезда очень быстро проносились мимо. Только один длинный товарный состав груженный березовыми бревнами долго и надрывно гудел удаляясь.*

*Эпизод на рельсах впоследствии вошел в фильм "Весна".*

*из архива Юфита*

## 5. В КАКОМ ВРЕМЕНИ: КОГДА МЫ?

В этом междуцарствии не удастся расчлнить временную структуру восприятия. С одной стороны, сильнейший аффект погружает во вневременное забвение. С другой стороны, “с платоновско-фрейдовской” стороны в припоминании и возвращении предстают ожившие мертвецы, наступающие из прошлого образы глубокого провала. Из прошлого, которое едва ли можно даже назвать *собственным* прошлым, из неприсваиваемого прошлого, трассирующего ретерриториализируемую территорию по имени “бессознательное”.<sup>117</sup> Время лишается своей власти не столько в иллюзии вечности, сколько в иллюзии преодоления времени технологиями памяти. Воспоминание создает длительность события, очищая его от тревоги актуального события, актуального изменения реакций человека, оно располагает событие во времени и одновременно создает его, этого виртуального события фантазматическую длительность.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Причем, прошлое как детерминирующая модель оказывает постоянное давление как из сферы припоминания принципа удовольствия, так и из символического пространства принципа реальности, поскольку эта инстанция требует выполнения тех установок, которые были инсталлированы в прошлом, в символическом прошлом имени отца.

<sup>118</sup> Конечное стремление удовольствия — отсутствие времени, в котором и пребывает идея возвышенного рая. Бессознательное как первоначальная сцена рождения принципа удовольствия, неподвластно силе времени, оно — со-временность и в смысле со- и противодействия гетерогенных времен, и в смысле его не-присутствия в бодрственном состоянии, не-присутствии, но соучастии в душевной жизни, “однако я, через которое удовольствие только и становится реальным, полностью зависимо от времени. Уже предчувствие неизбежного конца, не покидающее ни на миг, вносит репрессивный элемент во все либидозные отношения, а само удовольствие — момент страдания. Эта первая фрустрация в структуре инстинктов человека становится неистощимым источником всех остальных фрустраций, а также их социальной эффективности” (Маркузе Г., 1995, с.24). В это же время линейно предсмертное временение времени разрушается фантазией, которая “как бы витает между тремя временами, тремя временными моментами нашего представления. Психическая деятельность начинается с живого впечатления, сиюминутного повода, способного пробудить одно из важных желаний личности, исходя из этого вернуться к воспоминанию о раннем, чаще всего инфантильном переживании, в котором было исполнено желание, а после этого создает относящуюся к будущему ситуацию, представляющую собой осуществление такого желания, те самые дневные грезы и фантазии, которые теперь как бы несут на себе следы своего происхождения от сиюминутного повода и от детского воспоминания. Итак, прошедшее, настоящее и будущее словно нанизаны на нить продвигающегося желания” (Фрейд З., 1995, с. 132).

Как же возможно, чтобы нечто приходило из вне-времени во вне-время? Что это? Эпилептический припадок? Короткое замыкание, стирающее время? Вне-время не принадлежит системе жизнь-сознание.

Время сна. Время кино. Время фотографии. Время погружения в безвременье. Сколько длится киносеанс? Сколько длится этот сон? Время фотографии “располагается” ближе к системе бессознательного, и парадоксальным образом именно это время — время взаимодействия с этим фетишем — контролируется взглядом. Время кино “располагается” ближе к системе восприятия реальности в силу своей неподвластности взгляду (в том случае, если не используются преимущества видео, если не отдается предпочтение внутреннему взгляду, видению с закрытыми глазами).

Переживающие очевидца продукты фото- и кинематографии вводят представление (о) вечности, о переживании, о переживании самого себя, и о парадоксальности того, что только бессмертный может однажды умереть, смертный же живет, умирая в каждом мгновении.

“Остывший очевидец”: обездвиженный образ, захваченный, служитель живых и мертвых, служитель живых для мертвых. Застывание, с одной стороны, отсылает к защитной реакции типа анабиоза, к мимесису смерти, к притворству перед лицом смерти. Застывание, с другой стороны, отсылает к сновидению, к чувству связанности в нем, к конфликту воли и чувств, к сверхдетерминированности психики во сне и наяву. Застывание, с третьей стороны, отсылает к эстетике как анестетиком.<sup>119</sup> Так застывший перед лицом Горгоны взгляд отражает возвышенно жуткий эстетон.

---

<sup>119</sup> Фрейд, например, сравнивает искусство с “легким наркозом”, временно делающим человека нечувствительным к тяготам жизни” (Фрейд З., 1969, с.272). Эстетика Фрейда предполагает наркотическое воздействие произведения искусства не только в связи с изъятием времени у реальности, но и в связи с квазигаллюцинаторным характером избавления от боли посредством порождаемого фантазма и отражения первонаслаждения.

Замораживание времени очевидно в кино, режиссер сочетанием кадров контролирует скорость движения и направление времени: время замедляется, замедляется, замедляется и... останавливается, наконец... Кино (о)становится фотографией, то есть “продуктом” гомологичным вневременному бессознательному и памяти, сохранению и возможному возобновлению, и “продуктом” гомологичным в своей обездвиженности смерти.

В постсовременную эпоху необходимость “воспользоваться” родством эстетики и анестетиков становится более актуальной, чем когда бы то ни было: тело превратилось в арену социальных, сексуальных и политических конфликтов; и художники переносят эти конфликты в искусство (см. Леви-Строс Д., 1994), то есть вскрывают их и подвергают анестезирующей эстетизации.

---

<sup>120</sup> “Если под вечностью понимать не бесконечную длительность времени (*unendliche Zeitdauer*), но безвременность (*Unzeitlichkeit*), то вечно жив тот, кто живет в настоящем (*in der Gegenwart lebt*).” (Виттгенштейн Л., 1994, с.71).

Мгновение вечности — остывающее (на фотоэмульсии) время, “долгая секунда”, “катаlepsия времени”: “Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе, и с ужасом вы замечаете: полет ее неподвижен. Стрекоза охватила мушку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза, и мошка, совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти... Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата” (Липавский Л., 1995, с.163). Возврата - выхода в открытое время, во вне обнаруженное сознание настоящего с его всегда уже различимыми настоящим прошедшим и настоящим будущим. Отсутствие времени и потеря (выразительных) движений приводят к представлению (о) смерти.

## АНЕСТЕТИК

*“Судебная медицина” Эдуарда фон Гофмана, изданная в Санкт-Петербурге в 1914 году, описывает случай сержанта Бертрана, вошедший во многие пособия по психопатологии и имеющий крайне противоречивые интерпретации. Сержант Бертран служил в одной из гарнизонных крепостей недалеко от Вены. Крепость обрамлял широкий ров, наполненный водой, за которым в лесу находилось старое городское кладбище. Свежие захоронения на нем осуществлялись редко. Бертран был направлен в этот гарнизон поздней осенью. Через несколько дней после свежего захоронения у Бертрана начинались головные боли, к ночи переходящие в нестерпимые. Используя веревочную лестницу, он спускался вниз, переплывал ледяную воду и оказывался на кладбище. Как он находил свежее захоронение остается неясным. Возможно, благодаря обострению обоняния. Одними руками Бертран разрывал могилу. Головные боли проходили только после того, как он съедал внутренности. Боли были настолько нестерпимы, что отключалась память. В конце концов за этим делом его застала проходящая мимо похоронная процессия, и Бертран был отдан за мародерство под трибунал.*

*из архива Юфита*



## 6. СОКРЫВАЯСЬ

Смерть, возвышенное, жуткое закрывают в мире антимира. Негативность тотальна: они — ни то, ни другое. И в какой уже раз Изида говорит: никто не может снять с меня покров. А Шеллинг, с другой стороны, указывает, что жуткое (*unheimlich*) все, что должно быть криптичным, скрытым под вуалью, но проявляется. Нечто появляется, но никто не в состоянии выразить, что же именно. Секрет, тайна притягивают, тревожат.<sup>121</sup> Известно, что есть некая тайна, но ее не дано узнать, ибо тайна остается тайной лишь тогда, когда о ней никто не знает.<sup>122</sup> Возвышенное, как и жуткое, обнаруживает свое надгробное самосокрывание: “возвышенное есть могильный камень, который хранит в своей надписи свой тайный смысл, оно немо, оно ничего не говорит, но лишь, что все же есть некий смысл.”<sup>123</sup> И в жутком тайна есть тайна и не-тайна в то же самое время, ибо обнаружение, обнажение тайны, ее извлечение приводит к ужасному опыту-переживанию. Возвышенное и жуткое — нечто скрытое и нечто, что должно быть открыто, при-открыто. Но будучи открытым, будучи вне-тайным, явным, нечто становится чем-то, чем-то неподлинным — и в этом парадокс. Явное — не жуткое. Нет запугивания из прикрытия, нет мгновенного восстания на родине, бессознательного.

---

<sup>121</sup> Тайна организует фильмы ужасов. Тайна жизни/смерти наполняет экран восприятия. Незнание того, кто подвешивает, натягивает сюжет производит напряжение. Тайна необходима как движущая сила, как мотор разворачивающегося пред ней повествования. Тайна, предопределяя страх, оказывается и одним из предикатов возвышенного: “Еще большую действенность проявляет фантазия в создании предмета страха из всего таинственного, неопределенного и непроницаемого. Здесь она в своей настоящей стихии, ибо так как действительность не ставит ей никаких границ и так как ее действия ничем конкретным не ограничены, то здесь раскрывается пред нею обширная область возможностей... Испуг действует несравненно быстрее и сильнее, чем влечение, и оттого и происходит, что в известном смысле мы скорее предполагаем дурное, чем хорошее” (Шиллер Ф., 1957, с.191).

<sup>122</sup> “Инкорпорирование тайны другим приводит и к инкорпорированию бессмертия в другом, к вечности в другом. Такое окутывание бессмертия соотносится как бы и с взаимодействием между двумя отрицаниями смерти, двумя отказами ей в существовании” (Derrida J., 1992, p.20).

<sup>123</sup> Proust F., 1993, p.77.

Сокрытость *заключается* в аллегории. Таковы и примеры Канта.<sup>124</sup>

Так же как здесь всегда содержится противоречие между природой и искусством, в пределах природы искусства, между двумя мирами, фрагментированные, умноженные миры разыгрывают свои игры на человеческой территории.

Территории, которая тотчас расчлняется на *свою*, как будто бы известную, ведомую, и *чужую*, незнакомую, неведомую. Жуткое и возвышенное не нависают над “своей” территорией, они не приходят из-за кадра как *нечто странное*, но отчуждают именно “свою” территорию, не разверзающуюся под ногами, но раскрывающуюся как ложное тело *я-присутствия*.

Никогда не-видимое: голос. Абсолютная истина — абсолютно непредставимое — абсолютно невидимое: голос. Свой голос Другого. Этот шаг сделан на пути к отказу от своего голоса, от своего присутствия в пользу абсолютного альтруизма синдрома психического автоматизма.

---

<sup>124</sup> *ibid.*, 71. Напомним один из скрытых в примечании примеров: “Я все, что есть, что было и что будет, и никто из смертных не поднимал моего покрывала,” — говорит Исида (Кант, 1994, с.190). Это невидимое относится к порядку таинственного и, тем самым, заставляющего застыть в изумлении перед отсутствием, перед невидимым, невидимым, предполагающим гипотетическую возможность рассекречивания — возможность ослепляющего (смертных) показа.

## АНГЛИЙСКИЙ СПОСОБ

*Раздел “Самоубийства” профессора судебной медицины Эдуарда фон Гофмана включает в себя многочисленные описания сложных схем и приспособлений, применяемых для этих целей. Одно из приспособлений применял британский офицер экспедиционного корпуса в Австралии. Его пример стал хрестоматийным и вошел во многие справочники под названием “Английский способ”. Этот способ получил признание за счет одновременного сочетания разных видов травм: странгуляционной асфиксии, термической травмы, травмы от падения с высоты на твердую поверхность и компрессию. На уровне второго-третьего этажа им устанавливался тяжелый металлический бак, наполненный горючей жидкостью. От ручки бака шла веревка, на конце которой находилась петля. Офицер одевал петлю на шею, и в момент прыжка простреливал металлический бак. Горючая жидкость вспыхивала и полыхающий бак слетал со второго этажа вслед за офицером. Преимущество этого метода заключалось в том, что при падении офицер помимо странгуляционной асфиксии получал дополнительно термическую травму, компрессию от падения на него тяжелого металлического бака и множественные переломы от столкновения с твердой неоднородной поверхностью.*

*из архива Юфита*

## 7. ЕСТЕСТВЕННО, ИСКУССТВЕННО

Именно так представляется порой фигура романтического героя, гения, этого двойника, призрака, фантома: естественное искусство. Смерть — естественный феномен, который всегда рассматривается как нечто неестественное, противоестественное, сверхъестественное, что уже приближает ее к искусственному. Искусство в его предвкушаемой жуткой возвышенности творения отдельного и смерть в ее возвышенной жути уничтожения отдельного — сверхъестественны, естественно сверхъестественны.<sup>125</sup> И здесь некое внутреннее давление принуждает вернуться, вернуться к Чему-то Странному.

Естественное проступает здесь как неосознанное, непреднамеренное, не-искусственное, не-надуманное. Запечатлевание — всегда уже искусственно, технологично,

---

<sup>125</sup> Речь идет не от метафизичности, но о превосходстве смерти над природой, если она понимается как вечно естественное (В.Янкевич, например, говорит о “естественном сверхъестестве смерти”, Cf. Jankelevich, V., 1977). Сверхъестественное, возможно, впервые возникает перед лицом смерти: что-то выходит за пределы видимого и постижимого. Для пралогического мышления смерть “никогда не бывает естественной” (Леви-Брюль Л., 1930, с.182), она “никогда не происходит от естественных причин, ибо она всегда является насильственной” (*там же*, с.184). Та смерть, которую мы называем естественной не для всех является таковой: “Австралийцы считают естественной только ту смерть, которую мы называем насильственной. Рана, убийство, перелом являются естественными причинами” (Мосс М., 1996, с.229).

Естественное же утверждает себя через искусственное, в частности, в эстетике возвышенное связано с трансгрессией границ искусственного, поскольку оно считается безграничным, поскольку оно может быть вызвано к жизни не только созерцанием художественного творения, но и природы, даже творения природы, что переводит в состояние искусственного все сущее, все присущее антропоморфизирующему взгляду человека.

Более того, естественное (для) человека возникает там, где он появляется, то есть там, где он выходит за пределы естественного, там, где начинается эпифилогенетическая эволюция: “Человек не появляется посредством техники. Человек и есть техника. Не столько человек изобретает технику, сколько техника изобретает человека.” (Stiegler B., 1992, p.26).

Именно этот выход за пределы естественной, генетической эволюции, помимо символического пространства, помимо абстрактного семиозиса, утверждает техно-логическое пространство. Наступает время совместной эволюции искусства и собственно техники, похоронных и иницирующих ритуалов.

будь то запечатлевание объективной случайности<sup>126</sup> в памяти или во внешнем ей материале. Фотография — экстерриториальный агент бессознательного.<sup>127</sup>

Сама возможность воспроизведения, размножения копий в кино и фотографии прямо демонстрирует природу произведения искусства как воспроизведения, репрезентации, даже навязчивой репрезентации.<sup>128</sup> Парадоксальность заключается

---

<sup>126</sup> В связи с самим процессом запечатлевания, воспроизводства, определенной работы по организации материала “преднамеренность — основной, можно сказать, немаркированный фактор впечатления, вызываемого художественным произведением. Непреднамеренность ощущается лишь на ее фоне.” (Мукаржовский Я., 1975, с.188) Непреднамеренность в художественном произведении “напоминает естественную, не обработанную человеком действительность” (*там же*). Не стремление ли к естественности привело к тому, что Юфит оставил живопись, постановочную фотографию и перешел к съемкам кино и фотографии в естественной среде? Непреднамеренность проявляется в объективной случайности и в сочетании вещи и знака в репрезентации. Разумеется, речь идет не о декларативной непреднамеренности, а скорее о непреднамеренности самой непреднамеренности, о забвении самого вопроса, самого *сознательного* различия искусственного/естественного. Такого рода позиция, оптическая позиция оказывается возможной именно в кино и фотографии, поскольку “материалом киноискусства является сама окружающая нас жизнь. Вся цепочка “вещи (люди, пейзажи) — оптика — фотография” как бы проникнута объективностью. Этот материал отличается от материала живописи и скульптуры (краски, камень) тем, что имеет *изначальный образ*” (Лотман Ю., Цивьян Ю., 1994, с.11).

<sup>127</sup> “Ведь природа, обращенная к камере — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным. Например, достаточно привычно, что мы, пусть в самом грубом виде представляем себе, как ходят люди, однако наверняка ничего не знаем о том, каково их положение в ту долю секунды, когда они начинают шаг. Фотография своими вспомогательными средствами: короткой выдержкой, увеличением — открывает ему это положение. Об этом оптически-бессознательном он узнает только с ее помощью, так же как о бессознательном в сфере своих побуждений он узнает с помощью психоанализа” (Беньямин В., 1996, с.71).

<sup>128</sup> В связи с навязчивым характером репрезентации востребованной капиталистическим характером семиозиса на рынке искусства было введено понятия “синдрома навязчивой репрезентации” (подробнее см. Бугаев С., 1995; Мазин В, 1995; Самохвалов В, 1995). Этот синдром может быть обоснован психоаналитическим пониманием характера воспроизведения (*Wiederholen*) как повторения определенного *действия*: в отдельных случаях “анализируемый вообще не вспоминает ничего забытого и вытесненного, а *продельывает* это. Он репродуцирует это не как воспоминание, а как действие, он *воспроизводит* его, разумеется, сам того не зная, что он воспроизводит” (Фрейд З., 1997, с.148). В чем, собственно, и проявляется невротический характер навязчивого действия (*Wiederholungszwang*) синдрома навязчивой репрезентации, своего рода аналога движения по уже проторенному-пути (*Bahnung*), который “предпочитают”, “выбирают” возбуждения. Впрочем, нельзя проводить полную аналогию между воспроизведением навязчивого действия и воспроизведением произведения искусства, по крайней мере в связи с различиями в их отношении со временем, поскольку в первом случае “собрание” происходит за счет регрессии, за счет прошлого, во втором случае это “собрание” происходит за счет контекстов, “следов”, принадлежащих и прошлому, и настоящему, и антиципациям будущего (“вплоть до смерти”). Однако и эта картина может быть уточнена, так как речь должна идти не о “чистом” воспроизведении некоего прошлого, а именно о вос-произведении, которое представляет из себя не просто повторение уже бывшего, а замещение оптической картины этологическим ритуалом.

именно в искусственной естественности, в преднамеренной непреднамеренности, в иллюзорной прозрачности кино и фото репрезентации.

К дереву, плывущему по реке, к этому символу материала, материи, погруженной в жизнедающую стихию. Но дерево это — кол, символ убийства, насилия, сексуальной агрессии.

Прибитый к берегу, кол, к берегу-оберегу.

### III. МЕХАНИЗМЫ НЕКРОРЕПРЕЗЕНТАЦИИ



*Юфит. Кадр из фильма "Папа, умер Дед Мороз", 1991*

## “ДУТИКИ”

*В 1987 году у Андрея Мертвого резко возрос интерес к поздним трупным изменениям. В частности, к жировоску и торфяному дублению. Это был наиболее плодотворный этап его радикальной практики. В эти дни им были созданы полотна “Гроза пансионата”, “Бывший обжора”, посвященные гнилостной эмфиземе, а также скульптурная серия из металла “Цинкачи”. Серия “Цинкачи” сильно впечатлила Алексея Трупыря, до этого работавшего только в живописи. Вскоре Трупырь сделал скульптуру весом в 5 килограмм, взяв за основу фотографию из судебной медицины Авдеева за 1974 год “Поздние гнилостные изменения: гнилостная эмфизема.” Скульптура получила название “Дутик” и оказала влияние на последователей, пытавшихся ее скопировать в больших размерах. Последний “дутик” был сделан Валерием Морозовым в 1990 году, и выставлялся в специальном аквариуме с камышами в Русском музее на выставке Понтюса Хультена “Территория искусств”.*

*из архива Юфита*



## 1. МНИМОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ, ИСКАЖЕНИЯ ЕГО СОДЕРЖАНИЯ И СКОРОСТИ ПРОДВИЖЕНИЯ

Кажется что-то случилось. Кажется, что-то происходит. Что-то. Но что? И как передать это не-что? Где вход? Человек прибегает к сознанию, чтобы различить объект рассмотрения и, тем самым, его обезопасить, обезопасить объект рассмотрения, его идентифицировав, квалифицировав, классифицировав, проинтерпретировав, инкорпорировав.

Подобного рода логическая система, система идеологическая, во-первых, предопределена восприятием времени в режиме его обратимости, с точки зрения, точнее, с точки слепоты возможного установления тождества между было = есть = будет; во-вторых, сама эта точка зрения предопределена системой ориентации в объектном мире, в котором объект признается, по меньшей мере в прагматическом мире принципа реальности, неизменным, явление непрерывно подвергается стабилизации, фиксации, регистрации, необратимость событий вытесняется, и формируется иллюзия стабильности и обратимости происходящего, и кино возможностью бесконечного воспроизводства событий потворствует укреплению такого рода иллюзии; в-третьих, эта система защищена механизмами априорного знания, *ожидания* и предвосхищения *того, что нечто должно произойти*, и неважно, если ничего не происходит “на самом деле”, на том или ином экране, на экране кинотеатра, на экране психическом, на экране оральной стадии психосексуального развития, то есть на экране сна, этом рождающем ностальгию и “вкус смерти”, удаляющемся, незримо присутствующем образе материнской груди, или на экране сетчатки глаза, важно само предвосхищение и возможность его психической реализации. Глаз да не увидит.

Здесь рационализация удивительным образом оказывается на службе у принципа удовольствия, служащего эротизированному разуму. И фильмы Юфита дают все основания для их логического истолкования, для построения некоего нарратива.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> В качестве примера приведем пересказ содержания кинофильма “Деревянная комната” из журнала *ОМ*, в трех коротких предложениях которого переданы все основные признаки связанного повествования: завязка сюжета, его развитие, связующий последовательность главный герой: “Юфит и Маслов заявляют в “Деревянной комнате” о новой группе людей-маргиналов, близких по своему облику к бомжам, но способных иметь любой социальный статус и уровень интеллекта. Главный герой фильма —

Однако, это отнюдь не всего лишь иллюзия. Повествование, с которым мы сталкиваемся, — мнимое. Оно одновременно присутствует и отсутствует. Присутствует, поскольку есть некая последовательность событий, которую можно назвать повествованием. Отсутствует, поскольку связующие звенья между фрагментами не подлежат логической обработке. Мнимое повествование в определенной мере гомологично сновиденческому мнимому мышлению.<sup>130</sup>

оператор, снимающий маргиналов. Увиденное так завораживает его, что он сам оказывается среди собственных персонажей” (XII 1995, с.38). Потребность в повествовании столь сильна, что именно она фактически создала первый сюжетный фильм: оператор Ф.Дублие, посланный Люмьерами в турне по России, где он и его помощник демонстрировали обычные люмьеровские сценки, рассказывал следующую историю. Чем дальше они продвигались в южные районы страны, тем чаще слышали вопрос: нет ли среди фильмов одного, запечатлевшего Дрейфуса? В Житомире Дублие решился на подлог. Из люмьеровских хроник им было составлено “жизнеописание” Дрейфуса: “Мы отобрали картину с марширующими французскими офицерами и сказали: “Вот идет Дрейфус”. Потом показали вид на старое административное здание и сказали: “Вот дворец правосудия, где Дрейфуса судили”. Показали шлюпку, приближавшуюся к кораблю, и закричали: “Видите! Его увозят на Чертов Остров”. Потом показали изображение маленького острова и сказали: “Сюда его привезли. Чертов Остров”. Зрители плакали”. Эта подделка — первый пример подлинного повествования в кино” (Лотман Ю., Цивьян Ю., 1994, с.51).

Показательным представляется в этом же отношении и диалог между тележурналистом передачи “Пятое колесо” (1989) и режиссером А.Мертвым, диалог, в котором режиссер подменяет повествование местом действия, а развитие — постоянством действия:

— А сюжет есть у этого фильма?

— Сюжет — морг.

— Но действие развивается как-то или вот такое постоянное умирание?

— Действие — постоянное.

Иллюзия присутствующего повествования, воспроизведение иллюзии повествования может создаваться за счет введения титров. В частности вместо обычной аннотации к фильму (“Весна”) в каталоге кинофестиваля Infermental 9 (Вена, 1989, P.114) приводятся титры, возводящие кино к литературному повествованию:

Гл.1: Однажды в окрестностях большого города./На следующий день./Он.

Гл.2: Несмотря на сильные морозы горожане тоже не унывали./В цирке.

Гл.3: Вскоре сошел снег. Все кругом стремительно пробуждалось./Ночи стали короче, птицы прилетели обратно.

Гл.4: Пришла весна, и погрузился он в морскую пучину./Конец.

<sup>130</sup> “Мнимое мышление в сновидении передает лишь содержание мыслей, а не их взаимную связь, в установлении которой состоит мышление” (Фрейд З., 1913, с. 259).

Мнимое повествование играет в том числе на временной логической операции “после этого - значит по причине этого”, т.е. на восприятии временной последовательности как причинной. Навязывание фильму такой логики “зиждется на презумпции осмысленности, зритель исходит из того, что то, что он видит: 1) ему показывают; 2) показывают с определенной целью; показываемое имеет смысл. Следовательно, если он хочет понять показываемое, он должен понять эти цель и смысл. Нетрудно видеть, что эти представления являются результатом перенесения на фильм навыков, выработанных в словесной сфере, - навыков слушания и чтения, т.е. воспринимаемая фильм как текст, мы невольно переносим на него свойства наиболее нам привычного текста - словесного” (Лотман Ю., Цивьян Ю., 1994, с.162).



Юфит. "Дутик". Кадр из фильма "Рыцари поднебесья", 1989

Примером может служить самый повествовательный, точнее самый многословный из фильмов, "Рыцари поднебесья". Вот его "история", сокращённая последовательность его эпизодов: на фоне рисунков с изображением человека из учебного фильма по медицине голос диктора сообщает о судьбоносном эксперименте, который должен завершить отряд военных альпинистов, соединившись с особо секретным формированием. За сообщением о том, что были отобраны лучшие из лучших, на экране появляется одичавший "герой", восставший перед выбором: раскрыть или нет тайну жене. В дальнейшем мужчины одинаково безобразного вида в состоянии близком анабиотическому стремятся завершить эксперимент. После звуков – треска огня в топке, скрежета пилы, боя часов и чавканья некоего субъекта – следует неартикулируемый монолог, в котором едва различимы слова "лохань", "тетка", "по-

ню”, “спелого бычка”, “красного”, следует диалог, вновь устраняющий целесообразность движения: “Ну, что, пойдём в горы?” — “Нельзя. По инструкции надо разойтись и встретиться здесь”. Продвижение останавливается окончательно. Далее следует намек на утопление жены героя (“А вдруг знала”). Один из субъектов совершает затягивающийся переход через мост. Встреча и возня “лучших из лучших”. Тем временем один из субъектов утратил чистоту (“изнасиловали, гады”) и не может больше участвовать в эксперименте. Появляется сообщение: “Шел второй день оттепели, у моря царило радостное оживление”. Последний эпизод: две маленькие девочки танцуют в кругу других детей, расположившихся на берегу моря. Впрочем, танец мертвый, вневременной: кадры из испанской хроники 1936 года движутся взад-вперед, туда-сюда: ложное движение. Таким образом, одним из эффектов оказывается невозможное движение, движение дезориентированных, движение обездвиживаемых. Время обратимо: времени нет. И такова природа кино.

Можно следовать за этой историей, но нельзя сконструировать ее пространственно-временное развитие. Скорость ее — нечеловеческая. Это кино крепко сцепленных эпизодов, и *в то же время* оно — серия вялотекущих кадров, на которые распадается этот сделанный мертвой хваткой некронаратив.<sup>131</sup> Замедление скорости — увеличение длительности экспонирования: значительность кадра растет. И разрушается следующим кадром.

Плавность неспешного течения не только внушает иллюзию целостного повествования, но и своей непрерывностью “напоминает” об аффективном аспекте смерти.<sup>132</sup>

Здесь предвкушается, предчувствуется история; *кажется*, что в нее можно проникнуть; *кажется*, что кто-то знает правду об этой истории; возникает потребность в том, чтобы кто-то эту историю пересказал. Но кто знает? Перед “лицом” неведомого.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Пугающая нехватка нарратива, его обездвиживание, приближает кино к успокоительной фотографии: “Фильм Евгения Юфита “Воля” на первый взгляд представляется как потенциальный материал для фотокомпозиций. Содержащиеся в нем планы-эпизоды (чуть больше десятка), кажется, сохраняют в себе еще меньше смысла, чем его могла утаивать “осмысленная” монтажом реальность... Неодолимая власть границ (четыреугольных рамок /в фотографии/) микширует и успокаивает всколыхнувшееся было волнение по недостающей нарративности и надолго становится заместителем сюжета” (Артюх А., 1995, с.76).

<sup>132</sup> Если признать, следуя за логикой Батайя, что смерть утверждает непрерывность жизни (“Люди как отдельные существа пытаются сохранить свое отдельное существование, но смерть, или по крайней мере созерцание таковой, возвращает их в непрерывность”, Bataille G., 1990, p.83). Впрочем, такой позиции близка и психоаналитическая (“По ту сторону принципа удовольствия”), и генетическая (“Эгоистичный ген”). Иначе говоря, смерть воссоединяет, продолжает, утверждает примат вида над индивидом, утверждает продолжение жизни.

<sup>133</sup> Если для Хайдеггера смерть связана с Ничто, то для Левинаса, она принадлежит области неведомого. Здесь же следует указать на интерес, отнюдь не мистический, но оптический, визуальный и даже филогенетический Юфита к неведомому, например, к криптозоологии.

В определенном смысле оказываешься перед постоянно открывающимися возможностями, вероятностным движением событий, а не логическим их однонаправленным ходом. И не важно, из прошлого ли в будущее, или из будущего в прошлое сужается горизонт событийности. Оправдание простое: логика позволяет адаптироваться к конвенционально построенным согласно ее же законам отношениям с окружающим миром. Однако, кино — не окружающий мир, кино — это искусство, это одно из измерений образной сферы, обладающее замкнутостью, отделенностью от остального пространства-и-времени. На время.

Мнимое повествование подвешивает событийность, постоянно ее приостанавливает,<sup>134</sup> порождая распутье виртуальных троп. Что-то вот-вот произойдет. Что-то вот-вот прояснится. Но увы: здесь царит остановка дыхания. Фильм ветвится. Каждая остановка — распутье. Раздваивайся и беги, расстраивайся и забывай формулу *либо/либо*, размножайся и умирай, ибо что-то не случается, что-то остается неприжизненным, в отличие от того положения дел, когда все, что возможно, случается *там*, где развитие логично *и* от этого может быть не менее страшно,<sup>135</sup> страшно, но уже не странно.

---

<sup>134</sup> И в этом, как уже говорилось, родство некрокино и фильмов ужасов.

<sup>135</sup> Так в состоянии непрерывной кульминации разворачивается повествование “Лютера-пожирателя”, в котором случается все, что только может случиться. Все случается не в смысле исчерпания возможностей, а в смысле кошмарного сна, сна, в котором каждое фрагментарное преследование завершается моментом трагической развязки.



Вопрос о смерти вновь неизбежно вплетается в другой вопрос, вопрос о времени и/или безвременьи вневремен. Более того, можно предположить, что именно через принятие смерти, в человеческое существование входят представления о времени-и-скорости. Смерть создает напряжение между своим здесь-и-сейчас отсутствием и будущим — в его всегда уже здесь-предвкушении — отсутствием субъекта. Это раскрывающееся пространство, это расстояние между мыслью и смертью<sup>136</sup> пускает в ход восприятие ритма движения, заводит время-и-скорость.

---

<sup>136</sup> "Смерть можно представить только через расстояние, будь то расстояние во времени..., или расстояние в пространстве" (Jankelevitch V., 1977, p.33). "Сама же смерть" остается в безвременьи, в неосознаваемом, и в этом она "естественно" гомологична "собственно" бессознательному: "Мы готовы предположить, что в душевной жизни есть процессы, тенденции, о которых человек вообще ничего не знает, очень

Это расстояние, если это — экранное расстояние — по-разному, но стремительно сокращается, стремится к самоуничтожению, коллапсу, нулю в фотографии и в фильмах ужасов. Расстояние же оптическое должно поддерживаться: глаз видит на расстоянии. Однако, вуайер не видит глазом. Здесь действуют два противоположно направленных процесса: поддержание расстояния до горизонта событийности в его актуальности и стремительного сокращения расстояния в силу вуайеристски виртуального расширения психического пространства. Ностальгия не проходит и тогда, когда объект казалось бы присутствует, поскольку объект этот всегда уже суррогатный, объект, протупающий как симптом в означающей цепи отчужденных объектов.

Время не вертикально во сне и в кино с мнимым повествованием. Будучи основанным на оптике, на визуальном, не синтагматическом, но парадигматическом восприятии, оно образует сосуществование времен, синхронию воображаемого времени.<sup>137</sup>

Время-и-скорость всегда паранормальны в фильмах Юфита. Искажение времени-скорости превращается в средство выхода из-под господства сознания, сознания, контролирующего координацию внутренних-внешних процессов. Отклонения в скорости поведенческих реакций выражают отклонения в памяти и механизмах ориентации.<sup>138</sup>

---

давно ничего не знает, возможно, никогда ничего не знал. Благодаря этому бессознательное получает для нас новый смысл; понятие “в данное время” или “временно” исчезает из его сущности, оно может также означать *длительно* бессознательное, а не только “скрытое на данное время”. (Фрейд З., 1989, с. 92).

<sup>137</sup> “То, что процесс сновидения носит быстрый, мгновенный характер, представляется нам вполне правильным относительно восприятия содержания сновидения со стороны сознания; относительно же предшествующих стадий процесса мы предположили, наоборот, более медленный, спокойный темп. Касательно обильного содержания сновидения, существенного в промежутке мгновения, мы говорим, что тут речь идет о включении готовых образований психической жизни.” (Фрейд З., 1913, с.422).

<sup>138</sup> “Изменения в поведении нередко являются фасадом, за которым протекают изменения памяти с временной дезориентировкой” (Самохвалов В., 1993, с.76). Как известно, при депрессии время тянется, при мании — летит.



В фильмах Юфита можно наблюдать два типа представления развития скорости-и-времени. Тупое различие может предъявить следующую классификацию: фильмы медленные и фильмы быстрые. Причем, ретроспективный просмотр некрокино демонстрирует определенную логику: от быстрого маньякального развития (и, как результат, короткометражность фильмов) к вялотекущему депрессивно-



му (и, следовательно, полнометражные фильмы).<sup>139</sup> Две скорости соответствуют двум порядкам собственного, двум формам идиотии.<sup>140</sup> Двум формам идиотии, каждая из которых — смерть, по крайней мере, смерть социальная.

Время между сейчас и затем стремительно сокращается, но не сводится к нулю. Еще остаются признаки жизни. Неколлапсировавший субъект оплачивает свое существование чередой обманутых ожиданий.<sup>141</sup>

Мнимое повествование замирает... и отклоняется в сторону, конституируя другое, неожиданное событие.

---

<sup>139</sup> Восприятие / конституирование времени при депрессивных состояниях замедляется, семиозис затормаживается. Это угасание времени-и-скорости, приостановка семиозиса, замыкание времени во всепоглощающей тревоге (если, конечно, она вообще имеет место) — еще один из вариантов временной смерти. Впрочем, переход Юфита от “быстрого” кино к “медленному” связан и с чисто техническим переходом, переходом от 16 мм камеры к 35 мм. Последняя предполагает большую статичность, большую разрешающую способность кадра, большую его насыщенность деталями. В одном из интервью Аннет Майклсон называет 35 миллиметровое обрудование тяжелым студийным, подавляющим свободу поиска. Кроме того, следует отметить и то, что ранние фильмы были сняты на замедленной скорости, а показывались на нормальной, то есть убыстрение достигалось через замедление.

<sup>140</sup> *Эретическая идиотия* характеризуется двигательной расторможенностью, гиперкинезами, даже epileptomorfными припадками; *стupidная идиотия* - заторможенностью двигательной и эмоциональной сферы (cf. Turkina O., Mazin V., 1995, p.76-77).

Лиотар, соглашаясь с Адорно в том, что единственно великое искусство - искусство пиротехников, поскольку оно имитирует совершенство не приносящего прибыли энергетического расхода, указывает на две технологии производства объекта, “в том числе и кинематографического, соответствующего пиротехническим требованиям” (Lyotard J.-F., 1994, p.60), на две технологии *отклонения* от порядка, *смещения* к скоростным полюсам: “эти два полюса - неподвижность и избыточность движений” (*ibid.*); в этом случае кино превращается в “подлинные, то есть бесполезные подобию, дарующие наслаждение от напряжения, а не от объектов производства-потребления” (*ibid.*). Именно эти две системы письма движения, кинематографии позволяют выйти из-под власти сознательного порядка и войти в зону “собственно” эстетического, поскольку застывание движений и предельное их ускорение “несовместимы исключительно с мышлением; с либидинальной же экономикой, напротив, они необходимым образом связаны; оцепенение, ужас, гнев, ненависть, наслаждение, любого рода напряжение всегда перемещаются на это место” (*ibid.*, p.66).

<sup>141</sup> Хватит ли времени для достижения известной цели? - на этом вопросе строится логика триллера. Время здесь утрачивает ритм, превращаясь в “гладкую” длительность. Это уже собственно говоря, не время, а скольжение по застывшему мгновению. Здесь слышен только ритм сердца. Но, кому он слышен?

## ПОДАРОК

К концу 1987 года массовые киносъемки за городом начали себя исчерпывать. Все чаще кинокамера вообще не доставалась из кофра, а приглашения поехать на съемки служили предлогом и оправданием разного рода развлечений в лесах. Постоянным участником этих выездов был первый “Дутик” Алексея Трупыря. Его, завернутого в тряпки всегда носил в специальном чемодане Андрей Мертвый, и доставал в нужный момент. “Дутик” к этому времени испытал на себе эксперименты по всем видам травм (странгуляционную асфиксию, рельсовую, бампер-перелом, термическую и электро). В целях чистоты эксперимента он постоянно реставрировался Мертвым. Последняя роль у “Дутика” была в фильме “Рыцари поднебесья”. Он лежал в захламленном ручье, мимо проходили ноги в сапогах.

Возвращаясь со съемок, мы проходили мимо пожарной части. Кто-то предложил показать его пожарникам. “Дутику” накинули веревку на шею, и, привязав к дереву у бетонного забора, перекинули его на территорию пожарной части. Постояв минут десять и убедившись, что пожарников за забором в данный момент нет, мы удалились, оставив “Дутика” висеть. На следующий день я возвращался той же дорогой; дерево, к которому привязывали веревку с “Дутиком” было спилено.

из архива Юфита

## 2. СМЕЩЕННАЯ АКТИВНОСТЬ

Повторим: смерть не принадлежит порядку жизни, и потому не удивительно, что связи между событиями, повествование в фильмах Юфита нарушены. Нет порядка перед лицом смерти. Ожидание обманывается, но обман ожидания может доставлять удовольствие.<sup>142</sup> Следующий шаг, предпринимаемый шаг не кажется логичными, ожидаемым. Подобного рода поведение субъектов на экране, подобного рода “развитие” мнимого повествования, подобного рода мышление режиссера демонстрируют смещение цели, обход, торможение.<sup>143</sup> Иногда реакция утрачивается вообще: так сидят у дерева субъекты, не проявляя никакого интереса к происходящим в непосредственной близости событиям, ни к тому, кто забирается на дерево, ни к тому, кто их догоняет (“Деревянная комната”). Рефлекс цели<sup>144</sup> не действует, и это указывает на два момента: во-первых, в известном смысле цель жизни — смерть, и согласно известной точке зрения, все влечения ведут к смерти, но скорость и направление этих движений различны,<sup>145</sup> во-вторых, цель никогда не имеет реального места назначения, место назначения всегда виртуально, нетопологизируемо, утопично, будь то на небе, или в бессознательном. Еще раз: “смерть — отправление, исход, негативность которого заключается в том, что пункт назначения неизвестен”.

Итак, можно говорить об отсутствии цели перед лицом бесцельности, о смещенной цели, смещенном конце, о немотивированных действиях перед лицом пугающего и не случающегося.

---

<sup>142</sup> Удовольствие, которое мы получаем от того, что бессмысленно, освобождает нас, освобождает от ограничений, накладываемых на наше мышление логикой и снимает бремя всех интеллектуальных учений (Cf. Ricoeur P., 1965, p.180.)

<sup>143</sup> Если рассматривать мужские взаимоотношения, например, то приостановка достижения цели, ее отсрочивание, ее откладывание на потом выражается в дружбе; если торможение достижения цели устранено, тогда дружба переходит в гомосексуальные отношения. Петтинг и груминг оказываются одной из наиболее заметных линий в “Деревянной комнате”, где подготовка, намеки, смещения, регрессивно-инфантильное поведение, гротеск замещают подразумеваемые гомосексуальные отношения (“В такой привязанности, в таком соединении нежности и агрессии выражается незрелая эротика детского возраста, воздействие которой обнаруживается лишь позднее, но зато неотразимо, и которую как эротику периода детства обычно признают только врачи и художники” (Фрейд З. 1995, с.155).

<sup>144</sup> См. прим. 20.

<sup>145</sup> “В течение долгого времени живая субстанция могла создаваться все снова и снова и легко могла умирать, пока внешние, определяющие причины не изменились настолько, что принуждали оставшуюся в живых субстанцию к все большим отклонениям от первоначального жизненного пути и к более сложным окольным путям для достижения цели — смерти. Эти окольные пути к смерти, надежно охраняемые консервативными влечениями, дают нам теперь картину жизненных явлений” (Фрейд З., 19896, сс.405-406).



Немотивированные действия могут быть выражены на уровне смещенности поведения в, парадоксальном образом, нормированном, конвенциональном поведении: индивид подчинен миссии, он — на задании, его воля перепоручена воле другого, воле группы, будь то несущаяся куда-то свора, партия или абстрактная воля народа.<sup>146</sup> “С другой стороны”, немотивированные действия смещены в силу сверхдетерминирующей ситуации, напря-

---

<sup>146</sup> Смотри “Рыцари поднебесья”, где во что бы то ни стало нужно закончить эксперимент.

Здесь же крайне важно заметить, что немотивированные действия в данном контексте следует читать как не воспринимаемые со стороны в качестве немотивированных. Понятно, что, с одной стороны, скрытые мотивы того или иного поступка, жеста, поведения вообще всегда (сверх)детерминированы, т.е. “отвечают” на вопрос “почему так, а не иначе”. С другой стороны, смещенные формы поведения всегда уже покрывают другие столь желаемые действия.

женность и комплексность которой возрастает в связи со скоростью распространения в окружающей среде, провоцирующей ответные реакции, информации, непрерывными изменениями, заигрыванием с бессознательным со стороны семиосферы (действие рекламы, например), скоростными манипуляциями со временем (кино или видео, например). Симптом не может быть рассмотрен как означающее конкретного жестко сцепленного с ним означаемого расстройтва. Патоморфоз, размытость контура болезни и постоянно меняющиеся синдромо-комплексные констелляции тому пример.

Более того, эта смещенная активность указывает на стрессовую ситуацию, при которой одна модель поведения и замещается другой.<sup>147</sup> Смещенная активность и проявляющиеся в ней замещающие действия приближает нас к индивиду<sup>148</sup> и искусству как таковому, к вопросу о реактивации субъекта в смещенной ситуации, будь то сновидение, сублимация, или симптоматические действия.

---

<sup>147</sup> Для Н. Тинбергена, смещенная активность — совершение иррелевантных действий, не относящихся ни к одному из конкурирующих в данной ситуации инстинктов. Этология отмечает, что при всех замещающих движениях обычно реализуется очень привычное, примитивное действие; очень часто замещающая активность выступает в виде “успокаивающих действий” — чистка перьев, почесывание, сосание конечностей. Регресс к той или иной фиксации как раз таки и проявляется при напряжении, тревоге, фрустрации, шоке, стрессе.

Другая реакция на гиперстимуляцию — застывание, паралич: “Восприятие становится опытом только в том случае, если оно устанавливает связь с чувственной памятью прошлого; но “защитный глаз”, который предупреждает впечатления, “не отдается грезам о далеких предметах”. Положение “обманом лишённого опыта” стало всеобщим, так как синестетическая система призвана отражать технологические раздражители для того, чтобы защитить как тело от травмы в результате несчастного случая, так и психику от перцептуального шока. В результате, ее роль меняется на противоположную. Ее цель — вызвать в организме оцепенение, умервить чувства, подавить память: когнитивная система синестетики превратилась, скорее, в когнитивную систему анестетиков. В подобной ситуации “кризиса восприятия” вопрос уже не в обучении грубого уха слушать музыку, но в возвращении ему слуха. Вопрос более не в воспитании у глаза способности видеть красоту, но в восстановлении этой “способности восприятия”. Механизм фотоаппарата, неспособный “ответить на наш взгляд” фиксирует безжизненность глаз, обращенных к нему — глаз, которые утратили способность смотреть. Разумеется, глаза видят. Атакуемые фрагментарными впечатлениями они видят слишком много и не фиксируют ничего. Таким образом, совпадение сверхстимуляции и полной нечувствительности стало характеристикой новой синестетической организации как организации анестетиков. Диалектический поворот, при котором эстетика из когнитивного метода взаимодействия с реальностью превращается в средство блокирования реальности, разрушает способность человеческого организма реагировать политически даже в том случае, когда речь идет о самосохранении” (Бак-Морс С., 1994, с.182-183).

<sup>148</sup> “Подавление антисоциальных реакций — химера, и неприемлемо в принципе. Все индивидуальные акты — асоциальны” (Арто А., 1994, с.152).

Например, к мимесису истерической дуги.<sup>149</sup>

Например, к выходу за черту стрессогенного, невротизированного города. В пограничную зону, по крайней мере.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Мостик, дуга — одна из отличительных черт некрокино и некрофотографии. Мостик звучит в монологе “зубного техника” в кинофильме “Папа, умер Дед Мороз”. Истерическая дуга — реликт психиатрии, чистый признак истерии, вторая фаза большого истерического припадка, так называемых больших движений или клоунизма.

<sup>150</sup> Все фильмы, за исключением “Мужества”, который снимался “под городом”, в полузатопленном подвале “Ленфильма”, были сняты в пригородах, на границе города: “Санитары-оборотни”, “Лесоруб”, “Весна” на Ржевке, в Зеленогорске, Сестрорецке, Песочной, “Вепри суицида” — в поселке Морозовка, “Рыцари поднебесья” — на Ржевке, “Папа, умер Дед Мороз” — в Петергофе, поселке Рахья, в районе Лисьего Носа, в Сертоволо и на Ржевке, “Воля” — на окраинах Потсдама, “Деревянная комната” — на Селигере, в Шувалово Озерах. Отметим, что и сам Е.Юфит в начале 1990-х переезжает из Петербурга в Петергоф.

## В КРЕМАТОРИИ

Однажды Свирепый высказал пожелание посетить крематорий, в то время, когда Мертвый будет работать в вечернюю смену. Дело было зимой. Свирепый приехал к Мертвому. Они напились и остались в крематории на ночь. Точнее, пока они пили, их там забыли, закрыли. Ночью Мертвый повел Свирепого на экскурсию, которую сопровождал очень обстоятельными комментариями, объясняя в подробностях весь технологический цикл утилизации трупов. В конце экскурсии они подошли к главному элементу — кремационной печи, которая имела перед входом для перемещения гроба с трупом транспортную ленту. Мертвый в повествовательно фольклорном стиле объяснял смысл данного технологического этапа. Свой рассказ он сопровождал конкретными иллюстративными действиями. Главным действующим лицом своего повествования он избрал Свирепого, а себе отвел роль рассказчика. Он говорил: “Вот это транспортная лента, называется она “с лопатой”. Знаешь такую сказку, как Баба Яга сажала мальчика на лопату и отправляла в печь?” Свирепый говорит: “Знаю”. “Ну, вот, садись на лопату ко мне передом, а к печке задом”, — говорит Мертвый. Посадил он Свирепого как в сказке, ноги поджалему к животу, руками заставил их обхватить, спиной повернул к печке. Печку же он по ходу рассказа уже включил. Нажал кнопочку и транспортная лента пошла. “Вот теперь, — говорит, — чтобы в печечку войти...” Тут Свирепый, как он потом рассказывал, спинным мозгом почувствовал пылающее у себя за спиной пламя, и в двух сантиметрах от механически раздвигающихся движущимся объектом створок соскочил с транспортной ленты. Мертвый был в жутком возбуждении, глаза горели. Он начал себя руками по ногам бить и причитать: “Что же ты наделал! Я бы сам выключил! Испортил весь эксперимент” А Свирепый чувствовал: “Нет, не выключил бы он”.

рассказал В.Кустов

### 3. МЕЖДУ МНИМЫМ И НЕМЫМ

Нет ответа:

мнимое повествование не обладает конвенциональной логикой последовательности событий, его порядок непредсказуем, он не действует в системе вопрос-ответ.<sup>151</sup> Конвенциональная, осознанная коммуникация приостановлена. Патоло-

---

<sup>151</sup> “Смерть - окончательный разрыв: биологические движения утрачивают всякую зависимость от процесса означения, от выражения. Смерть — разложение; она — безответность” (Левинас Э., 1994, с.33-34). Впрочем, с другой стороны, сам вывод о том, что некто умер, который делают на основании ряда признаков, является ответом, означением, иначе говоря обездвиженное тело — тоже ответ на вопрос. Тело, принадлежащее теперь области смерти, претерпевает ряд связанных с гипоксией (недостатком кислорода) процессов, идет интенсивное испарение жидкости, появляется трупная эмфизема, нарушается целостность тканей, происходит массивный выход воздуха, в результате которого тело может опадать или подыматься. И в этом смысле коммуникация также продолжается, по крайней мере, коммуникация между патологоанатомом и мертвым телом.

В первую очередь ответы исходят от лица. Лицо говорит и молча. Без слов... Лицо постепенно занимает экран сновидения, экран материнской груди. Лицо в первую очередь показывает, каков внешний мир. Лицо как внешний мир амбивалентно: оно говорит и скрывает, оно подтверждает и опровергает слова.

В лице говорят глаза, в которые можно уйти, сквозь которые человек погружается в другого и сквозь которые он воплощается в другого, вселяется в него, вбирая его в себя, поглощая его душу. Лицо - экран другого мира, через который завязываются узы: “видеть лицо значит говорить с лицом. Трансценденция не оптически, она — первый этический жест” (Levinas E., 1992, p.190).

Этот процесс разворачивается на киноэкране: “глаз распознает в пространстве фигуру и отделяет ее от пространства. Затем глаз начинает членить фигуру, выделяя в ней лицо и отдавая лицу предпочтение перед всем остальным. Мгновение спустя то же происходит с глазами - глаза становятся конечной точкой этого путешествия. Глаза зрителя нашли на экране своего двойника” (Лотман Ю., Цивьян Ю., 1994, с.208).

Этот процесс, процесс установления отношений с лицом, захватывается фотографией, на которой его еще можно различить, “но оно уже далеко от привычных определенностей человеческой психофизиологии”, оно находится “на переходе от улыбки к гримасе боли, от живого к мертвому. В этом состоянии выхода за свои собственные пределы лицо человека становится обездвиженным здесь, чтобы быть устремленным туда” (Туркина О., 1994b, с.96). Этот поворот из “этого мира” в “иной”, этот отказ от установления отношений приводит к их обострению, к болезненно-истерическому посланию, парадоксальным образом направленному на того, от кого лицо отвернулось: “Пластическая формула экстатического лица, известная по истерическим припадкам и средневековой религиозной живописи (на это совпадение указал Шарко) - открытый рот, закатившиеся глаза, блуждающая



гичность происходящего, патологичность видимого<sup>152</sup> вновь и вновь возрождает привкус смерти.<sup>153</sup>

В некрофильмах нет логического признака будущего события. Следующее движение остается неизвестным. Здесь нет судьбоносной рациональности чеховского ружья, нет улики подобной зажигалке из хичкоковских “Незнакомцев в поезде” (1951), нет предвещающего теперь уже ожидаемую развязку падения с башни черных очков из “Окончательного анализа”.<sup>154</sup> Нет такого детерминированного логикой и утверждающего параноидальное всемогущество мыслей ложного случая. Здесь другой случай, случай как результат непредсказуемого столкновения, как итог объективной случайности.<sup>155</sup> Итог: — виртуальная смерть. Посвящение.

Смерть Деда Мороза останавливает время, цикличность жизни и смерти прерывается, заведенный порядок нарушается. Кто там живой? Кто тут мертвый? Новый год оказывается необходим, хотя бы и в другое время. Так, в некропрактике отказ от общего новогоднего ритуала имел место в начале 1978 году, когда А. Панов вместе с Е. Юфитом решили праздновать Новый год в ночь с 30 на 31 мая. Эта “своя” традиция время от времени возобновляется и поныне.

---

полу-улыбка полу-гримаса, придающая лицу амбивалентное выражение предельной муки и предельной радости, присутствуют на лице человека и в его последние минуты. Эта формула отказа от коммуникации с другим человеком, подчиненным обычному ритму жизни, ради встречи с кем-то (чем-то) Другим использована художником для создания своей образительной “смертельной идиомы” (там же, с.96-97). Уходящее, даже отсутствующее лицо говорит.

<sup>152</sup> Для Фуко безумие, репрезентация безумия носит зрительный характер *par excellence*, безумие молчит: “...психология безумия становится возможной, потому что под взглядом оно непрерывно вызывается к своей собственной поверхности, к устранению своей закрытости. О нем судят исключительно по его действиям; его не понимают исходя из процесса намерения, и речь не идет о том, чтобы выведать его секреты. Оно ответственно лишь в той своей части, которая видима. Все остальное хранится в молчании. Безумие существует лишь как видимое” (Foucault M. 1961, pp.258-9). Молчание же вместе с неподвижностью — признаки захваченного света, схваченного образа — фотографии и смерти; и не только признаки, но — главные символы ее изображения (Cf. Barthes R., 1981; Dubois Ph., 1983; Metz C., 1985).

<sup>153</sup> Ибо “безумие есть уже-здесь смерти” (Foucault M., 1961, p.28). Утрата ума, временное безумие как временная смерть — обязательный аспект совершаемой в сказочном повествовании инициации: “побоями ли, голодом ли, или болью, истязанием, или отравляющими или наркотическими напитками - неюфит ввергался в состояние бешеного безумия” (Пропп В., 1996, с.89).

<sup>154</sup> (1992, реж. Фил Жоану). Черные очки не только бессознательно (пред)упреждают о будущем в случае с одной сестрой, но и после ее гибели, открывают возможность следующей истории — глаза закрывает этим же экраном сестра — кто за ними? за недоступными глазами?

<sup>155</sup> В режиме объективной случайности снимает Юфит фотографии: на кинолентку снимаются сотни кадров, из которых извлекается затем “нужный”. Впрочем, может быть и другая точка зрения: фотографии, сделанные в 1996-1997 годах в Америке, сняты простым фотоаппаратом, “потому что природа там уже мертвая, не шевелится” (Юфит).

Тем временем смерть крадется молча. Влечение к смерти работает в тишине. Жизнь говорит и создает шумы, но не смерть.<sup>156</sup> Хотя мертвые тела и издают звуки, но звуки эти не те, что служат обмену информацией. Нет слов перед лицом смерти:

— А этот фильм со словами будет?

— Нет, с ревом.

(А.Мертвый, из передачи “Пятое колесо”, осень, 1989)

Звуки, шорохи, шелест помечают пространство: лес, изба, существо... Звуки. Не речь.<sup>157</sup> Мертвая коммуникация. Регресс от слова к образу требует активизации чувств.<sup>158</sup> Образ “как таковой” в своей нарциссичности уводит к состоянию неотствующего инфанта, к инфантилизму неразличающему символический бинаризм, к органическому, к протолингвистической телесности. Слов нет: погружение в первичный аутизм или деструктивная аутоагрессия?

Впрочем, в фильмах речь есть. Но она — паралогична, подчеркивает нелепость, недовершенство в движении к недостижимой конечной истине самой речи. Речь произносит один из “Рыцарей поднебесья”: прфрарпддоллрпыарпдлочьябтьтябтьмчярпшзъгн

---

<sup>156</sup> Влечения к смерти, “немые и могущественные”, “пребывающие в покое”, “следуя указаниям принципа удовольствия, хотя бы усмирить нарушителя покоя эроса” (Фрейд З., 1990, с.55).

<sup>157</sup> Именно символическое гетто устанавливает логические преграды: мнимое повествование, нехватка речи делает совершенно конкретные кинообразы абстрактными: “Я думаю, нужно учесть одну особенность психофизиологии зрительского восприятия. Мне рассказывал великий филолог Роман Якобсон, что он смотрел много подобных фильмов в собрании Музея нью-йоркского современного искусства. И обнаружил, что “абстрактные” фильмы можно смотреть подряд только несколько минут в отличие от абстрактной живописи. Может быть, стоит подумать над более широким использованием речи, слова? Пока в этих фильмах она почти отсутствует” (Иванов, Вяч.Вс. 1989).

Звуки же, “в свою очередь”, становятся частью инсталляции: так фотозекспозиция Юфита на выставке “Кабинет” в Стеделик музее (1997) сопровождалась навязчиво повторяющимся тупым стуком дятла. Эти звуки становятся странным элементом смещающим молчащую подобно смерти фотографию в сторону кино, в котором, как минимум, порой, можно услышать звук работающего киноаппарата (смотри “Деревянную комнату”).

<sup>158</sup> Регресс от речи к образу — так в сновидении “мысли переводятся в чувственные образы по большей части зрительного характера” (Фрейд З., 1989, с.113).

Сновидение с его регрессией уместно ввиду навязываемого нам, навязываемого нами сновиденческого характера некрокино Юфита еще и в силу его патологичности (там же, с.307: “сновидение является патологическим продуктом, первым звеном цепи, которая включает истерический симптом, навязчивое представление, бредовую идею, но отличается от них преходящим характером и тем, что он возникает в условиях свойственных нормальной жизни”, — эти же две черты отличают и кино: преходящий характер и условия свойственные нормальной жизни).

кзещнеургпоарплав. Нет, это не паралогика шизофазии. Это внутренний монолог, исходящий вовне не для кого. Нет коммуникации. Пространство нарциссически замкнуто.<sup>159</sup> Самый длинный абсурдный монолог произнесен зубным врачом.<sup>160</sup> Вот он:

Юфит. Поза "мостик"



<sup>159</sup> Так настоятельно подчеркивается изобразительность: "изображенные фигуры, как заметил уже Платон, не могут ни спрашивать, ни отвечать, а *fortiori* изображенный кот — это животное нарциссическое *par excellence*" (Kofman S., 1985, p.95).

<sup>160</sup> И здесь определенная динамика замещений не дает возможность произвести идентификацию, влить жизнь в субъекта речи: зубной врач "на самом деле" не зубной врач, а нарратор затыкающий рот собеседнику, нет, не нарратор, а скрытый за ним актер, нет, не актер, а молчаливый сценарист, Владимир Маслов (он же — актер, зубной врач, нарратор и т.д.).

Кроме того, существует версия этого же фильма "Папа, умер Дед Мороз", где речь не звучит.

— Вы не достаточно разумны. Чаще делайте мостик, это развивает спинной мозг. Кстати, вы никогда не задумывались о том, что такое неведомое?

— Нет.

— Поиски ответа на этот вопрос привели к противоположному результату.

— Противоположному чему?

— Вот именно это и надо выяснить. Общими усилиями. Если взяться за руки всем и упасть лицом вниз, произойдет перемена в положении тел. Частые перемены тел могут означать, что угодно, а, следовательно, и ответ на вопрос. А если лежа на полу перекатываться друг через друга, не выпуская рук, это увеличит шанс на познание неведомого. Все зависит от количества падающих. Чем их больше, тем сильнее звук от падения и перекатывания. Это прибавляет уверенности. Главное, - не обращать внимания на гибель лежащего рядом, и продолжать перекатывать его тело. Жизнь в движении. Откройте рот.

Откройте рот, но не говорите. “Вы не достаточно разумны”. Результат всегда противоположен. Неведомое остается. Всегда.

В других местах некрокино на зрителя направлены фрагменты высказываний. Расчлененная речь — увечья нанесенные этой отличительной черте человека, этому символическому культурному продукту, этому технологическому благу со-общения, этому средству овладения средой, средству восстановления отсутствующего объекта и этому же инструменту подавления.

Порой раздаются звуки: тупые звуки дятла, острые звуки пилы.

О смерти — ни слова.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> В какой раз приходится сказать: “Мы не можем мыслить то, что мыслить не в наших силах; значит, то, что мы не в силах мыслить, мы не в состоянии сказать” ( Виттгенштейн Л. 1994, с.56)

## ВСПЫШКА ГОМОСЕКСУАЛИЗМА В КАРЕЛИИ

Журнал “Суд идет” за 1925 год описывает вспышку гомосексуализма в одной из кавалерийских частей расквартированных в Карелии. Из рапорта дежурного в ту ночь офицера: “В три часа ночи в сопровождении трех солдат я совершал очередной предусмотренный распорядком обход территории полка. Никаких нарушений мы не обнаружили, лишь около пищеблока по свежему снегу проходила цепочка двух пар следов; по форме они напоминали человеческие, но размером превышали медвежьи. Это вызвало у меня беспокойство и я приказал солдатам вывести шесть охранных солдат, привязать их у пищеблока, после чего сел писать рапорт командиру полка. В два часа ночи у меня неожиданно участилось сердцебиение, сопровождаемое сильнейшим возбуждением. Собаки отчаянно стали лаять и буквально срывались с цепи. Я вскочил из-за стола и с приказом “Спустить собак!” вбежал в соседнюю к солдатам комнату. То что происходило в тот момент с солдатами не поддавалось описанию. Они молча с обезумевшими глазами носились с оголенными штык-ножами друг за другом, срывая с себя окровавленную одежду. Я выстрелил три раза в воздух в попытке прекратить безобразие, но они никак не отреагировали на выстрелы. Собаки буквально срывались с цепи. Пришлось оставить солдат и броситься спускать их с цепей. Они, одна за другой срывались с места и мгновенно исчезали в темноте. Секунд через пять раздалась вдалеке отзвуки глухого рычания, потом все затихло и донесся жуткий протяжный невероятной силы рев. У меня стали подкашиваться ноги, в падении я успел сделать три выстрела в направлении рева. Последнее, что я смутно помню, это два огромных черных силуэта, растворяющиеся в темных провалах между деревьями”. Дежурный офицер был вскоре найден на месте происшествия почти полностью заваленный свежим снегом. Обмороженный, он был отправлен в военный госпиталь. За гибель собак обвинение с него было снято. Приданные ему солдаты были вначале отданы под следствие, но вскоре их освободили, так как было установлено, что подобные массовые безобразия в ту ночь творились во всех жилых помещениях полка. Никаких разумных обоснований, что являлось причиной вспышки активной педерастии в расположении военной части найдено не было, и дело закрыли.

из архива Юфита

#### 4. СМУТНЫЙ ОБРАЗ: ВСЕПОГЛОЩАЮЩИЙ ФОН

Белая полоса едва расчлененных звуков сопровождает тотальный фон. На фотографиях, в кинокадрах, отсутствует заманивающая взгляд цель, отсутствуют опорные точки сборки образа. Расположение децентрировано. Центральность по-свиденчески ослаблена. Децентрируемость приводит к распространению, рассеиванию, растворению значения. Все — равно.

Оптические искажения на экране, различного рода раскачивания изображения, например, использование мягкого фокуса, при котором контуры размываются, рожают иллюзию субъективного взгляда, создающего для глаз дополнительное напряжение. Оптическая децентрация вынуждает глаз изменить состояние, изменить расстояние до объекта, сблизиться с его неуловимым контуром или удалиться от него. Что-то нужно предпринять.

Неразличимость центрального образа нарушает априорно заданную когнитивную функцию воображаемого, для которого предельно важную роль играют такие свидетельствующие о совпадении означающего и означаемого факторы, как сходство, подобие форм. Обман ожидания, с одной стороны, создает ситуацию растущей при дезориентации тревоги, с другой стороны, отсутствие ожидаемого совпадения означаемого с означющим приводит к появлению обманов восприятия, к возникновению парейдолий.<sup>162</sup>

---

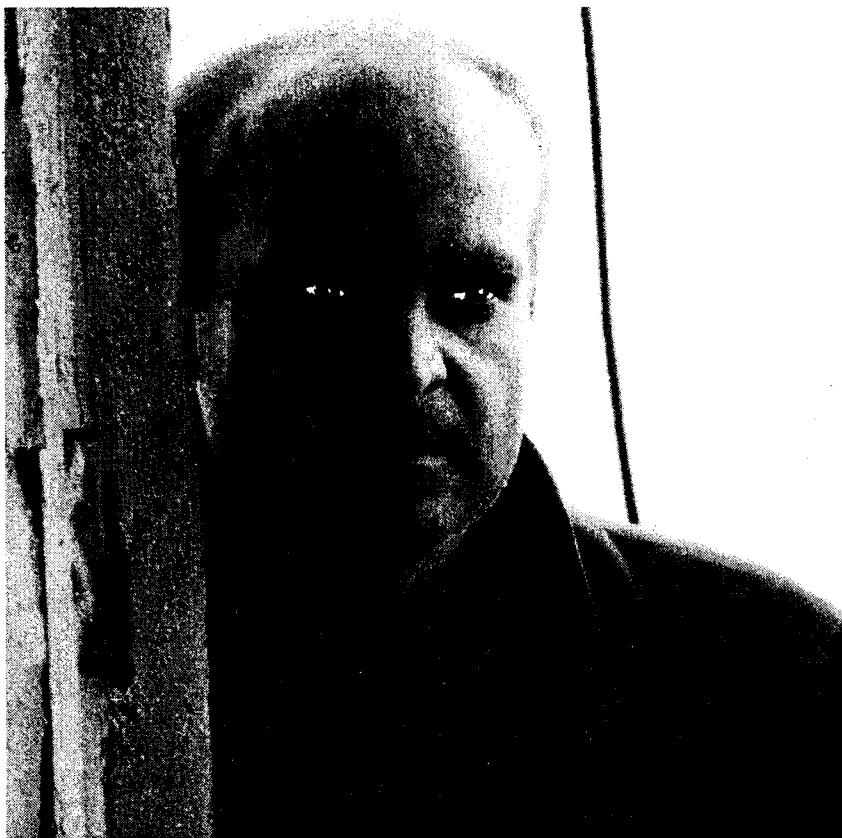
<sup>162</sup> Парейдолии, появляющиеся на основе некоего реального объекта изображения — разновидность зрительных иллюзий. Мнимые изображения возникают при иллюзорном восприятии реального объекта. Разворачиваются на плоскости; например, при рассматривании рисунка обоев на стене человеку видятся изменчивые, фантастические пейзажи, лица людей, необычных зверей и т.п. Основой иллюзорных образов являются детали действительного рисунка. При помрачении сознания, на высоте второй стадии делирия образ может полностью поглощать контуры реального предмета. Произвольные парейдолии близки художественной фантазии, “это имеющее интимную связь с представлениями активное, произвольное фантазирование на основе воспринимаемого действительно объекта с обязательным использованием его деталей... по некоторым свидетельствам, такие произвольные парейдолии были у Леонардо да Винчи.” (Рыбальский М., 1983, с.129). Для Ясперса, который предложил этот термин, парейдолии — “это не объяснимые аффектами и ассоциативными процессами, наступающими при ясном сознании и против воли, преобразования реальных восприятий, так что элементы содержатся и в этих новообразованиях” (Ясперс К., 1996, с.18).

Всепоглащающий фон содержит лишь намеки,<sup>163</sup> варианты различения, парейдолии демонстрируют свободу очевидца. Однако, происходит поглощение чужеземным ландшафтом. Всепоглащающий фон, многозначность ведут к дезориентации, которая в свою очередь приводит к десемантизации пространства, что в свою очередь возрождает тревогу, этот пограничный феномен, переводящий телесный опыт, этот блокирующий энергию влечений агент смерти: тревога это уже здесь-и-сейчас происходящее приглашение (к) смерти.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Именно так порой и представляются некрофильмы, в частности "Рыцари поднебесья": "Ни света, ни цвета, ни сюжета... мутное марево черно-белого изображения и невнятные намеки" (Крижанская Д., 1991, с.15). Именно "различными неясными, как бы нерешительными намеками" (Фрейд З., 1989, с.95) и заменяется в сновидении не имеющая репрезентаций негативность смерти. Впрочем, пора сказать, что сон не только гомологичен смерти, но именно он может отличать живое от мертвого: "Живые узнаются потому, что они пахнут, зевают, спят и смеются. Мертвецы всего этого не делают. Естественно поэтому, что страж, охраняющий царство мертвых от живых, пытается по запаху, смеху и сну узнать природу пришельца, а этим самым определить его право на дальнейшее следование" (Пропп В., 1996, с.81). Герой-писатель пробуждается от сна ("Папа, умер Дед Мороз"), он кажется живым. Он отправляется, он уезжает, он делается героем ("Его двойником-антиподом будет "негерой" - человек, прикованный к своему миру, персонаж, с которым ничего никогда не случается", Лотман Ю., Цивьян Ю., 1994, с.119), он покидает свой дом в направлении другого дома, избы, замка, царства.

<sup>164</sup> "Тревога это в первую очередь пограничный феномен, который переводит телесное существование. Это активное контринвестирование, создание линии фронта, динамического возбуждения, стремящегося заблокировать энергию влечений" (Laplanche J., 1992, p.156). "Тревога настоящего называется Будущее; тревога сегодня называется Завтра, а тревога завтра - Послезавтра. Но тревога тревог, эта тревога, которую можно было бы назвать предельной тревогой, называется Смертью" (Jankelevitch V., 1977, p.51).



*Юфит. Кадр из фильма "Рыцари поднебесья", 1989*

Время посвящения. Объекты становления утрачивают форму: смутные образы едва вырисовываются на всепоглощающем — лесном — фоне. Время раскрывается: всепоглощающий ужас. Между-время. Межвремяе. Ни то; ни се. Герои не живые и не мертвые; пластика их движений не соответствует жизни, это — противоестественная жизнь с размытым контуром.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> "Пугает здесь, следовательно, не вообще одушевленность (подлинная или имитация), а какая-то как бы незаконная или противоестественная одушевленность. Органической жизни соответствует концентрированность и членораздельность, здесь же расплывчатая, аморфная и вместе с тем упругая, текучая масса, почти неорганическая жизнь" (Липавский Л., 1995, с.162).



Заблудиться, потеряться в лесу, в этом однородном пространстве, где нет отдельных деревьев, где есть лишь потребность обнаружения входа-выхода. Здесь разыгрывается веселье. Здесь в заброшенности отчетлива травма рождения, это место инициации — перерождения. Уже здесь писатель, стремящийся описать мышшь-бурозубку. Уже здесь санитары-оборотни.<sup>166</sup> Уже склонились их зловещие тени.

Уже давно началось посвящение в живые-и-мертвые. Всегда уже началось до мысли о начале. Так не понятно, когда же именно герой отправился в страну умершего Деда Мороза, в какой момент началось перемещение смутного образа героя на всепоглощающий фон территории посвящения... Дедушка и внук переправляют попавшегося сантехника по канализационным сетям. Герой пробуждается. Отправляется в лесную избушку. Серия иницирующих процедур просматривается. Из бинтов высвобождается женщина-проводник. Встреча с застывающим братом двоюродным и его окружением. Изготовление кола. Похороны внука. Пробуждение героя и бегство из лесной избушки. Открывается новая серия. Кабинет стоматолога. Символическая кастрация героя. Символическое над ним насилие. Иллюзорное бегство его уже обезумевшего на дрезине. Вновь появляются дед с внуком из подвала. Внук устремляется навстречу судьбе-дрезине. Образ помощника-бурозубки в воде. Вскоре похолодало. Деды идут. Но не выбраться из фобогенного леса без Проводника, без Помощника, без Деда Мороза. Не выбраться и не вернуться. Пребывать в межпространстве межвременья.

Инициация. Тень между черным и белым.

---

<sup>166</sup> Принадлежащие и этому и тому миру, принадлежащие царству тени, лесному царству, “где производится обряд посвящения, где переживается временная смерть, где скрыт вход в царство мертвых” (Пропп В., 1996, с.58).

Тревожащая тень, ложащаяся на экраны кино,<sup>167</sup> на экраны восприятия задается черно-белым пространством.<sup>168</sup> Но здесь это тень теней. Это - дрожащая тень среди теней в Царстве Теней.

---

<sup>167</sup> От “Носферату” Ф.В.Мурнау до “Суспирии” Д.Ардженто, от “Пражского студента” П.Вегенера до “Тени” Р.Малхахи. Тень связана с а) преследованием (некто следует по пятам как тень); б) неясностью и тревогой (где-то меж деревьев промелькнула чья-то тень; в) внутренним состоянием неуверенности (на лице промелькнула тень сомнения); г) призраком (явились тени забытых предков); д) подозрением (тень легла на имя).

<sup>168</sup> Черно-белое искусство может восприниматься как очевидное искусство в силу своей неполноценности, неестественности, в виду своей миметической ущербности. Возникающий между репрезентацией и референтом зазор заполняется экспрессивностью тени. Отношение Юфита к цвету можно проиллюстрировать двумя примерами: а) Юфит зачастую предпочитает смотреть (если смотрит вообще) фильмы, убрав предварительно с экрана цвет, б) в совместных с Котельниковым живописных работах вначале Юфит делал черно-белый “каркас” работ, затем Котельников насыщал их цветом. Черно-белое как эфемерное, призрачное против плотского, жизненного, живого. Здесь переход к новой стратегии Юфита: от плотского веселого гротеска, в котором о смерти “говорили” — в регрессивном движении — тупость, идиотия, отсутствие выразительных движений и т.д., то теперь о смерти “говорит” размытый смысл, децентрированность, эфемерность, что особенно проявляется в фотографии. Отрицание цвета Юфитом не сводится к привязанности к черно-белому изображению. Во-первых, в 1996 году сделаны первые цветные фотографии. Однако, их цветность монохромна. Также и в кино, он готов снимать цветное кино, но условно цветное — два цвета, та же монохромность.

Черно-белая гамма в той или иной мере присуща всем некропрактикам. Для Владимира Кустова она является в творчестве принципиальной в связи с символикой: белый — смерть, черный — жизнь: *“это два интегральных образа, я меняю их соотношение относительно того соотношения, которое было на документальной фотографии, чем достигаю перевода в свой авторский код. Соотношение черного и белого — один из ключевых моментов трансформации объекта образа смерть из абсолютно натурального в объект закодированный согласно законам некрометода”*

## РАССКАЗ ОТЦА МЕРТВОГО

*В сентябре 1997 года мы осуществляли досъемки фильма “Серебряные головы” на Селигере. Лето было крайне засушливым, грибы в лесах не росли, но малина и клюква на болотах уродились. Навестили отца Мертвого. Он выглядел оглушенным, и после обычного для встречи набора вопросов и ответов рассказал следующее: рано утром пошел я на болото за клюквой, рядом на пригорье находился малинник, внизу от меня метрах в двадцати — маленькое болотное озеро с топкими берегами; в малиннике периодически что-то потрескивало; я решил, что ежи, и часа три спокойно собирал ягоды; вдруг неожиданно раздался топот — из леса выскочил лось и рванул по кромке болота мимо малинника, там раздался страшный треск, и наперерез лосю метнулся медведь; лось резко бросился в сторону и, оказавшись на топком берегу болотного озера, начал погружаться; в долю секунды в невероятной силы прыжке медведь оказался у него на загривке, зажав морду лося своими челюстями; через несколько секунд все было кончено — вода над ними сомкнулась; минут десять в тишине лопались пузыри.*

*из архива Юфита*

## 5. ПРЕВРАЩЕНИЯ ВООБРАЖАЕМОГО

В кино Юфита нет морфинга, но, между тем, субъекты ачеловечиваются,<sup>169</sup> превращаются в существ, поведение которых отклоняется от нормы, вновь и вновь устанавливаемой Западной культурой: это — *странные* люди-становящиеся-животными, люди-становящиеся-трупам, люди-становящиеся-(само)убийцами.

В живописи Юфита основной персонаж — зооморф, получеловек-полуживотное, более того, образующий неразрывные садо-мазохистские узы с другим “сцепки” зооморфа с зооморфом, человека с человеком, человека с животным<sup>170</sup>; на его фотографиях человеческие существа растворяются в мире растений и захватываются в движении; одним из приемов ачеловечивания в кино служит монтажная технология,

---

<sup>169</sup> См. Мазин В., 1992d; 1993b; 1994. Утрата присущих человеку экспрессивных, этологических черт может указывать как на становление-мертвым, так и на становление-животным. Гомологию этих становлений подтверждает сказка: “смерть на некоторой стадии мыслится как превращение в животных... смерть есть превращение в животных...” (Пропп, В., 1996, с.77). И отправление в страну мертвых требует изменения облика смены тела, смены идентичности, даже видовой идентичности: “герой, чтобы переправиться в иное царство или обратно, иногда превращается в животное” (*там же*, с.203).

<sup>170</sup> Слово “сцепка” - из некролексикона, оно обозначает соединение тел, будь то на картине, или в драке. Гротеск сцепки вводит мотив деиндивидуализации, карнавальная утрата отдельно-прижизненного существования.

Зооморф, сцепка человека с животным представляет собой визуализацию становления, в частности, становления-животным, которое скорее демонстрирует эволюционный процесс, чем служит окольной тропой, в нем “нет ничего от метафоры. Никакого символизма, никакой аллегории... Это карта напряжений. Это совокупность состояний, каждое из которых отлично от другого... оно конституирует процесс, который замещает субъективность” (Deleuze G., Guattari F., 1975, p.65). Становление и амбивалентность непосредственно указывают на гротескные аспекты некрообраза, характеризующие “явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления” (Бахтин М., 1990, с.31). Смерть и сексуальность связывают в гротескном образе тела “два тела в одном: одно — рождающееся и отмирающее, другое - зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое. Это - всегда чреватое и рождающее тело или хотя бы готовое к зачатию и оплодотворению — с подчеркнутым фаллом или детородным органом. Из одного тела всегда в той или иной форме и степени выпирает другое, новое тело” (*там же*, с.33).

превращающая ученого в погоне за бурозубкой в бурозубку, в человека-бурозубку, в челозубку-буровека,<sup>171</sup> соединяющая через груминг бобров и людей.<sup>172</sup>

Субъекты ачеловечиваются, теряют свой человеческий облик, свой внешний вид, свои повадки, свои поведенческие реакции; впрочем, лицо все-таки всегда остается узнаваемым.<sup>173</sup> Ачеловечивающий регресс сопряжен не с какими-либо этическими коннотациями, связанными с понятием дегуманизация,<sup>174</sup> но содержит биологический и психологический смысл. Блуждание по эволюционным путям онто-фило-генеза совершается нелегально: в обход — но лишь *в определенной мере* — физической стрелы времени. Более того, регресс не только можно рассматривать как движение вспять, но и как постоянное давление прошлого на настоящее, здесь-и-сейчас восстающее наследие. Сам же процесс регрессии, усиливающий бессознательную ценность умирания, проступает как улика несовершенства культурного прогресса.

---

<sup>171</sup> “Папа, умер Дед Мороз”: “Писатель-экспедитор и объект его изучения формируют единое тело трансформированного челозубки-буровека” (Мазин В., 1992с, с.192). Здесь вступает в силу своего рода монтажная инфицированность кадра, его контекстуальный семиозис, известный, по крайней мере, со времен экспериментов Э.Кулешова.

<sup>172</sup> Смотри “Деревянную комнату”; при этом стоит обратить внимание, как разнесенные во времени эпизоды тем не менее связываются и ресемиотизируют друг друга.

Другой пример из “Деревянной комнаты” — узы, узел, соединяющий самоубийцу с собакой. Эта симбиотическая связь включает кинантропический контекст — бред превращения в собаку.

<sup>173</sup> “Отказ от человека оказывается для фотографии делом почти невозможным. Кто этого еще не знал, того научили этому лучшие русские фильмы, показавшие, что и окружающая человека среда и пейзаж открываются только тому из фотографов, кто может постигнуть их в безымянном отражении, возникающем в человеческом лице” (Беньямин В., 1996, с.83).

<sup>174</sup> Причем, дегуманизация различает понятия гуманизма и антигуманизма, проходит по краю между жизнь и смертью: “лесорубы, санитары-оборотни — это гуманисты. Они говорят, что жизнь — это смерть, а смерть — это жизнь” (Алейников Г., 1987, с.10). По этой причине, или нет, а “Рыцари поднебесья” получили на Всесоюзном фестивале “Молодость” в Киеве в 1989 году специальный приз жюри “За благополучное развитие гуманистических традиций Андрея Тарковского. За мир и дружбу между народами”. Оппозиция гуманизм/антигуманизм, как показывает работа О.Туркиной (1992, сс.72-74), может быть рассмотрена и через другую бинарную пару ингумация/эксгумация, в которой первая операция традиционно считается позитивной, вторая — негативной, то есть удаление дает успокоение, приближение (в первую очередь исследовательское, аналитическое, некроаналитическое) пугает. Таким образом, вытеснение получает гуманистическое оправдание, осознание же априори подвергается гуманистической обструкции. В этой же связи Г.Алейников (1987, с.10) написал: “лесорубы, санитары-оборотни — это гуманисты. Они говорят, что жизнь — это смерть, а смерть — это жизнь”, тем самым, повторяя слова Хайдеггера “умирание будет титулом для способа быть, каким присутствие есть в своей смерти” (Хайдеггер М., 1997, с.247).

Биологические основания для такого рода превращений — биогенетический закон рекапитуляции видов. Закон демонстрирующий саму возможность становления вопреки стремлению к копированию, к вос-производству.



*“Отец”, деревянная скульптура Морозова по эскизу Юфита*

Психологические основания для такого рода превращений известны по сновидениям: человек погружается, человек превращается.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Превращение образа во сне указывает на причинную зависимость между образами. Кроме того, сновиденческая регрессия связана с аффектом, с основанием восприятия и порождения произведения искусства: если в бодрственном состоянии раздражение протекает к моторному концу аппарата (прогрессирующий путь), то в галлюцинаторном, в сновиденческом — к чувствующему концу (искусство, аффект) и характер сновидение регрессирующий: “Эта регрессия” и характеризует сновидение (Фрейд)

Становление-животным, имеющее длительную мифологическую, сказочную, литературную традицию, у Юфита по-своему проявляется и в фигуре оборотня.<sup>176</sup> Это не вампир и не человек-волк, зависящие от появления на небосводе луны или солнца, не Грегор Замза, остающийся человеком в новом теле, но санитар-оборотень, лже-ту-

3., 1913, с.388). Это идентифицирующее погружение в сновидение характеризует и регрессионность кино, которое может содействовать зоо-идентификации (например, если брать бесконечно повторяющихся в фольклоре, мифологии, искусстве, психиатрической практике людей-волков). Этот процесс позволяет в регрессии, парадоксальным образом, эволюционировать. Технологический прогресс - результат не только ноогенеза и изменения экосистемы, но и постоянного галлюцинаторного регресса.

Превращение в животное в сказке, естественно, связано с обретением необходимой для достижения цели силы или особой не присущей человеку способности: “в сказке помощник может рассматриваться как персонифицирующая способность героя. В лесу герой получает или животное или способность превращаться в животное” (Пропп В., 1996, с.167); причем, “герой, превращенный в животное, - древнее героя, получающего животное. Герой и его помощник есть функционально одно лицо. Герой-животное преобразовался в героя плюс животное” (там же). Однако инкорпорированное животное не только помощник (Серый волк для “Ивана Царевича” или “Волк” для Д.Николсона), не только фобиа-аттрактор (“Человек-волк” или “Маленький Ганс”), но и порой реальный *терминатор*. М.Мосс приводит пример (заимствованный у Ховитта) смерти, которую порождает мысль о съеденном тотемическом животном: “если молодой вакальбура поест запретной дичи, он заболевает и, по-видимому, сам себя поедает; он умирает, издавая крики съеденного животного” (Мосс М., 1996, с.229), поглощенный тотем оживает, он “говорит, действует внутри, разрушает человека, пожирает его, и он умирает” (там же, с.235).

<sup>176</sup> Изначально фильм “Папа умер Дед Мороз” был связан с идеей “экранизации”, “необходимой” опорой на повествование “Семья Вурдалака” А.К.Толстого: А.Сокуров представил Е.Юфита и его “Рыцарей поднебесья” А.Герману, руководившему тогда Мастерской Первого и Экспериментального фильма. А.Герман решил, что фильм “странный, но что-то в нем есть”, и предложил снять исторический фильм для широкой аудитории, например, экранизировать “Упыря”. Е.Юфит и В.Маслов предпочли более динамичный рассказ, “Семья Вурдалака” и перенесли действие в современность. Так рождался “Папа умер Дед Мороз”, от сценария которого к концу фильма не осталось ничего, ибо “делался он на монтажном столе” (Юфит). Здесь вновь происходит бегство от нарратива. Причем, от нарратива навязываемого в виде социального заказа, и от нарратива литературно канонизированного. Тем не менее, кое-что связывает кинофильм “Папа, умер Дед Мороз” с историей “Семьи вурдалака”. Это *кое-что* — остов: “герой” попадает в дикое место, в “никуда” (русская деревня, сербская деревня — иницирующая территория, в лесу), где становится очевидцем таинственных событий — истории существ ни живых, ни мертвых; и живых, и мертвых. Неопределенность статуса персонажей — деда, затем внука, а в конце концов и связующей повествование Зденки (замещающей и удваивающей известную слушателям истории маркиза д'Юрфе герцогиню де Грамон) — переносится на экран Юфитом. Существенное отличие заключается в структуре повествования: — в “Семье вурдалака” оно последовательно-логично и содержит “объясняющую модель” происходящего: во-первых, *вампиризм*, вынуждающий окружающих, от деда к внуку и дальше передавать “заразу”, которая переносит их в область между живыми и мертвыми; во-вторых, соединенную с вампиризмом и эпидемическим характером *любовно-галлюцинаторную связь* героя-рассказчика А.К.Толстого (одновременно удаленного от рассказываемых событий и тем самым утверждающего статус истинности повествования) с происходящими сверхъестественными событиями. Эта объясняющая, мотивирующая поведение субъектов модель Юфитом снята. Неопределенность остается неопределенностью.

рист оборотень, одержимый,<sup>177</sup> здесь-и-сейчас раздвоенный, расщепленный, не равный самому себе субъект, функция захватывающего бреда. Одним из признаков такого одержимого, что важно для некрокино, служит утрата им дара речи.

*Человек деформируется. Животное деформируется. Метаморфизация может принимать гротескные формы: “Поскольку матерость автоматически ассоциировалась с матерями животными, среди которых самым матерым являлся кабан, то слово матереть заменялось на слово кабанеть. В связи с этим Юфит предложил вспарывать скальпелем ягодицы и вживлять куски сала людям. Это было натуральное кабанение, соответствующее матерению”* (В.Кустов).

Где-то под маской животного, оборотня может скрывается фигура отца, запрашивающего подчинения и извлечения удовольствия от наказания.<sup>178</sup> Связываясь с животным, тотемом, индивид выходит на связь с отцом, предком, голосом высокого предназначения. Процесс становления — это мучительный процесс инкорпорирования, присвоения (имени) (закона) (символического) (живого) (трупа) отца.

---

<sup>177</sup> “Одержимость всегда связана с метаморфозом, обычно регрессивным, в тотемистическое или бывшее когда-то тотемистическим животное, предмет, образ” (Самохвалов В., 1993, с.99). “Все 23 клинических случая одержимости, которые наблюдались нами, отмечались в клинике параноидной шизофрении” (там же, с.100). “Бред одержимости может считаться историческим предшественником синдрома Кандинского-Клерамбо и своеобразным синкретическим предшественником всех остальных форм бреда. Это позволяет говорить об одержимости как о своеобразном психопатологическом реликте” (там же, с.101).

<sup>178</sup> Эрогенный мазохизм проявляется на оральной стадии развития в виде страха “быть съеденным тотемным животным (отцом)” (Фрейд З., 1992b, с.357), на этой же стадии заметен и оппозиционный, амбивалентно активный признак действия принципа удовольствия — пожирание (груди). Здесь влечение к смерти “в лице садизма” появляется в связи с разрушением экрана груди, экрана сновидения, в связи с “орально-садистским желанием пожрать материнскую грудь. В этот период “главная цель субъекта — овладеть содержимым материнского тела и разрушать мать любым оружием, имеющимся в арсенале у садизма” (Klein M., 1991, p.96). В дальнейшем, уже на садистско-анальной стадии эрогенный мазохизм связывается с подчинением наказанию, своего рода испуганием за инцест-желание и/или за желание смерти.





Итак, становление-животным означает: а) становление-не-человеком и б) становление-отцом, или точнее — становление-мертвым-отцом. Этот процесс запущен страхом: чтобы расчленить и поглотить символического отца нужно самому стать фантазматическим отцом-под-маской-животного.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> "Если животное зоофобических сновидений означает отца, тогда этнологической миф позволяет восстановить отца вместо животного" (Ricoeur P., 1965, p.200).

Становление-растением очевидно не только в фотографии, но и в сценарии “Деревянной комнаты”.<sup>180</sup> В этом сценарии Владимира Маслова ученые заняты гибридизацией человека и дерева: симбиоз должен стать особо стойким. Человек не должен быть “просто человеком”, он должен стать устойчивым героем, он должен обрести новые буквально инкорпорированные, вживленные в плоть протезы: говорят ученые, Высокий и Близорукий:

“Цель наших экспериментов можно определить как начальный этап реализации одной из радикальнейших идей мировой науки — объединение сущностей данного поликонтакта. Попытка опытным путем придать человеку свойства дерева: его твердость, безусловность, способность к регенерации, высокую степень сопротивляемости воздействию окружающей среды, кладет начало процессу создания качественно другой человеческой субстанции, нового, более выносливого и биологически разнообразного существа”<sup>181</sup>

Регресс от-человека и кино-смерть — временное движение в воображаемом времени.

---

<sup>180</sup> Сценарий “Деревянной комнаты” оказался расчлененным на название и собственно сценарий: название послужило известному фильму, а собственно текст сценария стал отправной точкой другого фильма — “Серебряные головы” (1998).

<sup>181</sup> Маслов В., 1992, с.97

В более гротескной, даже издевательской форме сциентистская гибридизация описана в сценарии “Прощай, Джульбарс”:

“Товарищи, друзья! Как вы знаете, в наше время в космосе происходит много важных событий. К ним я отношу и исследования в области биофизики. В спектре биофизических проблем ваш исследовательский зверосовхоз представляет для нас ценнейший инструментарий. В частности, на данный момент наше министерство заинтересовано в проведении испытаний белуго-медведя на космодроме в условиях невесомости. После этих испытаний белуго-медведь, возможно, будет запущен в космос в бортовом отсеке совместного советско-вьетнамского экипажа. Космонавты получат возможность не только проводить биофизические эксперименты, но и вкусно питаться свежим мясом и рыбой. Я искренне надеюсь, что дружба между зверосовхозом и министерством космонавтики будет крепнуть и развиваться.” (Алейниковы и др., 1989, с.11).

## РАССКАЗ ЕГЕРЯ

*В 7 утра я проходил мимо стройки больницы. Грузовики уже начали свозить стройматериалы. На краю деревни перед самым лесом неожиданно услышал глухой взрыв со стороны стройки, потом еще два. Бросился обратно. У стройки, крича, носились индюки. Время от времени кто-то из них неожиданно раздувался до размеров гигантского шара и взрывался, разлетаясь на куски. Подойти ближе и что-то предпринять было опасно. Оставалось стать в сторону и ждать, пока не закончится безобразие. Когда взрывы утихи, мы выяснили, что индюки наклевались карбида на стройке.*

*из архива Юфита*

## 6. САДИЗМ ПРИ ВЛЕЧЕНИИ (К) СМЕРТИ

Нет, нет. Речь не идет... образ не представляет садизм как таковой. Некрореализм воспроизводит *садизм замещенный*; гомосексуальность и насилие символичны, они “лишний раз” напоминают: здесь нет безусловности. Здесь — признак, знак аллегии. Они “лишний раз” напоминают: *здесь может быть* последнее, безусловное насилие смерти.

Фантазирование и создание произведений искусства в их отклонении от конвенций принципа реальности еще раз оказываются связанными с возбуждением и трансформацией символического и воображаемого порядков.<sup>182</sup> Перверсия (психосоматическое) гомологична отклонению (эстетическому). Воспроизведение, будь то кино или фотография, содержит в себе оптическое и эстетическое отклонение от отснятого “означаемого” и от идео-эстетической программы. Перверсия и кино-фото-графия требуют творческого акта, позволяющего перевести полученную когда-то травму в чувство триумфа над реальностью.

---

<sup>182</sup> “В той степени, в какой сексуальность организована и управляема принципом реальности, фантазия утверждает себя главным образом в противостоянии нормальной сексуальности” (Маркузе, с.149). Фантазирование, возможно, замещает реальность игры игрой с реальностью, оно появляется как отказ от игры имитирующей представление о жизни смертных взрослых. Символизация же может быть *непосредственно*, связана не только с освоением внешнего пространства, с его познанием, не только с фантазированием, но и с садизмом, “так как символизм приходит не только, чтобы стать основой как фантазии, так и сублимации, но, более того, на нем строятся отношения субъекта с внешним миром, с реальностью вообще... объект садизма и эпистемофилический импульс, появляющиеся вместе с садизмом и с ним сосуществующие, направляются на материнское тело с его фантазийным содержанием” (Klein M., 1991, p.97-98).



Некронапоминание: садизм репрезентирует невидимое и неслышимое влечение к смерти, деструктивность которого — не самоцель, но путь к снятию напряжения, к преодолению разрывающей абмивалентности, бессознательное бегство от неудовольствия, восстание против садизма принципа реальности в пользу принципа угасания [*Nirvanaprinzip*]. Некросадизм — оскал, направленный на садизм принципа реальности. Оскал, порождающий смех.

Более того, садизм *привлечения*, приглашения смерти обращается своей противоположностью, мазохизмом. Само заявление, само понятие *некрореализм* скрывает за садизмом мазохизм. Такого рода переворачивание, маскировка, сокрытие подчеркивается еще двумя, по меньшей мере, аспектами: во-первых, по(д)вешенным повествованием,<sup>183</sup> во-вторых, нигилизм репрессированного социумом индивида

обречен в своей оппозиционности садизму власти проявлять мазохистичность; в-третьих, сама замещающая природа фотографии и кино предполагает связанную с мазохизмом фетишизацию, аллегория которой можно распознать, узреть в палке, мучительно наслаждающей оральный запрос субъекта (смотри “Весну”).



Юфит, Маслов. Кадр из фильма “Серебряные головы”, 1997

<sup>183</sup> “Именно Мазох вводит в искусство романа технику подвешивания, саспенса — пружину повествования в чистом виде” (Делез Ж., 1994, с.211). И такого рода сжатая пружина, зажатое оком камеры пространство вводит напряженное ожидание, благодаря которому “искусство саспенса всегда ставит нас на сторону жертвы, побуждает нас отождествиться с жертвой” (*там же*). Здесь же возникает и возможность обманутого ожидания, поскольку “мазохист — это тот, кто переживает ожидание в чистом виде” (*там же*, с.250); и это ожидание — приглашение смерти и признание ее всемогущества, если принять, что “влечение к смерти — первосадизм — тождествен мазохизму” (Фрейд З., 1992b, с.356), который “мог бы быть свидетелем и пережитком той фазы развития, в которую произошло столь важное для жизни легирование влечения смерти и Эроса” (*там же*).

Символическое мужеложество служит приемом для переворачивания привычного порядка. Спустить штаны, снять с кого-то штаны, показать зад — жесты, прямо отсылающие к карнавальной структуре, к переворачиванию заведенного порядка.<sup>184</sup> Переворачивание заведенного порядка: герой оказывается заранее раненым: такова логика некростриптиза: во время некрошоу в рамках “Популярной механики” герой (Ю.Циркуль) срывает с себя одежду и все тело его оказывается перебинтованным и окровавленным кетчупом.

Переворачивание в фотографии было применено Е.Юфитом еще “на заре” творческой деятельности: *“Одним из его постановочных трюков тогда был следующий — положить человека вниз головой, раскрасить его вареньем, кетчупом, сфотографировать; при экспонировании фотографию перевернуть. Лицо при этом получалось совершенно диким”* (О.Котельников).

Переворачиванию порядка принадлежит и перенесение почти на полгода празднования Нового года. Причем, это мероприятие перемещалось и в пространстве: в социально пограничное место — под мост, пересекающий на Лиговском проспекте Обводный канал.

В таком обращении со зрителем, в таком обращении к зрителю — жест неприятия культуры, этого аппарата глубинного подавления, аппарата постоянного репрессирования. Культура насилует изнутри, пробираясь через анально-садистический порядок телесных практик, она насилует изнутри через орально-церебральный порядок символического, интросцированного в бессознательное. Она инструктирует индивида, она конституирует его, она пенетрирует и контролирует его,<sup>185</sup> она рождает и хоронит его.

Гротеск-садизм направляет взгляд в садо-мазохистскую камеру, камеру становления, преобразования человека. Дом инициации — избушка на курьих ножках. Вместо “привычных” кожи и металла — дерево (См. “Серебряные головы”).

---

<sup>184</sup> Оживленный смех в зале. “Некроэстетика провоцирует тот же “двойственный смех”, унижающий и обновленный, что и описанный Бахтиным карнавальный смех средневековья” (Берри Э., Миллер-Погачар А., 1991, с.14). Снять штаны, опустить, приземлить, похоронить: “снижая, и хоронят и сеют одновременно... Снижение роет телесную могилу для нового рождения” (Бахтин М., 1990, с.28).

<sup>185</sup> С одной стороны, “садизм *сверх-я* представляет сублимированную форму деструктивности” (Ricoeur Р., 1965, р.318), с другой стороны, этот порядок стал неотъемлемой частью индивида, так что возникает вопрос: “как возможно свободное порождение свободы в цивилизации, если несвобода стала неотъемлемой частью психического аппарата” (Маркузе, Г., 1995, с. 234). Здесь возникает возможность трактовки некрофильмов как “мазохистского” зеркала: “В ... некрофильмах логика садистской идеологии отражена в зеркале садомазохизма...” (Берри Э., Миллер-Погачар А., 1991, с.15), причем, “поскольку общественное “тело” погибло”, то “некроперсонажи принимают друг за друга... Сексуальные желания в некрофильмах удовлетворяются исключительно в формах мужской педерастии...” (*там же*). Иначе говоря, представление садо-мазохистских мужских взаимоотношений в некрокино оказывается результатом отсутствия садиста-агрессора, результатом смерти государства-насилыника.

Некронапоминание: сама область зрения садистична: взгляд осуществляет насилие: глаз пенетрирует в своей скопофилии объект подозрения, объект надзора, объект любопытствующего взора.<sup>186</sup> Освобожденный глаз пронизывает и обездвиживает пространство.<sup>187</sup>

Вуайеризм всегда поддерживает расстояние, отделенность объекта наблюдаемого и глаза наблюдающего, пропускающего желание. До зеркального экрана всегда еще один шаг. Это пространство заполнено фантазмами: вуайер не смотрит глазом.

Некрорегресс к орально-анально-садистским отношениям проявляет еще один признак аллегории: ребус. Причем, даже ребус и тот носит непроявленный, прикрытый характер: вместо слов здесь появляются звуки. Звуки заменяют слова, слова совокупаются с образами: мужчины в бане, слышен звук пилы — мужчины пилят.<sup>188</sup> Пилят в “Рыцарях поднебесья”, пилят в “Папа, умер Дед Мороз”, стругают в “Серебряных головах”.

Мужчина трясет кровать, причитая как будто бы в страхе кастрации: “кол”, “кол”, “кол”, “кол”, “кол”.....

(“Где кол? — крикнул он, — где вы спрятали кол?”

А.К.Толстой)

---

<sup>186</sup> “Фотографический или кинематографический образ дает возможность чтения реального как места преступления. И для этого образы не обязательно должны быть шокирующими, травмирующими, представляющими насилие. Как раз таки наоборот: насилие взгляда как насилие представленной сцены убивает остроту и конечность взгляда. Однако, если фотография и кино - современные изобретения, то потому, что искусства образа (столь же удаленные от живописи, как могли бы быть удаленными от всякого другого искусства) они обнаруживают сущность образа: аллегория, иероглиф, записанный образ. Образ читается: он не дешифруется, не интерпретируется, но имеет место там, где вписывается реальное, где его истина вписывается в каждый знак. Образ не воспроизводится в форме видимого или идеи, тезиса или истины: он — призрачный след истины, которая, испаряясь, вписывается, во все знаки, как дымок, эхо, призрак обжигающего выставления реального” (Proust F., 1993, p.81).

<sup>187</sup> “Фотография впервые освободила руку в процессе художественной репродукции от важнейших творческих обязанностей, которые отныне перешли к устремленному в объектив глазу. Поскольку глаз схватывает быстрее, чем рисует рука, процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью” (Беньямин В., 1996, с. 18).

<sup>188</sup> Как известно, “пилить” на жаргоне означает половой акт, причем с оттенком насилия (см. например, Елистратов В.С., 1994, с.330, Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона, 1992, с.175).



Юфит. "Плывущий кол". Кадр из фильма: "Папа, умер Дед Мороз", 1991



В другом случае слов нет: кол во рту ("Весна"). Ни слова больше. Садизм проникает в оральную зону. Кол. Зловещий суррогат отлученной груди. Инструмент отлучения от мира живых.

## РИТУАЛ

*Как известно, многие растения содержат гликозиды, которые при распаде образуют синильную кислоту. К таким растениям, например, относятся абрикос, слива, вишня, персик, бузина, а наибольшее ее количество содержится в миндале. Соответственно алкогольные напитки приготовленные из плодов этих растений образуют синильную кислоту в результате распада гликозидов. К таким напиткам относятся вишневые, абикосовые, миндальные и некоторые другие наливки. На одной из лекций по ядам в институте я услышал от преподавателя эту историю. Дело было в Молдавии в 1950-е годы. Молдавия всегда славилась производством алкогольных напитков. Практически все жители этой республики производят алкогольные напитки в домашних условиях. Один мужчина в одном из молдавских селений во время рождения сына изготовил большое количество напитка под названием вишневка. Он разлил партию вишневой наливки в сосуды и закопал в землю, решив, что это вино будет готово как раз к тому моменту, когда сын достигнет брачного возраста. Когда пришла пора сыну жениться, данная партия вина была извлечена из земли и водружена на свадебный стол. Свадьба была в самом разгаре. Здесь были все жители деревни, поскольку все они были родственниками. Водружение символического вина, ознаменовавшего рождение сына, являлось ключевым моментом народной традиции. Все выпили. И получили сильнейшее отравление синильной кислотой. Первый симптом этого отравления - сильнейшая жажда и жар. Все бросились к реке, чтобы как-то облегчиться холодной водой. Вечером один из стариков-инвалидов, обеспокоенный тишиной, добрал до места свадьбы. У столов никого не было. К реке вели следы. Но и там он ничего не обнаружил, кроме предметов одежды. Только спустя несколько дней внизу по течению, у плотины стали скапливаться тела отравившихся синильной кислотой.*

*пересказал В.Кустов*

## 7. ПОВТОРЕНИЕ, НАКОНЕЦ,

Работа смерти проявляется в демонстрации обездвиживаемого движения, в демоне навязчивого повторения.<sup>189</sup> Навязчивое повторение ставит под вопрос исключительность принципа удовольствия. Оно указывает на садо-мазохистское мучительное удовольствие,<sup>190</sup> с одной стороны, и на сбрасывающий принцип удовольствия принцип угасания, — с другой. Посредством повторения и повторения фрустрирующего события, посредством построения мизансцены, в которой отсутствие любимого недавно появившегося объекта (матери) замещается суррогатным, переходным объектом (катушкой), *искусственным символом*, ребенок овладевает миром, самостоятельно конституирует необходимое в его психическом пространстве присутствие / отсутствие.<sup>191</sup>

<sup>189</sup> Собственно из навязчивого повторения, выходящего за пределы принципа удовольствия, в частности в травматических сновидениях невротиков и в игре, устанавливающей контроль за присутствием и отсутствием [Fort / Da] выводит З.Фрейд базальное влечение (к) смерти (см. Фрейд З., 1989б).

<sup>190</sup> Примером может служить *фантазия* об избииении, с которой “связаны ощущения удовольствия, из-за которых она бесчисленное количество раз воспроизводилась или все еще воспроизводится” (Фрейд, З., 1992, с.317). Анализируя эту фантазию, Фрейд выделяет в ней три фазы, причем первая и третья имеют садистический характер, но ребенок не выступает в роли наказующего, он выступает смотрящим, зрителем садистического представления, в котором наказывается другой.

Садизм неразрывно связывается с навязчивыми повторениями: “Если оторвавшаяся преждевременно сексуальная компонента имеет садистский характер, то на основании уже достигнутых нами знаний, мы можем ожидать, что в результате ее позднейшего вытеснения создастся предрасположенность к невроту навязчивых состояний” (там же, с.321).

<sup>191</sup> См. “По ту сторону принципа удовольствия”, где речь идет о восемнадцатимесячном Эрнсте Вольфганге Хальберштадте. Именно этот возраст характеризуется познанием качеств объектов внешнего мира, “отвердеванием” инкорпорированных объектов, а также появлением иллюзии самостоятельности. На вопрос, почему ребенок проигрывает *мучительное* переживание ухода матери Фрейд дает два ответа: во-первых, ребенок “ставит себя теперь в активную роль, повторяя это же переживание, несмотря на то, что оно причиняет неудовольствие, в качестве игры. Это побуждение можно было бы приписать стремлению к овладению [Bemachtigungstrieb], независимому от того, приятно ли воспоминание само по себе или нет” (Фрейд З., 1989б, с.388); во-вторых, “отбрасывание предмета, так что он исчезает, может быть удовлетворением подавленного в жизни импульса мщения матери за то, что она ушла от ребенка, и может иметь значение упрямого непослушания: “да, иди прочь, мне тебя не надо, я сам тебя отсылаю”” (там же, с.389). Второй аргумент развивает М.Клайн, для которой, исчезнувшая мать может восприниматься ее ребенком как пожранная им, как им же самим и уничтоженная. Итак, — от со-стояния через противо-стояние к само-стоянию.

На съемках фильма “Серебряные головы”, Селдгер, 1997.  
Слева — Юфит, справа — Чернов.



Повторимость и развоплощение материи абсолютизируется *в свете* дематериализованного кинематографа, в абстрагировании и фантазмагоризации семиосферы.

Без повторения событие не имеет места. *Переживания, воспоминания, воспроизведения* – всегда уже другие – обнаруживают события, память о них и траур по невозможному “перво”-событию, по смерти, которая в повторении содержит оплакиваемую *пропущенную* смерть.

Представление (идеального) объекта и представление о себе самом в настоящем зависит от идеальности, от возможности повторения, воспроизведения. Это повторение непременно содержит в себе завершение, конечность, самую возможность смерти. Бесконечность бессмертия, заключенная в конечном “я есть”, проступает только как “я [есть] мертвый”.



На съемках фильма "Середяные головы", Селигер, 1997

Мотив повторяемости не очевиден у Юфита,<sup>192</sup> он не носит навязчивого характера, но, тем не менее, его можно обнаружить в:

<sup>192</sup> И не может быть очевидным, поскольку само это повторение оказывается скрытым в непрерывном становлении, в непрерывной работе умирания.

Более того, именно повторение того-же-самого, именно отсутствие обмана ожидания, именно отсутствие отклонения от порядка скорости-времени-движения-порядка характеризует "нормальное", так называемое массовое или коммерческое кино как продукт, соответствующий запросу и благодаря этому способный к распространению подобно тому, как способна к размножению "нормальная генитальная сексуальность" (cf. Lyotard J.-F., 1994, pp.60-62). Повторение, разыгрывание времени, иллюзия возврата той-же-самой ре-презентации, возврата дара захваченного, выхваченного движения *вновь* задним числом конституирует принципом угасания и принципом удовольствия Царство Вещного И Вечного Повтора, загробный рай здесь-и-сейчас. Поэтому-то повторение, с одной стороны, — гарант существования, с другой — разрушитель: "если повторение и возможно, то вопреки как закону морали, так и закону природы" (Deleuze G., 1968, p.12).

а) кольцах, движениях туда-сюда: таков девичий танец в кольце детей из “Рыцарей поднебесья”;

б) в ритуале, например, в прыжках вокруг огня (“Серебряные головы”);

*Юфит, Маслов. Кадр из фильма “Серебряные головы”, 1997*



в) двойниках: таков, например, двойник лжетуриста-оборотня, создающий серию удвоений: оборотень, уже сам по себе раздвоенный, себе самому неравный, он же еще и лжетурист, лжетурист, не просто турист, нет, более того, даже не сам лжетурист, даже не сам лжетурист оборотень, но его двойник;

г) введении кино в кино: таково введение киноаппарата в “Деревянной комнате”;

д) в цитатности: прямой, которая использовалась уже в раннем некрокинематографе, и косвенной: голоса дикторов, читающие написанные тексты о “небывлом по значению эксперименте” (смотри “Рыцарей поднебесья”) и “истреблении грызунов” (смотри “Папа, умер Дед Мороз”), голоса, которые не передаваемым содержанием, но звучанием, интонацией, тембром возвращают в радиоголоса из Советского Союза;

е) в самоцитатности: введение своей живописи в кино (смотри “Рыцарей поднебесья”), а также косвенные, но очевидные воспроизведения уже бывших игровых приемов (например, эпизод с самоубийцей, использующим доску и дерево в “Деревянной комнате”);

эти цитируемые и повторяющиеся в другом контексте голоса и образы образуют полифонию, вписывают *уже бывшее* в новый порядок, в некрорегистр;

ж) в повторяющихся элементах: таковы железная дорога, разрушенные дома, подвалы, своры несущихся или блуждающих субъектов, обнаженные мужские зады, вода или таящий снег, пила и обхаживающие ее мужчины;

з) в монтажном чередовании эпизодов: таковы две чередующиеся серии в “Весне” — субъект с палкой во рту и гимнастка, вешающийся субъект и субъект, ползущий ему навстречу; и в “Деревянной комнате” — чередующийся грумминг бобров и людей.



Это повторение, эти повторы еще раз отсылают нас к собственно искусству, которое уже есть повторение игры — игры в ее предельной серьезности — Тут-и-Там,<sup>192</sup> повторение творения в его имматериализующей материализации, в его воскрешении воображаемого и его умерщвлении. Это повторение *также* отсылает к повторению Чего-То Иного (в его тождественности) в Жутком, и к Тут-и-Там (скрытого/открытого) Возвышенного.

---

<sup>192</sup> И вновь мы обращаемся здесь к "По ту сторону принципа удовольствия", но на сей раз повторяя слова Рикера: "произведение искусства это также своего рода тут/там, исчезновение архаического объекта как фантазма и его появление в качестве объекта культуры" (Ricoeur P., 1965, p.331). Мотив тут-и-там, присутствия-отсутствия возникает в "Деревянной комнате" *очевидно*: выключатель: свет, тьма, свет, тьма, свет, тьма...





## ЛИТЕРАТУРА:

- Алейников Г. 1987 Кино и Юфа // Сине-Фантом, 7-8
- Алейников Г. 1989 Блеск и нищета индустрии параллельных грез // "Искусство кино", 6, 1989, сс.118-124
- Алейниковы, Мертвый А., Юфит Е. 1989 Прощай, Джульбарс. Бюллетень Сине Фантом №5, 1996
- Андреева Е. 1996 Фотография и кино по ту сторону Некрореализма // *Metaphern des Enttruecktheits*, Badischer Kunstverein, сс.186-193
- Артюх А. 1995 Воля // "Евгений Юфит: фотографии, СПб: Изд. Некрореализм
- Артюх А. 1995 Воля // "Искусство кино", 8, сс.73-76.
- Артюх А. 1996 Дедовское кино // "Искусство кино", 3, сс.43-46
- Артюх А. 1996 *Ded-Kino // Idylle & Katastrophe*. Kunstverlag Gotha
- Артюх А. 1997 *Camera Necro // Tobreluts*, Ostrov, Yufit. SPb. Soros
- Астахова Т. 1989 Киноглаз из подполья. Литературная газета, 19 апреля 1989.
- Берри Э. 1993 Berry, E. *Necrorealist Cinema // Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture*, Ohio, p.12-13
- Берри Э. - Миллер-Погачар А. 1991 От деконструкции к декомпозиции // "Сеанс", 5, 1991, сс.14-15
- Берри Э. - Миллер-Погачар А. 1992 Berry, E. - Miller-Pogacar, A. *I necrofilm // Riminifilm*, 6, 23 Settembre 1992
- Бобринская Е., Гурьянова Н. 1989 Экспозиция в Гавани // "Творчество", №7
- Боровский А. 1992 Некрореалисты как зеркало // Журнал "Арс", СПб, сс.65-67.
- Демичев А. 1991 *Death on the run*, или игра со смертью // *Фигуры Танатоса*, СПб, сс.124-140
- Демичев А. *Диагноз-А // Фигуры Танатоса*, вып.2. СПб: СПбГУ,
- Демичев А. 1993 *Дедское кино? // Фигуры Танатоса*, вып.3. СПб: СПбГУ
- Демичев А. 1993 *Demichev, A. Face to Face with Necro // Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture*, Ohio, p.4-6
- Добrotворский С. 1989а Параллели, параллели, Кентавр, 2, 25-31 января.
- Добrotворский С. 1989б "Киноглаз" из подполья. Кино, №3, Рига.
- Добrotворский С. 1990 *Dobrotvorsky, S. Evgeny Yufit // Soviet Film 7/90*, p.26-27.
- Добrotворский С. 1991 Авангардисты на небесах // "Сеанс", 2, 1991, сс.14-16
- Добrotворский С. 1993 *Dobrotvorsky, S. A Tired Death // Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture*, Ohio, p.7-8
- Елизарова Т.С. 1991 О мжалалах - усатых и пузатых, Час пик, 7.10.1991
- Иванов Вяч. Вс. 1989 Выйдет ли андеграунд на свет, Смена, 27.08.1989
- Кивиринта М.Т. 1993 *Kivirinta M-T. Ihmispyyken patologi Pietarista*, Helsingin Sanomat 16.10.1993
- Крижанская Д., 1991 Мужеложцы в холодной // "Сеанс", 2, 1991, сс.14-16
- Кустов В. 1991 О живописи некрореализма // *Sowietische Kunst um 1999*, DuMont, Köln
- Кустов В. 1992 Литература, сценарное мастерство и некрореализм // Кабинет 3: Некротом, СПб

- Кустов В. 1993 Александр Аникеенко // Кабинет. Приложение 1. СПб
- Кустов В. 1994 Начало некрометода // Некрореализм в Хеллерау, СПб., Хеллерау, Берлин: изд. Некрореализм
- Кустов В. 1996 Инсталляция: "Взрыв на Аничковом мосту" // Metapheren des Entrücktseins, Karlsruhe
- Кустов В. 1997 Kustov V. Alexander Anikeenko // Kabinet. An Anthology. SPb: INAPress - Amsterdam: The Stedelijk Museum
- Мазин В. 1991 Mazin V. Necrorealismus ist ein Lebensphilosophie // Kunst, Europa. Verlag Hermann Schmidt, Mainz
- Мазин В. 1992a Mazin V. Necrorealisme ist een levensfilosofie // Ex USSR, Groningen Museum, p.30.
- Мазин В. 1992b Mazin V. Ars Moriendi // Riminifilm, 6, 23 Settembre 1992
- Мазин В. 1992c Папа. Умер. Дед. Мороз // Фигуры Танатоса, вып.2. СПб: СПбГУ, сс.188-193
- Мазин В. 1992d Из книги Тот // Кабинет 3: Некротом, СПб
- Мазин, В. 1993a Mazin, V. From That // Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture, Ohio, p.2
- Мазин В. 1993b Нечеловеческое как (слишком) человеческое // Фигуры Танатоса, вып.3. СПб: СПбГУ, сс. 53-54
- Мазин, В. 1994 Некрореализм и меланхолия // Некрореализм в Хеллерау, СПб., Хеллерау, Берлин: изд. Некрореализм
- Мазин В., Юфит Е. 1997 Mazin V., Yufit E. The Ambivalence of the Visible. Amsterdam. Stedelijk Museum. Cahier 6.
- Маслов В. 1992 Деревянная комната // Кабинет 3: некротом. СПб
- Маслов В. 1997 The Wooden Room // Kabinet. An Anthology. SPb: INAPress - Amsterdam: The Stedelijk Museum
- Мертвый А. Девочка и медведь // Кабинет 3: некротом. СПб
- Миллер-Погачар А., Юфит Е., Добротворский С. 1993 Miller-Pogacar A., Iufit E., Dobrotvorskyy S. Necroconversation // Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture, Ohio, p.14-17
- Михельсон П. - Юфит Е. 1989 Некроэстетика, интервью // "Искусство кино", 6, 1989, сс.134-135.
- Панов А. 1991 Воспоминания // Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания. Авторы составители М.Цой, А.Житинский. СПб: "Новый Геликон".
- Ротамель Й. 1994 Некрореализм, просвещение и принцип наслаждения // Некрореализм в Хеллерау, СПб., Хеллерау, Берлин: изд. Некрореализм
- Ротамель Й. 1994 Rothamel J. Posaunen Im Kammerorchester. Der Nekrorealismus nach dem schisma // Via Regia, 15, S.32-35
- Туркина О. 1992a Проект: некрореализм как гуманизм // Кабинет 3: некротом. СПб
- Туркина О. 1992b Дедушка, поцелуй меня еще // Кабинет 3: некротом. СПб
- Туркина О. 1993 Turkina O. The Artistic Characteristics of Necrorealism // Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture, Ohio, p.9-11
- Туркина О. 1994a В сфере некрореализма // Некрореализм в Хеллерау, СПб., Хеллерау, Берлин: изд. Некрореализм

Туркина О. 1994б О фотографиях Евгения Юфита, иллюстрирующих сочинения Эммануэля Левинаса // Кабинет. Приложение-3: Э.Левинас, СПб.

Туркина О., Мазин, В., 1995 Turkina O., Mazin V. E.Jufit - gen erstarrtes Pathos // Der Herzog auf dem Kirschkern und die Prinzessin auf der Erbse, Kunstverlag Gotha, S.76-85

Туркина О., Мазин, В., 1995 Натуралист // Евгений Юфит: фотографии, СПб: Изд. Некрореализм

Туркина О., Мазин, В., 1995 Turkina O., Mazin V. Jufitin hirvittävä mätäneminen // Image, Helsinki, 2,1995, p.24.

Хиетала Я. 1992 Несколько слов по поводу фильма Е.Юфита "Папа, умер Дед Мороз" // Кабинет 3: некротом. СПб

Хрусталева О. 1989 Выйдет ли андеграунд на свет, Смена, 27.08.1989

Аристотель 1957 Поэтика, М.: ГИХЛ

Арто А. 1994 Письмо главным врачам лечебниц для душевнобольных // Антология французского сюрреализма, М.: "ГИТИС"

Арьес Ф. 1987 Aries Ph. The Hour of our Death. L.: Penguin Books

Бак-Морс С. 1994 Эстетика и анестетики // Кабинет 8

Барт Р. 1981 Barthes R. Camera Lucida. NY: Hill and Wang

Батай Ж. 1990 Bataille G. Eroticism, L., NY: Marion Boyars

Батай Ж. 1995 Bataille G. L'experience interieure. P.: Gallimard

Бахтин М. 1990 Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: "Художественная литература"

Бейтсон Г. 1966 Некоторые особенности процесса обмена информацией между людьми // Концепция информации и биологические системы, М.: "Мир".

Беньямин В. 1996 Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости, М.: "Медиум"

Бессоль П. 1995 Bessoles P. Le déjà-là de la mort et du sexuel. P.: Théététe Ed.

Блум Х. 1973 Bloom H The Anxiety of Influence. L.,O.,NY.: Oxford University Press

Бойн Р. 1990 Boyne R. Foucault and Derrida. The Other Side of Reason. L.: Unwin Hyman

Бодрийяр Ж. 1976 Baudrillard J. L'echange symbolique et la mort. P.: Gallimard

Бретон А. 1955 Breton A. Les Vases Communicants. P.: Gallimard

Бугаев С. 1995а Семиотическая голодовка // Кабинет 10

Бугаев С. 1995б Этика и этиология художника // Krimania. MAK, Cantz Verlag

Варела Ф. 1990 Varela F. In.: Art meets Science and Spirituality in a Changing Economy. Amsterdam: SDU publishers

Вернан Ж.-П. 1989 Vernant J.-P. L'individu, la mort, l'amour. P.: Gallimard

Витгенштейн, Л. 1994 Философские работы, М.: Гнозис

Гераклит 1983 // Лукреций "О природе вещей", М.: ХЛ

Гиомар М. 1967 Guiomar M. Principes d'une esthetique de la mort. P.: Jose Corti

Дебрэ Р. 1992 Debray R. Vie et mort de l'image. P.: Gallimard

- Декарт Р. 1994 Размышления о первой философии, собр. соч. в 2-х тт., т.2, М.
- Делез Ж. 199 // Венера в мехах, М.: РИК "Культура"
- Делез Ж. 1968 Deleuze G. Difference et repetition. P.: PUF
- Делез Ж. 1985 Deleuze G. L'image-Temps. P.: Minuit
- Делез Ж., Гваттари Ф. 1975 Deleuze G., Guattari F. Kafka. P.: Minuit
- Делез Ж., Гваттари Ф. 1980 Deleuze G., Guattari F. Milles Plateau
- Деррида Ж. 1975 Derrida J. Economimesis // Mimesis des articulations, P.: Flammarion
- Деррида Ж. 1976 Derrida J. Fors // Abraham N., Torok M. Cryptonymie. Le Verbiere de l'homme aux loups. P.: Aubier-Flammarion.
- Деррида Ж. 1992 Derrida J. Donner la mort. P.: Transition
- Деррида Ж. 1996 Derrida J. Apories. P.: Galilée
- Дюбуа Ф. 1983 Dubois Ph. L'act photographique P., В.: Nathan and Labor
- Добротворский С. 1989 Торжество Эвклида // Советский Экран, №12
- Елистратов В.С. 1994 "Словарь московского арга", М.
- Кант И. 1994 Критика способности суждения, М.: Искусство
- Карузо И. 1974 Casuso I. Die Trennung der Liebenden. Muenchen: Kindler Verlag
- Каспит Д. 1993 Kuspit D. Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art. Cambridge Univ. Press
- Клайн М. 1991 Klein M The Selected. L.: Penguin Books
- Кофман С. 1985 Kofman S. Melancolie de l'art, P: Galilée
- Кинг С. 1991 King S. The Langoliers // Four Past Midnight, NY: A Signet Book
- Лакан Ж. 1966 Lacan J. Ecrits. P.: Seuil
- Лаку-Лабарт, Ф. 1988 Lacoue-Labarthe P. La verite sublime // Du sublime, P.
- Лапланш, Ж. 1992 Laplanche J. La revolution copernicienne inachevee, P.: Aubier
- Левинас Э. 1992 Levinas E., Totalite et infini. P.: Kluwer Academic
- Левинас Э. 1994 Смерть и время // Кабинет. Приложение-3, СПб.
- Леви-Брюль Л., 1930 Первобытное мышление. М.: "Атеист"
- Леви-Строс Д. 1994 Эстетика и анестетики // Кабинет, 7.
- Лиотар Ж.-Ф. 1989 Lyotard J.-F. Beyond representation // The Lyotard Reader. Oxford: Basil Blackwell
- Лиотар Ж.-Ф. 1993 Кабинет. Приложение 2. СПб
- Лиотар Ж.-Ф. 1994 Lyotard J.-F. Des dispositifs pulsionnels. P.: Galilée
- Лотман Ю., Цивьян Ю. 1994 Диалог с экраном. Таллинн: "Александра"
- Мазин В. 1995 Афразия // Krimania. МАК, Cantz Verlag
- Мазин В. 1996 Рот и глаз: симптомы присвоения среды // Acta Psychiatrica. V.3, N.5
- Симферополь
- Мазин В. 1996 Die Zeit des Truges: Der Golem des Morgegen Tags // Idylle & Katastrophe. Kunstverlag Gotha
- Мазин В., Кустов В. 1997 The epileptic status of the Golem. Amsterdam. Stedelijk Museum. Cahier 6.
- Малькольм, Н. 1993 Состояние сна, М.

- Маркузе Г. 1995 Эрос и цивилизация, Киев
- Мельник В., 1991. Особые виды погребений катакомбной общинности, М.
- Метц К. 1984 Metz C. Le Signifiant Imaginaire. P.
- Метц К. 1985 Metz C. Photography and Fetish // October 34, MIT Press
- Морен Э. 1970, Morin, E. L'homme et la mort. P.: Seuil.
- Мосс М. 1996 Общество. Обмен. Личность. М.: "Восточная литература" РАН
- Мукаржовский Я. 1975 Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм "за" и "против", М.: Прогресс
- Ольер Д. 1989 Hollier D. Against Architecture. MIT Press
- Оунз К. 1994. C.Owens. Beyond Recognition, LA
- Павлов И.П. 1951 Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных // Полное собрание сочинение, т.3
- Пруст Ф. 1993 F.Proust. L'image spectrale // Le beau aujourd'hui, P.: Centre Georges Pompidou
- Рикер П. 1965. Ricoeur P. De l'interpretation. Essai sur Freud. P.: Seuil
- Рикер П. 1995. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике, М.
- Розанов В. 1990 О себе и жизни своей, М.: Московский рабочий
- Ротамель Й 1996 Idylle der Katastrophe der Idylle // Idylle & Katastrophe. Kunstverlag Gotha
- Рыклин М. 1993 Текстуальность/текстанальность// Кабинет 6, СПб
- Рыбальский М.И. 1983 Иллюзии и галлюцинации. Баку: "Маариф".
- Самохвалов В.П. 1993 Эволюционная психиатрия, Симферополь
- Самохвалов В.П. 1995 Концепция принципиально нового символа // Krimania. MAK, Cantz Verlag
- Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона, 1992, М.
- Смирнов, Ю.А. 1991. Мустьерские погребения Евразии. Возникновение погребальной практики и основы тафологии, М.
- Стиглер Б. 1992 Stiegler B. Leroi-Gourhan, part maudite de l'anthropologie // Les nouvelles de l'archeologie, №48/49
- Толстой А.К. 1969. Семья вурдалака. т.2, собр. соч. в 4 т.
- Тупицын В. 1997 Другое искусства. М.: Ad marginem
- Туркина О. 1996 Asphyxie // Idylle & Katastrophe. Kunstverlag Gotha
- Туркина О., Мазин В. 1993 Tourkina O., Mazin V. Saint-Petersbourg Alter, Suisse.
- Туркина О., Мазин В. 1996 Tourkina O., Mazin V. Topographie // Metapheren des Entrücktseins, Karlsruhe
- Туркина О., Мазин В. 1996 Tourkina O., Mazin V. Explosion in der Stadt // Metapheren des Entrücktseins, Karlsruhe
- Тэрнер В. 1969 Turner V.W. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago.
- Фрейд З. 1913. Толкование сновидений, М.
- Фрейд З. 1969. Недовольство культурой // Избранное в 2 тт., т.1, Лондон
- Фрейд З. 1989а Лекции по введению в психоанализ, М.: "Наука"
- Фрейд З. 1989б По ту сторону принципа удовольствия // Психология бессознательно-го, М.: "Просвещение"

- Фрейд З. 1990 Я и Оно. М.: "МЕТТЭМ"
- Фрейд З. 1992а Ребенка бьют//Венера в мехах, М.: РИК "Культура"
- Фрейд З. 1992б Фетишизм//Венера в мехах, М.: РИК "Культура"
- Фрейд З. 1992в Экономическая проблема мазохизма//Венера в мехах, М.: РИК "Культура"
- Фрейд З. 1994 Мы и смерть//С.Рязанцев. Танатология. СПб: ВЕИП
- Фрейд, З. 1995 Художник и фантазирование, М.: "Республика"
- Фуко М. 1961 Foucault M. Histoire de la folie P.: Plon
- Хайдеггер М. 1997 Бытие и время. М.: Ad marginem
- Хадфилд Дж.А. 1954 Hadfield, J.A., Dreams and nightmares, L.
- Шиллер Ф. 1957 Статьи по эстетике, собр. соч. в семи тт., т.6, М.
- Эренцвейг А. 1967 Ehrenzweig A. The Hidden Order of Art. L: Weidenfeld
- Янкелевич В. 1977 Jankelevitch. La Mort. P.: Flammarion
- Ясперс К. 1996 Собрание сочинений по психопатологии, т.2, М., СПб

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абалакова Н. 51  
Авдеев М.И. 37, 136  
Адорно Т.В. 145  
Актуганова И. 4  
Алейников Г. 10,13,16,43,50,57,172,177  
Алейников И. 13,16,57,177  
Андреева Е. 51, 68  
Аникеенко А. 33,50,53  
Ардженто Д. 11, 167  
Ариес Ф. 44  
Аристотель 112  
Арто А. 91, 151  
Артюх А. 84, 140  
Астахова Т. 50
- Бак Морс С. 101, 118, 151  
Барни М. 76  
Барт Р. 156  
Батай Ж. 41, 63, 117, 140  
Баумгартен А. 118  
Бахтин М. 22,118,171,184  
Башляр Г. 68  
Безруков И. 4, 29, 47, 50, 51, 53, 84  
Бейтсон Г. 73  
Беньямин В. 28, 35, 36, 37, 106, 132, 172, 185  
Берк Э. 111  
Берри Э. 42,53,184  
Бессоль П. 105  
Блум Х. 89  
Бобринская Е. 89  
Бодлер Ш. 37  
Бодрийяр Ж. 42,68  
Бойн Р. 75  
Боровский А. 42,48,52  
Бугаев С. (Африка) 53,112,132  
Бунюэль Л. 91  
Буттгерайт Й. 36  
Бюрен Д. 51
- Вайбель П. 4,36  
Варела Ф. 113
- Вегенер П.91,167  
Вернан Ж.-П. 94  
Вертов Д. 91  
Витгнештейн Л. 99,123,159  
Винчи Л.да 106,163
- Гваттари Ф. 171  
Гераклит 11,18  
Герман А. 174  
Гете Й.В. 28  
Гильдебрандт Ф.В. 112  
Гобер Р. 30,32,76  
Гольбейн Г. 30, 32  
Гофман Э.фон 37,88,126,130  
Гофман Э.Т.А. 118  
Грехт В. 4  
Грин Х.-Б. 30  
Гурьянов Г. 53  
Гурьянова Н. 89  
Гюго В. 118
- Дали С. 91  
Дарвин Ч. 75  
Дебрэ Р. 61,83  
Декарт Р. 11  
Делез Ж. 171, 183, 191  
Демичев А. 53  
Деррида Ж. 37, 75, 105, 107, 127  
Дмитриев А. 4  
Добротворский с. 45, 48, 50, 53  
Дублие Ф.138  
Дюрер А. 30  
Дэвис В. 34  
Дюбуа Ф.156  
Дюллак Ж. 91  
Дюшан М. 51
- Елистратов В.С. 185
- Ждан 120  
Жерико Т. 30,36



Жирия 59  
Жоану Ф. 156  
Зайц М. 4  
Иванов Вяч.В. 157  
Кант И. 28,111,117,118,128  
Карузо И. 105  
Кинг С. 47  
Клайн М. 175,181,189  
Ковалов О.59  
Ковальский С.51  
Кондратьев Е. (Дебил) 21, 49, 50  
Котельников О. 4, 37, 44, 47, 48, 53, 91, 110, 167, 184  
Кофман С. 29,158  
Крижанская Д. 164  
Кристева Ю. 81  
Кулешов Л. 91,172  
Кумплъ Ф. 4  
Кустов В. 18, 29, 31, 36, 37, 50, 51, 52, 53, 56, 59, 61, 63, 71, 72, 73, 78, 81, 82, 84, 85, 116, 154, 167, 175, 188  
Кюстин М. де 44  
Лакан Ж. 101, 105  
Лаку-Лабарт Ф. 99  
Лапланш Ж. 113, 164  
Леви-Брюль Л. 68,117, 131  
Левинас Э. 18, 34, 37, 66, 75, 100, 140, 155  
Леви-Строс Д. 122  
Ленин В.И. 45  
Лиотар Ж-Ф. 29, 34, 42, 99, 105, 106, 145, 191  
Липавский Л. 111, 112, 123, 165  
Лотман Ю. 63, 132, 138, 155, 164  
Любимова А. 51  
Люмьер 138  
Майклсон А. 145  
МакКарти П. 76  
Малер М. 101  
Малин М. 53  
Малкахи Р.167  
Мальдини А. 105  
Малькольм Н. 12  
Ман П. де 34  
Маркузе Г. 28, 63, 73, 121, 181, 184  
Маслов В. 23, 39, 51, 137, 158, 175, 176, 177, 183, 192  
Медведев А. 53  
Мельник В. 57  
Мертвый А. (Курмаярцев) 16, 34, 50, 51, 52, 53, 57, 70, 81, 98, 120, 136, 138, 154,157, 170  
Метц К. 10, 11, 33, 112, 156  
Микаберидзе К. 91  
Микеланджело 118  
Миллер-Погачар А. 42, 53, 184  
Митенев К. 50  
Михельсон П. 37, 42  
Морен Э. 99, 101, 103, 113  
Морозов В. 36, 51, 136, 173  
Мосс М. 131,174  
Мукаржовский Я. 22, 47, 132  
Мурнау Ф.В. 91,167  
Надь И. 79  
Николсон Д. 174  
Новолюс 52  
Новиков Т. 47, 51, 53, 110  
Овчинников А. 49  
Овчинников В. 49  
Оголтелый А. 56  
Олбрайт Д. 79  
Ольер Д. 105  
Островский Н. 47  
Оунз К. 32, 36  
Павлов И.П. 27  
Пайк Н.Д. 51  
Пепперштейн П. 34  
Платон 158  
Подорога В. 8  
Потемкин В. 14  
Пришвин М.М. 47

Пропп В.Я. 36, 66, 68, 156, 164, 166, 171, 174  
Пруст Ф. 37, 99, 127, 185

Раушенберг Р. 51  
Рей Ч. 76  
Рикер П. 76, 149, 176, 184, 194  
Розанов В.В. 99, 100  
Ромеро Д. 34  
Роттон Д. 45  
Рыбальский М. 163  
Рыклин М. 48

Самохвалов В.П. 62, 132, 143, 175  
Свинья (Панов А.) 40, 43, 44, 46, 156  
Свирепый 116, 154  
Серп (Бариков С.) 36, 50, 51, 52, 53, 116  
Серрано А. 30, 32  
Силезиус А. 100  
Смирнов Ю. 61, 68  
Смит К. 76  
Сокуров А. 51, 59, 174  
Стиглер Б. 131

Тарковский А. 59, 172  
Тарский А. 76  
Тинберген Н. 151  
Толстой А.К. 66, 174, 185  
Трупьярь А. 49, 50, 136, 148  
Тупицын В. 50  
Туркина О. 4, 44, 51, 53, 66, 145, 155, 172

Ушаков Д.Н. 47

Фиделий 37  
Фовинкель А. 4  
Фрейд З. 10, 11, 14, 18, 27, 34, 62, 63, 66, 68, 91, 94,  
99, 101, 102, 106, 112, 117, 118, 121, 122, 132, 138,  
143, 149, 164, 173, 175, 183, 189  
Фуко М. 156

Хадфилд Д. 12  
Хайдеггер М. 79, 140, 172  
Хартен Ю. 53

Хичкок А. 91, 99, 102  
Хультен П. 4, 51, 136

Цивьян Ю. 63, 132, 138, 155, 164  
Циркуль (Красев Ю.) 34, 36, 42, 50, 51, 52, 94,  
184  
Цой В. 44, 46

Чернов С. 50, 190

Шварцкоглер Р. 30  
Шеллинг Ф.В. 111, 1 27  
Шерман С. 30, 76  
Шиллер Ф. 111, 127  
Шмидт 56, 60, 61, 120  
Шнайдер Э. 53  
Штекель В. 102

Эйзенштейн С. 91  
Эпикур 100  
Эренцвейг А. 79

Юзна Б. 79  
Юфит Е. 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 23,  
25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 44,  
45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 62, 63,  
64, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 88,  
90, 91, 92, 93, 97, 103, 104, 109, 110, 115, 119, 120,  
125, 129, 130, 132, 135, 136, 137, 139, 140, 142,  
143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 156,  
157, 158, 161, 162, 165, 167, 169, 170, 171, 173,  
174, 175, 176, 179, 180, 183, 184, 186, 187, 190,  
192, 194  
Юхананов Б. 13

Якобсон Р. 34, 157  
Янкелевич В. 29, 100, 131, 142, 164  
Ясперс К. 163