

некрореализм



**Издательская программа
Московского музея современного искусства**
Москва, 2011
www.mmoma.ru

Некрореализм
Научное издание
приурочено к одноименной выставке
в Московском музее современного искусства,
2011

Редактор-составитель
Нелли Подгорская

Авторы текстов
Александр Боровский
Петер Вайбель
Герт Имансе
Виктор Мазин
Олеся Туркина

Редактор
Ольга Абрамович

Дизайн
Дмитрий Мельник

Перевод
Екатерина Кочеткова (с английского)
Павел Кузьмин (с голландского)

Ассистент
Яна Луконина

Корректор
Елена Карасева

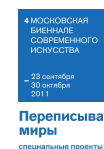
Особая благодарность *Владимиру Кустову*,
Сергею Серпу и *Евгению Юфиту*
за неоценимую помощь в подготовке издания

Московский музей современного искусства
благодарит
Государственный Русский музей;
коллекционеров:
Светлану Алексееву, Пьера-Кристиана Броше,
Александра Гапечкина, Марину Гисич,
Андрея Дмитриева, Владимира Добровольского,
Елизавету Крылову, Владимира Кустова,
Виктора Мазина, Натали Мено,
Елену Меняйлову, Сергея Серпа,
Оксану и Александра Таракановых,
Олесю Туркину, Жака Фожура, Евгения Юфита
за предоставление работ для выставки
и публикации в каталоге

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства

Некрореализм
Ретроспективная выставка
в Московском музее современного искусства,
сентябрь-октябрь 2011 года

Специальный проект IV Московской биеннале
современного искусства



Куратор
Олеся Туркина

Директор
Зураб Церетели

Исполнительный директор
Василий Церетели

Заместители директора
Людмила Андреева, Манана Попова,
Елена Церетели, Георгий Паташур

Отдел выставок
Алексей Новоселов, Виктория Каптур,
Юрий Копытов, Наталья Малайчук

Отдел фондов
Елена Насонова, Светлана Галактионова,
Сергей Смирнов

PR-отдел
Екатерина Первенцева, Карина Абдусаламова

Техническое обеспечение выставки
Станислав Бортников, Алексей Тимофеев,
Вячеслав Маслов

Руководитель издательской программы
Екатерина Кочеткова

Руководитель отдела кинопрограмм
Серги Шагулашвили

Экспозиционная подготовка работ
Кахабер Сургуладзе, Дмитрий Заимов

В проекте также принимали участие
сотрудники других отделов музея

некрореализм

Московский музей современного искусства рад представить своим зрителям первую в России полномасштабную ретроспективу некрореализма — парадоксального и глубоко оригинального художественного движения, возникшего в Ленинграде в середине 1980-х годов. Это направление предложило новую яркую форму сопротивления официальной советской культурной идеологии, перевернув в абсурдистском духе героическое отношение к смерти, укоренившееся в социалистическом реализме. Некрореализм, олицетворявший российское искусство накануне эпохи перемен, не потерял своей актуальности и позднее, в 1990-е годы, когда он был представлен на нескольких крупных выставках в европейских музеях и вошел в западный контекст.

В фондах Московского музея современного искусства хранится значительное собрание произведений художников-некрореалистов, которые регулярно участвуют в различных экспозициях музея. Идея организовать большую их ретроспективу зрела давно, а отправной точкой стала прошедшая в 2009 году в Русском музее выставка «Удар кисти. Новые художники и некрореалисты», которая представила историческую часть движения периода его становления (1984-1990). Цель нынешнего московского проекта — показать творчество некрореалистов во всей полноте, очертить его эволюцию от зарождения до сегодняшнего дня.

Выставка в Московском музее современного искусства построена как единая инсталляция, сквозь которую красной нитью проходят мотивы независимого экспериментального кино некрореалистов — от первых короткометражек Евгения Юфита до его последнего фильма «Прямохождение». Экспозиция объединяет исторически важные произведения и новые работы художников, продолжающих сегодня работать в эстетике некрореализма. Специально к выставке выпущен каталог, который вы сейчас держите в руках: вошедшие в книгу уникальные материалы и статьи позволяют проследить связь между историей, теорией и практикой этого движения.

Казалось бы, после большого количества выставок и публикаций, некрореализм уже достаточно широко известен и в России, и за ее пределами. Однако мне представляется очень важным время от времени напоминать зрителям о ключевых этапах в развитии российского искусства последних десятилетий и стремиться их переосмысливать, открывать в них нечто новое. Не случайно наша выставка получила почетный статус специального проекта IV Московской биеннале современного искусства, что свидетельствует об актуальности некрореализма сегодня.

Василий Церетели
Исполнительный директор
Московского музея
современного искусства

некрореализм

Олеся Туркина

- Мертвые-то и посоветуют.
- А почему?
- Они не заинтересованы.

А. Платонов. Из записных книжек.

Радикальное движение «некрореализм» возникло в Ленинграде в начале 1980-х годов в период застоя, когда не живые, не мертвые генеральные секретари ЦК КПСС сменяли друг друга, и главным событием в стране стали «гонки на лафетах». В это время затянувшегося умирания коммунистического строя, социалистической экономики и эстетики появился некрореализм. Умирающая идеология стала питательной средой для нового движения, которое поставило под вопрос одно из главных ее оснований — бессмертие. Идея смерти в христианской традиции как переход в иной, лучший мир трансформировалась в коммунистической идеологии в перерождение при жизни. Революционная романтика, взявшая на вооружение строки Николая Тихонова «Гвозди бы делать из этих людей: / Крепче бы не было в мире гвоздей»¹, призывала к преодолению биологической природы человека, к тому, чтобы поставить не только жизнь, но и смерть на службу коммунизму. «Общее дело» Николая Федорова, предлагавшего по крупицам собирать праотцев в космосе, чтобы возродить их, перешло в традицию сознательного «неумирания». В 1920-х — 1930-х годах герои Андрея Платонова сокрушали «адово дно смерти» посредством электричества и «эфирного пути», сохраняли связки тел, как лук на зиму, на стальном тросе, протянутом от далекой звезды к Земле, чтобы они не разлагались и не «перепревали в душных могилах»². Идея производственного пролетарского бессмертия достигла своей наивысшей точки в опытах Лаборатории Особых Трудовых резервов при Центральном Институте Труда, где мертвых рабочих «учили» после смерти с помощью электричества выполнять общественно-полезный труд — переносить кирпичи и бетон, забивать гвозди³. Журналист восторженно описывал «посмертное шествие передового отряда пролетариата навстречу лучшему будущему, навстречу коммунизму»⁴, и то, как, подпитываемые передвижными электрогенераторами, мертвецы с кайлом и лопатой наперевес будут вгрызаться в вечную мерзлоту на Крайнем Севере. Крематорий как символ нового государственного подхода к утилизации мертвого тела, которое больше не нужно сохранять до Второго пришествия и будущего воскресения из мертвых, и мавзолеей, в котором выставлен на обозрение вечно живой вождь как главное святилище страны — два полюса коммунистического бессмертия.

Каждая идеология рождает свой образ смерти. Советская идеология создала свой пантеон, в котором высшей целью было — умереть за Ро-

дину, за правое дело. Гражданам прививали то, что Андрей Платонов назвал «инстинктом самопожертвования»⁵ . Этот новый «инстинкт» стал программным в искусстве социалистического реализма. Преодоление себя, своей несовершенной человеческой природы, побуждало героев ползти без ног, говорить без языка и своей смертью нести гибель врагам. Подвиг преодоления собственной смерти совершался с верой не в бессмертие души и грядущий Страшный суд, а в идеологическое бессмертие, которое дается в настоящий момент и навеки. Книга жизни писалась сейчас, когда от имени погибшего товарища добывали уголь, выполняли норму на производстве и шли в бой.

Идеология и смерть сходятся в отношении к действительности. По определению Славоя Жижека, идеология — это не ложное сознание, а «сама эта действительность, которая уже должна восприниматься как "идеологическая" — "*идеологической*" *является сама социальная действительность, само существование которой предполагает незнание со стороны субъектов этой действительности, незнание, которое является суцностным для этой действительности*»⁶. Идеология и смерть невидимы для живущего. Перефразируя известное высказывание о смерти, можно сказать, что когда мы живем внутри идеологической конструкции, ее не существует, мы ее не осознаем; когда же приходит понимание, то уже нет нас, мы мертвы как субъекты этой идеологии.

Смерть коммунистической идеологии совпала не только с физическим умиранием ее вождей, стагнацией в экономике, но и осознанием господствующей смертельной идиомы в движении некрореализм. Именно в момент умирания идеологические конструкты становятся видимыми и уязвимыми для критики. Тела бессмертных героев, несмотря на все страшные испытания, которые им выпали при жизни, не знают распада и разложения. Не только мертвые, но и «живые мертвецы»⁷ из передового отряда коммунизма не могут покрыться трупными пятнами или раздуться после смерти. Идеология, как родная почва кладбища для вампира, помогала сохранить героическое тело таким образом, чтобы, согласно принципу классической эстетики, чрезмерное страдание не исказило его красоты и гармонии. Некрореализм трансформировал бессмертие как принцип утопической идеологии в двойную художественную задачу — представление смерти человека при жизни и телесных трансформаций после смерти. Когда в 1984 году у Евгения Юфита — отца движения — родилось слово «некрореализм», в нем безошибочно читалась отсылка к соцреализму. Но прежде, чем появилось имя, будущие участники движения на протяжении нескольких лет уже занимались какой-то «дикой и бессмысленной активностью», по словам Юфита.

^[1] «Баллада о гвоздях», написанная Николаем Тихоновым между 1919 и 1922 годами, не имела отношения к революционной романтике и рассказывала о мужестве морских капитанов. Однако вырванные из контекста строчки постепенно стали напрямую ассоциироваться с нестигаемой железной волей коммунистов.

^[2] Платонов А. Приключения Баклажанова // Платонов А. Собрание сочинений. М.: Информпечать, 1998. Т. 1. С. 140. Подробно о смерти у Платонова и Фёдорова см. в статье: Чубаров И. Смерть пола, или «безмолвие любви» (Образы сексуальности и смерти в произведениях Андрея Платонова и Николая Фёдорова) // НЛО. № 107. 2011. С. 231 — 252

^[3] Опыты Лаборатории Особых Трудовых Резервов, созданной в 1921 году при Центральном Институте Труда и руководимой Александром Богдановым и Николаем Бернштейном, подробно проанализированы в статье А. Секацкого «Пролетариат и смерть», опубликованной на сайте http://www.windowsfaq.ru/content/view/full/810/98/. Эти забытые материалы о революционном отношении к смерти в пролетарской идеологии и практике были буквально «воскрешены» философом.

^[4] Цит. по статье А. Секацкого «Пролетариат и смерть».

^[5] В записных книжках писателя говорится о том, что «инстинкт самосохранения надо превратить в инстинкт самопожертвования, питаемый патриотизмом» (Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии / Сост. Н. В. Корниенко, публ. М. А. Платоновой. М.: Наше время, 2000. С. 266).

^[6] Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. В.Сафронова // М.: Художественный журнал, 1999. С. 28.

^[7] Так назвал Жижек коммунистов, преодолевших природу человеческого. Позволим себе привести обширную цитату из книги «Возвышенный объект идеологии»: «В сталинизме коммунисты — это «люди железной воли», каким-то образом исключенные из повседневной рутины обычных человеческих страстей и слабостей. Дело обстоит так, что они до некоторой степени представляют собой «живых мертвецов» — тех, кто еще жив, но уже исключен из обычного круговорота природных сил, — как будто они обладают другим телом, помимо своего тела, телом возвышенным» (С. 148 — 149).



Встреча Нового года.
На переднем плане Евгений Юфит
(в центре), на втором плане в центре
Андрей Свин (Панов). 1980

В самом начале 1980-х годов группа молодых людей, среди которых были художники, поэты, рок-музыканты и просто их случайные знакомые, носилась по улицам Ленинграда как свора бездомных псов, устраивала потасовки в поставленных на капитальный ремонт домах и пригородных электричках, нещадно избивала на глазах у изумленных прохожих манекен — муляж человека, используемый во время проведения судебно-медицинской экспертизы. Бдительные граждане вызывали наряды милиции, чтобы прекратить безобразия. Но идиотизм поведения не раз спасал участников разгульных действий. Возглавлял эту «стаю» Евгений Юфит. Самый известный советский панк Свин (Андрей Панов), основатель группы «Автоматические удовлетворители» и непременный участник ранних некроперформансов, был уверен, что именно Юфит, а не Джонни Роттен, является идеологом панк-движения. В одном из своих интервью Свин сказал, что не знает никаких панков, что это все «Юфины телеги». Однако Юфит слова «панк» не любил и никогда не использовал его по отношению к некродеятельности. Несмотря на общие черты — социальный протест, отрицание всех ценностей, абсурдизм поведения, связь с музыкальной культурой — некрореализм за счет своей непоколебимой тупости, бодрости и матерости (три основных понятия некродвижения) избежал ангажированности собственным лейблом. К тому же из-за открыто девиантного поведения участников некрореализм никогда не имел шанса стать массовым движением. Можно сказать, что он оказался радикальнее панк-движения, так как утверждал всеобщность и народный характер своей исключенности. Возможно, это было связано с территорией, где зародилось движение некрореализм, с тем, что «отбросами»⁸, в смысле «отброшенности», исключенности из активной жизни на тот момент себя ощущали не только молодые люди в Англии, но и большинство обыкновенных советских граждан. Да и выглядели участники некроперформансов, на первый взгляд, почти «нормально», если бы их облик не был так утрирован. Они были одеты не от Вивьен Вествуд, а в медицинские халаты и матросские бушлаты, гимнастерки и армейские кальсоны, а вместо ирокезов носили шапки-ушанки. Не выдвигая никаких требований, они доводили до крайности, до художественного абсурда особенности бытового поведения эпохи застоя — пьянство, потасовки, непроизводительность, бурную расточительность жизненной энергии в массовом эйфорическом «влечении к смерти». Художники не выступали ни за, ни против существующего порядка, но именно это позволило им сохранить независимость. По воспоминаниям Свина, милиция не обращала на них внимания именно потому, что они «идиотничали». Во времена жесткого идеологического контроля некрореализм оказался столь же непроницаемым, как сама идеология или как сама смерть. Показательна история с одним из первых киноопытов Юфита, попавшим в КГБ

⁸ Слово «панк» в переводе с английского означает «отброс», «грязь».

после того, как бдительные граждане вызвали наряд милиции, увидев, как притаившийся за углом маньяк или, еще хуже того, шпион снимает на кинокамеру сцену зверского избивания (избивали манекен). Согласно легенде, художника пригласили на беседу в Большой Дом, где посоветовали никогда больше не брать кинокамеру в руки, пояснив, что только маразм отснятого материала освобождает его от ответственности. Некрореализм возник в период разделения искусства на официальное и неофициальное, отказавшись занимать ту или другую позицию. Борьба с идеологией осуществлялась не за счет ее прямого отрицания, а за счет обесмысливания. Впрочем, следует признать, что выбор особой позиции был неизбежен — некрореализм способен был скомпрометировать не только господствующую идеологию, но и борьбу с ней.

Начавшись со спонтанных перформансов, некрореализм стал формироваться в художественное движение в тот момент, когда Юфит взял в руки сначала фото-, а затем и кинокамеру. На его первых постановочных фотографиях некрогерои поражали нечеловеческим выражением лица. Чтобы добиться этого, художник изобрел специальный «зомби-грим». Замотанные бинтами, вымазанные томатной пастой и сиропом «холокас», деформированные за счет подложенной за щеки ваты некроперсонажи вызывали одновременно смех и ужас. Смех, потому что они как бы пародировали охваченных «инстинктом самопожертвования» героев, в изобилии представленных в официальном искусстве, а ужас — потому что за тотальным обесмысливанием основных идеологических ценностей проглядывало что-то еще. Этот несимволизованный остаток, «отброс», этот ужас Реального⁹ еще более очевиден в некрофильмах.

Кино сразу было не просто фиксацией перформансов, хотя первые короткометражки могут служить документальным свидетельством об их стилистике, а «чистым» формальным экспериментом, который Юфит отстаивал все эти годы. В 1984 году он создал в своей мастерской независимую киностудию «Мжалалафильм», вокруг которой объединились молодые киноавангардисты Ленинграда и Москвы. Название студии казалось столь же бессмысленным, как в свое время имя движения «Дада». Оно состояло из слова «мжа», означающего: дрема, дремать, находиться в беспомыслности, — и детского лепета «лала». На домашней студии «Мжалалафильм» кинорежиссер сделал пять короткометражных фильмов с говорящими названиями: «Санитары-оборотни» (1984), «Лесоруб» (1985), «Весна» (1987), «Вепри суицида» (1988) и «Мужество» (1988). Это были черно-белые немые фильмы, снятые на шестнадцатимиллиметровую пленку, в которых героями стали участники некродвижения. В самом начале «Лесоруба» в качестве



Евгений Юфит в кинофильме *Весна*. 1987

⁹ Имеется в виду одна из трех топик Жака Лакана — Символическое, Воображаемое и Реальное (см.: Лакан Ж. Символическое, Воображаемое и Реальное // Жак Лакан. «Имена-Отца» / Пер. с франц. А.Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2006).



Евгений Юфит в кинофильме *Лесоруб*. 1985

своеобразного киножурнала сам режиссер в «зомби гриме» со следами пулевого ранения во лбу представляет студию «Мжалалафильм». По стенам развешены его постановочные фотографии, которые выглядят как кинопробы. Юфит что-то подробно рассказывает в микрофон, но голоса его не слышно — фильм немой. Показ фильмов сопровождался фонограммой. Так, звуковой дорожкой «Лесоруба» стал гимн некрореализма «Жировоск», сочиненный на мотив песни «Веселый сосед» «новым художником» Олегом Котельниковым и Евгением Юфитом.

Немое черно-белое кино было главным источником вдохновения для художника. Фильмы Фрица Ланга и Жермены Дюлак, Вильгельма Мурнау, Луиса Бунюэля и Дзиги Вертова — вот далеко не полный список его любимых режиссеров. По воспоминаниям Олега Ковалова, который в 1980-х годах вел в кинотеатре «Спартак» кинолекторий, показывая в том числе шедевры 1920-х годов, некрореалисты во время таких показов всегда садились на первый ряд и очень внимательно смотрели киноклассику. Уже первые кинокритики, обратившиеся к некрореализму, узнавали в ранних кинофильмах Юфита след, оставленный мировым киноавангардом. Так, называя «Весну» Юфита «симфонией идиотизма», Сергей Добротворский в своей статье «Весна на улице Морг»¹⁰ прямо отсылал к кинофильму Мурнау «Носферату. Симфония ужаса» (1921). Почти во всех ранних фильмах Юфита (за исключением «Мужества») роль монтажных и смысловых стыков играли документальные советские кадры 1930-х — 1950-х годов — белый пароход, марширующие пионеры, цирк. Эти образы советского оптимизма задавали особый ритм сценам драк и изощренных самоубийств, осуществленных с помощью вил, веревочных качелей и кипятка.



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма
Рыцари поднебесья. 1989

Кино снималось быстро, зачастую за один день. Сюжет возникал спонтанно в зависимости от особенностей пейзажа, состава участников и подходящего антуража. Короткометражки Юфита отличались повышенной моторикой за счет быстрого хаотичного передвижения персонажей в лесополосе, на окраине города, на руинах капремонта, которая усиливалась тем, что режиссер снимал их на замедленной скорости, а показывал на нормальной. В них была энергия спонтанности и ничем не сдерживаемой фантазии участников на тему суицида, которые вместе с рваным авангардным монтажом принесли Юфиту славу самого непримиримого представителя киноандеграунда¹¹. На студии «Мжалалафильм» также работали Дебил (Евгений Кондратьев), от руки раскрашивавший пленку и снимавший на самой экономной скорости, и Андрей Мертвый (Курмаярцев). Андрей Мертвый отличался крайней даже для участников некродвижения радикальностью. Его десятиминутный фильм «Мочевуйцы-труполовы», наполненный разыгранными изощренными попытками самоубийства, мужской

дружбы и насилия, стал причиной скандала во время первого разрешенного показа в Доме Кино в 1988 году. Во время этого скандала сами некрореалисты, сидевшие на первых рядах, с удовольствием поддерживали возмущенных зрителей криками: «Такое искусство народу не нужно!». В конце 1980-х к студии «Мжалалафильм» присоединились Игорь Безруков и Константин Митенёв. В 1985 году Юфит познакомился с братьями Глебом и Игорем Алейниковыми, давшими киноадеграунду имя «параллельное кино» и основавшими рукописный журнал «Синефантом». По заказу «Синефантома» Мертвый и Дебил написали исследование «Флора и фауна могил», в котором они решили восполнить для кинорежиссеров пробел в изучении некрофагов и кладбищенских растений. В тексте, украшенном рисунками, интерпретируются и перерабатываются «Пособие по судебной медицине» Эдуарда фон Гофмана и «Жизнь насекомых» Жана Анри Фабра.

В 1984 году Юфит открыл для себя справочники по судебно-медицинской экспертизе, которые сразу стали иконографическими источниками некрореализма. В 1985 году вместе с Котельниковым художник создал живописный триптих «Смерть Мартына», «Твистуны» и «В засаде». Юфит перерисовал на холсте сцены суицида из советского «Справочника по судебной медицине» М. Авдеева, а Котельников их раскрасил. Это было единственное непосредственное обращение художника к материалу, который он неумоимо пропагандировал. Героями его черно-белых картин, напоминающих анимацию, стали хороводы зооантропоморфов. Полулюди-полузвери, насаженные на кол, носились по периметру его холстов, спускались на парашютах, стропы которых затягивались смертельной петлей, и образовывали «сцепки», где хвост одного оказывался в пасти другого. Согласно легенде, Юфит перефотографировал наиболее патологические сцены самоубийств и насильственной смерти из «Атласа по судебной медицине» Эдуарда фон Гофмана и распространил их среди своих единомышленников. Так началась новая страница в истории некрореализма — некроживопись. Внезапно все стали рисовать картины — своего рода живописные некро-комиксы. В картине «Наши умеют» Андрей Мертвый изобразил те виды животных (между ними представлен и человек), среди которых встречается каннибализм. Леонид Трупырь сделал картину «В камышах», ставшую заставкой студии «Мжалалафильм». Образы двух матросов с несовместимыми с жизнью ранами воспринимались как черный юмор по отношению к героической советской классике — кинофильму «Мы из Кронштадта», снятому в 1936 году режиссером Е. Дзиганом. Дебил представил историю изощренного суицида. Герой его картины, чтобы спасти кота, повисшего на ветке, полез на дерево и запутался в веревке, ставшей орудием его непроизвольной асфиксии. Его попытка спасти проходивший



Андрей Мертвый (слева) и Владимир Кустов на перроне перед поездкой за город. 1984

¹⁰ Добротворский С. Весна на улице Морг // Искусство кино. 1991. № 9. Опубликовано в: Добротворский С. Кино на ощупь. СПб.: Сеанс. 2001. С. 28 — 36

¹¹ Подробно об этих фильмах и о творчестве Е. Юфита в целом см. книгу В. Мазина (*Мазин В. Кабинет некрореализма: Юфит и.* СПб.: Инапресс, 1998), где дан наиболее полный анализ явления некрореализма.

мимо охотник, отстреливший веревку. Герой стал падать и рукой случайно схватился за пролетающую молнию. Картины Валерия Морозова «Жировоск» и «Фекал» можно было бы назвать академическими штудиями, если бы не то обстоятельство, что натурой послужили посмертные изменения тела — в первом случае превращение мертвого тела в трупный воск, во втором — окаменение фекальных масс. Несмотря на то, что со времени зарождения движения о нем распространялись самые жуткие слухи, подогреваемые самими художниками, некрореалисты никогда не работали с трупами. Более того, живописные композиции демонстрируют, что источником для их создания послужили картинки из судебно-медицинских справочников и атласов по судебной медицине, где для наглядности труп переворачивали вертикально, так же, как он представлен и на картинах некрореалистов. Валерий Морозов стал также первым некроскульптором, он создал серию деревянных «Истуканов», напоминавших идолов с острова Пасхи и поражавших зверским «недочеловеческим» выражением лица. В жанре мелкой пластики, помимо живописи, кино и литературы попробовал себя Андрей Мертвый. Он стал автором «Дутика» — разогретой над газом пластмассовой куклы, которая раздувается, как труп под воздействием гнилостной эмфиземы. «Дутик» сыграл свою роль в кинофильме Юфита «Рыцари поднебесья» (1989), а также, уложенный в миниатюрный цинковый гробик, был показан на выставке «Территория искусства» в Русском музее в 1990 году на экспозиции некрореализма. Юрий Циркуль — бессменный участник перформансов и некроактер в кинофильмах Юфита на протяжении многих лет — модифицировал инсталляцию «Русский лес», состоявшую из березовых стволов. Живописью активно занимались Игорь Безруков, Серп (Сергей Барексов) и Владимир Кустов. Безруков не только снял в 1989 году кинофильм «Гость из Африки», но и создал ряд картин в экспрессионистском ключе на тему мужской дружбы и суицида. В диптихе «Сиваш еще наш» на одной части представлено расчлененное тело, которое эйфорически взлетает вверх, на другой — фрагменты «расчлененки» совмещены с государственным символом — тоже расчлененным серпом и молотом. Серп начинал с участия в некроперформансах, организованных Юфитом. Яркие гротескные картины художника как будто взяты из детской страшилки. На картинах Серпа «Мужское счастье», «На лугу», «Праздник урожая», «Последняя электричка» представлены различные виды «расчлененки» как последствия мужского веселья и суицидальных наклонностей населения. Использование сленга и научных понятий из судебно-медицинских справочников, звучащих на первый взгляд вполне невинно, было очень важно для некрореализма. В названиях картин можно обнаружить ту же любовь к черному юмору, социальному гротеску и абсурду, которая свойственна для всей некропрактики.



Сергей Серп
Мужское счастье. 1990
 На выставке *Будущее зависит от тебя*.
 Коллекция Пьера-Кристиана Броше 1989–2007
 Московский музей современного искусства, 2007

Возникнув в момент умирания тоталитарной идеологии, некрореализм не столько передразнивал традиционные сюжеты, посвященные героической смерти за Родину и самопожертвованию, сколько создавал новую *Ars Moriendi* — искусство умирать — в форме черного юмора, непристойного комикса и подлинной истории, взятой из судебно-медицинского справочника. Можно сказать, что живописи некрореализма идейно оказались ближе средневековые пляски смерти, нежели искусство социалистического реализма. Только в *Danse Macabre* фигура Смерти персонифицирована — это скелет, который служит ее аллегорией, а в искусстве некрореализма нет места аллегориям. Пулевые ранения, колото-резанные раны, огонь, скручивающий тела в позу боксера, трупная эмфизема — все это следы, оставленные смертью. Эти смертельные знаки скрупулезно изучаются Кустовым по судебно-медицинским справочникам. Художник начинал с участия в перформансах и съемках фильмов Юфита. Его первым произведением стал объект «Медведь с акульей челюстью» (1986), своеобразный реди-мейд, после которого Кустов перешел к производству строгих черно-белых картин. Его живопись можно классифицировать по причинам поражения, например, в связи с неосторожным обращением с током. Электричество, которое должно было оживлять мертвецов в 1920-х годах, убивает «Электриков», на их иссиня-холодных телах воспроизведены различные типы электрических травм. Электрики — «живые мертвецы», восставшие со страниц справочников по судебной медицине, меланхолично демонстрируют свои смертельные «узоры» на фоне пейзажа с линией электропередач. «Геральдика тока» с предсмертным экстазом, застывшим на лице главного героя в центре картины, и клеймами из схематических изображений типов поражений, напоминает о религиозных композициях. И, наконец, «Электричество» со вспыхивающими на фоне черного мозга белыми линиями (разрядами электродов) — сродни визионерскому ландшафту. Картина посвящена безумной идее английского ученого, предложившего вживлять золотые электроды в мозг человека, чтобы контролировать его. Для Кустова важна семантика цвета: черный цвет — это цвет жизни, в то время как белый — цвет смерти. Серия картин «Холодно» навеяна историей о знаменитом пожаре в Венской опере в конце XIX века. Двойственность жизни и смерти, огня и холода (проявившаяся и на уровне «позы боксера», идентичной так называемой «позе зябнущего человека», погибшего в результате воздействия низких температур) отражена в названии работ и в фигуре лыжника, бегущего по заснеженному полю. Кустов составляет из стилизованных мужских фигур буквы алфавита, которыми он пишет свою образную книгу жизни/смерти. Художник создал некрометод, основанный на переосмыслении существующих в культуре образов умирания. В его литературной и живописной практике возник «некро-образ». Внимание художника сосредоточено на



Владимир Кустов
Электрики. 1990
 Холст, масло. 147 × 198
 Собрание Владимира
 Добровольского, Москва



Владимир Кустов
Холодно. Триптих. 1990
 Холст, масло. 148 × 294

том промежутке между жизнью и смертью, который он назвал коридором умирания или пространством абсолютного умирания, и которое получило воплощение в его инсталляциях. «Искусство умирать» Кустова основано на паранаучном дискурсе. Приведем небольшой фрагмент из разрабатываемого художником некрометода: «Составив понятие о том, что такое “труп человека”, на основе некоторого, обычно не очень большого, количества наблюдений экземпляров “труп человека”, мы оказываемся в состоянии узнавать сколь угодно большое, практически бесконечное число других его экземпляров. То же самое можно сказать и о других объектах: “труп животного”, “труп растения” и всех объектах, которые объединены группой СМЕРТЬ, как объекты, существующие от момента окончания умирания до момента формопотери».

В начале Перестройки приходит международное признание некрореализма. По-видимому, не в последнюю очередь этому способствовало и то, что некрореализм поставил те предельные вопросы о жизни и смерти, которые оказались шире национального контекста. Некрореализм был показан на выставке «В СССР и за его пределами» (1990, Стедейлик-музей в Амстердаме), «Бинационале: Советское искусство около 1990» (1991, Кунстхалле в Дюссельдорфе, ЦДХ в Москве, Израильском музее в Иерусалиме), «Kunst Europa» — масштабном проекте, приуроченном к объединению Германии (некрореализм вместе с московским концептуализмом был показан в Кунстфелдхайне в Ганновере) и многих других. В 1990 году некрореализм был представлен на легендарной выставке «Территория искусства» в Русском музее¹².

Одновременно получает признание кинематограф Юфита. В 1988 году Александр Сокуров на волне Перестройки создал экспериментальную мастерскую в рамках киностудии «Ленфильм», куда пригласил и Юфита. Впрочем, мастер сразу признал художественную независимость вепря андеграундного кинематографа. А Юфит в полной мере оценил предоставленную возможность освоить профессиональное оборудование. Начиная с «Рыцарей поднебесья» (1989) он стал работать с тридцатипятимиллиметровой пленкой. Следующий фильм Юфита, «Папа, умер Дед Мороз» (1991)¹³, снятый в мастерской Алексея Германа, получил главный приз на международном кинофестивале в Римини в 1992 году. В основу сценария был положен рассказ Алексея Толстого, от которого не осталось ничего, кроме семьи вампиров — родственников ученого, изучающего бурозубку. Юфит снял пять полнометражных кинофильмов, которые были показаны на фестивалях независимого кино в Монреале, Локарно, Торонто, а также в MOMA в Нью-Йорке. В 2005 году 34-й Кинофестиваль в Роттердаме подготовил специальную программу, посвященную творчеству Юфита, — вы-

ставку фотографий и мировую премьеру его кинофильма «Прямохождение». Тема его кинематографа — непонятные идиотские эксперименты, такие как гибридизация человека и дерева («Серебряные головы»¹⁴) или улучшение «человеческой породы» путем скрещивания с приматами («Прямохождение»). Новый человек, о создании которого мечтали в 1920-х годах, превратился у Юфита в жертву неудачного эксперимента, изгоя, Z-индивидуума. Некрогерои — не живые, не мертвые, выключенные из социального порядка, скитаются на окраинах больших городов, на останках всемирной идеологии, поработавшей человека не меньше, чем тоталитарные режимы. Не случайно именно Джорж Ромеро, создатель саги о «живых мертвецах», в 2001 году представлял кино Юфита на фестивале в Питтсбурге. Можно сказать, что и тот, и другой критикуют общество с предельной «обратной» точки зрения, с точки зрения тех, кто умер для социума и вернулся, чтобы внушать ужас.

Некрореализм зародился в конце тоталитарной идеологии, в предчувствии ее близкой смерти, доведя до патологии основные ее ценности. Несмотря на то, что одна идеология, воспевавшая «инстинкт самопожертвования» и обесценившая жизнь вплоть до изобретения биомеханики трупа, сменилась другой — идеологией получения наслаждения, вопрос жизни и смерти, вернее смерти при жизни, по-прежнему актуален. К борьбе с этой новой идеологией и восстают герои «Позитивного регресса»¹⁵ — звероподобные зоантропорфы, вооруженные чистым идиотизмом. Если при возникновении некрореализма обесмыслил прогрессистскую утопию, то сейчас он бесстрашно отвергает идеи капиталистической производительности и прибыли.



Евгений Юфит на съемках кинофильма *Папа, умер Дед Мороз*. 1991



Евгений Юфит
Без названия. 1990
Холст, масло. 130 × 190

¹² См. каталог выставки: «Le Territoire de l'Art», «Laboratoire». 31 Mai — 16 Juillet. 1990. Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques, Paris / Musée Russe, Leningrad.

¹³ О кинематографе Юфита и, в частности, о кинофильме «Папа, умер Дед Мороз» см. статью: *Артюх А. Дедовское кино // Искусство кино*. 1996. № 3. С. 743 — 46.

¹⁴ См. подробный анализ этого кинофильма в статье Олеси Туркиной и Виктора Мазина «ПАРА-НЕКРО-БЛОКБАСТЕР», или «Серебряные головы» Евгения Юфита и Владимира Маслова: *Mazin V., Turkina O. Para-Necro-Blockbuster // Necrorealism. Context, History, Interpretation / Edited by Seth Graham. Pittsburgh: Pittsburgh Russian Film Symposium Publication, 2001.*

¹⁵ Так называется серия картин Юфита, над которыми он работает с конца 2000-х.

история

Трупырь (Леонид Константинов)

Свирепый (Анатолий Мортюков)

Андрей Мертвый (Курмаярцев)

Дебил (Евгений Кондратьев)

Валерий Морозов

Игорь Безруков

Юрий Циркуль (Красев)



Трупьярь
В камышах. 1987
Холст, масло. 84 × 93
Из собрания Андрея
Дмитриева, Санкт-Петербург

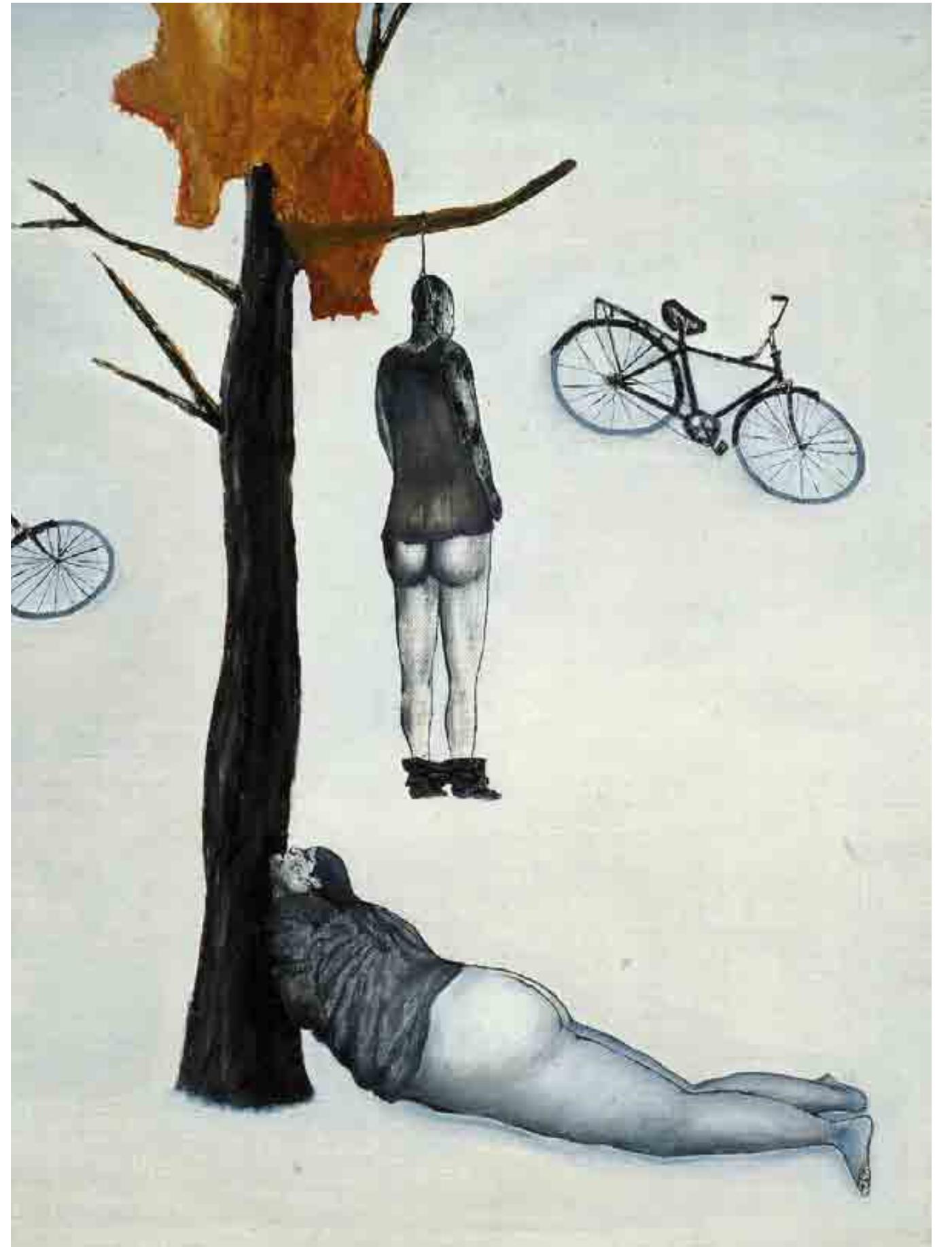


Трупьярь
Подснежник. 1987
Холст, масло. 79 × 94
Из собрания Андрея
Дмитриева, Санкт-Петербург



Свирепый
Кадры из фильма
Андрея Мертвого

Свирепый ▶
Прогулка. 1989
Холст, масло. 80 x 60
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург



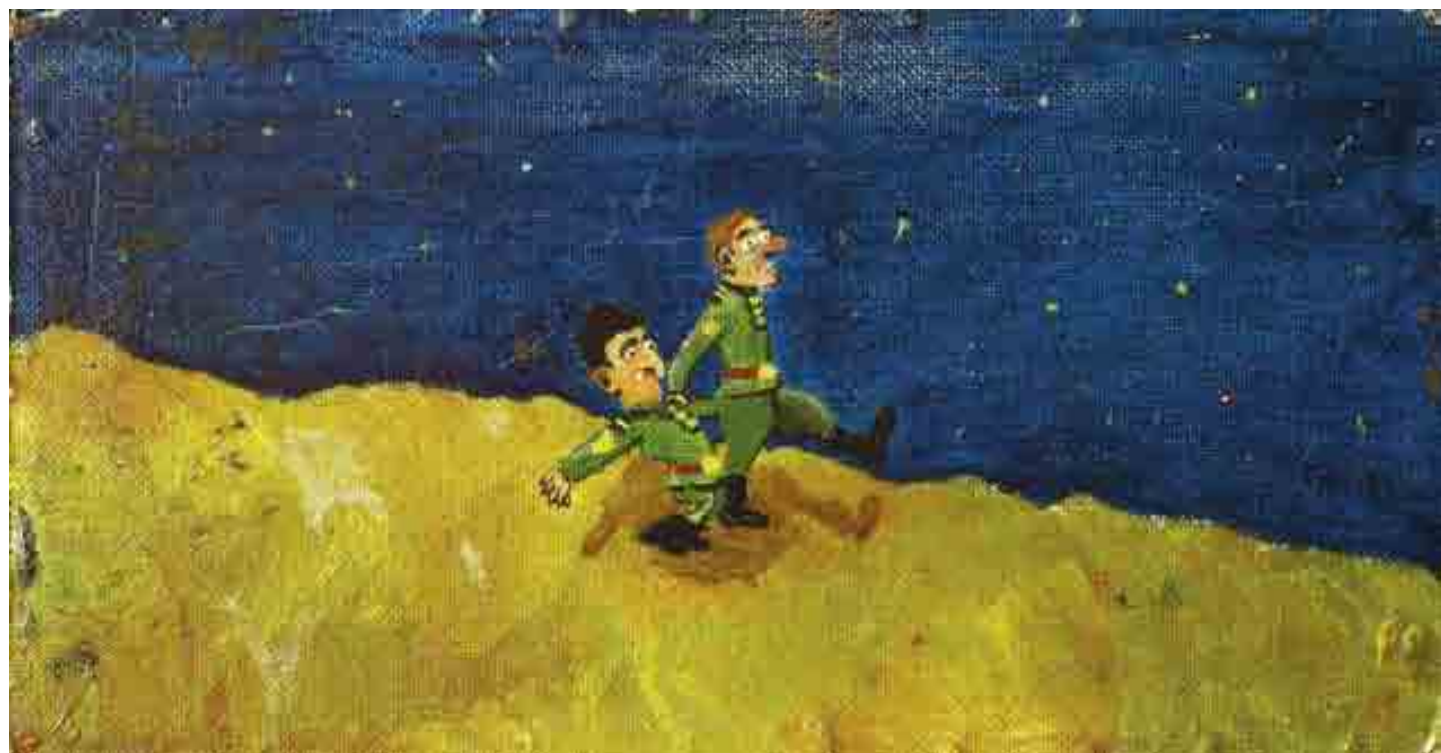


◀ **Андрей Мертвый**
Эмфизема и жуки. 1989
 Холст, масло. 208 × 149
 Частное собрание, Гамбург

Андрей Мертвый
Роза Саксонии. 1985
 Эбонит, бронза,
 черно-белое фото. 9 × 6
 Из собрания Владимира
 Кустова, Санкт-Петербург



Рис. 1. Саксонский старей-подмастерье М., 27 лет,
 безработный — убийца-садист (убил 10-летнюю де-
 вочку, отрезал уши, руки, ноги, вынул сердце и
 желудок ножария и с'ел).



Андрей Мертвый
Солдаты. 1984
 ДВП, масло. 21 × 40
 Из собрания Владимира
 Кустова, Санкт-Петербург



Андрей Мертвый ▶
Наши умеют. 1987
 Холст, масло. 199 × 143,5
 Из собрания Андрея
 Дмитриева, Санкт-Петербург



Дебил
(Евгений Кондратьев)
1985. Ленинград



Дебил
Без названия. 1985
Дермантин, масло,
темпера. 69 × 93
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург



Валерий Морозов
Шинники. 1990
Холст, масло. 150 x 200
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург

Валерий Морозов ▶
Фекал. 1989
Холст, масло. 248 x 153
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург





◀ **Валерий Морозов**
Жировск. 1986
Холст, масло. 199 x 134,5
Из собрания Андрея
Дмитриева, Санкт-Петербург



Валерий Морозов
Истукан. 1990
Мореный дуб, высота 93 см
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург

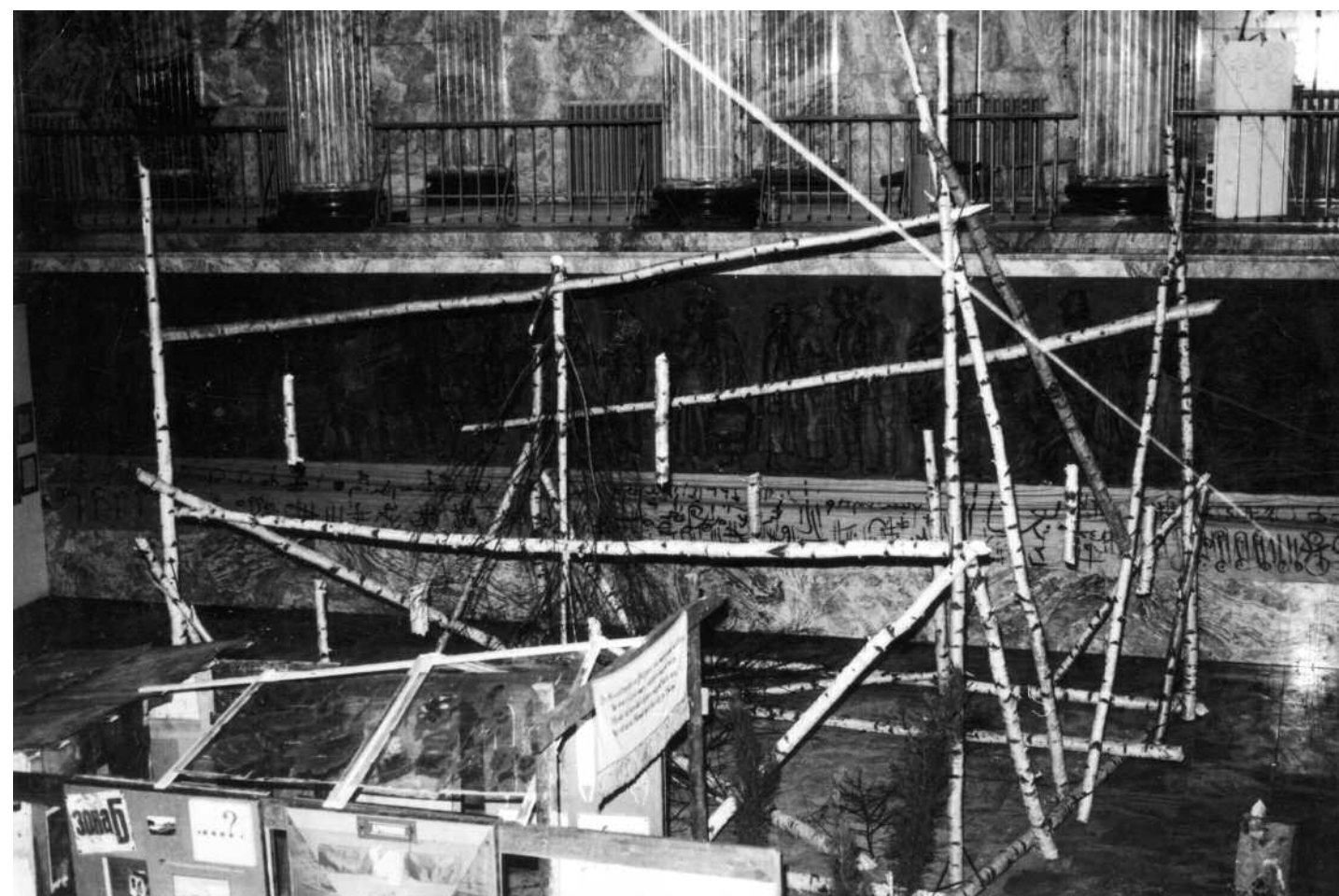


Игорь Безруков
Арарат виноград. 1987
 Холст, масло. 150 x 200
 Собрание Государственного
 Русского музея



Игорь Безруков ▶
Сиваш еще наш.
Сломался. Диптих. 1987
 Холст, масло. 160 x 75
 (каждая)





◀ **Юрий Циркуль**
Русский лес. 2007
Инсталляция.
Водосточные трубы, масло

Юрий Циркуль
Русский лес. 1991
Инсталляция.
Дерево, смешанная техника



Юрий Циркуль
Портрет артиста
Ю. Циркуля. 1989
Холст, масло. 82 × 83
Частное собрание



Юрия Циркуль
2007

Игорь Безруков

Родился в 1959, Ленинград

Окончил Политехнический институт и Киношколу под руководством А. Сокурова на киностудии Ленфильм. На независимой киностудии «Мжалалафильм», основанной Е. Юфитом, снял два фильма «Гость из Африки» и «Человек как последнее убежище города» (1985), занимался живописью и выступал в качестве актера в фильмах Юфита. Снялся в фильмах Юфита «Деревянная комната» (1995) и «Серебряные головы» (1998).

В конце 1980-х и в 1990-х годах участвовал в многочисленных акциях и выставках, выступал вместе с оркестром «Популярная Механика» Сергея Курёхина. На рубеже 1980 – 1990-х в составе группы «Некрореализм» принимал участие в таких выставках, как «От неофициального искусства к перестройке», 1988, «Некрореализм», Mocharnok Galleri, Будапешт, 1990, «Территория искусства» («Лаборатория»), Государственный Русский музей, 1990, «In the USSR and beyond», Stedelejk museum, Amsterdam, 1990.

С середины 1990-х годов стал отдавать предпочтение кинематографу и видео, снял двенадцать документальных фильмов, сделал множество телепрограмм и видеоработ.

Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Евгений Кодратьев (Дебил)

Родился в 1959, Рыбинск

В 1980 переехал в Ленинград, где сначала занимался фотографией и рисунком. С середины 1980-х сблизился с Евгением Юфитом и сосредоточился на создании своего экспериментального «дикого» кино. Теоретик «вертикального» кино. В 1984 – 1987 гг. входил в экспериментальной киностудию, основанную Евгением Юфитом «Мжалалафильм». Снял шестнадцать миллиметровые кинофильмы «Некрореализм Юфита» (1985), «Работа и голод» (1985, совместно с Олегом Котельниковым), «Комета "Галлея"» (1986), «Нанай нана» (1986), «Я, дебил, забыл...» (1986-87), «Вертикальное кино» (1988), «Грезы» (1988), «Образование кино. Горизонтальный примитивизм» (1988), «Творческий поиск Бориса Кошелюхова» (1988), «Ленины мужчины» (1989), «Капли остаются на деревьях» (1990), «Максим Максимыч» (1993), «Каменный ветер» (1995), «Голос Родины» (1997), «Здравствуй, Новый год» (1998) и другие. Работал в технике скрэтч-анимации, раскрашивая и

расцарапывая киноплёнку от руки. Соавтор анимационных фрагментов в кинофильме Сергея Соловьева Асса (1987).

Как актер снимался в фильмах кинорежиссеров Игоря и Глеба Алейниковых «Здесь кто-то был» (1989) и «Трактористы-2» (1992).

С 1995 живет и работает в Германии.

Леонид Константинов (Трупырь)

1963, Ленинград – 2008, Санкт-Петербург

Играл в различных музыкальных панк группах. С начала 1980-х снимался в некрореалистическом кино. Участвовал в музыкальных перформансах – сопровождал показ ранних короткометражных фильмов Е. Юфита исполнением песен с аккомпанементом на электрогитаре. Развивал эстетику некрореализма в живописи. Создал картину «В камышах», ставшую заставкой независимой «Мжалалафильм» студии, основанной Е. Юфитом.

Юрий Красев (Циркуль)

Родился в 1960, Ленинград

Художник, актер некрореалистического кино и исполнитель перформансов, сценарист. Постоянно участвовал в выступлениях оркестра «Популярная механика» Сергея Курехина и выполнил несколько моделей костюмов. Впервые в СССР ввел военную форму как сценический костюм для выступлений.

Автор инсталляции «Русский лес» (1991, Музей Этнографии народов СССР). Создатель гимна «Русский лес», неоднократно исполнявшегося в России и за рубежом, в частности, в Академической Капелле в Санкт-Петербурге и в городах Ксантине и Касселе в Германии.

С 1991 стал членом Новой Академии Изящных Искусств, основанной Тимуром Новиковым.

По сценариям Ю. Циркуля режиссером Ульфом Хансэном были сняты кинофильмы «Недра» (1992) и «Мать-2» (1992). Мотивы фильма «Мать-2» оказали влияние на один из видео клипов группы «Рамштайн».

Снялся как актер в кинофильмах Е. Юфита «Серебряные головы» (1998) и «Убитые молнией» (2002).

Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Андрей Курмаярцев (Мертвый)

Родился в 1959, Ленинград

В середине 1980-х присоединился к движению Некрореализм. Развивал некрореалистическую эстетику в живописи, кинематографе и литературе. В 1985 написал некрорассказку «Девочка и медведь», в 1986 — исследование «Флора и фауна могил» (совместно с Евгением Кондратьевым (Дебиллом)). В 1988 создал шестнадцати миллиметровый кинофильм «Мочебуйцы-труполовы» (1987). Как актер постоянно снимается в кинофильмах Евгения Юфита. Участвовал в съемках кинофильма Юфита «Прямохождение» (2005).

В 2008 сделал документальный фильм по асфиксии. В 2009 поставил инсценировку по своему тексту «Девочка и медведь», соединившую слайд-шоу с чтением текста. Снял игровой шестнадцати миллиметровый кинофильм «Неосторожное обращение с трупами».

Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Валерий Морозов

Родился в 1953, Ленинград

Участвовал в различных музыкальных группах, в рок группе «Россияне» и «АУ (Автоматические Удовлетворители)». В 1987 присоединился к движению Некрореализм, дебютировал в качестве актера в кинофильме Е.Юфита «Весна» и музыканта некрореалистического оркестра под управлением Юрия Циркуля «Мжалала». Разрабатывал эстетику некрореализма в живописи и скульптуре. Создатель цикла деревянных некрореалистических идолов «Истукан».

Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Анатолий Мортюков (Свирепый)

1959, Ленинград — 1993, Санкт-Петербург

С начала 1980-х принимал участие в съемках раннего некрореалистического кино и постановочных фотографиях. Во второй половине 1980-х занимался живописью в эстетике некрореализма.

смерть – столица культуры

Беседа Олеси Туркиной
с Петером Вайбелем

Перевод с английского

— Профессор Вайбель, я помню ваше высказывание о том, что некрореализм – это самая серьезная тема в современном искусстве, возможно, даже единственная, заслуживающая внимания художников. Вы говорили об этом в 2003 году в Граце, в рамках программы «Грац – культурная столица Европы», на конференции, посвященной художественному проекту из Санкт-Петербурга. На выставке «Смерть в Северной Венеции», куратором которой я выступала, были представлены работы двух художников-некрореалистов – основателя этого движения Евгения Юфита и Владимира Кустова. Ваши слова меня потрясли, потому что Вы сформулировали суть бесконечной борьбы за права смерти. Что для Вас означает метафора смерти?

— Сегодня я бы сказал, что «смерть – столица культуры». В данном случае я развиваю тезис всемирно известного египтолога Яна Ассмана, который в своей знаменитой книге «Смерть и загробная жизнь в Древнем Египте» (2001) заявляет: «Смерть есть источник и центр культуры». Именно опыт конечности жизни, основой и причиной которой является смерть, заставляет нас пытаться преодолеть ограниченную продолжительность этой самой жизни. С одной стороны, египтяне старались осуществить это на физическом, материальном уровне – при помощи мумий. С другой стороны, они стремились к этому и на символическом, нематериальном уровне – создавая память и культуру. От Джеймса Бонда и Лакана мы узнали о том, что умереть можно лишь дважды. Сначала мы умираем физически, а затем символически, когда люди забывают нас, когда мы оказываемся стёртыми из всеобщей памяти. Когда мы умираем символически, мы умираем полностью. Таким образом, культура – это стратегия длительности, способ символически расширить диапазон жизни с помощью создания технологий памяти. Мумия была физическим хранилищем человека, а культура – его символическое хранилище. Память и культура – это первые «жёсткие диски», защищающие нас от амнезии. Смерть есть амнезия, а культура есть память. Поэтому искусство, сосредоточенное на опыте смерти, обращено к самой сути искусства. В основе своей искусство всегда в чём-то «некро». Искусство – вечный враг смерти. Фашизм всегда на стороне смерти и против жизни. Поэтому на всех фашистских монументах вы найдете девиз: *vive no, muerte si* (нет жизни, да смерти, – по-испански). С самого начала существования этой петербургской художественной группы меня восхищали их размышления об искусстве, выраженные в названии «некрореализм». Дело в том, что реальность жизни состоит в том, что мы умираем, в то время как в реальности воображения мы бессмертны. Эту фантазию, сформулированную русскими космистами и имморталистами круга Николая Фёдорова, однажды даже напечатали в коммунистической газете «Правда» (около 1920 года). Они осознали фундаментальную несправедливость того, что людям отведены разные жизненные сроки. Достаточно плохо уже то, что, по словам Уильяма Блейка, мы рождены «Кто для радости

беспечной, Кто для ночи бесконечной...». Достаточно плохо и то, что мы попадаем в разные части вселенной вследствие случайной операции под названием «генетическая судьба». Но ещё хуже то, что некоторые из нас живут «в радости беспечной» сто лет, а других ждёт короткая паршивая жизнь. Таким образом, русские «техноностики» провозгласили «бессмертие для всех» как истинный обет коммунизма. Эти «техноностики» были самыми настоящими художниками, потому что бессмертие – это и обет искусства. Знаменитые аристократы и епископы хотели, чтобы их портреты, написанные прославленными художниками, продолжали жить в церквях и музеях, подобно тому как фараоны продолжали жить в своих пирамидах в виде мумий. Искусство – это бизнес бессмертия, в котором и художник, и заказчик хотят стать бессмертными. И как нам показывает культура, это работает, но только для некоторых, для счастливых избранных. Значит, заявление 1920 года было верным: бессмертие, как и искусство, должно быть доступно всем (принцип «искусство для всех» утверждается в «живых скульптурах» Гилберта и Джорджа в 1970-е годы). Искусство как воплощение принципа удовольствия противостоит принципу реальности. Смерть реальна для всех живых существ на земле, поэтому жизнь всегда связана с выживанием, с воспроизводством самой себя. Искусство есть *Эрос*, жизненное начало, в противоположность *Танатосу*, началу смертельному. Следовательно, некрореализм – это своего рода плеоназм.

Другая причина, по которой я восхищаюсь искусством и философией некрореализма, – это исторический контекст. Хорошее искусство всегда сродни сейсмографии. Эти художники из Санкт-Петербурга осознали *avant la lettre*, что «реально существующий социализм» уже прекратил своё существование. Они также рано осознали крушение принципа реальности, главенствовавшего в коммунистической системе. Они осознали, что система была обречена на смерть. Реализм есть принцип смерти. Аргументы реалистов всегда смертельны, им чужды спасения, решения, альтернативы, другие варианты, возможности. Художники-некрореалисты не только выразили глубинную идею о том, что искусство – враг смерти, но и глубоко осмыслили факт смерти доминирующей общественной системы. Россия в то время была умирающей системой, сама реальность умирала, и только искусство и культура могли превзойти это умирающее общество. Возвращение к традиции русского трансцендентализма, испытавшего влияние немецкого идеализма, было прекрасным способом отразить социальную обусловленность искусства в современном обществе и выразить её в новом типе искусства.

— Начиная с 1960-х годов вы в качестве художника переживали разнообразный пограничный опыт авангарда. Ваши акции радикально отличались от венского акционизма. К примеру, когда вы проецировали на свое обнаженное тело снимки хирургической операции, вы символически завершили процесс освобождения от собственного тела, который исследо-



Кадр из кинофильма Евгения Юфита
Деревянная комната. 1995

вали представители венского акционизма. В то же время, как вы упомянули в одном из интервью, смысл этой акции заключался в том, что вы должны были освободиться от собственного тела при помощи технологических расширителей. Вы создали работу «ТВ-Новости (ТВ-Смерть)», которая, с моей точки зрения, воплощала современную форму «влечения к смерти». А как технология может переформулировать сегодняшнее «влечение к смерти»?

— Мои акции 60-х годов не были связаны с живописью, в отличие от других перформансов венского акционизма (этот термин я впервые употребил в публикации 1969 года). Мои акции были основаны на материалах из средств массовой информации, на фильмах, фотографиях и музыке. Поэтому я не расписывал своё обнажённое тело, как Брюс в 1965 году, а проецировал на него съёмки хирургических операций или фотографии отдельных органов (например, ухо на моей голой спине). Я заменил изображение, то есть картинку, реальностью, то есть действиями: электрический свет — настоящим огнём, изображение груди — реальной грудью Вали Экспорт, карикатуру животного — мной самим, гуляющим по улицам в виде собаки, и так далее (1966—1969). В то же время я разрабатывал идеи новых технических устройств в рамках своей концепции расширенного кино как расширенного сознания и расширенной реальности, и даже расширенной эволюции — например, информационного блока (1966) размером с электробритву, в котором есть и камера, и телефон, и радио, и ТВ, и так далее. Я предвосхитил появление iPhone. Смысл моих акций был в освобождении от тела и его ограничений с помощью технологии. И в то же время я показывал, что использование технологии государством было злоупотреблением. Поэтому я устраивал телеакции (для телевидения), такие как «ТВ-Смерть» (1970 и 1972). Я выступал за индивидуальное использование технологии. Моя идея состояла в том, что сначала технология служила гуманизации природы, а теперь она наконец стала служить индивидуализации отношений между субъектом и системой, между природной и социальной средами. Таким образом, индивидуально используемая технология стоит на стороне эроса в освобождении человека от телесных ограничений, но технология также может быть и орудием влечения к смерти, орудием разрушения. Сегодня мы видим точно такое же противостояние весьма продвинутых военных технологий, воплощающих влечение к смерти, и весьма персонализированных технологий для индивидуального пользования — от персональных компьютеров до мобильных телефонов. Так что искусство, медиаискусство, технологическое искусство следует определять словами Фридриха Киттлера как «злоупотребление военными технологиями».

— В 2003 году вы и Гюнтер Холлер-Шустер были кураторами выставки «M_APC: Искусство и война» в Новой галерее Граца. Главной героиней этой потрясающей выставки была смерть. Современную «пляску смерти»

художники интерпретировали в символических образах телесного насилия, кровавой жестокости, документаций и смеха. Михаил Бахтин, знаменитый представитель русского формализма, разрабатывал идею карнавала, когда обычная ситуация переворачивается с ног на голову. Когда в середине 80-х годов, накануне перестройки, появилось движение некрореализма, многие художественные критики применяли теорию Бахтина для анализа этого направления. Они писали о том, что художники переворачивали идеологическую ситуацию, в которой единственно «правильной» смертью была смерть за Родину. Вначале некрореализм пародировал школу социалистического реализма. Спустя два десятилетия кардинальных политических перемен мы можем сказать, что некрореализм до сих пор смеется и переворачивает ситуацию вверх дном. Насколько важна тема смерти для современного общества?

— Сегодня больше, чем когда-либо, смерть лежит в сердце общества. В течение нескольких лет мы живем или, вернее, выживаем в череде кризисов: экологического, финансового, демографического, энергетического и других. Мы наблюдаем крушения банков, правительств, систем страхования и здравоохранения, и так далее. У большинства из нас складывается впечатление, что умирает всё, не только растения, леса, животные, языки и Бог (хотя, согласно Ницше, он давно уже мертв); что после цунами, землетрясений, торнадо и аварий на атомных электростанциях мы ощущаем, что «вот он, конец — мой единственный друг, конец» (Джим Моррисон, The Doors). То, что художники испытывали в 80-е годы (коллапс советской системы), мы сейчас наблюдаем повсеместно. Мы приближаемся к концу света, поэтому возрождение некрореализма необходимо, причем именно в форме пародии, переворачивающей систему с ног на голову при помощи смеха, карнавала Бахтина, принципа удовольствия. Девизом нового некрореализма, вместо «бессмертия для всех», мог бы стать «карнавал для всех каждый день». Современное общество следует критиковать жестче, чем когда-либо, потому что сегодня в обществе влечение к смерти сильно и глубоко как никогда. Банкиры и политики — типичные воины влечения к смерти. Поэтому искусство должно обрести новую силу. Искусство, как утверждает Борис Гройс в книге «Власть искусства» (2008), не есть бессильный продукт. Искусство также может быть инструментом политической критики. Но, естественно, эта критика будет губительной не только для системы, но и для самой себя. Она не будет притворяться, что знает правду, а будет просто смеяться над всякой правдой. Истинно современное искусство знает, что является частью той системы, которую оно критикует, что эта система его поддерживает, что оно даже служит опорой для самой системы. Поэтому отрицание должно означать самоотрицание. В этой парадоксальной ситуации искусство не упустит возможности снова перевернуть всё вверх дном. Я могу предложить вам три афоризма: Тело есть художественная форма смерти. Искусство есть смерть смерти. Искусство есть символическая форма жизни.

Вспоминаю наши разговоры о некрореализме с Вимом Беереном, директором Стедейлика в пору, когда там готовилась выставка «In the USSR and Beyond». Голландские музейные маляры с пугающей основательностью подбирали колер зала, специально отведенного «под Кабакова». Андрей Ерофеев, помнится, пребывавший тогда, задолго до третьяковской эпопеи, ещё в положении царицынского сидельца, ревниво расставлял объекты из своей замечательной коллекции — конечно же, тоже в отдельной комнате, бескомпромиссно вытребованной у толерантных устроителей... Я особенно об экспозиционной выделенности не заботился: наоборот, было интересно — как заработает новое ленинградское искусство, некрореализм в частности, в любом контексте. Сможет говорить само за себя — заметят. Не сможет — никакие экспозиционные фокусировки не помогут. Это искусство тогда — на рубеже 1980-х — 1990-х годов — мало кто знал. В том числе и в самом Ленинграде, только ещё собиравшемся сменить имя. Беерен — знал. Он вообще был занятным человеком, этот директор. Конечно, показ современного (тогда) советского искусства, ещё недавно считавшегося неофициальным, а в те как раз годы стремительно набиравшего представительскую силу, для Стедейлика был своего рода довеском. Добавкой к налаживающемуся межмузейному авангардообмену. Тем не менее, Беерен искренне увлекся этим довеском. Он вообще интересовался ситуацией в бурно меняющейся России. Помню, еще на ленинградской стадии подготовки выставки мы сидели в кооперативном ресторанчике «на Марата» (и это было внове тогда). На экране телевизора шло очередное бурное заседание Верховного совета. Так вот, голландский директор знал поименно наиболее отвязных ораторов. Его вообще, похоже, интересовали персонажи за рамками хорошего тона: в данном случае, ораторы-фрики. Но так же точно — художники, не соблюдающие конвенциональных правил артистеблишмента (по каким причинам не соблюдающие — он не очень представлял, а ларчик просто открывался: большинство наших художников тогда об этих правилах и слухом не слыхивало). Я много тогда с ним спорил: тебя эти политики обезбашенные развлекают, а нам с ними жить. А художники-анфан-террибли? Тебе любопытно, а нам — с эдакими-то кадрами — надо интегрироваться в мировой художественный процесс. Я тогда, естественно, жаждал этой интеграции, и скепсис Беерена считал чуть ли не культурным империализмом. По крайней мере, снобизмом: то, что вам приелось, нами и не пробовалось! Дело прошлое. Замечу только: некрореалисты, на которых он вышел в результате обходов стойбищ молодых неформалов, воспринимались именно в контексте интереса ко всему неконвенциональному. Таковыми некрореалисты представляли в поэтике, презентированной в художественном жесте. Беерен, как и каждый «насмотренный» профессионал contemporary art, искал аналогий.

(Кстати, «новые художники», на которых он тоже обратил внимание, увлекли его меньше именно потому, что он увидел в их творчестве аналогии с немецким неоэкспрессионизмом, в ту пору переживавшим маньеризацию или академизацию (Феттинг, Саломе и др.)). Так вот, споры, начатые в Ленинграде и продолженные в Амстердаме, касались прежде всего контекстуализации некрореализма и его «укоренения». Откуда этот некрореализм взялся? Каким общественно-политическим и художественным настроениям резонирует? Куда движется? К каким берегам? Я тогда всё больше напирал на локальный социальный контекст: закат советской геронтократии, визуализированный в навязчиво повторяющейся телевизионной картинке — необратимое движение траурных колесниц, то есть лафетов с гробами старцев из Политбюро, в царство Аида. Беерен настаивал на культурно-антропологическом подходе, вспоминал бонмо К. Леви-Стросса: «Все мы канибалы. Самый простой способ идентифицировать себя с другими — съесть их».

Двадцать с лишком лет прошло. Понятно, почему меня потянуло на воспоминания. Нет, не в связи с юбилеями и даже выставками итожащего плана. Просто споры двадцатилетней давности так и остались незавершенными. Итожащие выставки — это выстраивание материального плана движения, составление в возможной полноте корпуса произведений некрореализма. Здесь действительно мало что можно добавить. Как и к фактографии движения: у некрореалистов образовались внимательные биографы, да и они сами оказались памятливы на события и даты. Итог же рефлексии по поводу движения далеко не подведен. Некрореализм, как и двадцать лет назад, открыт интерпретациям. Так что, похоже, сохранили актуальность вопросы, затронутые в наших давнишних неторопливых разговорах с Беереном: генезис некрореализма, его историко-культурная укорененность, его поэтика и т. д.

Итак, истоки. К середине 1980-х в Ленинграде утвердилось искусство прямого действия, вначале достаточно цельное, но очень скоро разделившееся на два русла — творчество «новых художников» и «некрореализм». Сразу отмечу — водораздел между этими руслами мог выглядеть на определенном отрезке рельефно, действительно отсекая одно русло от другого, но чаще он сглаживался, позволяя потокам сообщаться и делиться своими энергиями. Практика прямого действия в нашем искусстве тех лет была уникальна. Собственно, не только культуру, но и реальную позднесоветскую жизнь отличала развитая и заостренная система опосредованностей. Так, между идеологией и жизнью лежал мощный, прямо-таки геологический по окаменелости слой опосредованностей: разного рода иносказаний — тропов, а также



Владимир Кустов
Холодно. Триптих. 1990
Холст, масло. 80 × 60 (каждая)
Собрание Государственного Русского музея

ритуалов и институций, обслуживающих уже не идеи, а их инобытие. Режим позиционировал себя как марксистский, но само его функционирование исключало главный постулат учения: менее всего он хотел допустить, чтобы идеи овладевали массами и становились движущей силой. В культуре эта система опосредованностей также наращивала мощь. Вопреки постулатам соцреализма, требующего прямых контактов с реальностью и преобразующего «вмешательства в жизнь», у официального искусства всё более уплотняющимися слоями этой системы были школа, канон, цеховые правила сделанности, не говоря уже о требованиях служебного плана, по старинке называвшихся идеологическими, а на самом деле — сугубо ритуальных, обслуживающих позднесоветский символический порядок. Свои уровни опосредованности отвердели и в неофициальном искусстве: здесь существовал свой канон, на этот раз умеренно-модернистский или ретро-спективистский, и свои институции.

Молодые ленинградские художники — возможно, на первом этапе неотрerefлексированно — поставили своей задачей «пробить» этот слой опосредованностей, пробиться к живому. Отмечу — это была не борьба «с» (режимом, идеологией, авторитетами, установлениями в официальном и неофициальном искусстве и пр.). Это была борьба «за»: за свое естественное право на непосредственный контакт с жизнью, за немедленную личную проживаемость искусства.

Этот жизнеощущенческий момент принципиален. Так, «левый ЛОСХ» (либеральное крыло ленинградского Союза художников) в рамках своего освоения модернизма активно использовал язык экспрессионизма. При этом в экспрессионистической стилистике был эксплицирован именно аспект эстетический — возвращение отвергнутого, расширение выразительных возможностей и пр. «Новые художники» и некрореалисты внешне тоже апеллировали к экспрессионизму, пусть в его более радикальной- трансавангардной — ипостаси. Однако экспрессионистическое в их поэтике обладало совсем другим содержанием и совсем другой «жестовой силой» (выражение Ю. Тынянова). В нем вовсе не было момента историко-художественного («школы»), равно как рафинированно-эстетического (обогащение эмоциональной палитры и пр.). Оно вообще не было замкнуто на себя. Экспрессионистический жест «новых» и некрореалистов был направлен на немедленную проживаемость искусства. Это был трансгрессивный жест пробивания слоев опосредованностей ради прикосновения к живому!

Название состоявшейся в 2010 году в Русском музее выставки «Удар кисти» (заимствованное у О. Котельникова) — метафора этого прямого действия. Думаю, оно даёт верное представление о мироощущен-

ческом, рефлекторном в творчестве «новых художников» и некрореалистов. Пора перейти к мировоззренческому, рефлексивному. К середине 1980-х творчество «новых» и некрореалистов, при всех объективно существующих интерференциях, начинает расходиться по собственным руслам.

Конечно, всегда есть соблазн подобрать универсальный методологический ключик к любому художественному движению. В случае некрореализма эта методология напрашивается сама собой: даже внешне — и установка самих художников, и поведение их агенто-персонажей — носят откровенно девиантный характер. Значит — готовы различные изводы психоанализа. Травма — спусковой крючок всего последующего — очевидна: смерть по-позднесоветски, по-политбюровски, со всеми вытекающими обстоятельствами культурно-антропологического, символического, поведенческого и пр. планов. Связь некрореализма с дискурсом позднесоветской «государственной смерти» отмечали все пишущие о движении.

Что ж, довольствоваться описанием феномена некрореализма в буквально напрашивающейся терминологии психоанализа? А именно: повторяющиеся государственные похороны как проявление советской шизореальности вызывают к жизни стойкую Obsession. Снять симптомы тяжелого невроза можно путем ритуализации Obsessive или компульсивного действия. Некрореалистической образности и вправду в высшей степени свойственен ритмический мотив повторяемости и раппортности (Е. Юфит. «С моряками танцевать»; В. Кустов «Холодно»; С. Серп «Праздник урожая»). Если учесть, что «у навязчивого повторения есть одна безусловно однозначная зловещая черта — его связь с влечением к смерти»¹, то феномен некрореализма может считаться разгаданным. Тем не менее, ячейки психоаналитической сетки оказываются слишком велики для конкретики некродвижения: рыбка уходит непойманной. Точно так же «пропускают» наш предмет и ячейки другой тотальной научной картины мира. Речь идёт об идеях биополитики, сформулированных М. Фуко и развитых Д. Агамбеном: политизация «голой жизни» (*nuda vita*), проникновение власти в телесное, в сами формы жизни — в биологическое, сексуальное и пр. Здесь же, у Агамбена, присутствуют и поразительно перекликающиеся с нашей темой сюжеты: например, «отверженный и оборотень»². Конечно, соблазнительно пытаться подбирать универсальные мировоззренческие ключи к любому явлению contemporary art. Однако, как правило, результатом становится апоприация этих явлений в целях визуализации положений научного дискурса. Не более того. Так и в нашем случае: попытки иллюстрировать — прямо или умозрительно — какие-либо научные постулаты произведениями некрореализма на-



Евгений Юфит, Олег Котельников
В засаде. 1985. Бумага, масло, темпера. 70,5 × 120
Собрание Государственного Русского музея



Сергей Серп
Праздник урожая. 1990
Холст, масло. 150 × 200 (справа)
Собрание Государственного Русского музея

Валерий Морозов
Фекал. 1989
Холст, масло. 248 × 153 (слева)
Собрание Владимира Кустова, Санкт-Петербург

¹ Руднев В. Введение в шизореальность. М.: Аграф, 2010. С. 143.

² Агамбен Д. Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2010. С.136-137.

лицо. И выигрывает от этого, естественно, научный дискурс. К пониманию некрореализма это, впрочем, не приближает. Тут необходима обратная последовательность: использование конкретных объяснительных техник политологического и культурно-антропологического дискурсов, актуализация неожиданных и «непрофильных» контекстов для раскрытия эстетического феномена. Есть, однако, два дискурса, кстати сказать, более сфокусированных, предметных, которые не апроприируют некрореализм, равно как и другие явления contemporary art, а осознают его реальное присутствие «внутри себя». Иными словами, дискурсы, в которых некрореализм действительно укоренен.

Это, прежде всего, уже упоминавшийся дискурс позднесоветского в его телесном, темпоральном, символическом измерениях.

И это дискурс готического, чрезвычайно актуальный в современной культуре³. Термин «готическое» в современном контексте вызывает, парадоксально многослоен. Тема хоррора — реального и символического проявления зла (сатанизма, люциферизма, вампиризма, каннибализма, переселения душ и тел, изгнания дьявола и пр.), — окрасившая современную культуру, элитарную и массовую, — безусловно, плоть от плоти этого готического сознания. Иррациональность, фантазм, мистика, трансвременность, преклонение перед Чужим, внегуманистические системы ценностей и иерархий, эстетика ужасного и эсхатологического — вот категории, в которых поддается описанию феномен готического в современной культуре.

Не слишком ли они «весомы» для движения, у истоков которого — выплеск неокультурной биоэнергии, не претендующей поначалу даже на форму перформанса и тем более — фильма? Движения, для которого, судя по всему, рефлексорное важнее рефлексивного? Движения, агентами которого являются бодрые, дебиловатые, не отягощенные интеллектом и вовсе не сожалеющие об этом персонажи?

Более того, если рассмотреть западных художников, статусно причастных готическому, нетрудно понять, что это — идейные маргиналы contemporary art, сознательно противостоящие мэйнстриму своим рафинированным эстетизмом и ретроспективизмом: Г. Гигер, Э. Фукс, К. Юрген-Фишер, Э. Бексинский и др. Где — они, и где наши некрореалисты, не отделяющие себя от своих утробно примитивных героев, вообще как бы не признающие наличие эстетической дистанции. Не ближе ли некрореалисты к другой, не оформившейся как движение, но резко прочерченной линии вполне «нашенского», отечественного искусства? С 1960-х гг. в СССР появился целый ряд художников, обратившихся к феноменологии человеческих и общественных мутаций.

Гнилозубые антропологические пузыри О. Целкова, городские дурочки В. Пятницкого, урбанистические неандертальцы Е. Чубарова, как бы вынырнувшие из кипящей биомассы уродцы В. Янкилевского, водоворот буйных гуляк, блатных и убогих В. Калинина.

Позже появились принявшие на себя груз цивилизационных ошибок социальные мутанты Г. Коржева, жизнерадостные бомжи В. Титова и пр. Конечно, это массивное явление художников определённой установки не было ни случайным, ни незамеченным. А. Якимович нашел точное определение для художников, занятых лепкой и формовкой собственного, авторского населения своих полотен: живописцы мутации. Что означала метафорика мутации в контексте 1960-х — 1980-х? Конечно, прежде всего она несла социально-политические коннотации. Все степени изменений телесности, от простого гротескового обострения до радикального созидания образов биомутантов воспринимались тогда в контексте «антропологической катастрофы» (так в кругах диссидентских мыслителей нарекли последствия многолетнего «отрицательного отбора», осуществлявшегося, в их представлении, советским режимом). Живописцы, разумеется, не были одиноки: «антропологическая» тема вообще волновала позднесоветскую культуру в разных её срезах (Вспомним хотя бы В. Высоцкого, его песню «Чужой дом»: «Траву кушаем, Век — на щавеле, / Скисли душами, / Опрыщавели, / Да еще вином / Много тешились, / Разоряли дом, / Дрались, вешались»).

Вроде всё близко? Тем не менее, это — обманчивая близость, социально-антропологические аллюзии этой линии с некрореализмом имели мало общего. Прежде всего потому, что социально-критическая установка некрореализму не близка. Ему вообще внеположна социальная, тем более политическая, оптика. Вообще любая опосредующая оптика. В «Словаре терминов московской концептуальной школы» есть позиция «телесная оптика». Есть в этом словаре и раскрытие термина: «плотское, занижающее зрение, а также умение смотреть на мир (и на себя в нем) "глазами" коммунального тела». Так вот, некрореалисты-художники и их alter ego — санитары-оборотни, зомби, трупы, «наши» — не обладают потребностью «смотреть на мир и на себя в нем». Немедленная проживаемость искусства не оставляет на это времени: герои некрореализма заняты собой и своим делом. Они, по терминологии Батая, растрачивают себя целиком, в формах, в которых человек отдает себя самому: смехе, эротизме, сражении, роскоши⁴. Не простой, конечно, человек, а, по Батаю, «проходимец-бездельник» (vousou desoeuvre). В корректировках, обусловленных «условиями существования», некрореалист — вполне наш человек, активист-бездельник, идиот в зомби-гриме. И понимание роскоши у него, конечно, другое — роскошь

³ Хапаева Д. Готическое общество: морфология кошмара. М.: НЛО, 2008.

⁴ Цит.: Агамбен Д. Указ. соч. С. 84.

человеческого общения на уровне животной жизни, без запретов. Герои некрореализма не нуждаются в оценке со стороны. Авторы — некро-реалисты, по сути дела, тоже. Их образность — вне тропов (аллюзий, символов, иносказаний). Потому что троп — это прежде всего опосредованность. А некрореализм опосредованностям не доверяет. Он — повторюсь — живопись прямого действия. As it is.

Суммирую: некрореализм, разумеется, самореализовывался не в вакууме. Он причастен позднесоветской хронологии и — об этом ниже — работает с определенными атрибутами советского бессознательного. Но в целом это движение позднесоветской хронологии не принадлежит: герои некрореализма существуют в своем времени, и это, скорее, время коллективной родовой жизни. Они не ощущают катастрофичности или эсхатологичности текущего момента, которые пытаются передать «живописцы мутаций», заточенные на политические и пр. реалии уходящего советского режима. Собственно, они — Чужие. Разумеется, тронутые позднесоветским. Но — Чужие.

Таким образом, связи с дискурсом живописи мутаций, локализованным 1960-ми — 1990-ми годами, оказались, при всей внешней основательности, не столь существенными.

Значит ли это, что некрореализм, пусть отчасти, — принадлежит готике? Да что же в некрореализме готического? — спросите вы. Даже на внешнем уровне ничего общего: ни тебе черной кожи, готического макияжа, бижутерии из черепов и прочих фенечек. Не говоря уже — на более радикальных стадиях — о постановочных черных мессах, а в особо клинических случаях — реальном сатанизме по типу мэнсоновского. Да, никакого сравнения с халатами санитаров и матросскими бушлатами б/у: не хватает театральщины, вообще зрелищности. Это правда. Но в последние годы и в западном искусстве, которое маркируется как готическое, происходит некое снижение интонации. На смену гиперэстетизму упомянутых выше мэтров готического приходят более brutальные практики. Об этом свидетельствует состоявшаяся весной 2011 г. в парижском Maison Rouge выставка «Tous cannibales». Со своей стороны, некрореалисты, пережив первый реактивный и импульсивный период, резко наращивают эстетическое слагаемое своей арт-практики. Эстетическая цельность некрореализма уже относительна: согласимся, есть существенная разница, скажем, между «Фекалом» и «Жировоском» В. Морозова и хотя бы «Электриками» В. Кустова.

Натуральный, почти не претворенный эстетически жир и эстетический жирок — разные вещи.



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма
Серебряные головы. 1997

Е. Юфит «С моряками танцевать», А. Мертвый «Наши умеют», С. Серп «Праздник урожая»... Это уже не только жестовая сила, месседж, работающий на шоковых реакциях и макабрических смещениях, это сложная поэтика с широким выбором отсылок — от наскальной росписи до самых продвинутых средств contemporary: бойцовское отношение к материалу, многообразная композиционность — от родченковской работы с планами до актуальной игры с миметичностью — гиперреализация, дематериализация. Со времени, когда Е. Юфит и В. Кустов начинают рефлексировать по поводу некрометода (на самом деле — шире: позиционировать некрореализм в культуре), художественный ресурс движения постоянно нарастает. В этом плане вектор развития аналогичен тому, что исторически сложился в кинохорроре, этой ударной силе готики. «Фильмы ужасов — это ритуалы архаического культа, — писала К. Палья. — Западный человек постоянно противостоит христианской вере, которая так и не смогла уничтожить язычество... Кинохоррор как негативная пленка, проявляет стремление христианского Запада к тайнам дионисийских истин»⁵. Е. Юфит со товарищи, несомненно, прошли (думаю, в обратной хронологии — от современности до «Калигари») историю кино в поисках эстетических союзников. И не только эстетических — интерес жанра к архаике отзывается в почти леви-строссовском ритуалоцентризме главных произведений некрореализма. Так что некрореализм, несомненно, зачерпнул свою горсть воды из колодца готики.

Правда, приходится признать, что некрореализм черпает и из более глубокого колодца, чем «готика». Несмотря на сильную культурную подпитку, это культурное явление всё-таки не сравнимо с... великой русской литературой. А некрореализм, несомненно, выстраивал свои отношения и с ней. В фильме «Папа, умер Дед Мороз» (1991) Е. Юфит деконструирует рассказ А.Толстого «Семья вурдалака». От рассказа остаются ножки да рожки, но само обращение к нему носит знаковый характер. Некрореализм — прямо или опосредованно — наследует то навязчивое внимание к иррациональному, ирреальному, которое в высшей степени присуще отечественной литературной традиции (любопытно сравнить радикализм некрореалистов с позитивизмом самых отвязных живописцев мутаций: те всё-таки ищут объективных объяснений позднесоветским антропологическим перверсиям). И в ещё большей степени — к поискам самостоятельной трактовки смерти и посмертия (Напомню только о пугающе радикальной вещи Ф. Достоевского «Бобок»).

За рамками настоящего текста придётся оставить и тему многообразных трактовок и переживаний ирреального. Подчеркну только преемственность. Так, в мамлеевской метафизической скатологии



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма
Деревянная комната. 1995

⁵ Цит. по: Дэвид Дж. Скал. Книга ужаса. История хоррора в кино. СПб.: Амфора, 2009. С. 303.

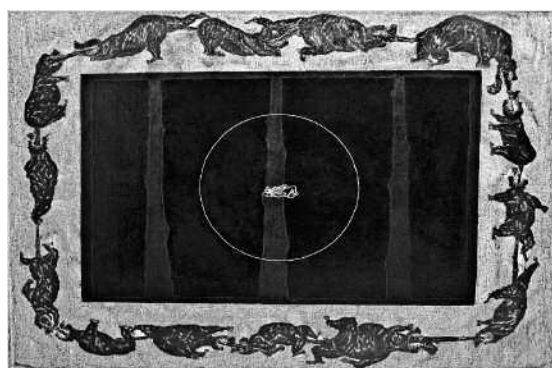
явственно ощущается фантастическая анатомия гоголевского телесного образа, «божество-желудок». Это — не говоря уже о чисто «тематической» линии: реинкарнации гоголевской «нечисти».

Итак, готика. Второй дискурс, позднесоветский, вполне понятен. Его фактура хорошо описана О. Туркиной, кое-какие наблюдения выше успел привести и я. Отмечу только ещё раз: некрореалисты не претендуют на некую идеологичность как движения в целом, так и своих героев-агентов. Да и собственную «психическую жизнь» они так же редуцируют донельзя. Конечно, как уже говорилось, лукаво «скрывают игру». Бывает, и заигрываются.

Если составить некий реестр явлений, на которые так или иначе реагировали некрореалисты, то он будет достаточно представителен: образы изопробанды («Твистуны» О. Котельникова и Е. Юфита — вещь, на мой взгляд, уже принадлежащая некрореализму и отсылающая чуть ли не к «Крокодилу»), отрывки из хрестоматийных фильмов типа «Мы из Кронштадта» и из телепередач «Клуба кинопутешествий», репортажи с полей, разного рода пособия по медицине и криминалистике, а также руководства по резке мяса, поднимающиеся со дна коллективной памяти воспоминания о «деле врачей» или проекции собственного «призывного опыта», стихи О. Григорьева из серии «Электрик», масса всего другого. Простые, медленно плывущие по окраинам сознания образы.

Ю. Красев-Циркуль в своих записках даёт обобщённый образ чуждого и чуждого этому сознанию — «идеи». Чтобы дорваться до «своего», до живого, нужно было как-то преодолеть этот омертвевший слой. Нужен был и образ «своего» — живущего не по «идее», игнорирующего наличие этой самой «надстройки». Циркуль описывает этого «своего» в образе «тупого и бесконечно бодрого человека». Затем к этому образу добавляется ещё одна характеристика — матерость. Здесь хотелось бы сделать паузу. Почему — матерость? Положение о самоидентификации некрореалистов со своими агентами-героями мы были вынуждены принять, рассматривая начала движения — период непосредственного выплеска брутальной энергии: драка как перформанс без постановки, кино с камерой без пленки. Дальнейшее развитие некрореализма было неизбежно связано с разработкой поэтики, делом сложным. Герои некрореализма оторвались от своих создателей, это дело неизбежное. Но почему они заматерели? Думаю, здесь есть некий модус, имеющий отношение к позднесоветскому. Понятно, что в советской традиции — заорганизованное детство. Точно так же заорганизованы, зарежиссированы, гиперритуализованы и другие социумы — спортсмены на парадах, военные. Но вот маргиналы — бомжи, дебилы, бездельники,

советская версия *you are desoeuvrte*. Взрослые несистемные, социально не охваченные мужики. Дебильные. Матерые. При этом — не интеллектуалы-индивидуалисты. Как уже говорилось, — вообще вне «идеи». И вот у них появляется своя организация. Сначала основанная на подавлении — драка, насилие, убийство, затем — на каких-то архаических ритуалах с их означенной ритмикой. Возникает интересная, убедительная даже на дорефлексивном уровне (просто изображение матерости как мощи) тема: совершенная современная организация социума (похоже, не только позднесоветского) несёт на себе маркировку детского — то есть истонченного, хрупкого, ломкого. Может быть, даже неразумного. Матерое организовано прочнее. Не беда, что речь идёт о глубокой архаизации, как бы обратной эволюции. Персонажи с их кажущимися нам пугающими и дикими действиями, их «неприрученная мысль» объясняются подчинённостью другим (тотемическим и пр.) кодам поведения, другой мыслительной сетке (тотемическому оператору, по К. Леви-Строссу). Этот культурно-антропологический ракурс, заставляющий задуматься об оси советское — архаическое, конечно, является вызовом советской культуре смерти⁶. Вызовом более глубоким, нежели пародия или постмодернистский стёб. Но, возможно, и вызовом театрализованной западной «готической» культуре смерти — этому вечному спутнику консюмеристской культуры. Таким вот некрореализм оказался бойцом. Он вышел из чалых пригородных лесопосадок, где проходили первые спонтанные бойцовские некроперформансы. Но с самого начала относился к ним как к мифологическому лесу... И архаика отнеслась к нему как к своему...



Евгений Юфит
Море отступило. 1989. Холст, масло. 135 × 185
Собрание Государственного Русского музея

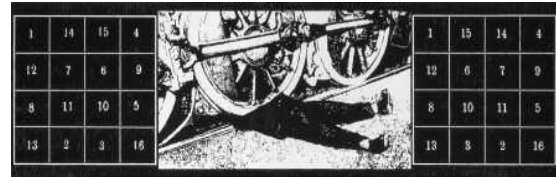


Владимир Кустов
Гусары. 1987
Холст, масло. 147 × 199
Частное собрание

⁶ Имеющей свою метафорику и иерархию — от «погиб на посту» с коннотациями гибели за идею, за партию и пр. и до «сгорел на работе» с более бытовой мотивировкой. Более того, имевшей свою мифологию преодоления, выраженную не только в архитектуре — пантеонах и пр. В кинематографе также торжествовал символично-функциональный принцип обмена индивидуальной или коллективной смерти на бессмертие: на светлое будущее. Существовала и фантастическая, утопическая линия — попытка «научного» преодоления (обмана) смерти передовой наукой: «живое вещество» О. Лепешинской, «лизатотерапия» доктора И. Казакова и пр.

ОСНОВАНИЯ НЕКРОПРАКТИКИ

Виктор Мазин



Владимир Кустов
Отправление поезда. 2005. Холст, масло. 60 × 200



Владимир Маслов в кинофильме
Серебряные головы, 1998

¹ Лакан Ж. (1957/58) Образования бессознательного. Семинары. Книга V. М.: Гнозис; Логос, 2002. С. 361. Активное обращение в этом тексте к теориям Лакана и Фрейда объясняется в первую очередь тем, что в современном мире — помимо отдельных явлений в философии и искусстве — только в психоанализе как эротанатологии и можно столкнуться с осмыслением фундаментального значения смерти в жизни человеческого субъекта.

² *Realis* на позднелатинском языке — материальный, телесный, вещественный.

«Ведь смерть — она не существует, есть только мертвые, вот и все»

Жак Лакан¹

реализм некро

Само слово некрореализм указывает на парадоксальное присутствие в жизни смерти. Слово говорит о мертвом [*νεκρός*] реализме, и оно ставит вопрос о возможности какого-либо иного реализма, кроме некро. Разве только натюрморт — это мертвая природа? Разве портрет, начиная с портрета фаумского, — не некро? Разве живописные полотна, фотографии, объекты, инсталляции, в конце концов, — не некро, пробуждающее жизнь? Некрореализм свидетельствует о невозможности смысла жизни вне вопроса о смерти и о неоднозначности «реальности» мира вещественной² реальности.

Двусмысленность некрореализма как смертежизни отчетливо проступает на киноэкране: та реальность, с которой сталкивается зритель, кинореальность, — мертва, это — всегда уже некрореальность, ведь на мертвой поверхности экрана предстают отснятые образы отсутствующего живого, и в то же время она — жива, и зритель выступает в роли ее реаниматора. И об этом свидетельствует живость переживаний; но тревожные чувства при этом таятся в самой оживленной комедии. Где я? — вот вопрос, который незаметно разъедает душу зрителя. И если я не знаю, где я, то известно ли, кто я? не мертв ли я?

Слово некрореализм подчеркивает амбивалентность и неразрывность отношений живого и мертвого, естественного и искусственного, двусмысленность репрезентации некро. Оно же указывает и на возможность отказа от реальности, если последняя воспринимается не как здесь всегда уже присутствующее отсутствие, но как тревожащее приближение жути чего-то реального.

от смерти в природе к смерти в доме бытия

Если не молчать о смерти, то — как о ней говорить? Не перед смертью ли обнаруживаются начала любой теории? Появление на свет человеческого субъекта — уже теория. Вопросы — кто я? *из какой тьмы вышел? куда иду?* — уже предполагают неизбежность теории. И Юфит, и Кустов прекрасно понимают: некропрактика неотвратимо включает в себя некротеорию. Не стоит забывать о том, что само по-

нятие *τεχνη*, искусство, сочетает в себе как умение/ремесло, так и знание/теорию. Сегодняшние призывы «отказаться от теории» носят политический характер, нацеленный на забвение смерти, которое открывает возможность полного подчинения идеологической матрице безостановочного пожирания, призванного заткнуть ту самую негативность, которая и создает человеческий субъект.

Разве не смерть — последние узы, связывающие человеческий субъект с естественным? И узы эти — разрыв. Там, где, казалось бы, восстанавливается связь с природой, там исчезает человеческий субъект. Природный человек — отброс: труп, психоз, голая жизнь. Природный человек — ошибка природы, оргазм ученого в фильме «Серебряные головы». Если и можно говорить о «природе человека», то исключительно о некроприроде, в которой заключена судьба, неизбежность, надвигающийся из будущего предел предопределенности. Природа — Абсолютная Госпожа По Ту Сторону. Вслед за Шекспиром и Фрейдом остается повторять: «Природе ты обязан смертью». Человеческий субъект всегда в долгу перед Смертью. Мать Сыра Земля ждет его с распростертыми объятьями могилы погашения долгов.

Второе измерение приближения к смерти не имеет к природе ни малейшего отношения. Оно действует в доме человеческого бытия. Оно — ответ на осмысление реализма жизни. Это измерение можно назвать символической матрицей, языком или мертвым отцом. Вещь поименованная — всегда уже некровещь. Жизнь новорожденного субъекта наносит смертельный удар Вещи. Вещь, как говорит Лакан, «расщепляется на два расходящихся луча». Первый луч — это луч *«причины»*, в которой она укрылась в нашем языке». Второй луч — это луч *«ничто»*, забытого в сброшенном ею латинском платье».³

буква закона: смерть в доме бытия

Сколько платье ни сбрасывай, а Вещи под ним не обнаружишь. И реальность, сколько ее ни оживляй, — все равно, в конце концов, остается некрореальностью. Парадокс заключается в том, что символическая матрица реальности соткана из неживого материала. Материал этот — знаки реальности, и знаки эти не представляют реальность, но ее являют. Поговорка гласит: «Буква убивает, а дух животворит», и Лакан в ответ задает саркастический вопрос: как же дух собирается выжить без буквы? Именно буква имеет отношение к истине. Именно она производит истину. Буква — жизнесмерть. И буква эта размечает поле зрения. Она скрепляет видимое. Будь то гравюра или фотография, объект или живопись. Буква — альфа и омега матрицы.



Владимир Кустов
Карнавал. Объект ω. 2007–2008
Холст, смешанная техника. 70 × 40

³ Лакан Ж. (1957) Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 58.

Альфа и омега расчерчивают жизнь своим мертвым следом, создавая причины и следствия, все и ничто, вещь и платье истины. Альфа и омега устанавливают порядок. И там, где он установлен, там возможны карнавално-ритуальные беспорядки. «Карнавал» и заключается в первую очередь в двух жестах: где была альфа, там стала омега; где когда-то было реальное мясо, там - лишь след от его выноса (*carnevale* от *carnem levāte*, убрать мясо).⁴ Там, где его волокли — там остались означающие следы. Только эти замеченные следы от сволоченного и есть. Реальное мясо *всегда* уже вынесено. Оно — фантазм, привнесенный задним числом. Только бы не столкнуться с мясом лицом к лицу!

Быть мертвым при жизни значит безоговорочно вписаться в символическую матрицу. Матрица — не мать, но прописка в ней — единственное условие жизни. Той самой жизни во имя Отца-Истукана, которую Тот и структурирует.

отец-истукан

Субъект возникает в цепи означающих,⁵ а значит, может из нее выпасть. Поглощаясь символической матрицей, он рождается как субъект, и в то же время исчезает в естественной непосредственности. В символическом порядке, в этом собственно человеческом измерении, означающее «размещает субъекта по ту сторону смерти. Означающее полагает его уже мертвым, и, по сути, делает его бессмертным».⁶

Познав смерть от Матери-Природы, субъект обнаруживает себя в символической матрице, учрежденной Законом Мертвого Отца, его Именем, его Означающим. Символический отец *всегда* уже мертв, ведь он не реальный отец, и имя его есть то, что осталось от акта отцеубийства. Он — *всегда* уже тотем. Он — *всегда* уже истукан — статуя, памятник, монумент. Папа умер. Dead Мороз. Символический порядок — машина, которая действует между жизнью и смертью. Это — машина, насыщающая жизнь смертью. Образ, буква, число, оживляющие субъекта в символическом, — ни живые, ни мертвые.

Противоположностью этого порядка означающих оказывается *живой труп*, омерзительно пульсирующая субстанция, настойчиво утверждающаяся во влечении к смерти в реальном, по ту сторону матрицы бытия, там, где на страже Закона стоит Дед Мороз. Некрогерои пребывают в галлюцинаторном состоянии ввиду их обитания в интерзоне, в новогоднем безвременье, *между* символическим и реальным. Они буквально *не вполне люди*. Они являют нечеловеческое человеческого. Они одновременно находятся и по ту сторону рационального порядка,

и укоренены в нем, подобно самому *влечению смерти*, навязчиво вторяющему возврат к невозможному *реальному*.

ритуал навязчивого повторения

Связанное с влечением смерти навязчивое повторение объясняется автоматизмом символической матрицы, которой приписан субъект. Символический порядок — автомат, означающая машина. Повторение неповторимо так же, как неповторима каждая следующая партия одной и той же игры. Так ребенок или слабоумный требует повторения сказки. Сказка должна оставаться той же самой, смысл, однако, в том, что процесс ее рассказа становится ритуалом. В этом неповторимом повторении заключен ритуал прочерчивания диалектики жизни-смерти. В этом ритуале — попытка прорваться к *реальному*; в нем — влечение к пределам символической матрицы. На этом пределе — некрореализм.

Некротеханизм в действии: репрезентация — воспроизведение, повторение вновь и вновь. Механизм этот заведен на обходных путях влечения смертежизни. Некросказка повторяется, выписывая человеческий субъект в символической матрице, там, где он может сказать: *я живой, я существую*. Субъект себя сочиняет, сочленяет и, артикулируя матрицу, он «убеждается, что в ряду означающих того, что он есть, он может утратить себя самого».⁷ Утрата и возрождение себя самого — признание смерти и ее забвение.

Во сне одного из пациентов Фрейда прозвучала фраза: «он не знал, что он мертв». Комментируя это незнание, Лакан говорит: «либо смерти не существует и нечто переживает ее — что не решает еще вопрос о том, знают ли мертвые, что они мертвы; либо по ту сторону смерти нет ничего — и ясно тогда, что они этого не знают. Так что никто, по крайней мере из живущих, не знает, что такое смерть. Интересно, что спонтанные формулировки, возникающие на уровне бессознательного, говорят о том, что смерть для кого бы то ни было, строго говоря, непознаваема».⁸

некроэстетика в окружении смерти

Некрореализм — карнавальное кружение вокруг непознаваемого, пустоты, оставленной вынесенным мясом. Смерть невыразима, и Юфит выписывает сцепки зооантропоморфов вокруг непредставимого, невообразимого, невозможного. Эта сцепка настолько же указывает на сцену смерти, насколько и на сцену рождения человека.



Евгений Юфит
Осень — пора миграций. 1989
Холст, масло. 150 × 190



Валерий Морозов
Портрет отца. 1990
Тополь, тонировка, высота 89 см



Евгений Юфит
Здравствуй папа, Новый год. 1990
Холст, масло. Фрагмент

⁴ Серия графических объектов В. Кустова «Карнавал» представляет собой 24 листа-палимпсеста, помеченных 24 буквами греческого алфавита. Буквы структурируют серию означающих. Так, каждая буква представляет образ девочки из журнала мод. Эта девочка в свою очередь представляет, как и полагается модели, карнавальным костюм. Каждая греческая буква содержит в себе еще и номер. Каждый карнавальным костюм также пронумерован и поименован. Не только буква разворачивается в имя, но и костюм. Помимо имени, каждый лист заключает в себе стихотворение о разбитой любви. И это еще не всё: каждый палимпсест как бы скрывает за образом девочки образ серийного мужчины-убийцы на кафельном полу морга.

⁵ Таков фундаментальный алгоритм субъективации по Лакану: субъект возникает, идентифицируясь с означающим, представляющим его другим означающим. Откуда и одновременность возникновения и афанизиса, т. е. исчезновения субъекта. Откуда и кастрация природного, пробел, нехватка в символической цепи.

⁶ Lacan J. (1955/1956) Le s minaire. Livre III. Les Psychoses. P.: Seuil, 1981. P. 202.

⁷ Лакан Ж. (1959/1960) Семинары. Книга 7. Этика психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 2006. С. 376

⁸ Лакан Ж. (1969/1970) Семинары. Книга 17. Изнанка психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 2008. С. 154.

Карнавальное кружение — в некросцепке, в цепи означающих. То, что сцепка эта — мужская, не лишней раз напоминает об отношении женского и мужского в символической цепи. Мужчина — в цепях, женщина — звено цепного обмена.

Движение по цепи, сцепка, карнавал уже предполагают эстетику. Без эстетического, чувственного, прекрасного перед лицом смерти не обойтись: «роль прекрасного и состоит как раз в том, чтобы указывать нам то место, где открывается человеку его отношение к смерти — указывать, ослепляя».⁹ Ослепляющий творческий акт свидетельствует об отношении субъекта к смерти. Сублимация — кружение вокруг слепого пятна, на краю пустоты, по кромке тотальной негативности. Именно в этом пограничном движении заключен пафос некрореализма, ведь само сублимационное кружение обнаруживает «нечто этой цепочке потустороннее, то *ex nihilo*, на основе которого она как таковая, собственно, и артикулируется».¹⁰ Некрокружение, некружение открывает межпространство, формулирует зазор между смертями.

междусмертие

Смерть не одна.¹¹ Первая смерть — физическая смерть тела, она кладет конец человеческой жизни и задает конечность человеческого бытия-к-смерти. Но это еще не предел. Еще не конец. Живые трепещут: мертвые способны возвращаться. Фантазм о возвращении из интерзоны показывает необходимость второй смерти, закрывающей врата наглухо. Вторая смерть, смерть символическая, достигается ритуалом. Эстетизация — создание некрообраза — должна предотвратить возврат. Вторая смерть призвана предупредить регенерацию мертвого тела.

Некрореализм и представляет собой эстетику второй смерти. Тем самым, как бы парадоксально это ни прозвучало, некропрактика разыгрывается в том же пространстве между двумя смертями, что и древнегреческая трагедия. Неслучайно Юфит всегда возражал против прямых исторических, а точнее — синхронических коннотаций по поводу некропрактики. При всем том, что о синхронической оси в связи с некрореализмом не говорить нельзя (о том, что это явление, возникшее в конкретном месте на излете умирающего социализма, в промежутке между умирающей советской культурой и нарождающейся новой культурой), — и от диахронии отказываться ни в коем случае не стоит. Некропрактика в расширенном смысле слова — практика извечная, буквально лежащая в самих основаниях культуры, или даже — практика, различающая в смысле *différance* самую культуру.

Межпространство между двумя смертями — еще и транспространство между собой и другим, в напряжении которого рождается человеческий субъект как субъект смерти и как субъект желания. Желание человеческого субъекта всегда уже связано со смертью. Это — встреча с самим собой, со своим двойником. Явление этого двойника — в символической цепи, в некросцепке. На пороге смертного другого, перед лицом трупа обнаруживается желание в чистом виде, и оно оказывается «чистым и простым желанием смерти как таковой».¹² Отец-Истукан несет Закон второй смерти: желание — желание смерти.¹³

некроэтика: отброшенное возвращается

Некрореализм возвращает отброшенное. Отброшенное технопозитивизмом как господствующей религией сегодня. Религия эта основана на паранойяльном отбрасывании Закона Отца-Истукана.¹⁴ Основное обещание технопаранойуки — совладать с негативностью, со смертностью, с нехваткой, которая, собственно, и описывает человеческий субъект. Победа Техно-Ученого над Отцом-Истуканом — это победа зооиндивида над субъектом, следы которого бесследно исчезнут.

То, что оказывается в паранойяльной технонаучной культуре отброшенным, возвращается эстетическими средствами некрореализма. Человеческая культура начинается с признания смертности, с произведения искусства, кургана, могильника, пирамиды, заключающих в себе труп другого в пустоте. Негативность Смерти — *ex nihilo*, вокруг которого формулируется человеческий субъект. Если когда-то Смерть была пустым центром культуры, местом, где субъект воссоздавал себя в сублимационном развороте, то теперь, в мире паранойяльного бессмертия, смерть — маргинальна. Она — отброс технокультуры.

В признании Смерти как отброса — этика некрореализма. Некропроект — в сохранении отсутствующего звена цепи, благодаря которому только и возможно движение бытия субъекта. Без этого остатка, без этого неопишуемого *объекта a*¹⁵ человеческий субъект не конституируется, он трансформируется в зооиндивида. Некрореализм — сопротивление паранойяльному техносциентизму, отбрасывающему смерть на свалку своей патологии.

обход

Некрокружение исходит из понимания невозможности прямого подступа к смерти. Некроэстетика предполагает движение по обходным



Владимир Кустов
Медведь с акульей челюстью. 1986
Смешанная техника. Диаметр 47 см



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма Убитые молнией, 2002



Владимир Кустов
Невесомость. 1994. Холст, масло. 75 x 110

⁹ Лакан Ж. (1959/1960) Семинары. Книга 7. Этика психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 2006. С. 377.

¹⁰ Там же. С. 276.

¹¹ Лакан движется в разговоре о замурованной заживо Антигоне вслед за де Садом, рассуждающим в «Жюльетте» о второй смерти, посредством которой человек наделяется силой, позволяющей ему освободить природу от ее собственных законов.

¹² Лакан Ж. (1959/1960) Семинары. Книга 7. Этика психоанализа. М.: Гнозис; Логос, 2006. С. 363.

¹³ «...Желание вспыхивает в нас только в связи с Законом, посредством которого оно становится желанием смерти» (Там же. С. 111).

¹⁴ Подробнее в книге: Мазин В. Паранойя: Шребер — Фрейд — Лакан. СПб: Скифия, 2009. Отбрасывание — в психоанализе механизм формирования паранойяльного психоза. По Лакану, отбрасывание из символической цепи принципиальных означающих, Имени-Отца, в частности, и структурирует психоз.

¹⁵ Так Лакан называет несимволизируемый остаток процесса символизации.

путям. Нет иного пути, кроме аллегорического. И в этом отношении некрореализм продолжает движение как в традиции оснований человеческой культуры с ее могильниками и погребальными изображениями, так и в традиции средневековья с его *Ars Moriendi*.

В чем исходная функция погребального изображения? В том, чтобы урегулировать отношения между мирами, между миром живых и миром мертвых. Именно смерть, высвобождая душу, ее и обнаруживает. Парадоксальным образом рождение в смысле обнаружения себя как своего двойника одновременно предписывает смерть.¹⁶ При рождении буквально появляется тот двойник, в котором отчуждена жизнь-несмерть. Утрата двойника — утрата *собственного я*. Такова первая некросцепка, ведь двойник уже при жизни как бы принадлежит миру мертвых. После же смерти душа оказывается между мирами, в некой интэрзоне. Некропрактика со времен первых погребальных изображений должна обеспечить дислокацию, разделяющую живых и мертвых вплоть до идиомы, согласно которой хоронить мертвецов — дело мертвых.

Аллегория некрореализма, разумеется, в своем повторении традиций, неповторима. Она — продукт технологий конца XX — начала XXI века. Она — продукт отхода техносциентизма. Она, если на что-то и нацелена, так на восстановление смерти в правах, на стабилизацию отношений между миром живых и миром мертвых. Некроаллегория в своем реализме следует за наукой. Это движение по следу и позволяет собирать то, что наука отбрасывает.

урожай абъектов: отходы науки на обходном пути

Главные герои кинематографа Юфита — ученые и отбросы научной деятельности, некие промежуточные существа, ни живые, ни мертвые. О научных экспериментах речь идет практически во всех фильмах, от «Рыцарей поднебесья» до «Прямохождения». Показательно в этом отношении монтажное столкновение на первых минутах фильма «Прямохождение»: сначала камера плавно переходит с одного научного прибора на другой, а затем показывает двух подопытных существ, совершающих странные телодвижения за решеткой колючей проволоки.

Отброшенные абъекты — абъекты.¹⁷ Абъекты — ни субъекты, ни объекты. Почему не субъекты? Потому что практически не говорят, а если и говорят, то диалоги лишены того, что в мире людей принято называть здравым смыслом. Но и не объекты, ведь они движутся почти как люди. Почти, но совсем не так. Абъекты — между субъектом (живым)

и объектом (неживым). Вот почему они производят жуткое впечатление. Вот почему при травматичном столкновении с ними их пытаются *хоть куда-то* вынести, отбросить. И это хоть куда-то — мир мертвых. Абъект принимается за труп. Абъекты — отходы от научных экспериментов. Они не вписываются в разграфленный современной наукой мир. Они выпадают из символической матрицы. Абъект — отброшенный паранойкой объект, трансгрессивная фигура исключения. При встрече с ним возникает отвращение. Отвращение от неписываемого, невозможного, негативного.

По ту сторону матрицы субъектов и объектов не только смерть, но и безумие. И здесь мы сталкиваемся с невероятным, казалось бы, явлением — схождением смерти и безумия, танатологии и патологии. Так патологоанатом ни с какой патологией в психиатрическом смысле дела не имеет, и в то же время в его фигуре смерть оказывается не чем иным, как патологией, патологической анатомией. Некрореализм — не только реализм некро, но и патореализм, возвращающий абъекты исключения из нормативной символической матрицы. Стандарты этой матрицы заданы нормальной наукой,¹⁸ основания которой сформулированы в XVIII — XIX вв. Совершенно особое место в истории нормальной науки занимает судебная медицина.

нормальная наука – судебная медицина

Судебная медицина занимает особое место в истории некрореализма. «Учебник судебной медицины» Эдуарда фон Гофмана — источник вдохновения, познания, иконографии. Сложившаяся в XIX веке на границе психиатрии и уголовной практики, судебная медицина заняла одно из главных мест в позитивистской парадигме и в построении дисциплинарного общества.¹⁹ Она — основа становления нормальной технонауки со всеми ее властными претензиями. Она создает нормальность, исключая фигуры психопатологии, «сексуальной и антропофагической монструозности».²⁰ Фигуры извращения и опасности идентифицируются ради установления контроля над ненормальностью. Функция нормы «неизменно сопряжена с позитивной технической вмешательства и преобразования, с нормативным проектом».²¹

Методы медицинской криминалистической экспертизы, разработанные Гофманом, позволяли ему говорить о человеке по его зубам и остаткам костной ткани больше, чем по удостоверению личности. Научное повествование строится исключительно на эмпирике, т. е. на множестве примеров следов от удушения, колото-резаных и огнестрельных ран, воздействия электричества и отравляющих веществ —



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма *Прямохождение*, 2005



Надгробный памятник
Эдуарду фон Гофману. Вена, 2006

¹⁶ В лакановской традиции речь идет о нарциссическом образе, который на стадии зеркала задает образ собственного я [*moi*] как образ другого, двойника. Симптоматично, что двойник этот в основаниях западной культуры — это и *Psyche*, и *Eidolon*.

¹⁷ См.: *Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. СПб.: Алетей, 2003. То, что в русском переводе названо «отвращением», по-французски — *abjection*. В этой книге Кристева как раз и описывает абъект как некий отброс, который не принадлежит ни миру субъектов, ни миру объектов. Между субъективным и объективным мирами — абъективный мир отходов.

¹⁸ То есть науки, согласно Томасу Куну, опирающейся на достижения, «которые в течение некоторого времени признаются определенным научным сообществом как основа для его дальнейшей практической деятельности» (Кун Т. (1962) Структура научных революций. М.: АСТ, 2002. С. 34). Достижения нормальной науки задают господствующую парадигму мышления, которая передается в первую очередь с помощью учебников, в том числе и учебников судебной медицины. Здесь же стоит сказать, что нет ничего удивительного в появлении некрореализма именно в советской культуре. Дело даже не в том, что появился он в умирающей советской культуре, и даже не в том, что культура эта центрировалась не живой/не мертвой фигурой Законодателя в мавзолее, но и в том, что сама эта культура была основана на дискурсе знания, на университетском дискурсе, как называет его Лакан.

¹⁹ Первые научные труды по судебной медицине появились в Европе в начале XVII века. Из-за того, что на протяжении многих веков вскрытие трупов было под запретом, ученые врачи делали это тайно. Одно из таких вскрытий изобразил Рембрандт на картине «Урок анатомии доктора Тульпа». Нелишне будет упомянуть, что Кустов специально ездил в Гаагу изучать эту работу.

²⁰ Фуко М. (1974/1975) Ненормальные. СПб.: Наука, 2004. С. 130.

²¹ Там же. С. 73.

азотной кислоты, ртути, ядовитых грибов, наркотических средств и алкоголя, экстракта папоротника, никотина.

В учебнике доктора Гофмана две части. Первая часть называется «Обрядовая», и в ней рассказывается о работе судмедэксперта, о требованиях к совершаемым им обрядам, ритуалам по поддержанию своей экспертной позиции. Вторая часть называется «Вещественной», и в ней речь идет поначалу исключительно о сексуальных отклонениях, сексуальном насилии, а затем о различных формах насильственной смерти. Завершается почти 900-страничный труд психопатологией, проблемами установления психической вменяемости. Итак, судебная медицина, с одной стороны, занята идентификацией живых, с другой, — идентификацией причин смерти. Отбросы нормальной науки, продукты судебно-медицинской экспертизы, все эти сексуальные и антропофагические монстры, девианты и психотики, живые и мертвые, обретают свое место в некрозоне.

экономимесис и раздвоение повествования

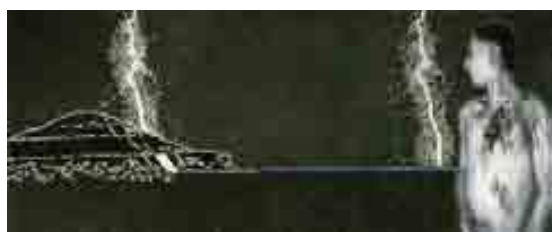
Если в учебнике по судебной медицине, описывающей патологии, даны реалистичные иллюстрации, показывающие «Раздробление черепа pistolетным выстрелом на 30 шагах» или «Самоубийство через повешение на длинной веревке, перекинутой через перекладину», то в некропрактике изображение из той же судебной медицины подвергается удвоению, эстетизации и встраиванию в двойное повествование.

Так, непредставимость смерти как негативности, восполняется, в частности, экономическим, или двойным мимесисом.²² Экономимесис — обход репрезентации: важно не столько повествование, сколько то, как именно оно вписывается в пространство изображения. В процессе некропроработки аллегория нацелена на имитацию процесса, к воспроизводству работы смерти, то есть не просто к невозможному (*некро*) мимесису (*реализм*), а к двойному мимесису (*некрореализм*).

Так, на теорию относительности указывает не столько сам портрет Эйнштейна работы Владимира Кустова, сколько то, что картина написана на кабаньей коже, которая в силу своей высокой чувствительности к влажности и температуре окружающей среды делает сами размеры изображения относительными. Специальную теорию относительности представляет и картина «*Life Express*», прообразом которой явился мысленный эксперимент Эйнштейна. Картина выхватывает миг, который разворачивается в вырывающееся за границы времени повествование.

Стрела экспресса жизни летит навстречу смерти. Экономимесис времени вписан в относительное пространство живописного полотна. Мысленный эксперимент ученого: наблюдатель М. стоит у железнодорожного полотна. Ему кажется, что в двух точках одновременно вспыхнули молнии. Из летящего экспресса молнии видит наблюдатель М1, которому вспышки не кажутся одновременными. Опуская ряд рассуждений, скажем, что, в конце концов, нельзя прийти к однозначному выводу о том, случились ли вспышки одновременно или нет. Время относительно. Ответ зависит от точки отсчета. Когда фундаментальное классическое понятие абсолютной одновременности теряет смысл, теряют его и другие понятия абсолюта и времени, в том числе — причины и следствия, до и после, живой и мертвый, рождение и смерть. В повествование ученого вплетается повествование художника: М — не просто наблюдатель, а субъект, решивший совершить акт мочеиспускания, в результате которого наступает смерть. Струя мочи попадает на лежащий под ногами кабель высокого напряжения, мощный электрический разряд через струю отбрасывает М в сторону проходящего мимо экспресса. Перед глазами вспыхивают молнии. В этот миг М ощущает себя вдали от железнодорожного полотна, видит, как экспресс влетает в какой-то странный тоннель, и понимает, что он в этом поезде. Став внутренним наблюдателем, он видит себя внешнего.²³ Внутреннее и внешнее, М и М1, жизнь и смерть образуют ленту Мёбиуса.

По этой ленте и движутся Юфит и Кустов. Живописный некронарратив Кустова прочерчивает фундаментальную метафору его практики — коридор умирания. Основной же метафорой Юфита становится идентифицированный нормальной наукой в качестве психопатологического отброса зооантропоморф. Если техникой создания коридора становится инсталляция и живопись, то техникой возврата отброшенного — фотография и кинематограф. Что объединяет две различные некропрактики, так это понимание того, что решающим событием современности становится переход от биополитики к зоополитике, политизация голой жизни отброса-индивида.

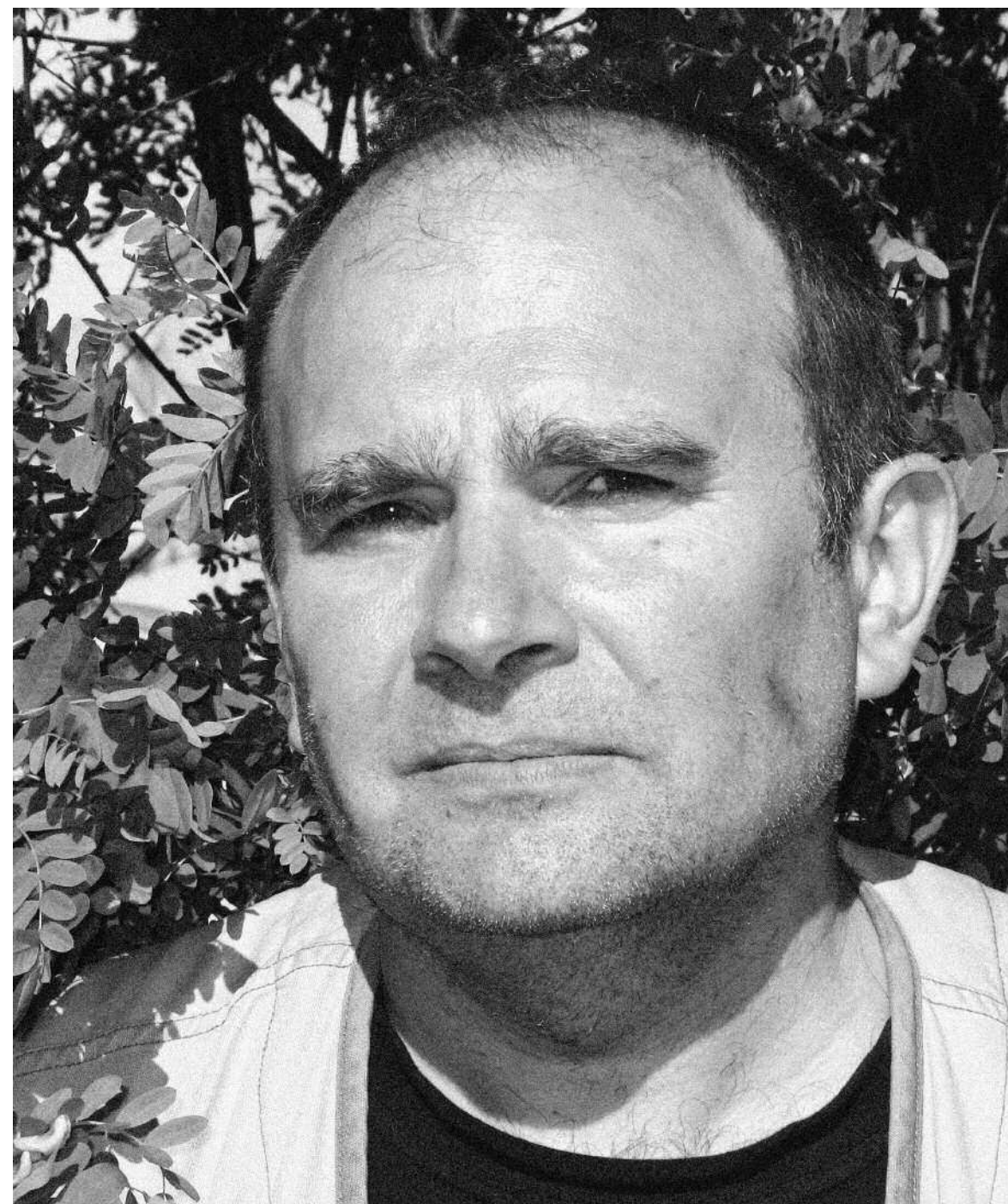


Владимир Кустов
Жизнь-экспресс. 2006. Холст, масло. 80 × 200

²² См.: Derrida J. (1975) Economimesis // Derrida J. Mimesis des articulations. P.: Flammarion.

²³ В. Кустов. Некрометод. (Рукопись.)

евгений юфит



пограничные эксперименты юфита

Виктор Мазин



Евгений Юфит
Праздник Асфиксии. 1989
Холст, масло. Фрагмент



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма
Прямохождение, 2005

Вопреки множеству легенд и мифов, отец некрореализма Юфит никогда не снимал мертвых: ни мертвых людей, ни мертвую реальность. Другое дело, что его живые ведут себя совсем как живые, и совсем неживыми их тоже не назвать. Они далеко не мертвые. Смерть и жизнь сплетаются в заторможенном порыве, в медленном взрыве веселья *dance macabre*. Его герои — живописные некрозооморфы, предающиеся черно-белому буйству вдоль линий электропередач и железных дорог. Его герои — остывшие очевидцы фотографии, кем-то виденные лесополосы, границы неба, земли и воды. Его герои — существа, непонятно с какой идентичностью зависшие в интерзоне между миром живых и мертвых. Эта невнятная идентичность не выписывается на границе человеческого и нечеловеческого, там, где выстраивают свои сцепки оголенные зооантропоморфы. На этой границе человеческого и нечеловеческого разворачивается психопатология. Эпиграфом к творчеству Юфита могла бы послужить мысль Фуко о том, что безумие — это уже-здесь смерти, поскольку та голова, которая когда-то превратится в череп, пуста уже сейчас.

Впрочем, голова не бывает пуста. В ней всегда шевелятся мысли, и мысли эти нередко о неммыслимом, о смерти. Смерть — нечеловеческое в человеке, становление-нечеловеком, будь то психопатология, девиантное поведение или превращение в животное. Смерть некрореализма Юфита — это смерть не биологическая, а символическая, антропотехнологическая. Смерть как нечеловеческое в человеке является в связи с голой жизнью, техноантропогенезом и технонаукой. Вооруженный бредом проекта, техноученый нацелен на создание своего нового Франкенштейна, и паранойальная цель неумолимо движет его к суициду, порождая по ходу бесцельные человеческие отбросы. Проект этот называется, согласно книге из кинофильма «Прямохождение», — «Военная зооантропотехника».

Военная зооантропотехника — квинтэссенция технонауки; и она — средоточие интереса Юфита к зоологии, антропологии, приматологии, генетике, криптобиологии, судебной медицине, палеопсихологии. С одной стороны, наука устанавливает рамки сегодняшней символической матрицы; с другой стороны, эти рамки неизбежно предполагают выброс того, что в них не вписывается. Военная зооантропотехника нацелена на производство и эксплуатацию голой жизни, что не может обернуться ничем иным, кроме смерти.

Цель экспериментов — создание нового человека без человеческого субъекта, индивида без страха и упрека, существа стойкого, сочетающего в себе выносливость древесины, матерость кабана и работоспо-

собность бобра. Новый человек — голый отброс технонаучномедийных экспериментов. Человеческие отбросы в фильмах Юфита образуют метафору «природного человека». Ближе всех к природе оказывается тот, кто вырвался из лабораторного загона бешеного ученого. Вот он, парадокс: чтобы стать природным, нужно в научных клетках лишиться остатков человеческого! Чем дальше человеческий индивид от мыслящего субъекта, тем ближе он к мечте ученого о существе, наделенном когнитивным мозгом и инстинктивными формами поведения. Чем ближе мысль ученого-экспериментатора к животным, а жизнь его подопытного — к голой жизни, тем быстрее биополитика трансформируется в зоополитику, тем больше ученый похож на дрессировщика-самоубийцу из цирка политических уродцев.

Единственное препятствие на пути создания нового человека — остатки психического, а значит, всегда уже психопатологического. При таком положении дел остается лишь задаваться риторическим вопросом о различии в психических расстройствах у безумного ученого и лишаемых ума подопытных. Вещественный мир реализма некро Юфита заполнен, с одной стороны, техноприборами и взвинченными героическим пафосом учеными; с другой стороны, — отбросами научных опытов и естественным миром родной природы с её рощами, медведями и кабанами.

На границе искусственного и естественного проходит эксперимент. Действие его происходит где-то в аномалиях интерзоны — на железнодорожном полотне, в лесополосе, в пригороде, там, где только и может явиться зверочеловек, турист-оборотень, зооантропоморф. Секретный эксперимент, будь то гибридизация человека и дерева или скрещивание человека и обезьяны, выводит человеческий субъект на грань смерти.

Другой гранью смерти оборачивается само кино. Как и Кокто, Юфит понимает, что кино — единственное искусство, снимающее работу смерти. Вслед за Годаром, он осознает, что кино как раз потому жизненно важно, что фиксирует смертную сторону жизни. Кино Юфита к поэтике этой работы в первую очередь и обращается, оставляя на втором плане вспомогательные средства — связный фантазм повествования, поддерживающую его мелодию, расставляющие в нем акценты спецэффекты. Юфит вновь и вновь возвращается к средствам и основаниям самого кинематографа как письма движущихся картин. Кино как техника письменного воспроизведения того, что уже было снято, неотвратимо заключает в себе смерть, усталую, но непрестанно работающую, в тишине, проступающей на фоне стрекота киноаппарата, стука дятла и скрипа раскачивающегося бревна.



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма
Прямохождение, 2005



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма
Прямохождение, 2005



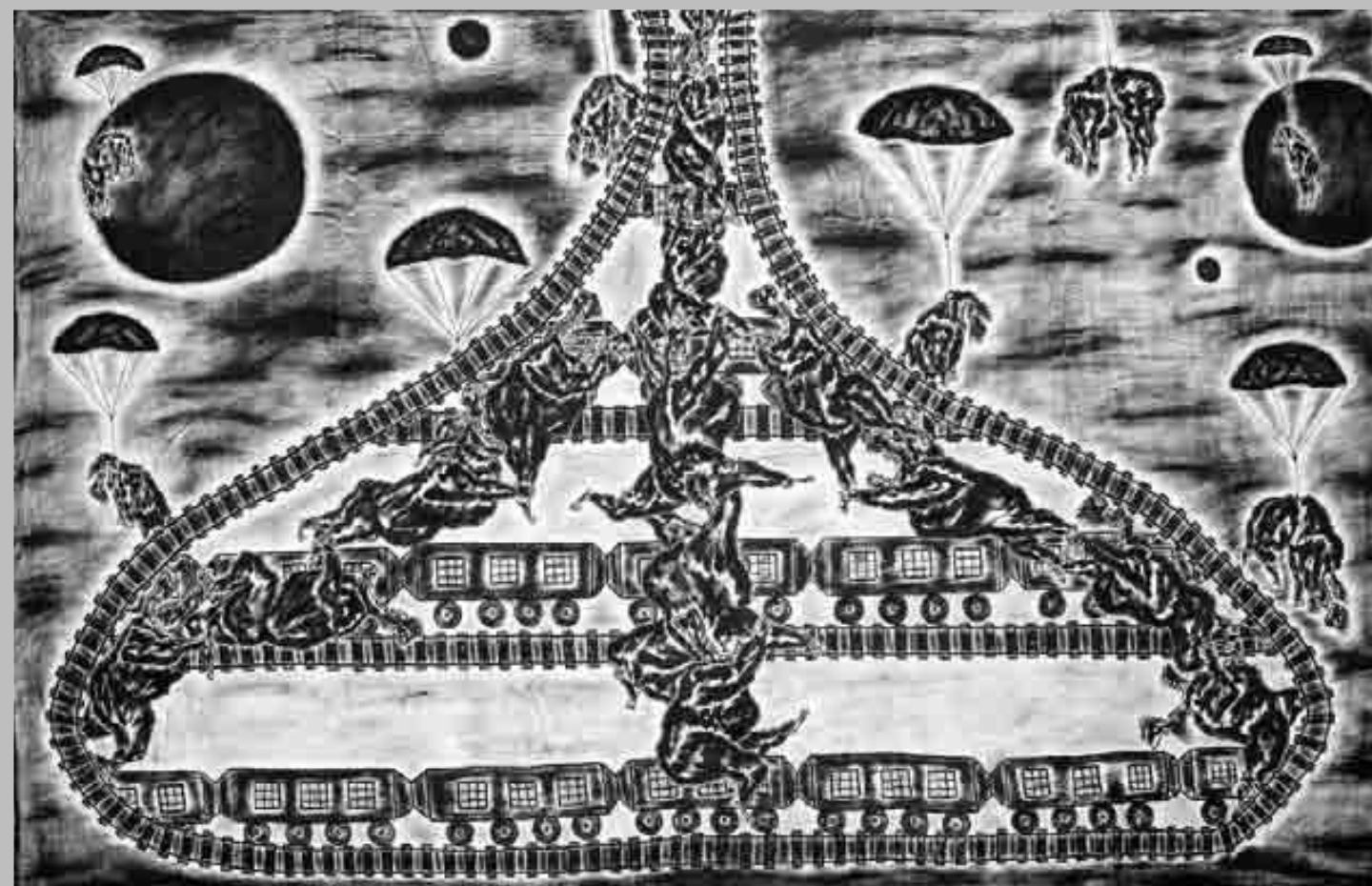
Из серии
Прозрачная роща. 1992
Черно-белое фото.
Собрание Государственного
Русского музея (Отдел
новейших течений);
Нидерландского кино-музея.
Частное собрание



Из серии
Остывший очевидец. 1993
Черно-белое фото.
Собрание Нидерландского
кино-музея



Ровесник. 2008
Холст, масло. 170 x 260



Круговорот. 2008
Холст, масло. 170 x 260

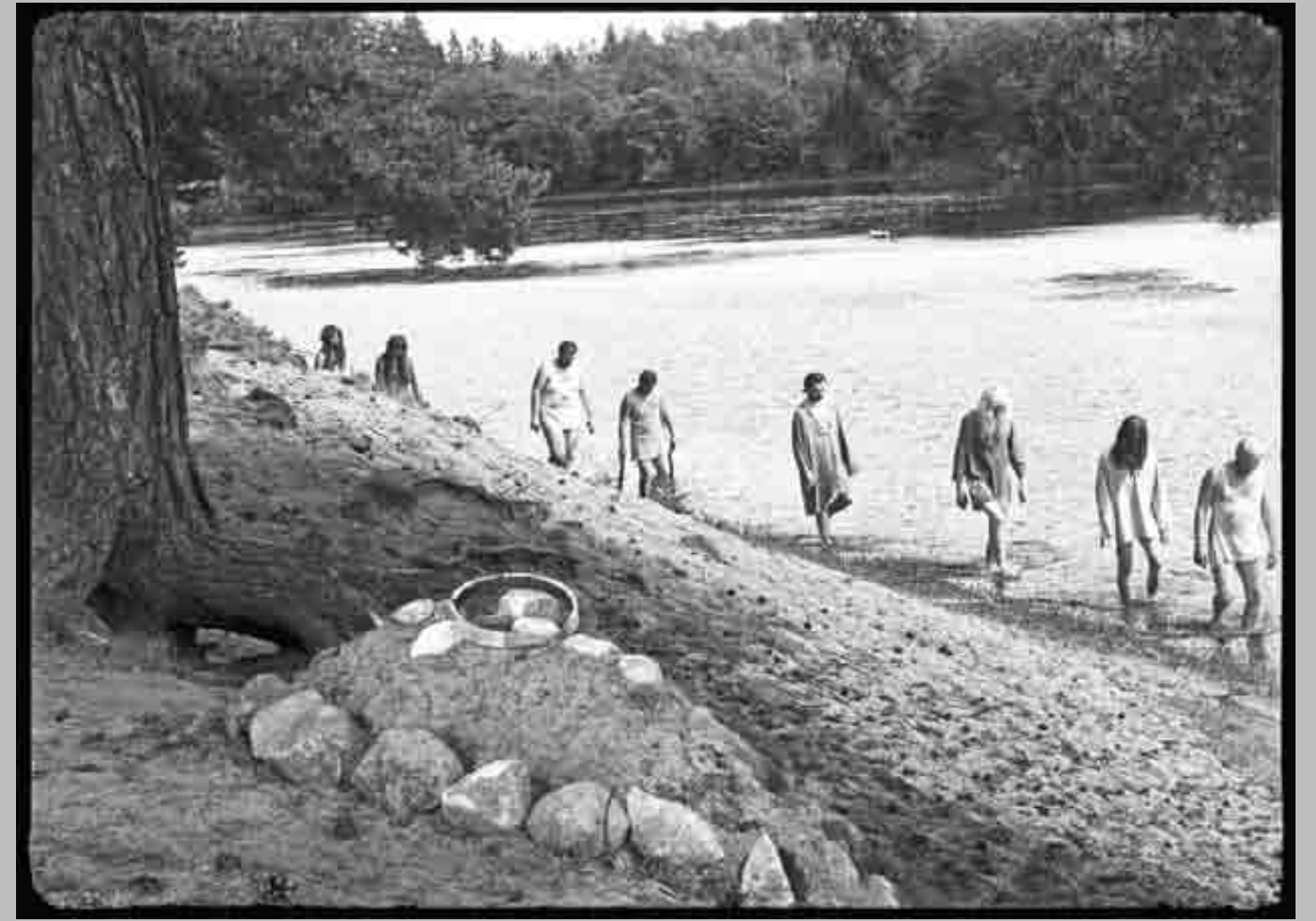


Кадры из короткометражных фильмов
1984—1988 годов
Черно-белая
35-мм киноплёнка
Собрание Нидерландского кино-музея

Кадры из фильма
Рыцари поднебесья. 1989
Черно-белая 35-мм киноплёнка
Собрание Нидерландского кино-музея



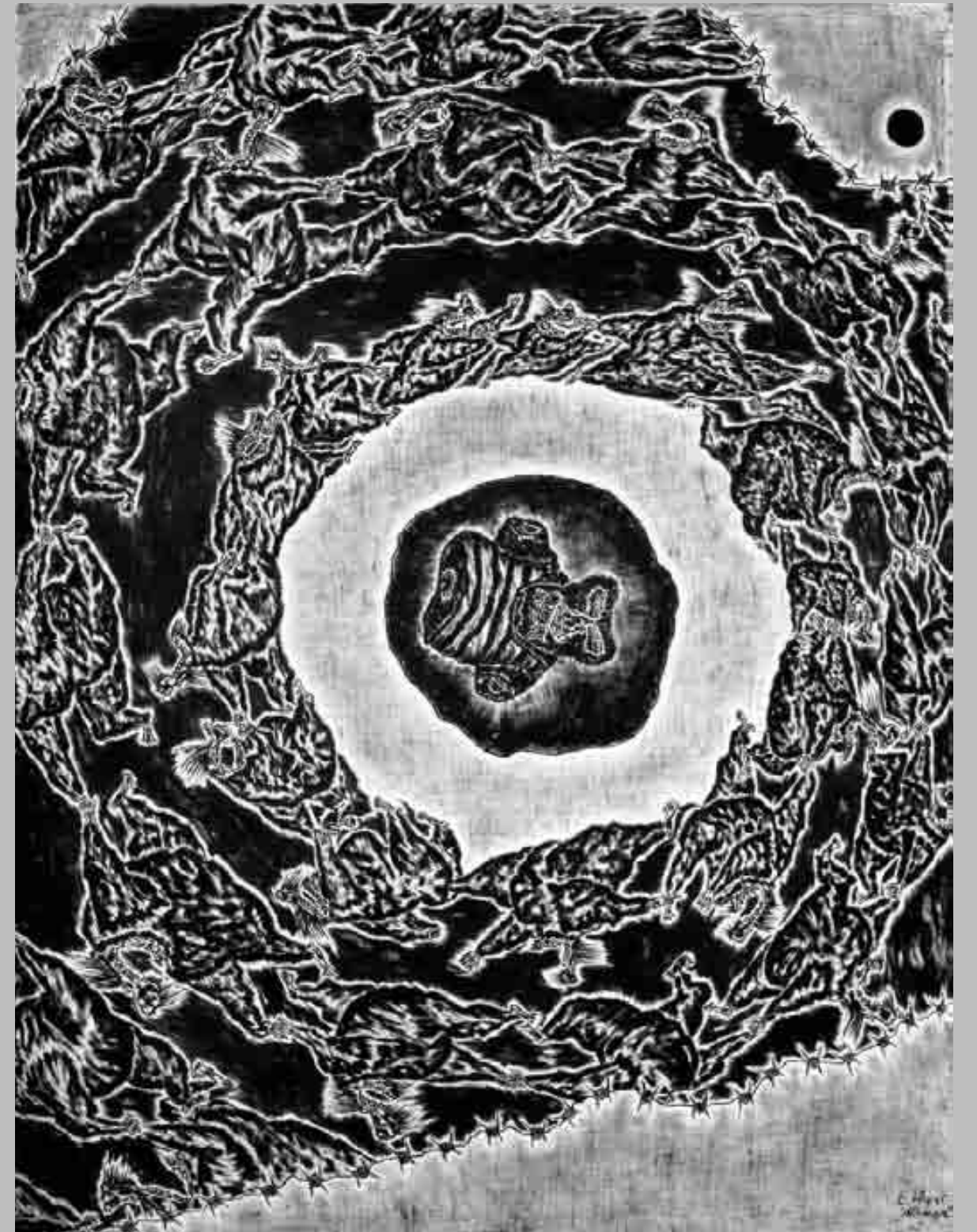
Зоркий. 1997
Черно-белое фото



Скоро. 2010
Черно-белое фото



Возрождение. 2008
Холст, масло. 200 × 150



Жажда. 2007
Холст, масло. 200 × 150



Кадры из фильма
Папа, умер
Дед Мороз. 1991
Черно-белая 35-мм
киноплёнка
Собрание
Нидерландского кино-музея;
Музея современного
искусства (MoMA),
Отдел кино и видео
(Нью-Йорк)

Кадры из фильма
Деревянная
комната. 1995
Черно-белая
35-мм киноплёнка
Собрание
Нидерландского кино-музея;
Музея современного
искусства (MoMA),
Отдел кино и видео
(Нью-Йорк)



Из серии
Возрождение. 2007
Серия фотографий.
Черно-белое фото



Из серии
Облако зверя. 1992
Черно-белое фото
Собрание
Государственного Русского
музея (Отдел новейших
течений);
Нидерландского кино-музея



Перископ. 2010
Холст, масло. 150 x 200



Оттепель. 2008
Холст, масло. 150 x 200



Кадры из фильма
Серебряные головы. 1997
Черно-белая
35-мм киноплёнка
Собрание
Нидерландского кино-музея;
Музея современного искусства
(MoMA),
Отдел кино и видео (Нью-Йорк)

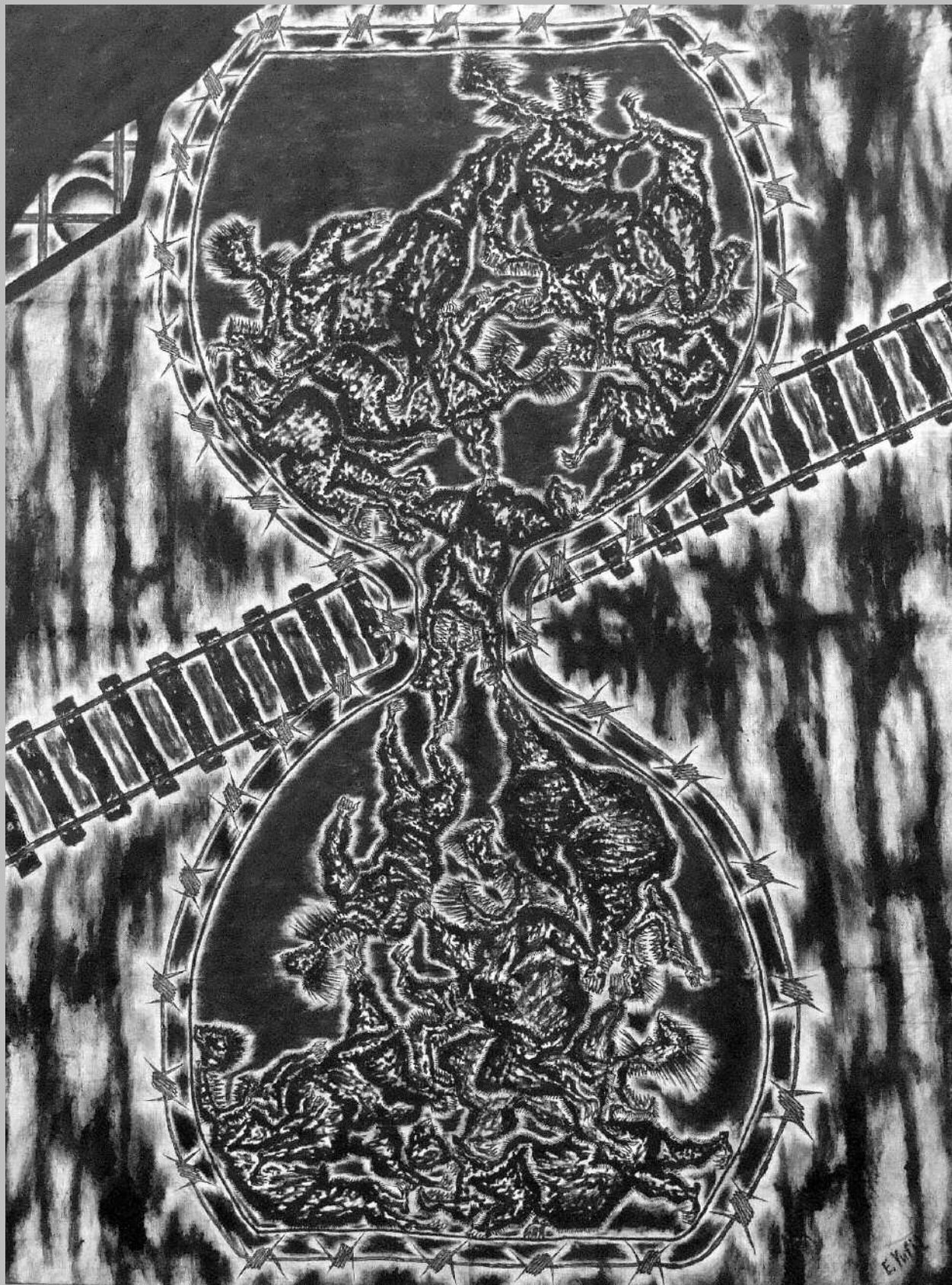
Кадры из фильма
Убитые молнией. 2002
Цветная 35-мм киноплёнка
Собрание
Нидерландского кино-музея



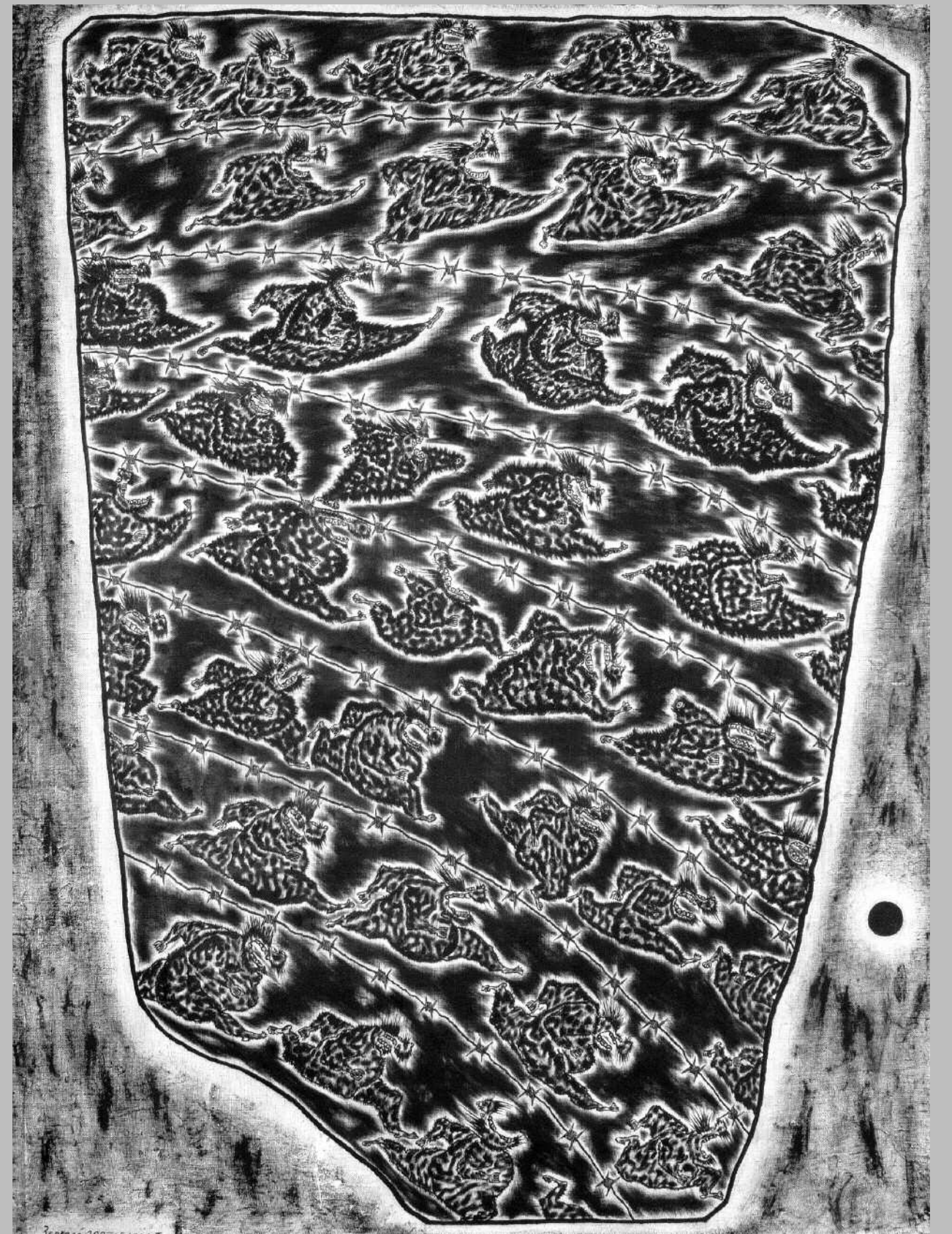
Из серии *Шелест*. 1996
Черно-белое фото
Собрание
Нидерландского кино-музея



Из серии
Новое утро. 1992
Черно-белое фото



Время. Триптих. 2009
Холст, масло. 200 x 150 (средняя часть)



Зеркало. 2007
Холст, масло. 200 x 150



Из серии
Долгожитель. 1997
Черно-белое фото

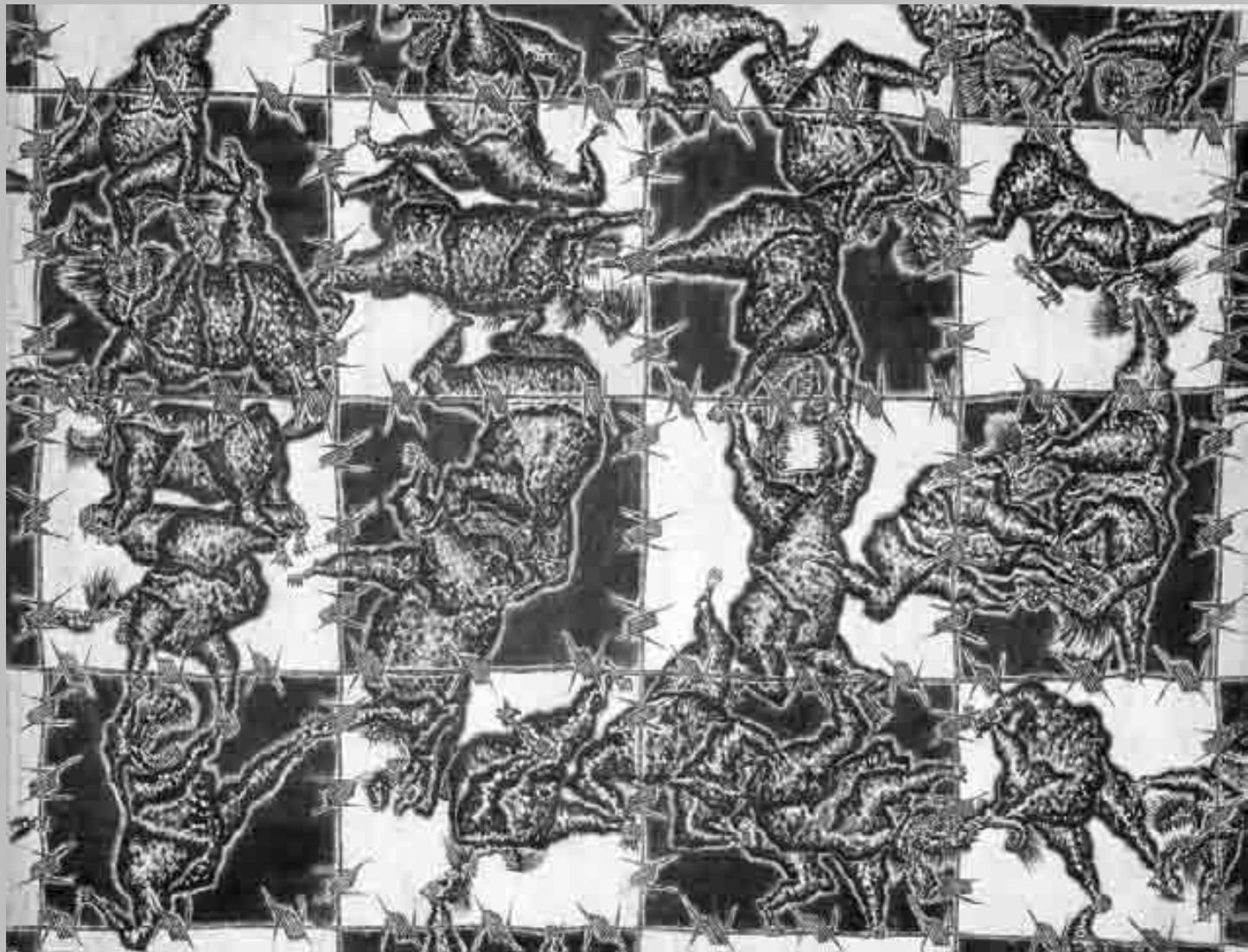


Из серии
Коса возмужания. 1993
Черно-белое фото



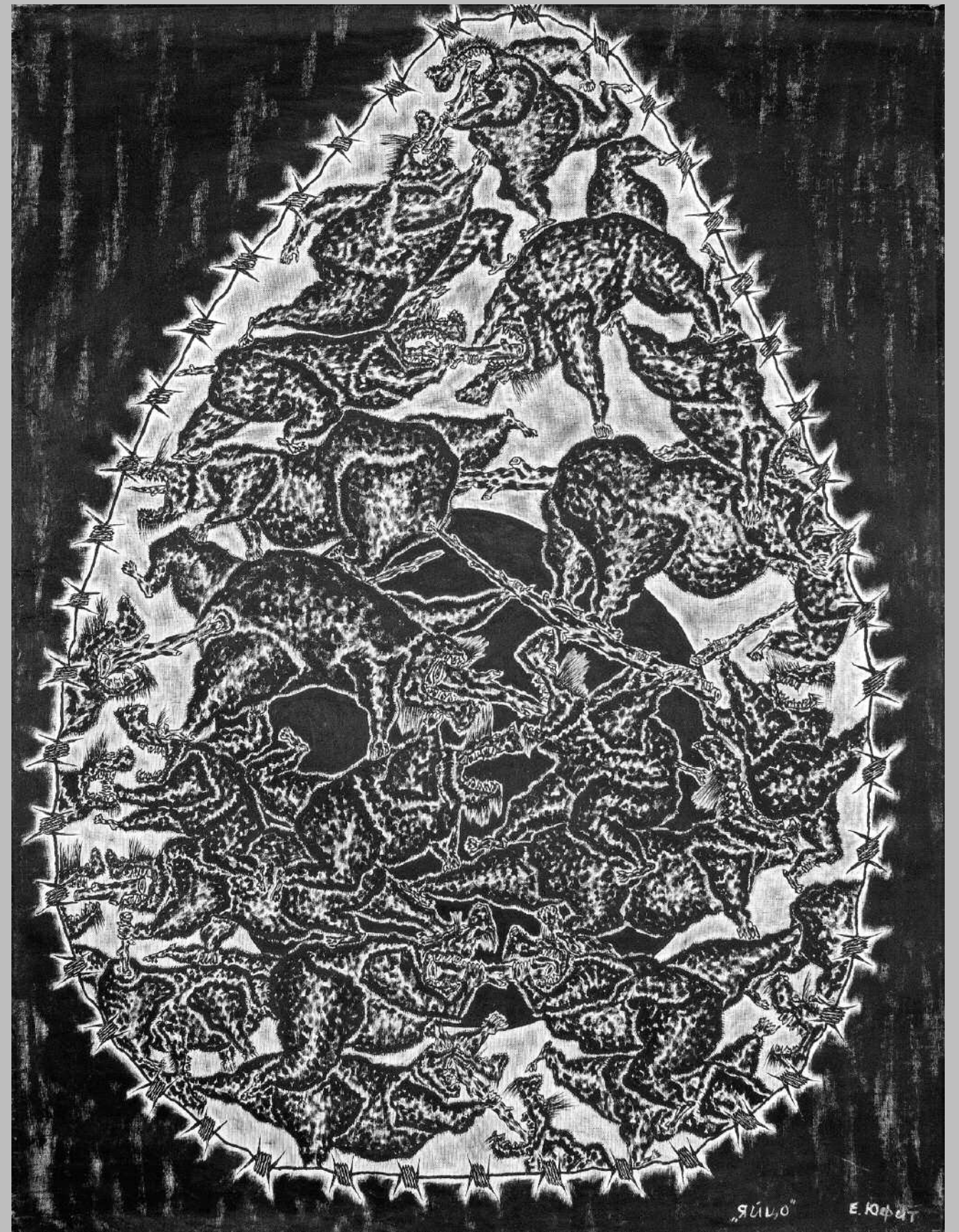
◀ *Один*. 1994
Черно-белое фото
Собрание Государственного
Русского музея
(Отдел новейших течений);
Нидерландского кино-музея

Роса. 1994
Черно-белое фото
Собрание Государственного
Русского музея
(Отдел новейших течений)



Шахматы. Триптих. 2009
Холст, масло. 150 x 200
(средняя часть)

Яйцо. 2007 ▶
Холст, масло
200 x 150





Кадры из фильма
Прямохождение. 2005
Черно-белая
35-мм киноплёнка
Собрание
Нидерландского кино-музея



Апрель, 1997
Черно-белое фото



Он, 2002
Черно-белое фото



Из серии
Немой горизонт. 2008
Черно-белое фото

Уставшее солнце. 2011
Холст, масло. 150 x 150

ЕВГЕНИЙ ЮФИТ

художник, фотограф,
кинорежиссер

Родился в 1961 г. в Ленинграде.

В 1984 г. окончил технический ВУЗ.

В 1987 — 1988 годах проходил стажировку на киностудии Ленфильм в киношколе Сокурова. В 1991 году на Ленфильме снял полнометражный дебют — «Папа, умер Дед Мороз», получивший Гран-при на кинофестивале в Римини (Италия). В последующие годы работал на киностудиях «СТВ» и «Никола-Фильм».

Выставки живописи, фотографий и киноретроспективы Евгения Юфита прошли в ведущих международных музеях современного искусства и на кинофестивалях. В 2005 году на Роттердамском кинофестивале был избран режиссером в фокусе, где представил специальную программу своих кинофильмов и фотовыставку.

Работы Евгения Юфита находятся в коллекциях Государственного Русского Музея, Нидерландского Киномuzeя, Музея Современного Искусства в Нью-Йорке (МоМА).

Избранные персональные выставки:

- 1997** *Screenings of Daddy, Father Frost Is Dead and The Wooden Room.* МоМА/Музей современного искусства, Нью-Йорк, США
- 1997** *Films and Photographs of Evgeny Yufit.* Государственный Русский музей
- 2002** *Necrorealism at Yale: The Films of Evgeny Yufit, Complete film retrospective, North American premiere of Killed by Lightning.* Йельский Университет, Нью-Хевен, США
- 2003** *New York premiere of Killed by Lightning.* МоМА/Музей современного искусства, Нью-Йорк, США
- 2005** *World premiere of Bipedalism Filmmaker in Focus: Evgeny Yufit, Complete film retrospective and photo exhibition.* Роттердамский кинофестиваль, Нидерланды

2008 *Complete film retrospective. International Film Forum Arsenal,* Рига, Латвия

2011 *Silent Horizon.* Orel Art, Париж

Фильмография

- 1984** Санитары-Оборотни
- 1985** Лесоруб
- 1987** Весна
- 1988** Мужество
Вепри суицида
- 1989** Рыцари поднебесья
- 1991** Папа, умер Дед Мороз
- 1994** Воля
- 1995** Деревянная комната
- 1997** Серебряные головы
- 2002** Убитые молнией
- 2005** Прямохождение

Избранные награды

- 1992** Grand Prix, The Rimini Film Festival. Италия
- 1994** George Soros Center for Contemporary Arts Grant. Санкт-Петербург, Россия
- 1999** Hubert Bals Fund Grant, International Film Festival of Rotterdam. Нидерланды
- 2000** The Foundation Montecinemaverita Grant. Локарно, Швейцария
- 2001** "Institute PRO ARTE" and The Ford Foundation Grant. Санкт-Петербург, Россия
- 2003** Hubert Bals Fund Grant, International Film Festival of Rotterdam. Нидерланды

Владимир Кустов



КУСТОВ: НЕКРООБРАЗ И КОРИДОР УМИРАНИЯ

Виктор Мазин



Владимир Кустов
Асфиксия. 1996. Инсталляция



Владимир Кустов
Центр Танатологии. 2002
Инсталляция

Владимир Кустов осознает, что идет по коридору умирания. Причем не по коридору, кем-то уже сделанному, а по тому, который создает он сам по мере своего продвижения. Коридор умирания — пространство между жизнью и смертью. Построение этого коридора — создание инсталляции в проработке сопротивления этого пространства. В сломе сопротивления рождается некроинсталляция, в процессе ее создания — насилие пролагаемого пути.

Инсталляция — тотальная проработка пространства. В движении по нему — жизнесмерть: прохождение по коридору умирания требует временных затрат, даже если время это — петля. Движение по некрокоридору предполагает разворот во времени повествования. Концептуализм Владимира Кустова в том, что он создает некросреду и ее описывает, и два этих процесса неразрывны. Рассказ призван сопровождать движение по коридору подобно прижизненной Некро книге Мертвых.

Одна из особенностей некроинсталляции в том, что, вместе с тотальной проработкой среды, в ней должна ощущаться нехватка, пустое место, объект а некродинамики. Тотальность не должна быть тотальной. Инсталляция должна завораживать, тревожить и озадачивать не только сама по себе, но и включением в себя этой нехватки, этого места исключения, слепого пятна. Нехватка возникает в ощущении «присутствия» отсутствующего рассказа и рассказчика. Некроинсталляция — время отсутствия автора, его смерть за кадром некрообраза.

Некроконцептуализм Владимира Кустова — в создании нарративных инсталляций в пространстве между изобразительным искусством, разработкой некрометода и танатологией. В 2002 году эти занятия привели его к тому, что он инициировал создание Центра танатологии при Музее судебной медицины Санкт-Петербургской Государственной медицинской академии им. И. И. Мечникова. Образец иконографии В. В. Кустова — судебная медицина: пулевые ранения, колото-резаные раны, ранние и поздние трупные изменения, кераунография, поза боксера.

Некроконцептуализм Кустова очевидно пролегает между искусством и наукой. Неудивительно, что он пишет портреты ученых — Мечникова, Сеченова, Корсакова и Сербского (части инсталляции «Эпилептический статус Голема»), Павлова, Менделеева, Бехтерева (часть инсталляции «Кома»), Фрейда (часть инсталляции Музея сновидений), Эйнштейна, Мариотта.

Эдм Мариотт — живший в XVII веке аббат, физик, один из первых членов Парижской Академии наук. Открытие Мариотта, привлекающее

внимание Кустова, — обнаружение слепого пятна в глазу. Слепое пятно — место прохода зрительного нерва сквозь сетчатку, нечувствительное к свету. Не у всех живых существ имеются слепые пятна. Так, у осьминогов нервные волокна собираются в зрительный нерв по другую сторону от слоя светочувствительных клеток, и никаких слепых пятен в их глазах нет. Слепые пятна в двух глазах человека находятся симметрично в разных местах, поэтому обычно они незаметны, да и, как говорят ученые, мозг корректирует воспринимаемое изображение. Слепое пятно привлекло внимание Кустова не потому, что оно — одна из причин оптических иллюзий, а потому, что оно может стать причиной смерти, если человек не успеет заметить и среагировать на приближающийся к его лицу предмет. Негативность слепого пятна — негативность смерти. Так, прочитав об опыте Мариотта со слепым пятном, Кустов тотчас вспомнил историю из своего детства, которая и стала основой для живописной картины: в коммунальной квартире глава одного семейства вышел из себя в ожидании того, когда глава другого семейства выйдет из туалета. Когда его терпение лопнуло, он сорвал дверь с петель и нанес неотразимый удар в лицо молотком для отбивания мяса. Слепое пятно не позволило сидящему на унитазе вовремя среагировать. Эту сцену можно представить себе и как мужскую сцепку вокруг слепого пятна.

Мужские сцепки — основа алфавита. Буквы, алфавит — средоточие жизнесмерти. Буквы укореняют жизнь и смерть человека. Они переживают его, преодолевая пространство-время, и составляют его наследие. Буквы-некросцепки содержат в себе мысль о возникновении человеческого. Каждая буква — память о возникновении преступного мужского союза, скрепленного запретом на наслаждение, возникшим в результате убийства звероподобного праотца, зооантропоморфа. И в то же время некросцепки-буквы — скрепление черт, скрепление означающих в символический порядок. Некробуквы организуют дом бытия. В этом доме живет себе умирает не витрувианский человек Леонардо. Нет в этом доме ни гармоничного слияния искусства и науки, ни микрокосма человека с мировым макрокосмом, ни любящих сердец. Картина Кустова «Любовь или смерть» — карнавальный омаж витрувианскому антропоцентризму. Петля круга разрывает квадрат, и любовь вписывается в смерть. В одной петле влюбленные неразлучны.

Вечная история любви и смерти теперь еще дополняется угрозой алфавиту. Будто слепое пятно растекается, не позволяя различать буквы. Пятно все больше и больше. Некрореализм теперь уже в условиях Царства Воображаемой Вечности и Технокощя Бессмертного. Некрореализм теперь — в условиях техносциентизма, пропагандирую-



Владимир Кустов
Мариотт. 1994
Холст, масло. 80 x 60



Владимир Кустов
Любовь или Смерть. 1994
Холст, масло. 146 x 196

щего затыкание нехватки, паранойяльного отрицания смерти — куда актуальнее, чем во времена своего возникновения. Теперь Ученый Техник уже готов занять место Творца, и в этот момент человеческое окончательно уступит свое место нечеловеческому, а Царство Жизни и Смерти — Царству Бессмертия Смерти.

В связи с развитием кибертехнологий, генной инженерии, нейронаук граница живого и мертвого, сами понятия «живого» и «мертвого» оказываются под вопросом. Искусственный техномир бессмертия приводит к тому, что вся жизнь становится компьютерной игрой, миром подобий, где тела и идентичности — аватары. Скоро новые части тела будут создаваться из генетического материала, и откроется промышленное производство целого человеческого тела. Остается напомнить, что и греческое тело, *σώμα*, и тело латинское, *corpus*, сочетают в себе живое и мертвое, но изначально — только труп.

Владимир Кустов ▶
Сюрпризы моря. 1992
Холст, масло. 196 x 146

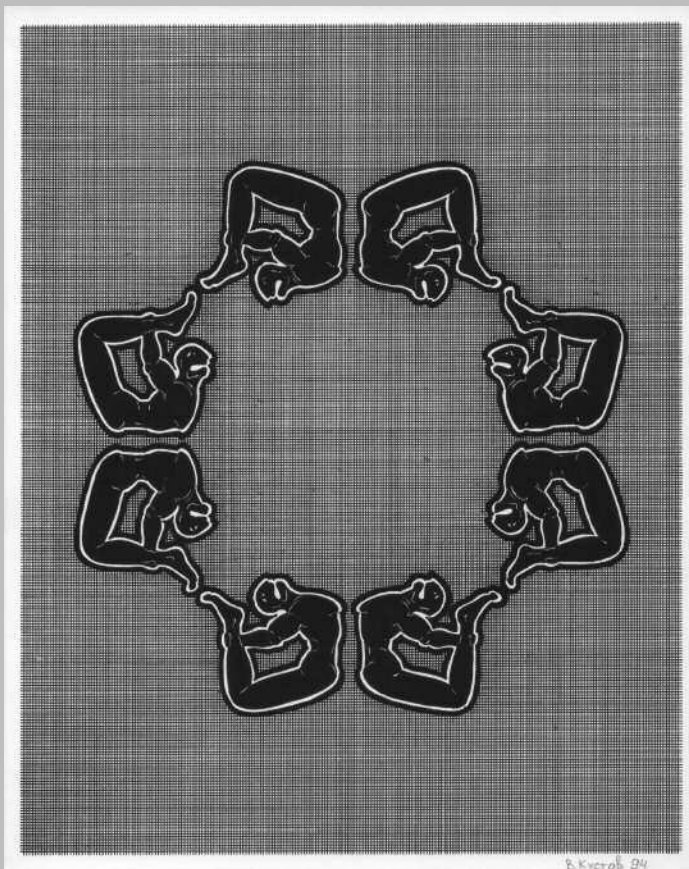




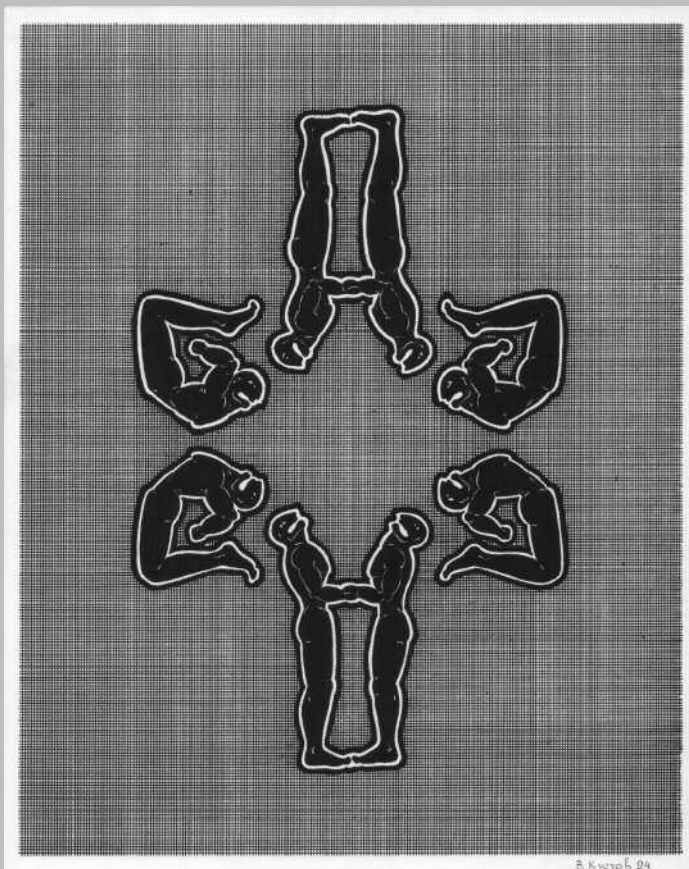
Эйнштейн. 1989
Кожа кабана, масло. 62 × 55
Собрание Эдуарда
Киценко, Москва



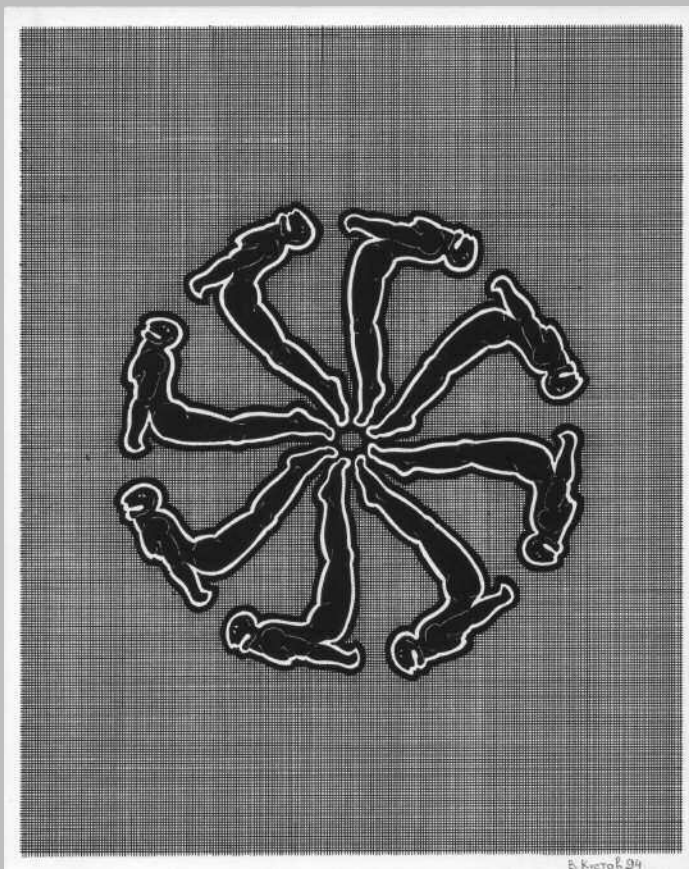
Электрики. 1988 ▶
Холст, масло. 80 × 60
Собрание Марины Гисич,
Санкт-Петербург



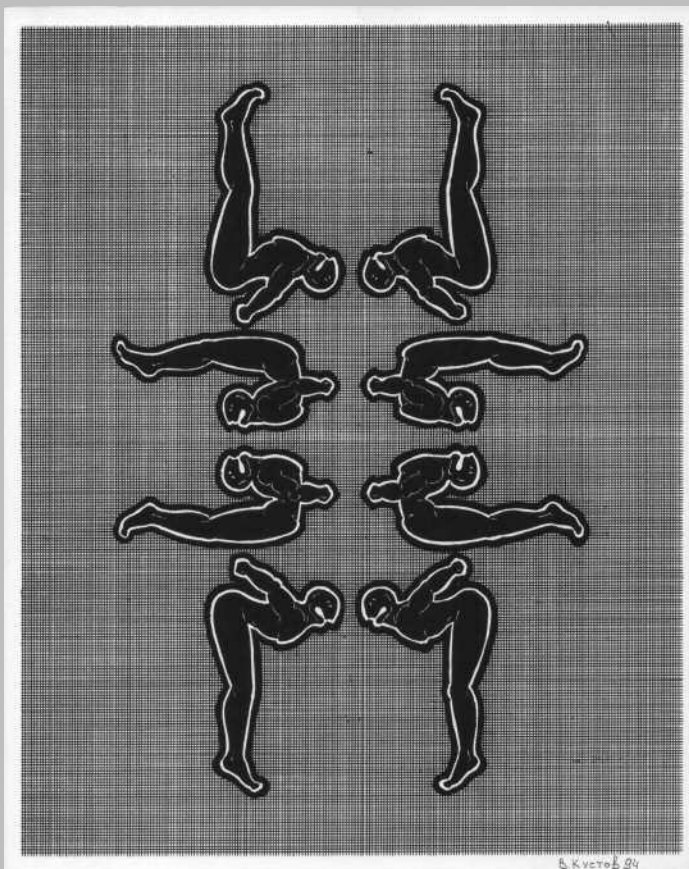
В. Кустов 94



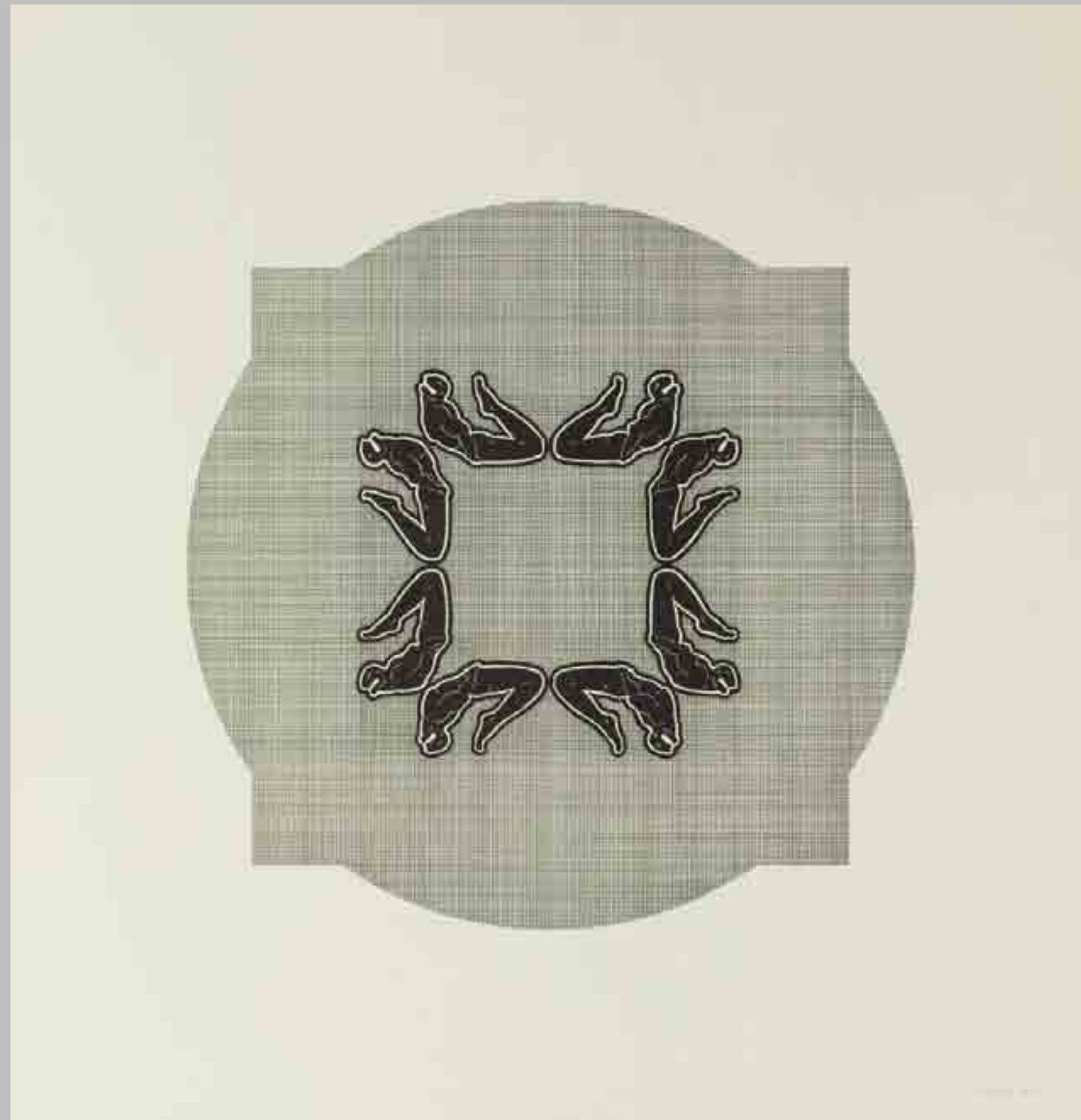
В. Кустов 94



В. Кустов 94



В. Кустов 94



◀ *Любовь или Смерть.* 1994
Серия графики
Бумага, чернила
30 x 24 (каждый лист)

Знаки.
Квадрат в круге. 1998
Бумага, чернила
44 x 42



Мужество. 1988
Холст, масло. 198 x 146

День рождения. 2005
Холст, масло. 80 x 160

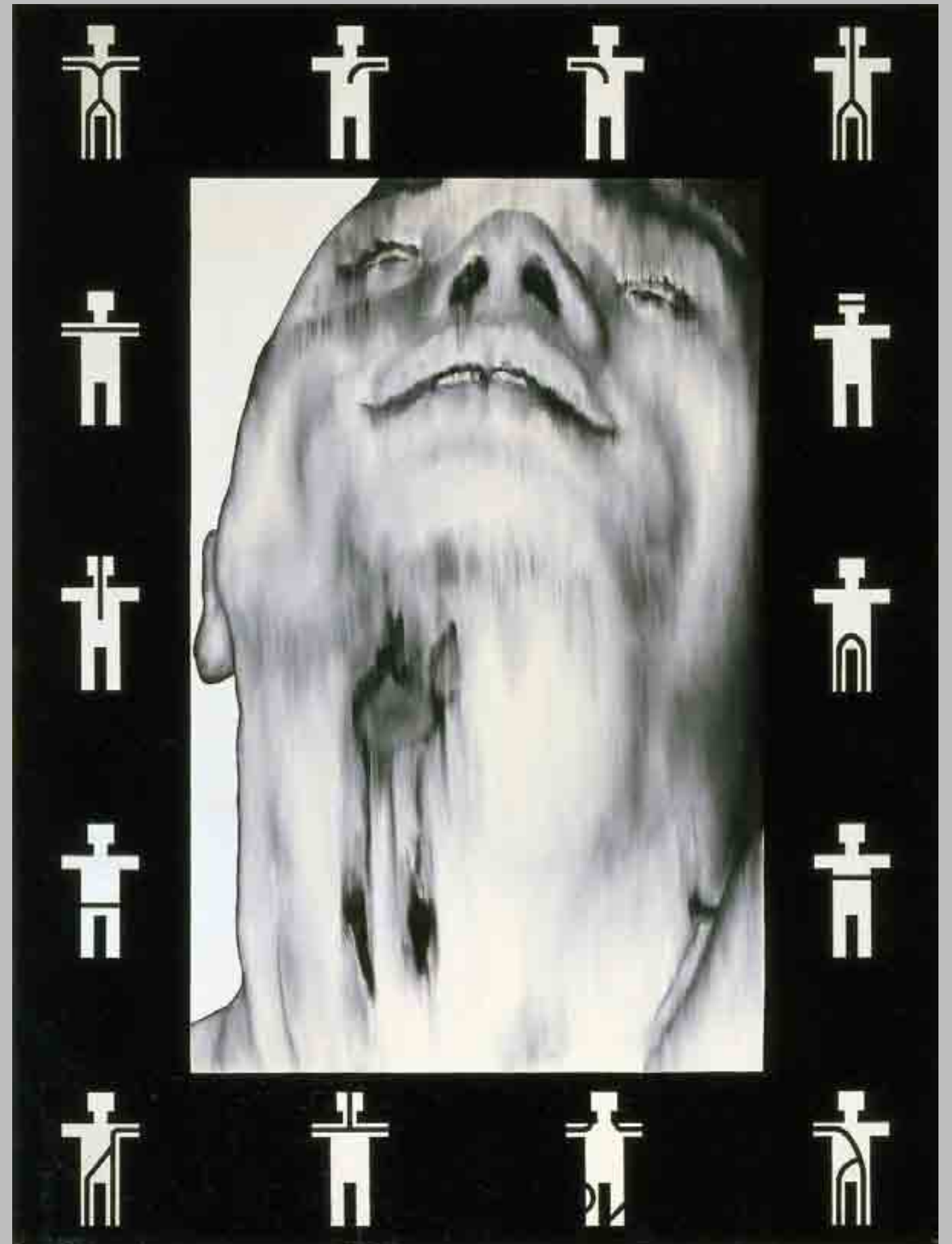


Кладбище. 1994 – 1995
Серия фотографий
из проекта
Черно-белое фото



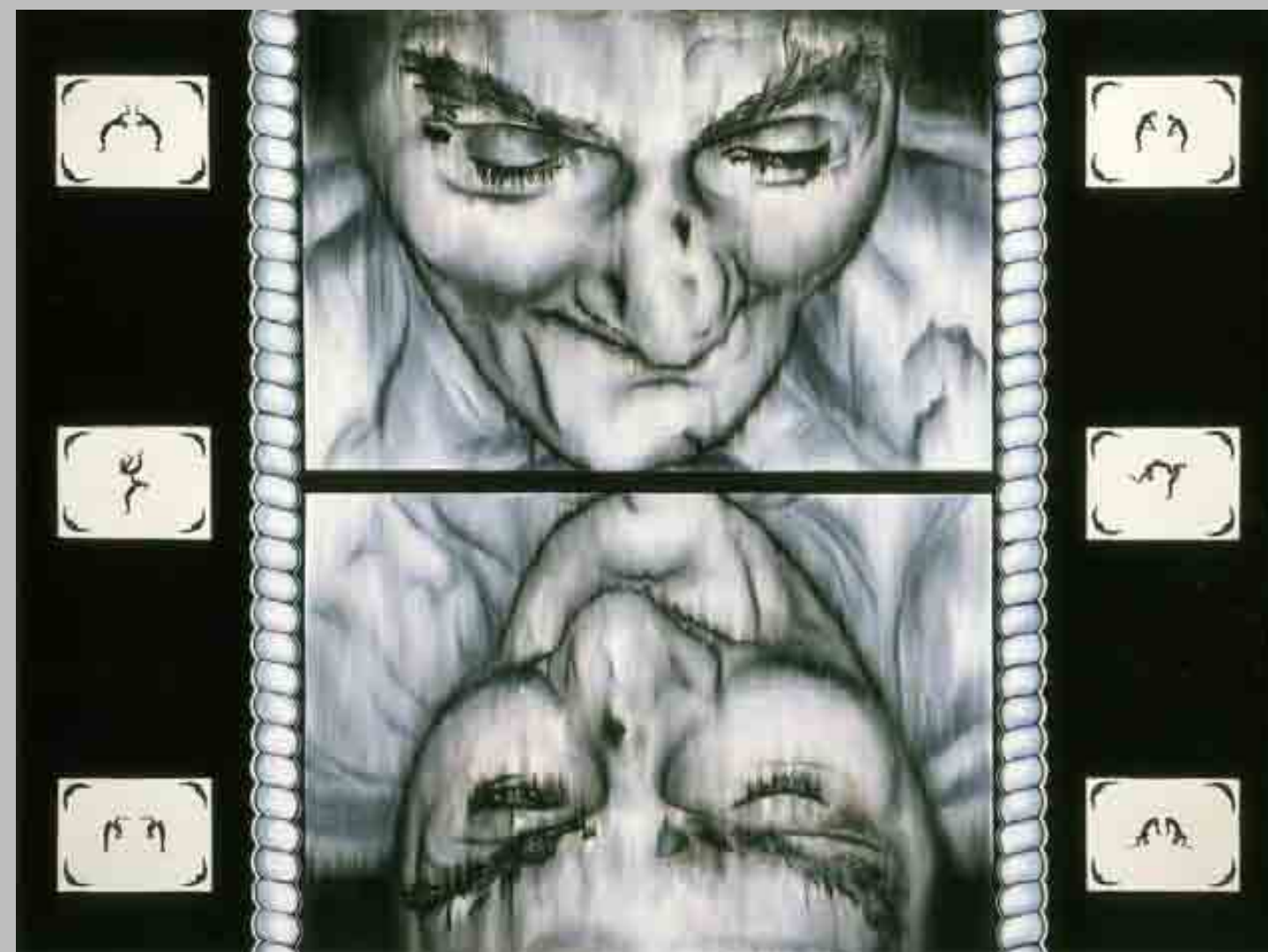
Рождение и распад
Антисигма-минус-
гиперона. 1997
Бычья кожа, масло
55 × 80

Геральдика тока. 1994 ▶
Холст, масло. 196 × 146

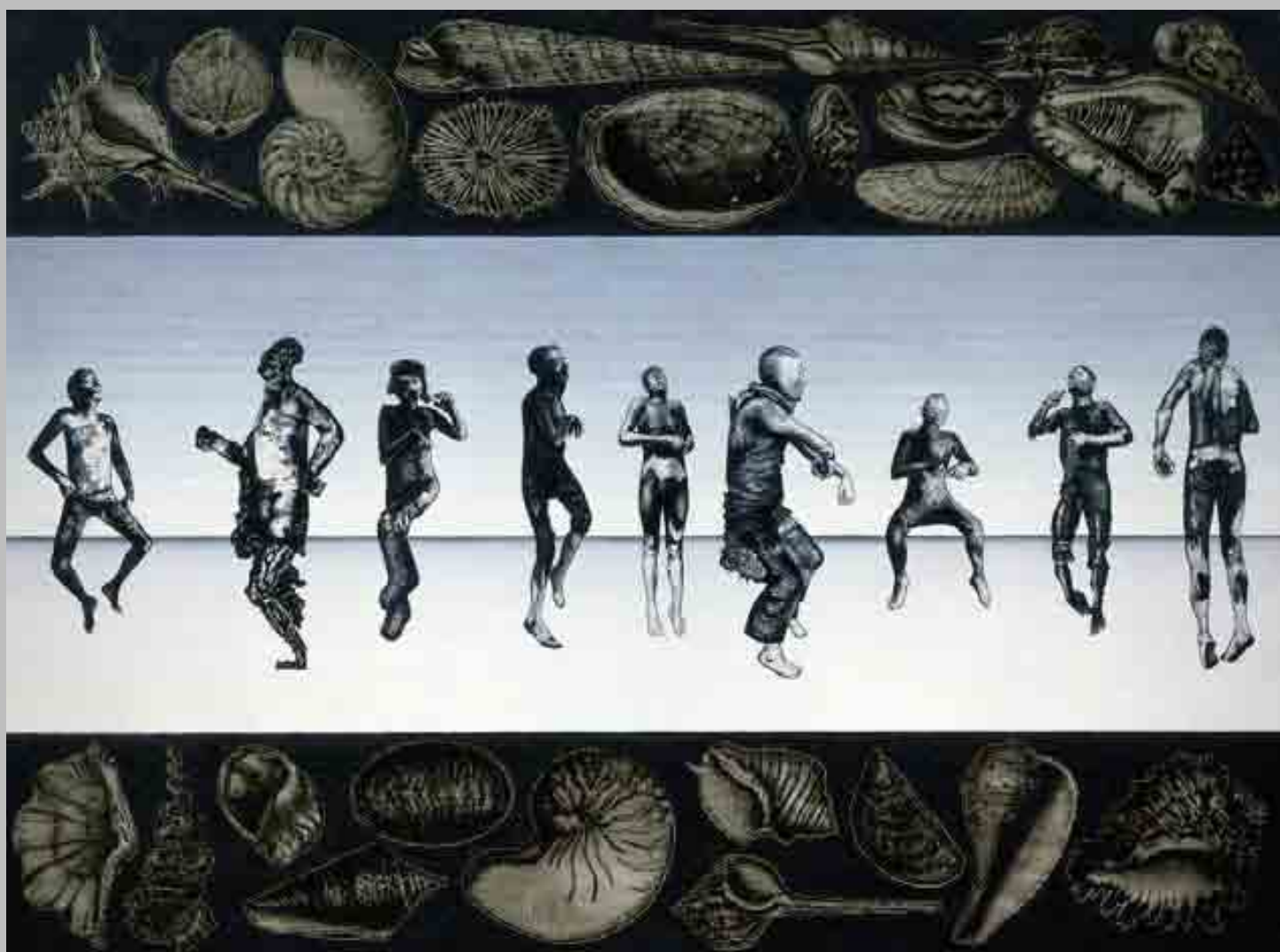




Пан Спермия. 1994
Холст, масло. 60 × 80



Аниматор. 1994
Холст, масло. 154 × 200



Прошлогодние
нудисты. 1995
Холст, масло. 146 × 196

Сашок. 1999 ▶
Холст, масло. 110 × 60

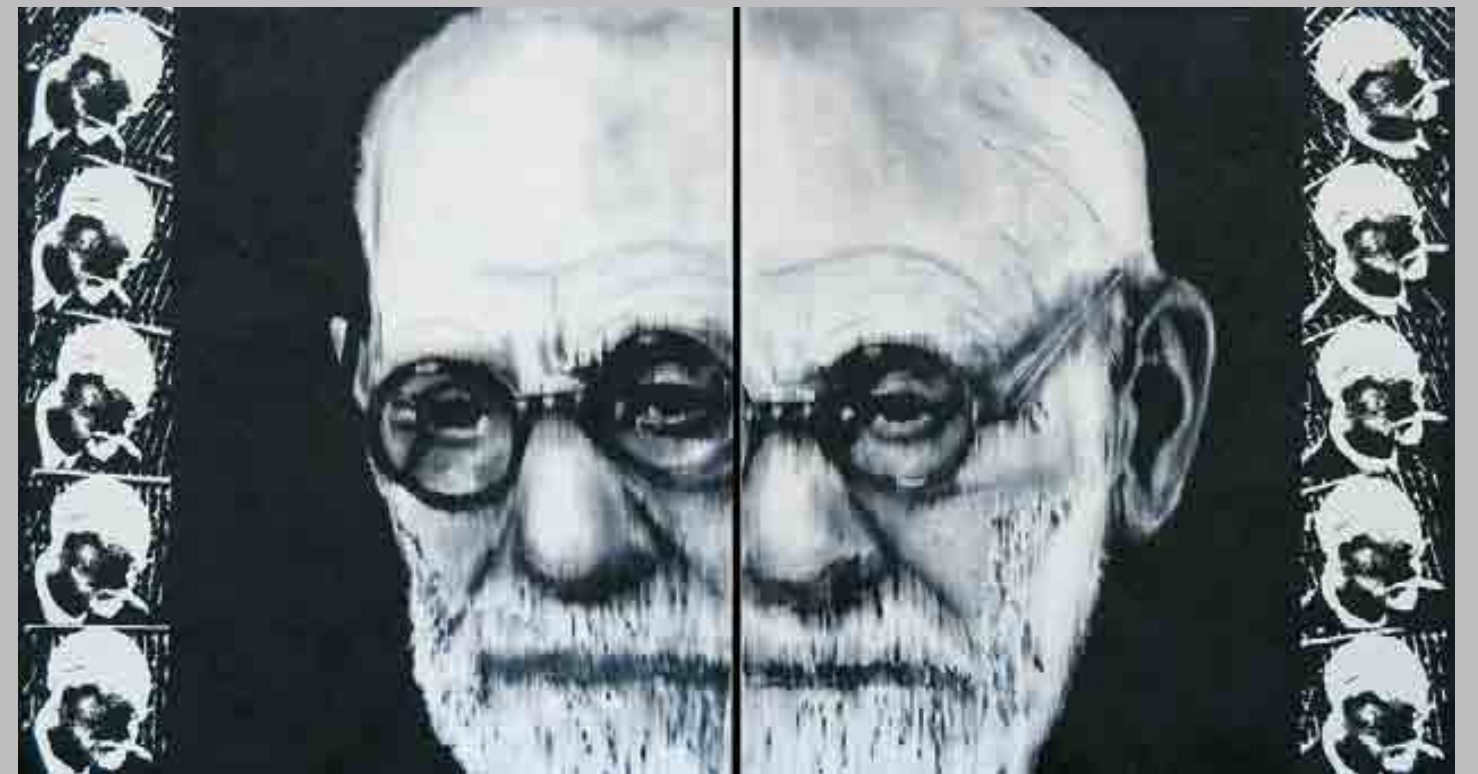
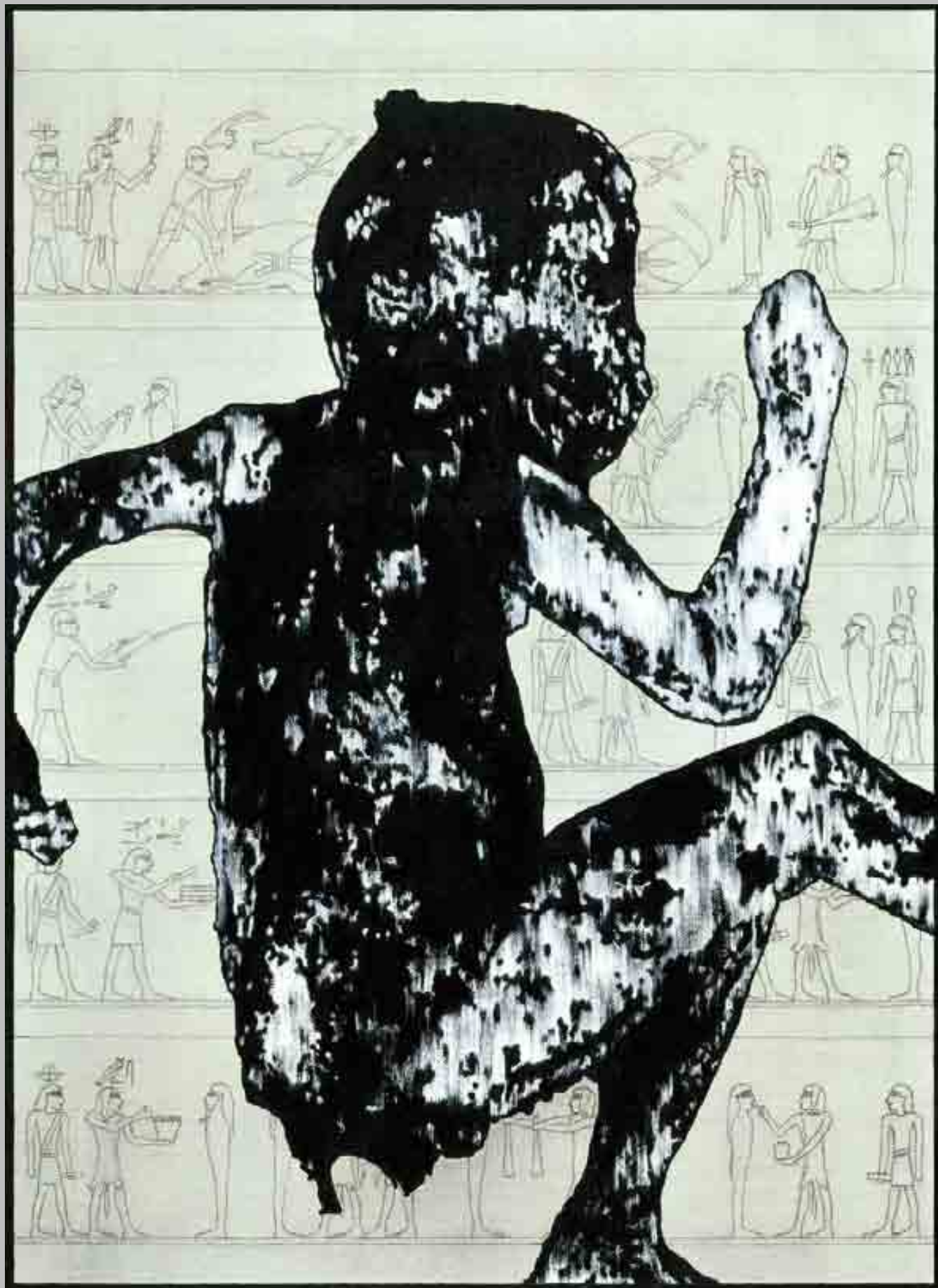




Спасатель # 07. 2006
Черно-белое фото



Спасатель # 08. 2006
Черно-белое фото



◀ *Танцор*. 2005
Холст, масло
110 × 80
Собрание Галины
Жаккард, Москва

Фрейд. Диптих. 1997
Холст, масло
60 × 55, 60 × 55
Собрание Музея сновидений
Фрейда, Санкт-Петербург



Кома. 1999
Инсталляция
Мраморный дворец,
Государственный
Русский музей

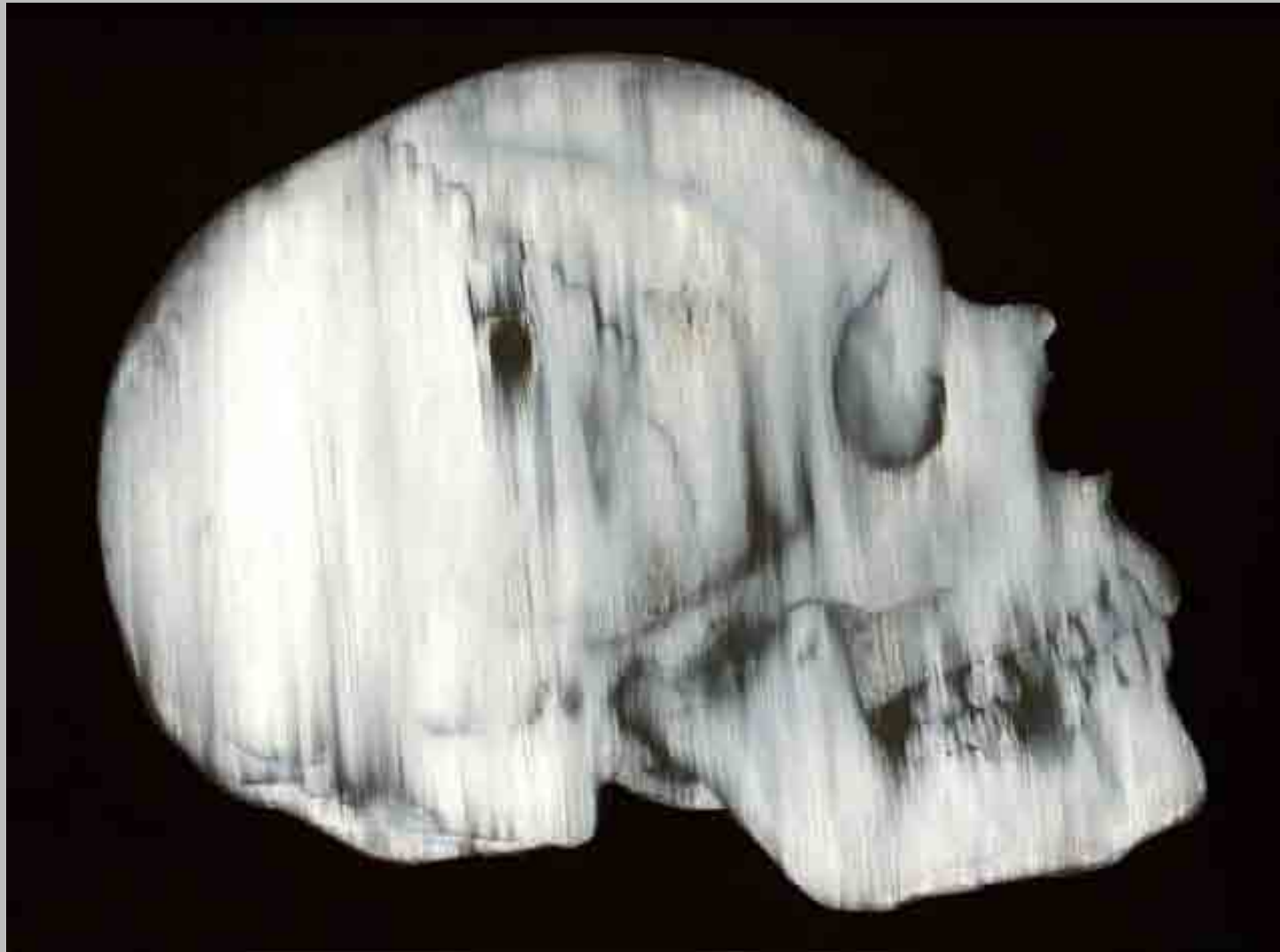


Корсаков. 1996
Холст, масло. 60 × 55

Сеченов. 1996
Холст, масло. 60 × 55

Мечников. 1996
Холст, масло. 60 × 55

Сербский. 1996
Холст, масло. 60 × 55



Череп #1. 1999
Холст, двп. 100 × 135

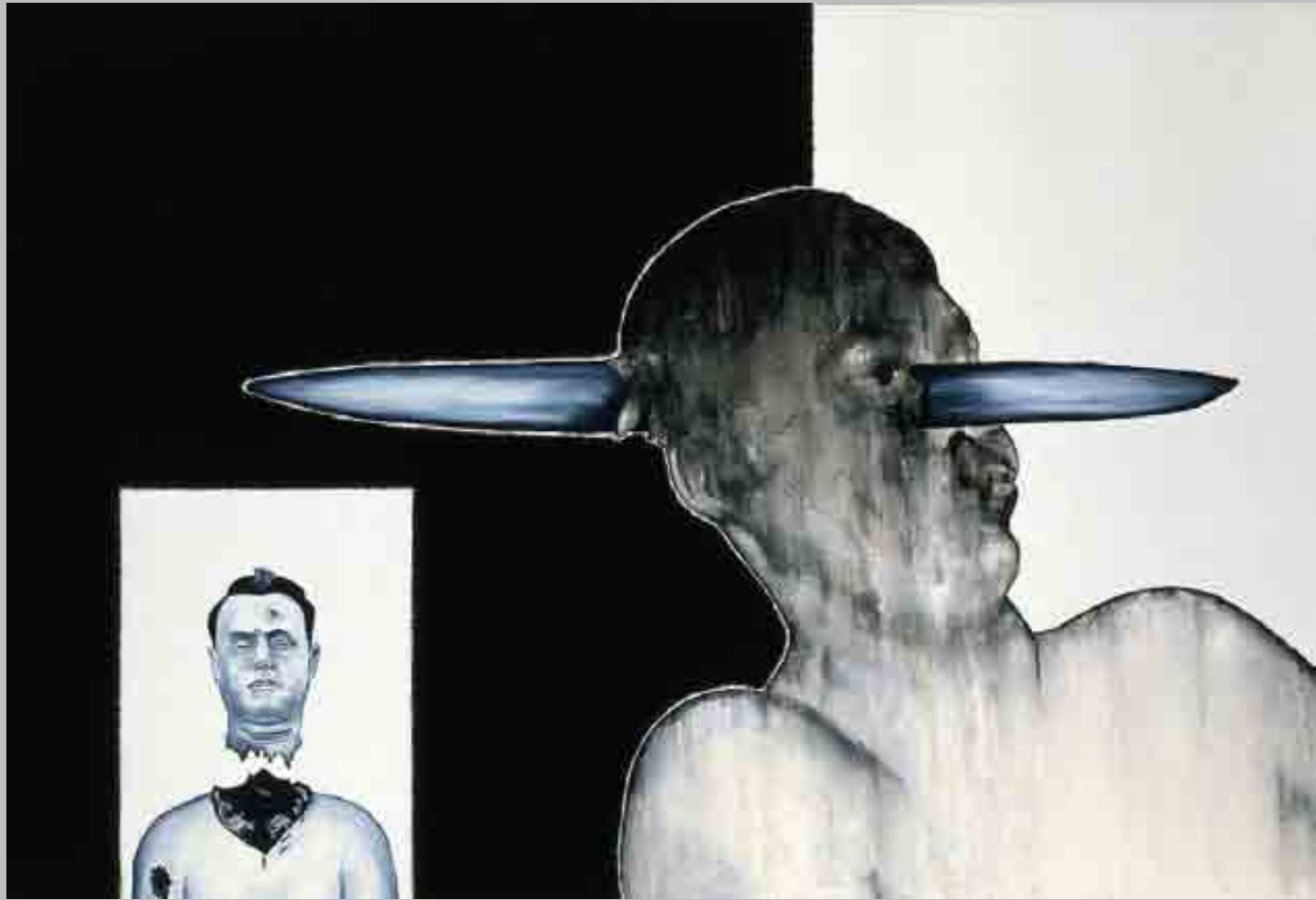


Мозг. 2009
Холст, масло. 150 × 200



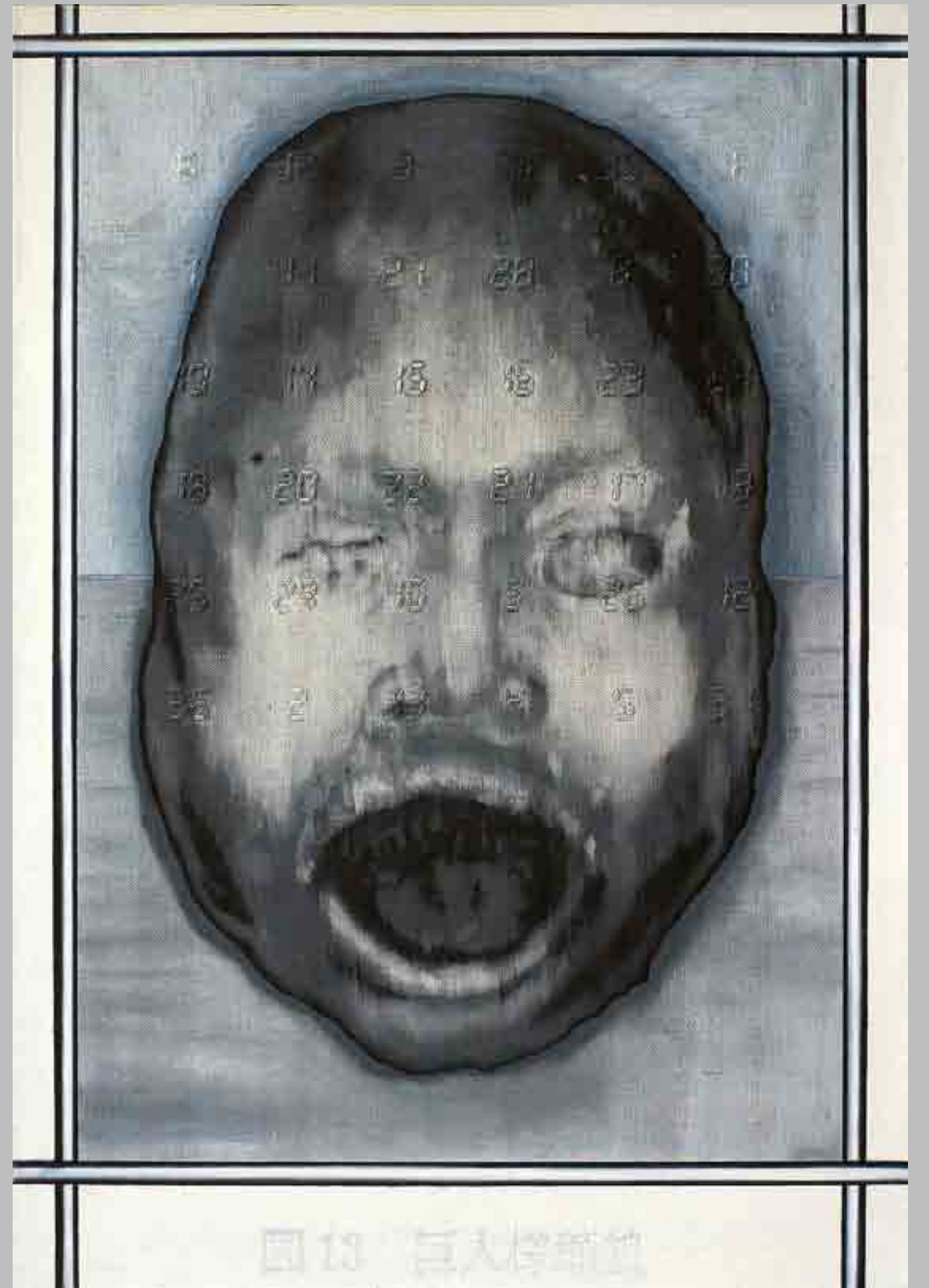
◀ *Город нуклеиновых грез. 2003. Инсталляция Ассоциация современного искусства "ROTOR". Грац, Австрия*

Город нуклеиновых грез. 2003. Серия фотографий из проекта Черно-белое фото



Виртуозы Москвы. 1994
Холст, масло. 65 × 95

Жара. 2010 ▶
Холст, масло. 112 × 78



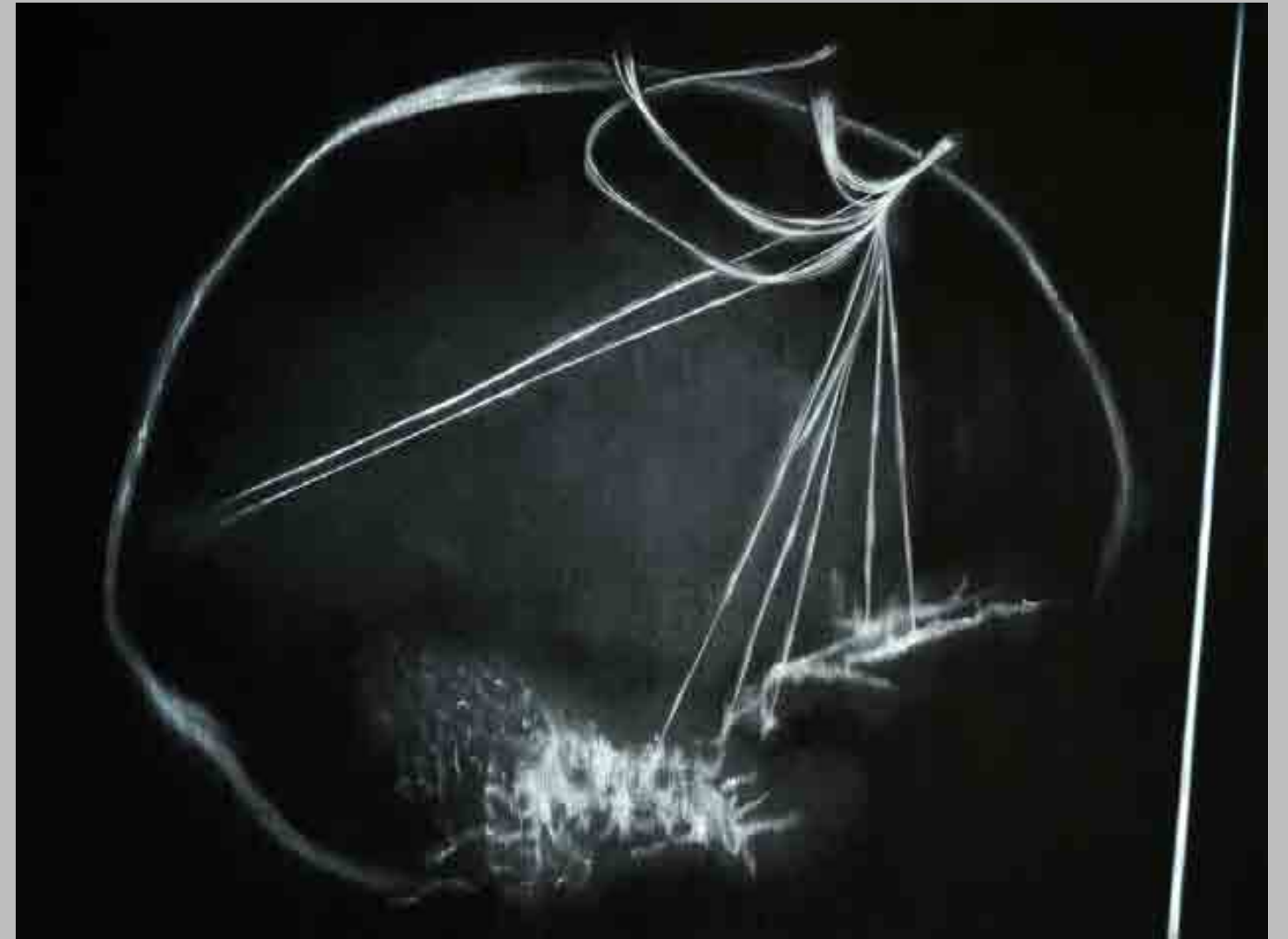


◀ *Война.* 2006
Фотоинсталляция
Государственный Музей
истории Санкт-Петербурга

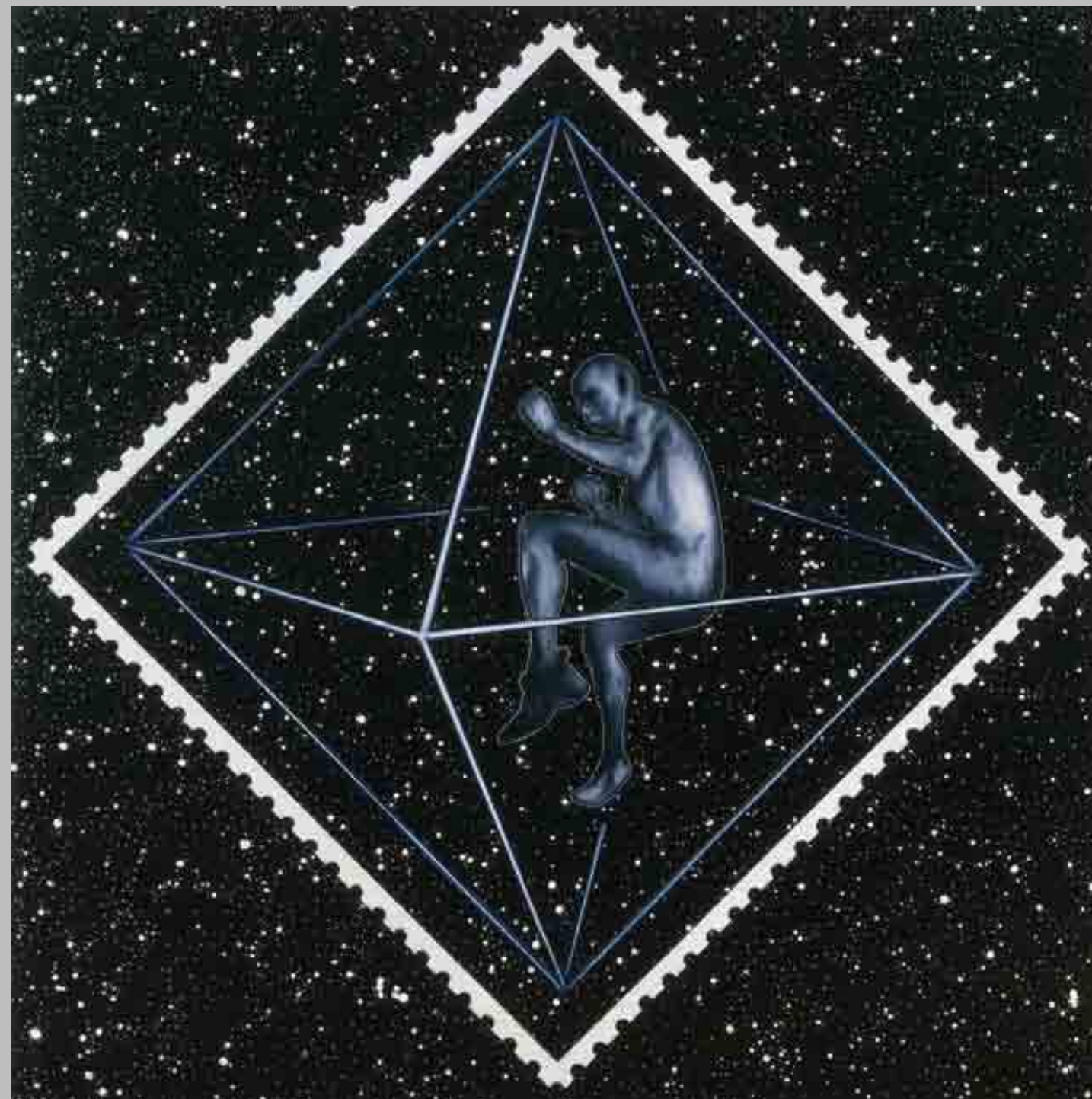
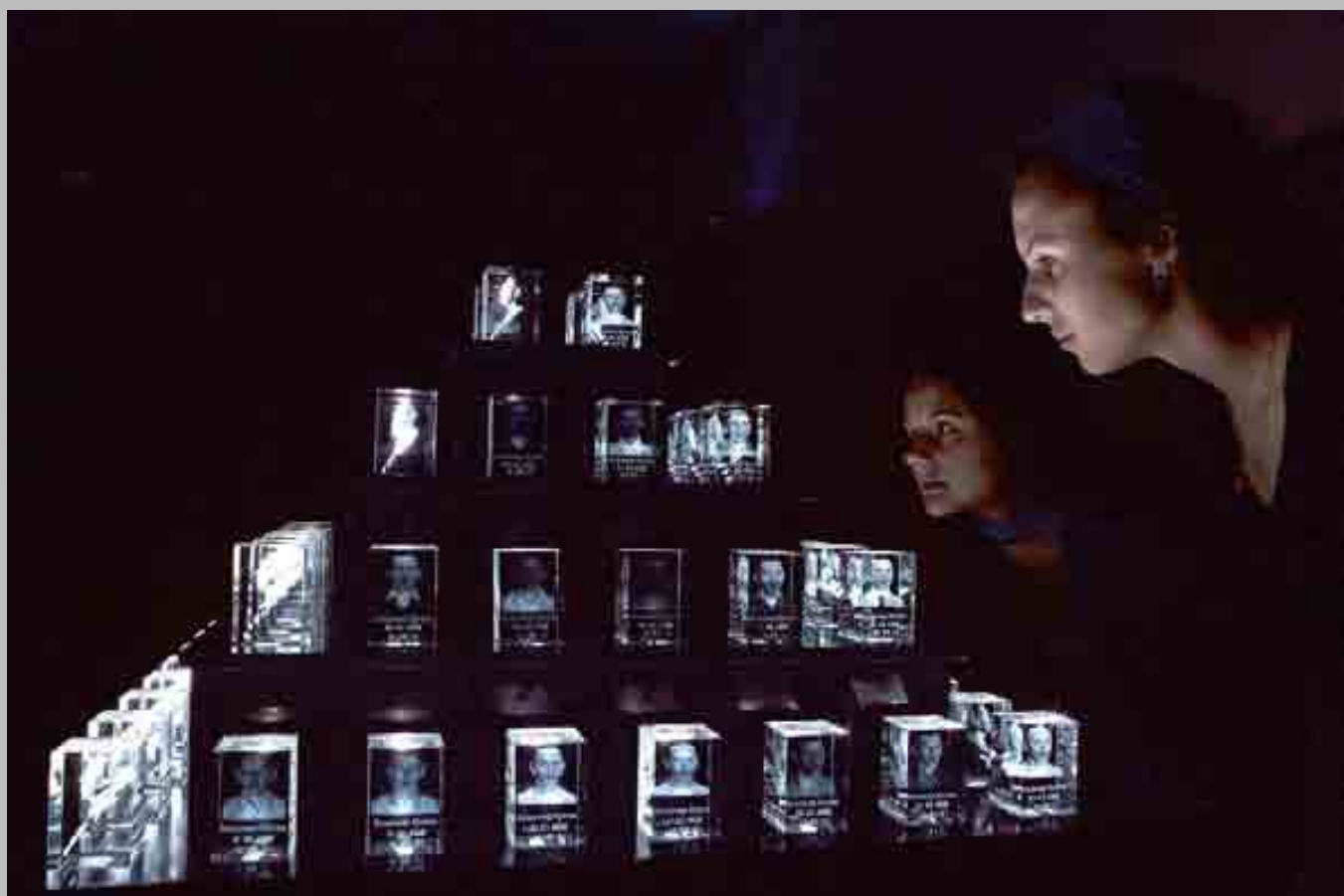
Знаки Войны. 2006
Серия фотографий
из проекта
Черно-белое фото



Растворение. 2007
Холст, масло. 146 x 196



Электричество. 2009
Холст, масло. 150 x 200



◀ *Кристаллизация. 2009*
Инсталляция
Галерея Марины Гисич,
Санкт-Петербург

Кристаллизация. 2007
Холст, масло. 196 × 196



Карнавал. Объекты. 2007 – 2008
Графическая серия
Холст, смешанная техника
70 x 40 (каждый)



Рамзес-релье. 2005
Холст, масло. 60 × 130

1	63	62	4	5	59	58	8
56	15	49	48	44	19	20	9
55	47	25	28	39	38	18	10
11	22	40	37	26	27	43	54
53	42	34	35	32	29	23	12
13	24	31	30	33	36	41	52
14	45	16	17	21	46	50	51
57	2	3	61	60	6	7	64

Магический квадрат.
Туннель. 2005
Холст, масло. 80 × 80



Родник. Триптих. 1991
Холст, масло
200 × 147, 200 × 300, 200 × 147
Собрание Московского музея
современного искусства

Владимир Кустов

художник, фотограф,
теоретик некрореализма

Родился в 1959 году в Ленинграде.

Современным искусством занимается с начала 80-х годов — перформанс, кинематограф, живопись, фотография, литература, инсталляция.

С 1984 года вместе с Евгением Юфитом начинает работать над формированием эстетики некрореализма.

В 1999 году Владимир Кустов вместе с Виктором Мазиным создает в Санкт-Петербурге Музей Сновидений Зигмунда Фрейда.

В 2002 году инициирует создание Центра танатологии при Музее судебной медицины Санкт-Петербургской Государственной медицинской академии им. И. И. Мечникова.

Организует и курирует художественно-танатологические проекты Центра танатологии.

В настоящее время продолжает развивать художественные практики некрореализма.

Произведения Владимира Кустова многократно экспонировались на престижных выставках современного искусства в крупнейших музеях мира.

Работы автора находятся в коллекциях: Государственного Русского музея (С-Петербург), Музея Ленина (Тампере), Московского Музея современного искусства (Москва), а также во многих частных коллекциях России, Европы и США.

Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Избранные персональные выставки

1994 *Морфо-эстетические поля эволюции.* Muu Gallery, Хельсинки, Финляндия

1998 *Кладбища Петербурга.* Laterna Magica Gallery, Хельсинки, Финляндия

1999 *Мавзолей и некросимволика.* The Lenin Museum, Тампере, Финляндия

Кома. Мраморный дворец, Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург

2000 *Пересечения. Из контекста. Иностранное тело.* Российский Этнографический Музей, Санкт-Петербург

2005 *Память земли.* Музей Судебной Медицины Санкт-Петербургской Государственной Медицинской Академии им. И. И. Мечникова

2006 *Вороны и Собаки.* Музей сновидений З. Фрейда, Санкт-Петербург

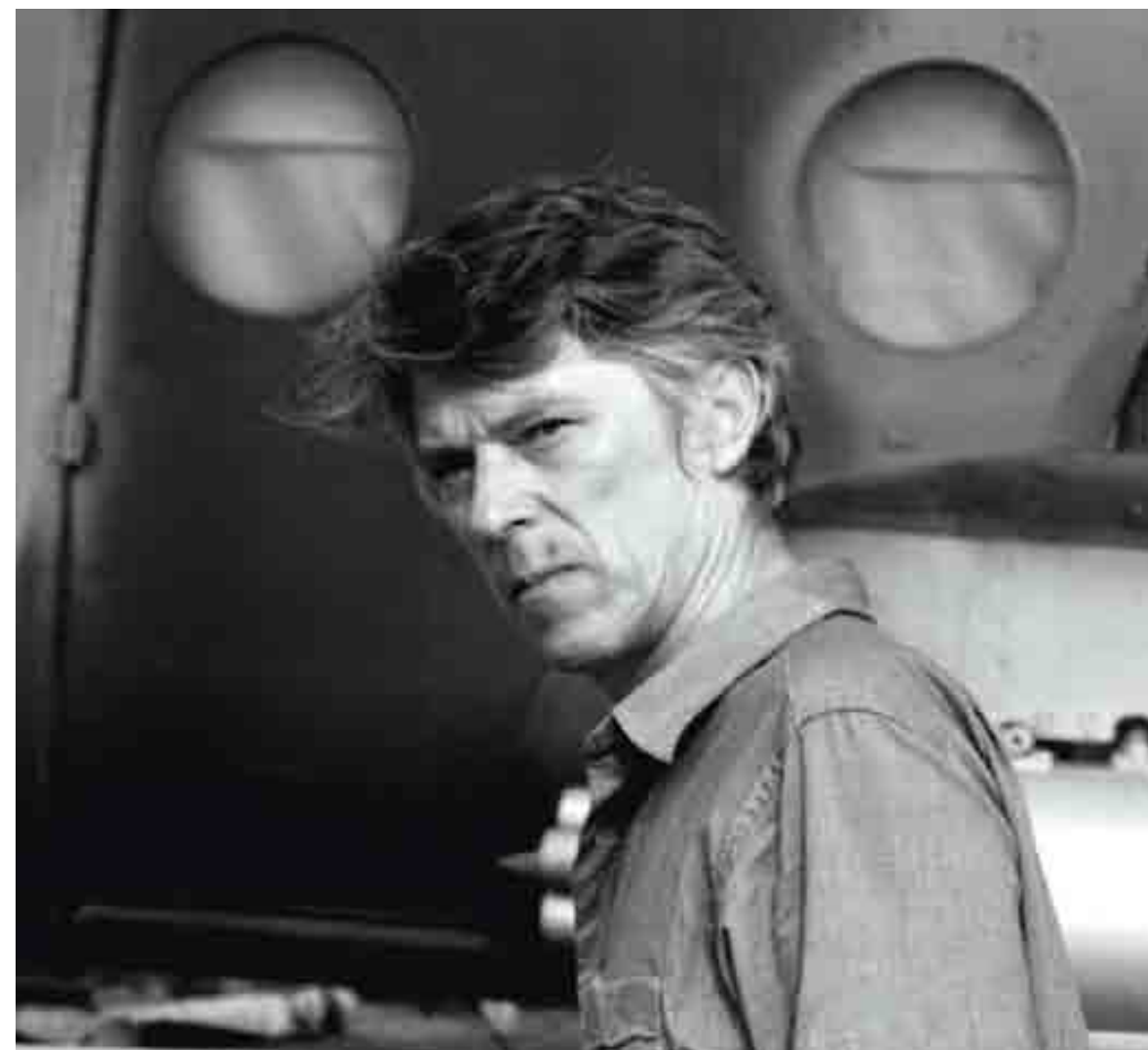
Война. Монумент героическим защитникам Ленинграда. Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Владимир Кустов. Живопись 1987–2006. Галерея Марины Гисич, Санкт-Петербург

2009 *Хлеб.* Музей Судебной Медицины Санкт-Петербургской Государственной Медицинской Академии им. И. И. Мечникова

2009 *Кристаллизация.* Галерея Марины Гисич, Санкт-Петербург

сергей серп



серп : праздник некрореализма

Олеся Туркина



Сергей Серп на фоне своих работ *Праздник голода*, *Остров лесоруба*. Галерея Orel Art, Париж, 2008

Серп начинал свою некрореальность с участия в спонтанных акциях и съемках кинофильмов Юфита как актер. В диком «веселье», разворачивавшемся в лесополосе и на городских окраинах, в имитациях драк и суицида, символизирующих мужское братство, зародился особый стиль художника. В его первых работах - «Зоя», «Оскар», «Артек», «Обжора» — сочетались примитивизм детского рисунка и черный юмор на тему стремления к смерти. Серия картин «Праздник урожая» посвящена древней традиции отмечать завершение работы праздником, который почти неизбежно заканчивается бытовым травматизмом, нередко приводящим к летальному исходу. Масштабная живопись Серпа представляет яркие «народные» орнаменты, составленные из «расчлененки» — усеченных тел. Можно сказать, что художник — «аграрий» некрореализма, возделывавший почву и собиравший урожай на позднесоветском пространстве, где лирический пейзаж, воплощенный на картинах Шишкина, превратился в угрюмый бурелом — идеальное место для насильственной смерти (своей собственной или чужой), как в серии картин «Утро в лесу». А радующее яркими красками поле стало местом последней встречи героев, как в работе художника с идиллическим названием «На лугу».

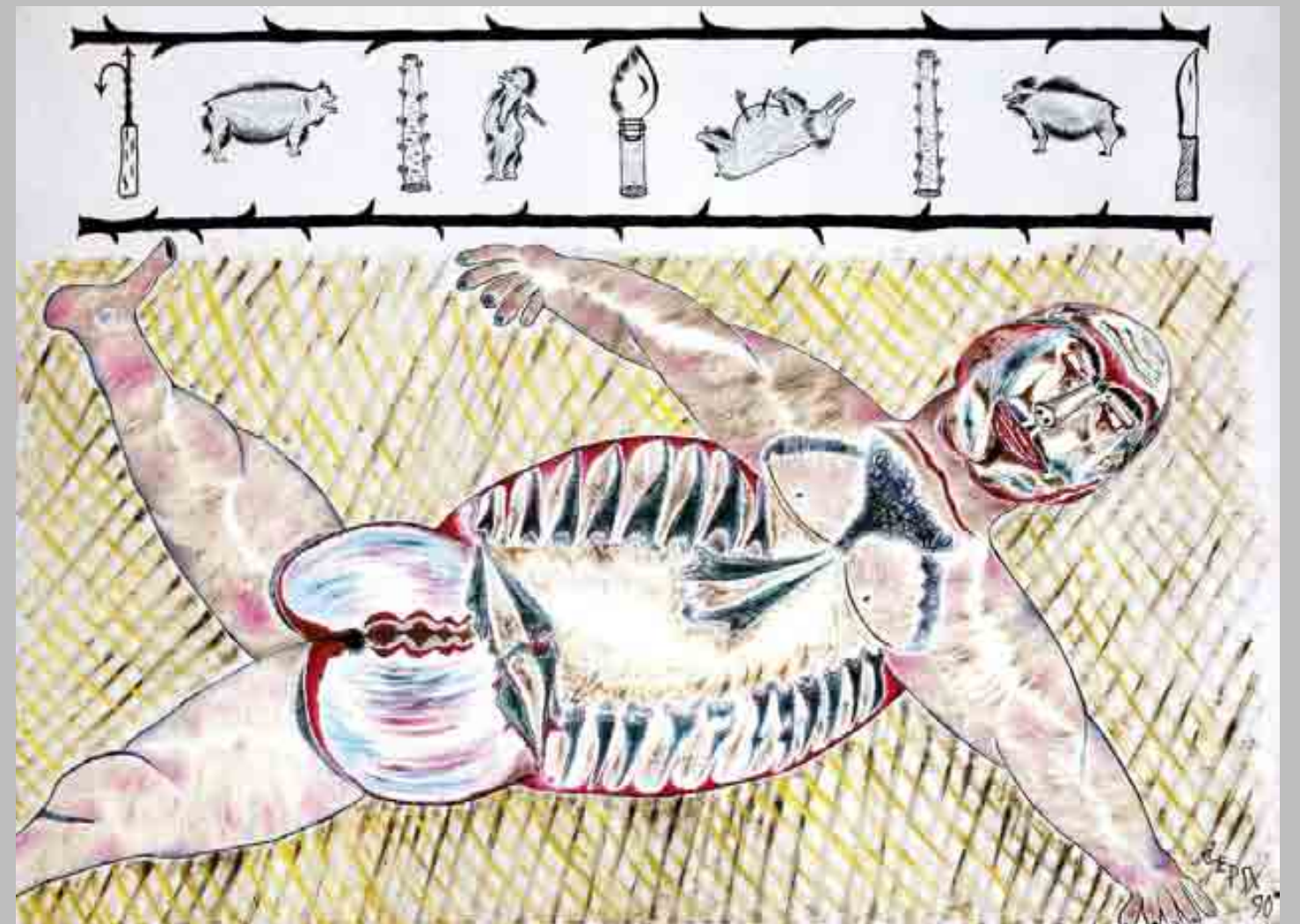
Художник неслучайно взял себе такой говорящий псевдоним. Серп — орудие, которым собирают урожай, и в то же время это опасный инструмент, который в разгар буйного празднования может оказаться смертельным. Праздник — это переворачивание всех норм поведения, бахтинский карнавал. Во время этого карнавала невинные слова веселой песни «Последняя электричка» легко трансформируются (в одноименной серии картин художника) в *memento mori*, в напоминание о том, что электричка может стать последней для того, кто оказался под ее колесами или в вагоне, среди гуляющего праздничного народа.

С начала 1990-х годов Серп постепенно отказался от яркого локального цвета, перейдя к монохромной живописи и сделал коллаж основным композиционным принципом. Составленная из фрагментов человеческих тел и срубов деревенских изб, как в многочисленных «Праздниках урожая» или в картине «Новая слава», его живопись воспевает сельскохозяйственный культ, пропущенный через страшную сказку позднесоветской и постсоветской действительности. Впрочем, как известно, в поучительных народных сказках нередко встречаются смертоубийства и случаи каннибализма. Достаточно вспомнить попытки зажарить в печи и съесть главного героя. В некро-сказках Серпа вместо злой мачехи, бабы-Яги или Кащея Бессмертного действует сила обстоятельств, не останавливающая героев ни перед чем в момент непреодолимого «влечения к смерти», возникающего в разгар праздничного веселья. Можно сказать, что в своем стремлении к смерти герои Серпа воплощают тот тупой задор, ту бодрую радость, которые были сформулированы при зарождении некрореализма в гимне «Жировоск», сочиненном Олегом Котельниковым и Евгением Юфитом: «После смерти наступает// Жизнь что надо, мужки».

В 2000-х годах художник наряду с живописью начал создавать инсталляции, где основным элементом стал деревенский дом — символ тихого уюта и одновременно опустевшая сцена смертельных событий. Этот дом, как в инсталляции «Остров лесоруба», притягивает незамысловатым бытом (тюлевые занавески на окнах, простой некрашенный сруб) и устрашает, как мертвая оболочка невозможной идиллии. В отличие от фильмов ужасов, где пугает контраст между мирной сценой и разворачивающимися в ней событиями, изба Серпа давно уже стала археологической находкой мертвого быта, сохранившегося только в памяти художника, кропотливо его восстанавливающего.

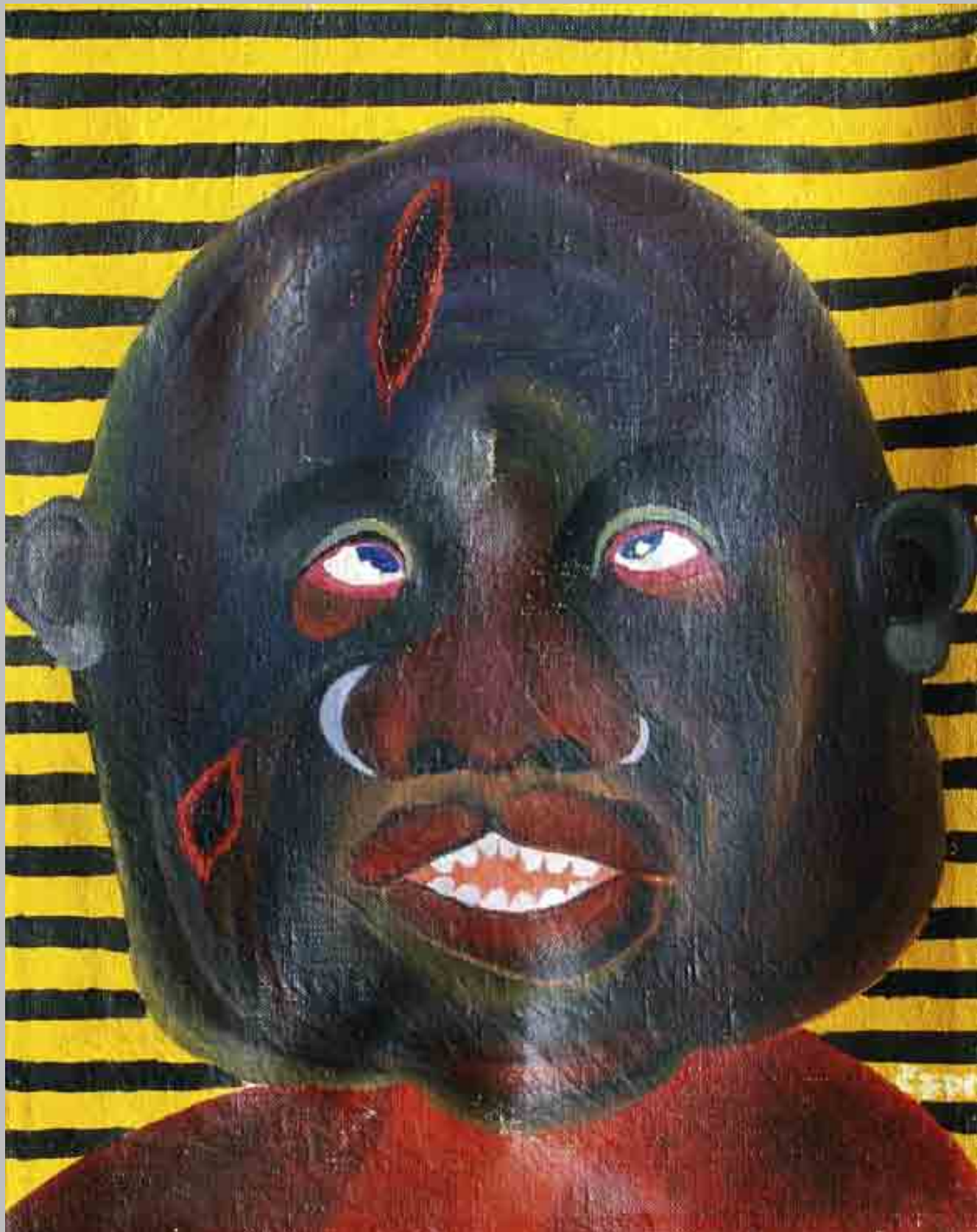


Сергей Серп
Письмо с острова. Инсталляция
Orel Art UK Gallery, Лондон, 2009

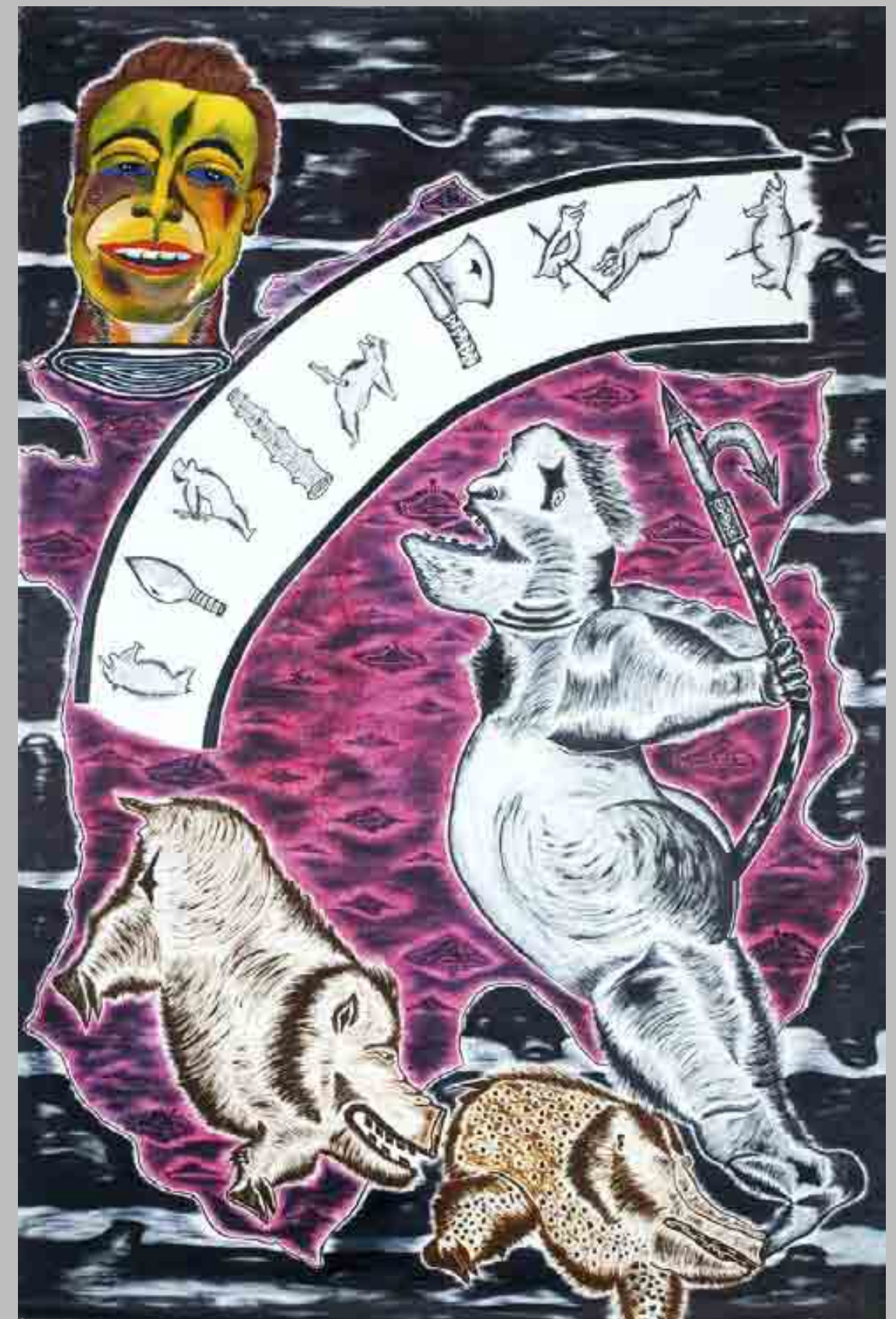


◀ *Оскар*. 1988
Дерево, масло. 72 × 53
Частное собрание, Москва

Мужчина на плетне. 1990
Холст, масло. 150 × 200



Обжора. 1987
Холст, масло. 59 x 44
Частное собрание, Москва



Мужское счастье. 1990
Холст, масло. 300 x 200
Собрание Пьера-Кристиана Броше, Москва



Уроки отца 1. 2010
Холст, масло. 73 × 60



Мужчина в песке. 1989
Холст, масло. 80 × 110
Частное собрание, Париж



На лугу 1. 1988
Холст, масло. 150 × 200
Собрание Владимира
Кустова, Санкт-Петербург



Артек. 1986
Холст, масло. 66 × 73



Утро в лесу 1. 1988
Холст, масло. 150 x 200



Утро в лесу 2. 1988
Холст, масло. 150 x 200



4 Открытая навигация. 1994
Бумага, тушь. 29,7 × 21

Восход. 1990
Холст, масло. 150 × 200



*Последняя
электричка 1. 1990
Холст, масло. 150 x 200
Собрание Московского музея
современного искусства*

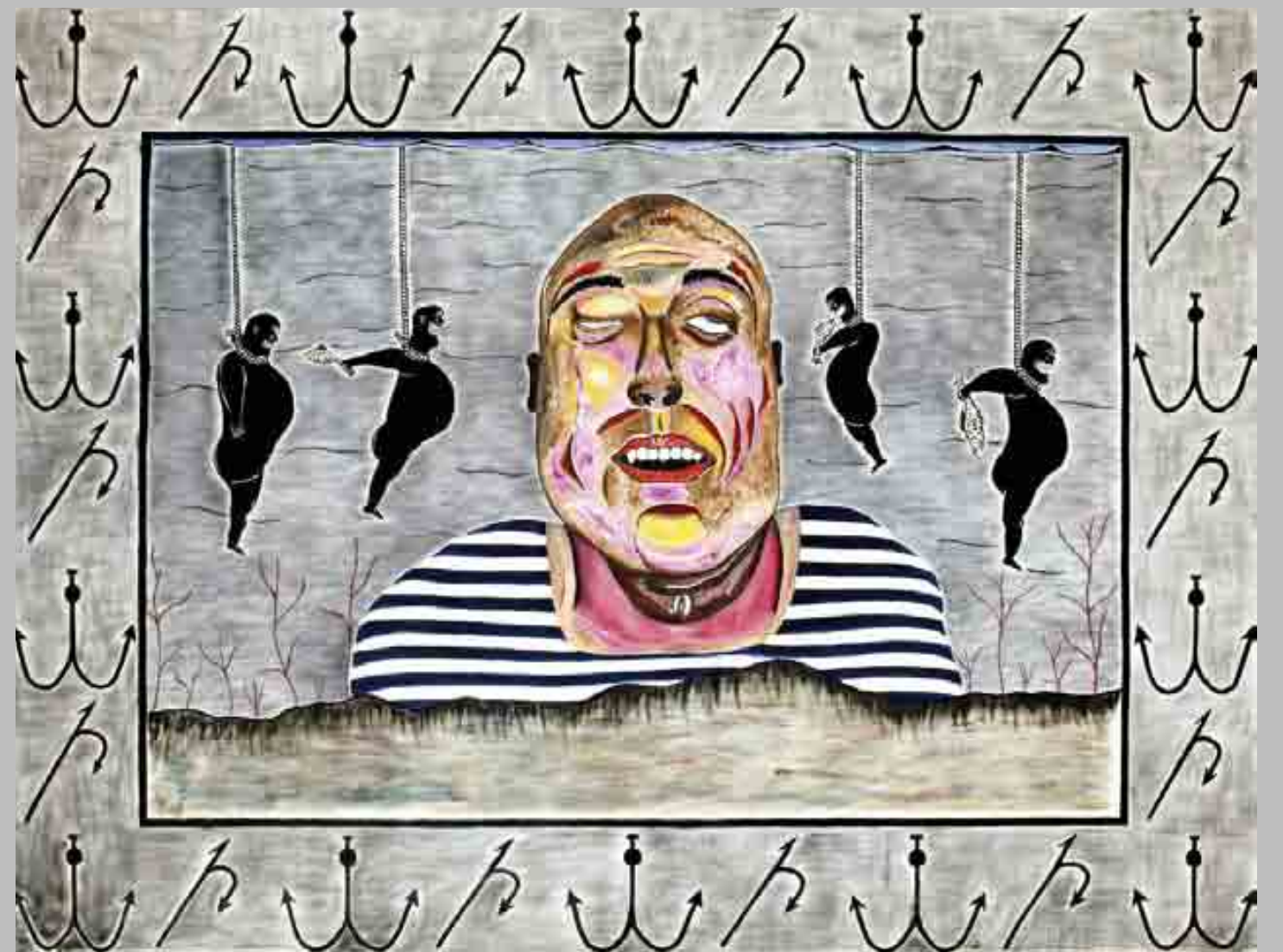
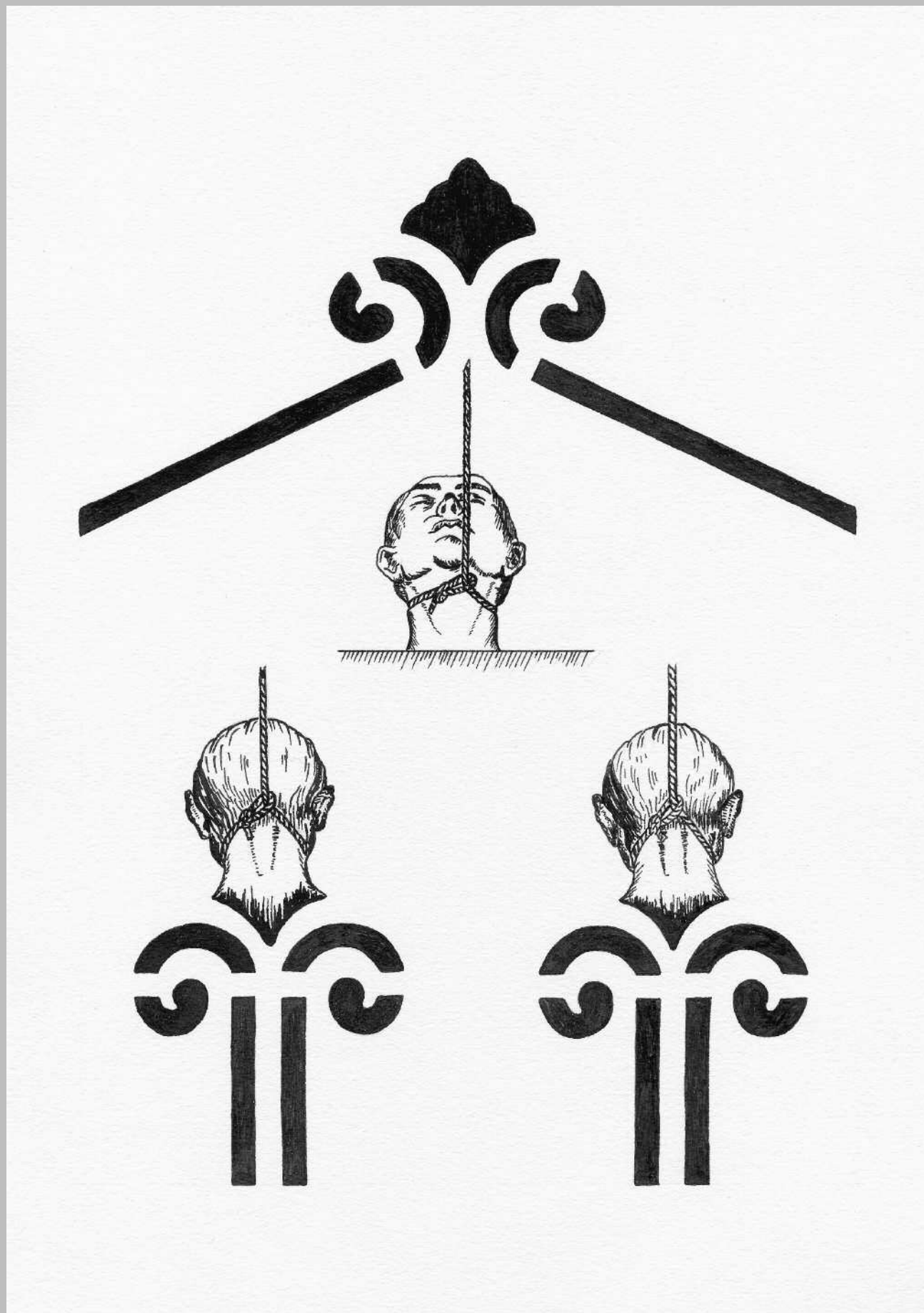


*Последняя
электричка 2. 1990
Холст, масло. 150 x 200
Собрание Московского музея
современного искусства*



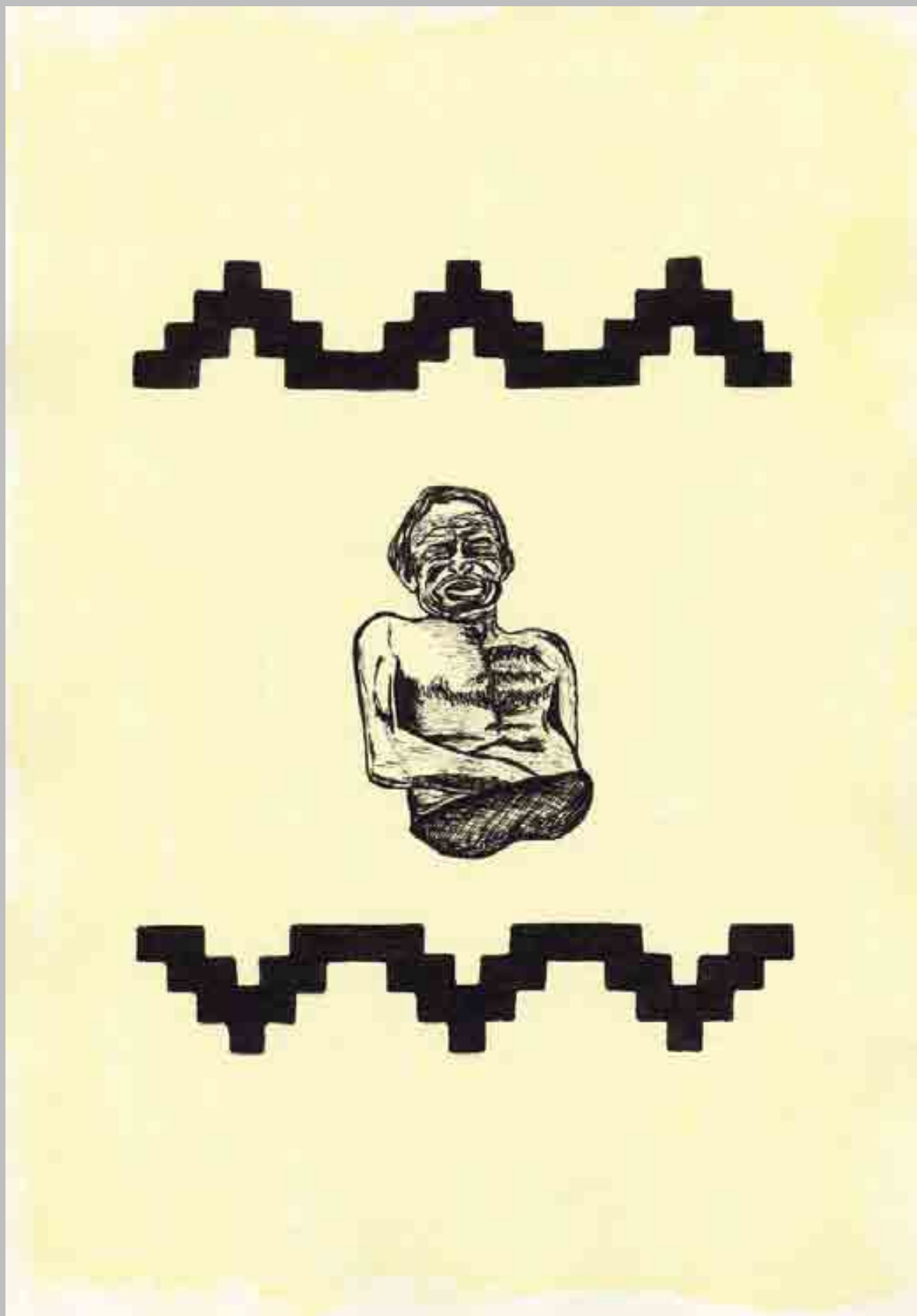
◀ *Рождение навигации.* 1994
Бумага, тушь. 29,7 × 21

Навигатор. 1992
Холст, масло. 150 × 200

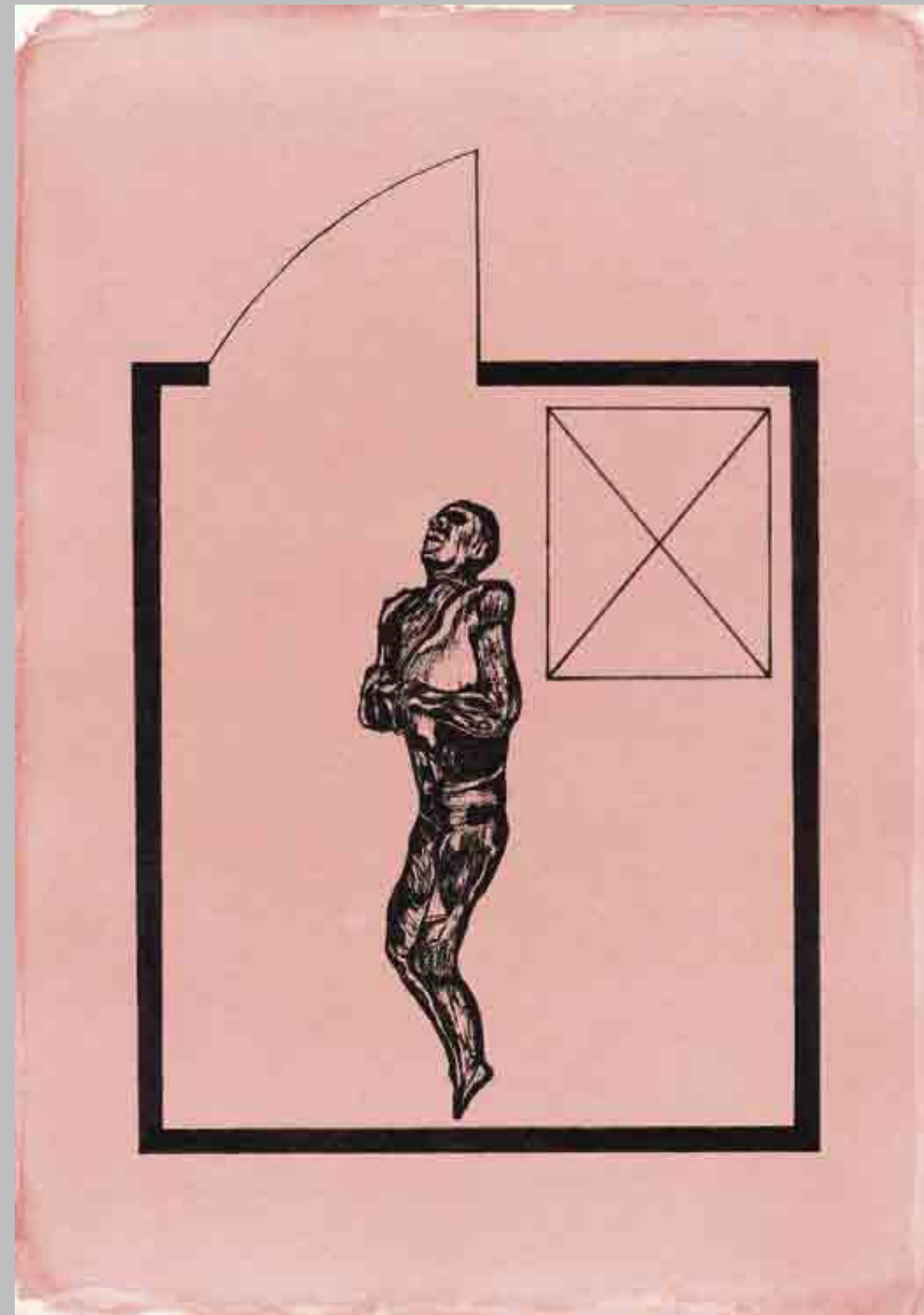


4 Sonata for strings I. 1997
Бумага, тушь. 29,7 × 21

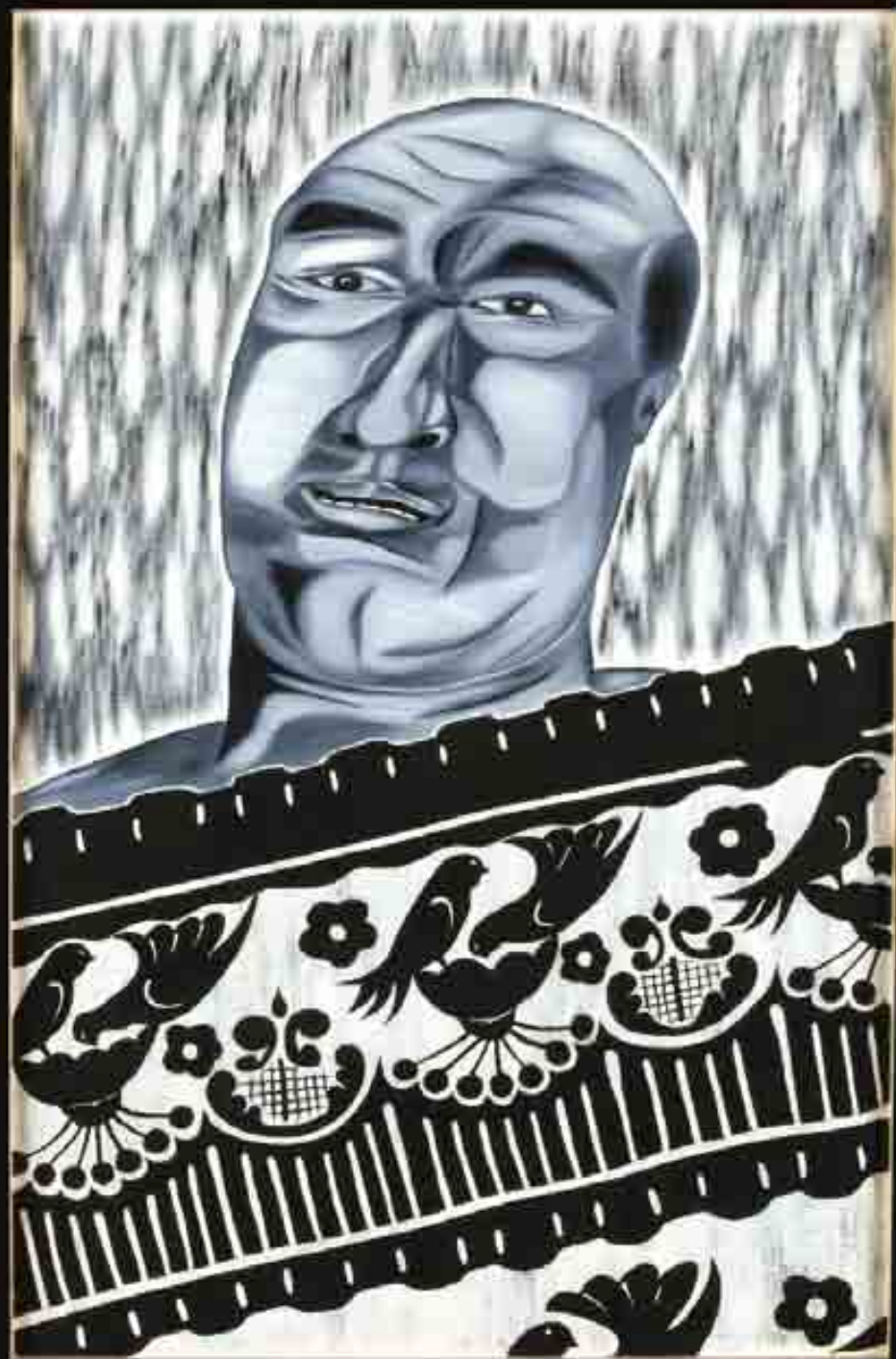
Паразитология. 1991
Холст, масло. 150 × 200
Собрание Московского музея
современного искусства



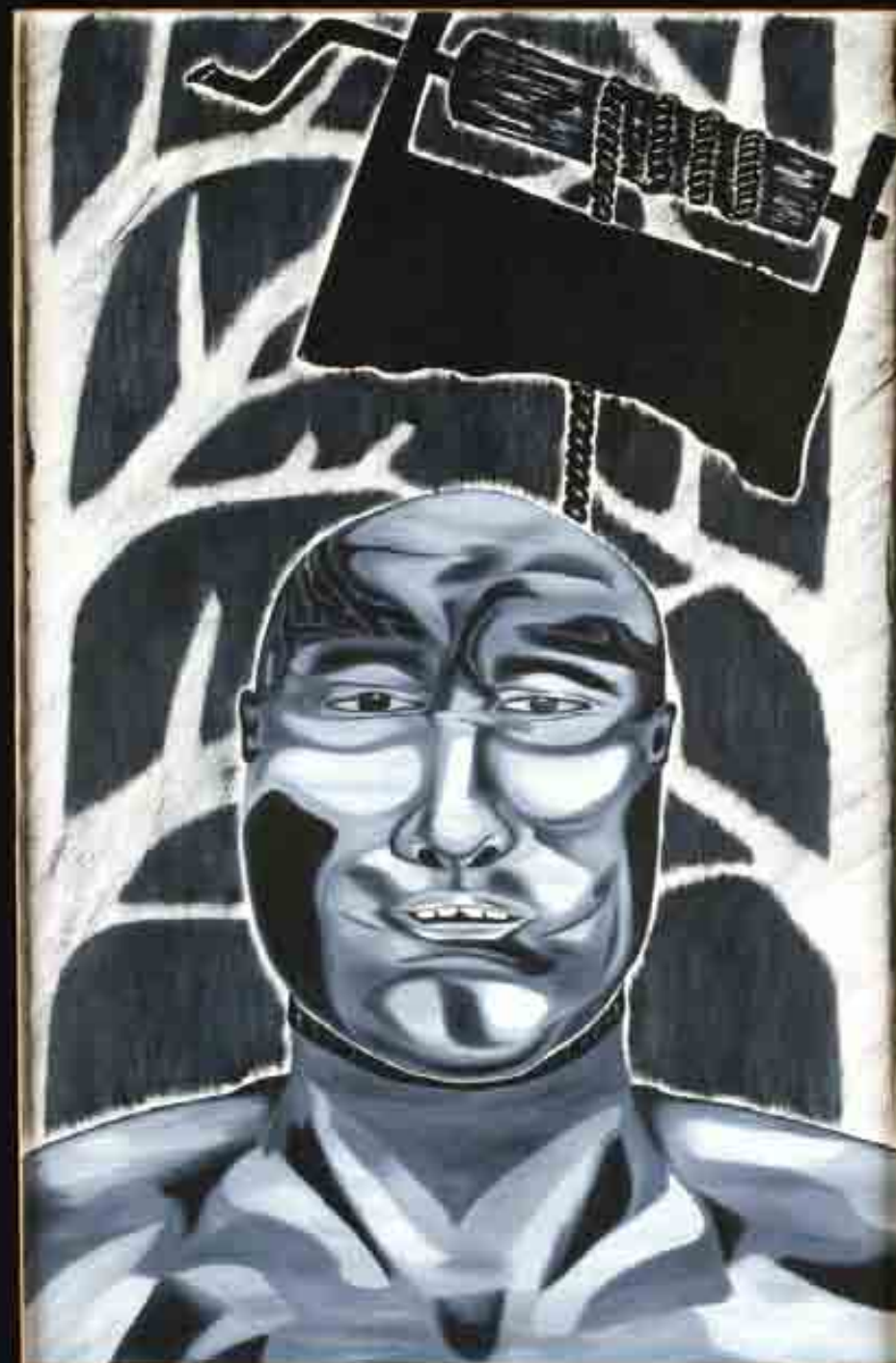
Праздник мудрости IV.
9-я часть. 1997
Бумага, тушь. 29,7 × 21



One Way III.
4-я часть. 1997
Бумага, тушь. 29,7 × 21



Фрагмент 1
из серии *Свежая осень*. 1994
Холст, масло. 70 x 50



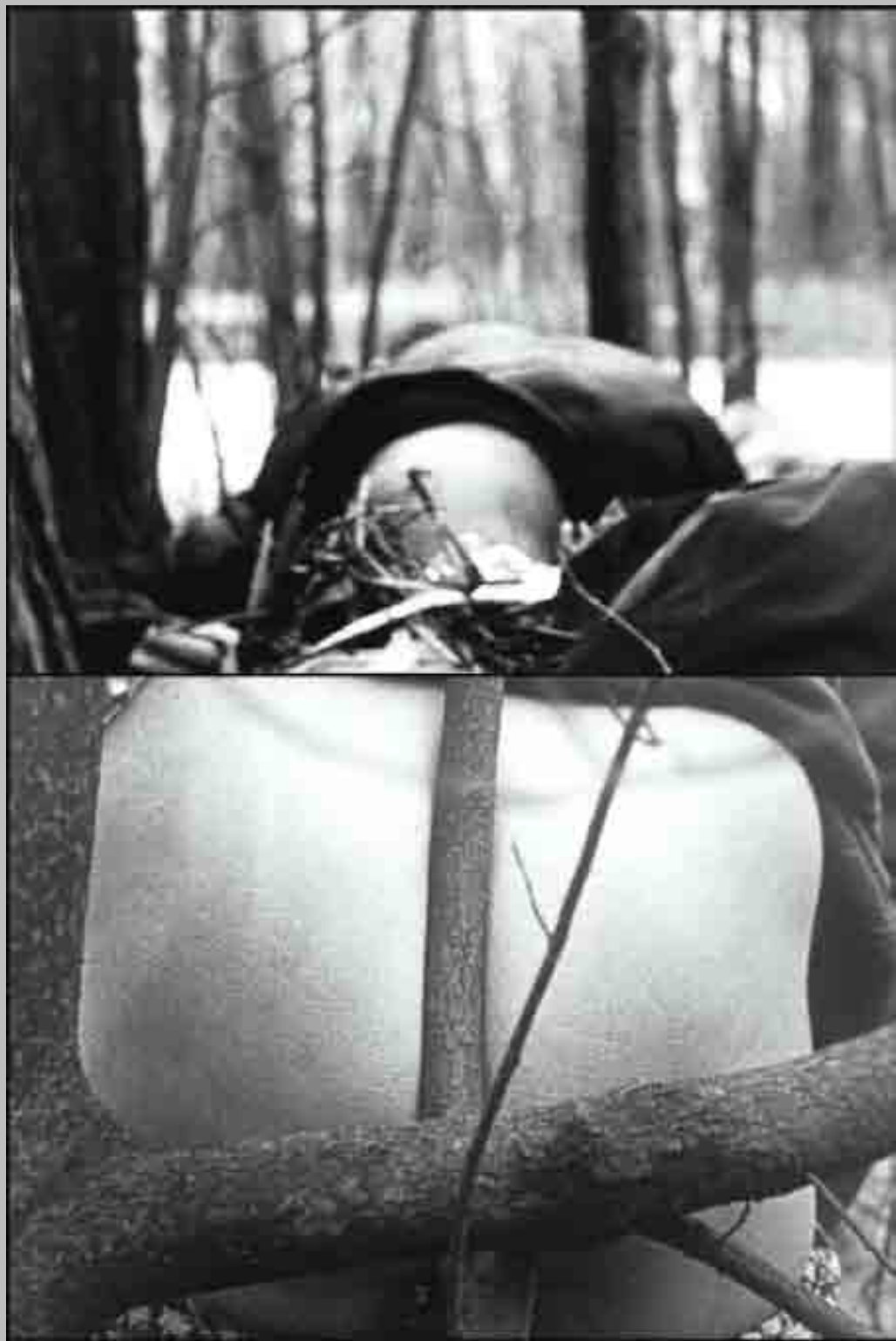
Фрагмент 2
из серии *Свежая осень*. 1994
Холст, масло. 70 x 50



День рождения. 1994
Холст, масло. 47 × 36



Новая Слава. 1994
Холст, масло. 150 × 200
Собрание Московского музея
современного искусства



Омвенец. 1992
Диптих
Черно-белое фото. 120 x 80



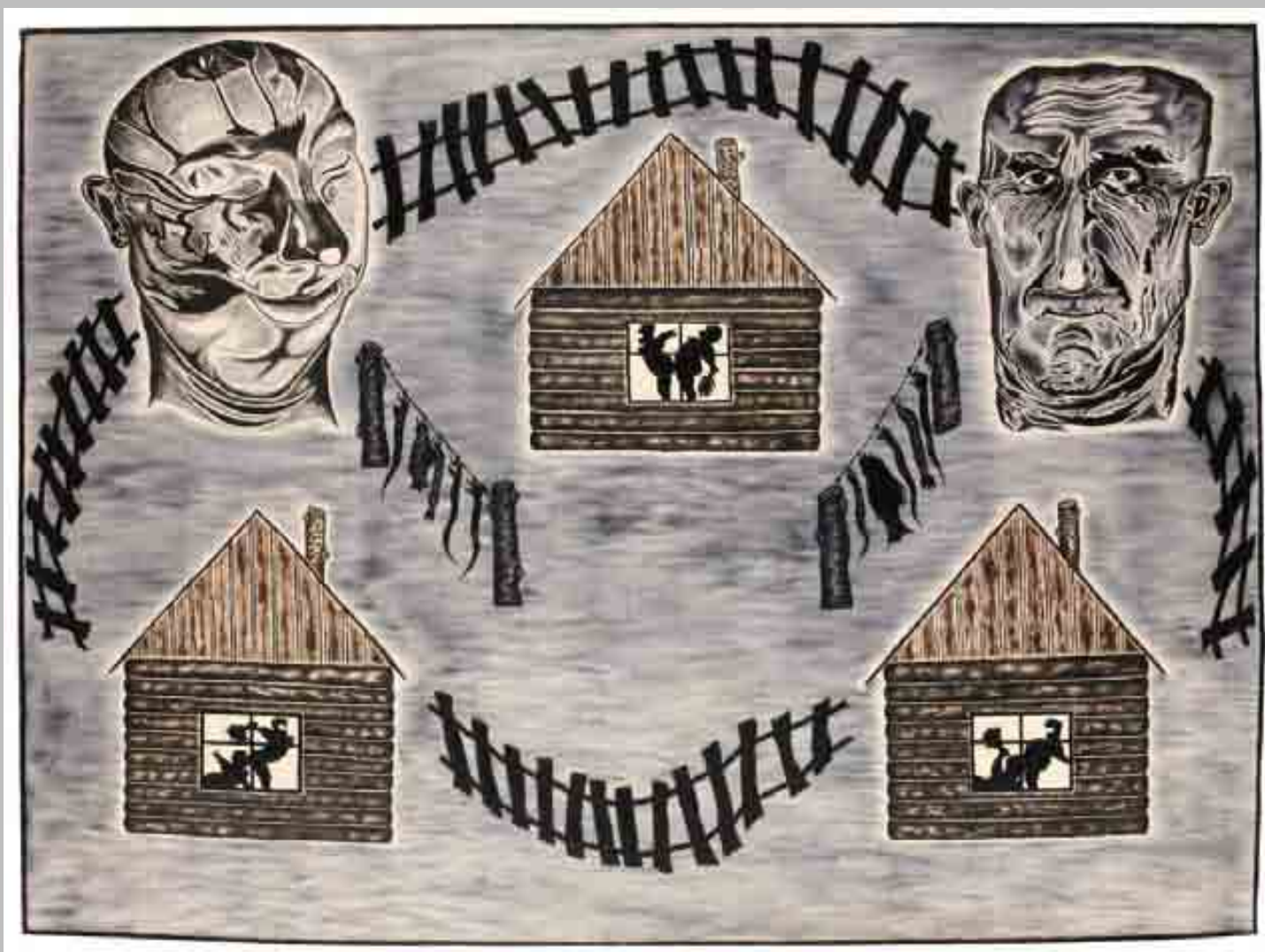
Ускорение. 1992
Триптих
Черно-белое фото. 60 x 240



Остров лесоруба
Инсталляция
Orel Art Gallery, Париж, 2008



Остров лесоруба. 2008
Холст, масло. 150 x 200
Частное собрание, Париж



*Праздник урожая I,
Бани. 1990
Холст, масло. 150 x 200
Собрание Пьера-Кристиана Броше*



*День отцов. 2010
Холст, масло. 150 x 200*



Симфония для вулкана
с оркестром I. 2010
Холст, масло. 150 x 200



Охота на барса
Recto-verso. 2009
Холст, масло. 150 x 50

сергей серп

художник, фотограф

Родился в 1967 году в городе Львов.

В 1984 в Ленинграде знакомится с Олегом Котельниковым, Тимуром Новиковым, Евгением Юфитом. Начинает сам рисовать и сниматься в параллельном кино. Участвует в перформансах оркестра «Популярная Механика» Сергея Курёхина.

В 1990 в составе группы Некрореализм принимает участие в выставке «In the USSR and Beyond» (Стедейлик музей, Амстердам) и в выставке «Территория Искусств. Лаборатория» в Государственном Русском Музее, организованной совместно с Институтом Пластических Искусств (Париж).

В 1991 – 1992 Понтюс Хультен приглашает Серпа в качестве студента в Институт Пластических Искусств (Париж). Его профессорами становятся Даниэль Бюрэн (Daniel Buren), Саркис (Sarkis), Серж Фошро (Serge Fauchereau).

В 1993 – 1997 вместе с группой Некрореализм активно представляет искусство России за рубежом.

В 1997 – 2001 живет во Франции, экспериментирует с продуктами новых технологий, учится в школе графики и дизайна. Занимается звуковым оформлением исторической выставки «Настоящая история Вандалов», Варнамо, Швеция, посвящённая древнему шведскому народу Вандалы.

В 2002 – 2005 Понтюс Хультен обращается с просьбой заняться его коллекцией современного искусства, архивом и библиотекой. Коллекция Понтюса Хультена, куда вошли и шесть работ Серпа, путешествует по Европе – Moderna Museet, Stockholm, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Palazzo Franchetti, Venezia, Ateneumin Taidemuseo, Konstmuseet Ateneum, Helsinki, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

В 2006 – 2011 встречается с галеристкой Илоной Орёл и в её парижской и лондонской галереях Orel Art реализовывает два некропроекта «Остров лесоруба» и «Письмо с острова».

Работы находятся в частных и государственных коллекциях Европы и Америки.

Живет и работает в Москве.

Избранные персональные выставки:

- 1997** «*Hôtelier*». Galerie des Prés. Ousson sur Loire, France
- 1998** «*Boeufstroganoff*». International Art Performance. Château La Motte, France
- 1999** «*Évasion des cerveaux*». Galerie de Haut ville. Vaison la Romaine, France
- 2002** «*Новая визуальность*». Выставочный зал редакции журнала НОМИ, Санкт-Петербург
- 2008** «*Île du bûcheron*». Galerie Orel Art, Paris, France

двадцать один год некрореализма : много кустова и немножко юфита

Гёрт Имансе

Перевод с голландского



Владимир Кустов
Если бы парни всей земли... 1989
Холст, масло. 150 × 195

Первые увиденные мной произведения некрореалистов сразу запечатлелись в моей памяти. По-другому и быть не могло. Когда мне случалось сталкиваться (что бывало довольно редко) с искусством из Восточной Европы и Советского Союза, в голове возникала мысль: «Жизнь-то там у них не очень». И снова это произошло 21 сентября 1990 года во время открытия выставки «В СССР и за его пределами» в амстердамском музее Стедейлик — обзорной выставки русского искусства 1970-х — 1990-х годов. Идея провести эту выставку пришла к директору музея Стедейлик Виму Беерену во время подготовки масштабной ретроспективы Казимира Малевича, которая проходила в 1988 и 1989 годах в Ленинграде, Москве и Амстердаме.

Газетные критики не знали, что и сказать: «Наряду с впечатляющими инсталляциями уже немолодых Ильи Кабакова и Дмитрия Пригова бросается в глаза экспозиция коллектива некрореалистов (картины, скульптуры, видео), в первую очередь из-за множества трупов, изображенных ими... В работах некрореалистов происходят просто ужасные вещи, и в то же время они очень романтичны. Эта двойственность встречается у многих русских»¹. «Их сюжеты с отрубленными конечностями, трупами и пытками практически невозможно воспринимать всерьез. Не самый эффективный способ привлечь внимание к ужасам сталинской эпохи»². В экспозиции некрореализма были представлены работы Валерия Морозова, Владимира Кустова, Игоря Безрукова, Евгения Юфита, Андрея Мёртвого и Сергея Серпа, но чаще всего в газетах и журналах воспроизводили картину Кустова «Если бы парни всей земли...» (1989). На тот момент я еще не бывал в Советском Союзе и не мог себе представить, что поеду туда спустя всего лишь пару лет после этой выставки.

Вскоре после вступления в должность (а оно состоялось 1 февраля 1993 года) новый директор Стедейлик-музея Руди Фукс отправил значительную часть своих кураторов во все концы света, чтобы собрать материал для выставки молодых талантов под названием «Бесшабашность» (*Overmoed*). Вот так коллега Ян Хейн Сассен и я отправились в Москву, Санкт-Петербург, Киев, Варшаву и Лодзь. Во всех этих городах мы первым делом посетили тех художников, чьи работы мы так или иначе знали, а в остальном отдали себя в руки местных специалистов. В Петербурге таковыми были неутомимый куратор Государственного Русского музея Олеся Туркина и критик Виктор Мазин, вдохновлявший нас своей энергией. 14 мая 1993 года, приехав ночным поездом из Москвы, мы тут же отправились в мастерские художников, и первым из них оказался некрореалист Владимир Кустов, который уже в начале беседы заявил, что некрореализм как течение тихо ушел в мир иной. Показывая свои картины — в том числе портрет Эйн-

штейна, написанный на кабаней шкуре и потому особо чувствительный к погодным условиям, из-за чего внешность Эйнштейна со временем должна измениться, — он говорил о «внутреннем ощущении» и «внутреннем умирании», и что в душе ему было уже восемьдесят лет. Также он заявил, что человеку присуще инстинктивное чувство смерти, но осознаёт он его только в свой последний час, и цитировал Мечникова, отца геронтологии. Он говорил увлеченно, очень четко формулируя, а наши гиды поясняли, что значительная часть богатства его речи пропадала при переводе на английский язык. С некоторым трудом мне удавалось следить за его мыслью, но еще большее впечатление на меня произвела его живопись, которая и без пояснений воспринималась как невероятно сильная и убедительная.

Проекту «Бесшабашность» не суждена была долгая жизнь, а вот результатам исследований в Петербурге — наоборот. Почти год спустя, оказавшись в этом городе в апреле 1994 года, Фукс был очарован журналом «Кабинет», издавать который Виктор Мазин и Олеся Туркина начали в 1991-м вместе с петербургскими художниками Тимуром Новиковым, Сергеем Бугаевым (Африкой) и Иреной Куксенайте. Он тут же принял решение провести в музее Стедейлик выставку, посвященную этому журналу; так я 15 апреля 1994 года вновь оказался в мастерской Кустова. Он показал нам свою новую картину «Аниматор», которая может рассматриваться как попытка художника через цвет изобразить события своей жизни в виде киноленты. Черный при этом был цветом жизни, белый — цветом смерти, а серый представлял все процессы между жизнью и смертью. Масштабное произведение из пяти створок «Большой горизонт» (1993) повествовало о том, как люди, плывущие на корабле без навигационных приборов, не зная, где земля, и видя вокруг только море, могут дойти до самоубийства. Три узкие створки картины, перемежающие две более широкие створки, изображают различные стадии людей, совершивших самоубийство, причем и работа в целом, все пять полотен слева направо, тоже может быть увидена как процесс умирания. Но каким бы потрясающе убедительным ни было это произведение, для выставки в Амстердаме Кустов сделает нечто совершенно иное.

Впрочем, до этого было еще далеко, потому что Фукс все откладывал и откладывал выставку, по более или менее уважительным причинам. Положительной стороной этой задержки было то, что появилась возможность проследить развитие некрореализма на выставках вне Санкт-Петербурга — в Западной Европе. Это относилось не только к Кустову, но и к Евгению Юфиту, который (договоренность об этом уже была) тоже должен был принять участие в выставке журнала «Кабинет» в Амстердаме. Фильмы и фотографии Юфита и картины и ин-



Владимир Кустов
Большой горизонт.
Полиптих. 1993
Холст, масло. 150 × 350

¹ Jan Bart Klaster, *'Eruptie van opgekroptedynamiek en talent'* (Ян Барт Кластер «Извержение сдерживаемой динамики и таланта»), газета Het Parool, 22 сентября 1990, стр. 49.

² Janneke Wesseling, *'Verhuld en versluierd. Twintig jaar Sovjetkunst in Amsterdam'* (Яннеке Весселинг «Скрыто-завешено. Двадцать лет советского искусства в Амстердаме»), культурное приложение к газете NRC Handelsblad, 28 сентября 1990, стр. 4.



Владимир Кустов
Из серии *Патология*. 1996
Алюминий, смешанная
техника. 44 × 32

сталаяция Кустова весной 1996 года можно было увидеть в Берлине, Эрфурте и Карлсруэ³. Особенно Карлсруэ предоставлял прекрасную возможность познакомиться с работой Юфита, в том числе благодаря лекции, которую там читал Виктор Мазин, моя опора в Петербурге. Когда для выставки «Кабинет» была наконец определена дата, а именно конец зимы — начало весны 1997 года, пришло время сделать окончательный выбор. Период белых ночей в Петербурге показался для этого вполне подходящим. И вот утром 19 июня 1996 года мы опять оказались в мастерской Кустова. Там висела ошеломляющая работа: мужчина с расщепленной надвое головой, внутри которой было то же самое изображение. Кустов собирался опрыскать это полотно химическим веществом, чтобы изменить состав молекул краски; каков будет результат этого эксперимента, было неизвестно. Кроме того, я увидел рисунки пером, изображавшие коров, для совместного проекта с петербургским художником Алексеем Костромой, а также картины на алюминии: путем сложного химического процесса прямо на алюминии были отпечатаны изображения людей с серьезными физическими отклонениями, а вокруг — сделанные с помощью микроскопа фотоснимки человеческих клеток, пораженных той или иной смертельной болезнью — от рака до СПИДа. Тоже не слабо (мягко говоря). Виктор справедливо заметил, что с этих произведений лучше начинать день, потому что после них всё будет казаться относительно. Однако окончательный выбор работ для выставки «Кабинет» в те белые ночи сделать не удалось: артистический прилив не достиг еще своей высшей точки.

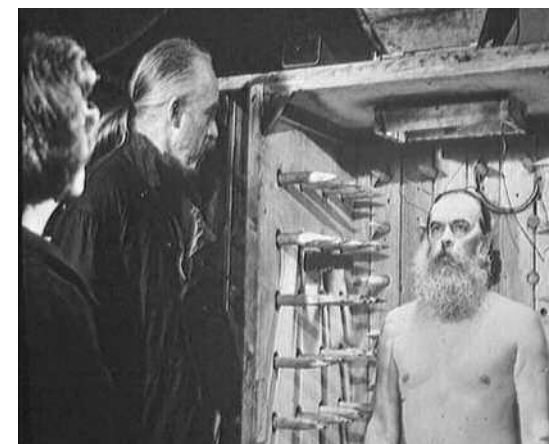
Как обычно и бывает в таких проектах с современными художниками, все наладилось лишь за два месяца до открытия выставки, в данном случае в декабре 1996 года, когда мы с коллегой Яном Хейном Сассеном вновь отправились в город на Неве. 3 декабря у Олеси и Виктора дома мы, вместе с Юфитом, составили прекрасную подборку его фотографий. Что касается фильмов, то все они, как оказалось, были собраны амстердамским Музеем кино, так что их можно было показывать в кинозале музея Стедейлик в течение всей выставки «Кабинет». Посетив в тот же день Кустова, мы узнали, что тот для Стедейлик-музея придумал инсталляцию с картинами и скульптурой Голема. Он уже успел сделать точный макет этого Голема и передал мне его, чтобы коллеги из строительно-технической группы в Амстердаме заранее знали, чего он хочет. Вот это отношение к делу!

Весной 1997 года *некро* показали в Стедейлик-музее два кабинета: инсталляция Кустова называлась «Эпилептический статус Голема», а инсталляция Юфита — «Амбивалентность видимого»⁴.

Выставки современных художников предполагают дополнительную работу после закрытия: им нужно высылать фотографии, деньги и т. п. Поскольку в России ни банковская система, ни почтовая служба не доказали на тот момент свою надежность, нам показалось разумнее привезти всё это лично, так что летом 1997-го я опять оказался в Петербурге. Кроме того, я всегда стараюсь следить за развитием творчества художников, с которыми работаю (а значит, восхищаюсь ими): это часть тебя самого, если ты куратор. Неожиданным было то, что я смог посетить (вместе с Олесей, которая это и предложила) съемочную площадку, где Юфит работал над своим новым фильмом «Серебряные головы». Он показал нам декорации к фильму, среди которых был шкаф сложной конструкции, нечто похожее на деревенский сортир моей молодости, внутри которого с трех сторон угрожающе торчали пики, которые могли отправить на тот свет любого, кто находился в этом шкафу. Само собой разумеется, что в программу входил визит к Кустову, так что два дня спустя мы с Виктором опять стояли в знакомой студии и смотрели на поразительную картину с трупом и лошадьми на фоне соляного озера. Увидели мы и другую работу, уничтожающе изображавшую «новых русских». В январе 1998 г. должна была состояться персональная выставка Кустова в Государственном Русском музее, и он спросил, не приеду ли я посмотреть. Я не мог это пообещать.

Приехать в январе не получилось, но в марте 1998-го я опять был в Санкт-Петербурге на праздновании 100-летия Русского музея — и это было попадание в точку. Я смог не только побывать с Олесей на премьере фильма Юфита «Серебряные головы» на студии «Ленфильм», но и зайти к Кустову. Фильм Юфита был чудо: прекрасные кадры; абсурд — в глазах западноевропейца — правил бал; несомненное влияние Тарковского (не самый плохой учитель). Что за радость! Кустов показал нам с Виктором свой проект для Русского музея, достойный и интересный, но пока нереализуемый — потому что нет денег: ни у музея, ни у самого Кустова. И у меня тоже нет, ибо я, к сожалению, не миллионер. Годом ранее я смог купить одну картину из инсталляции в музее Стедейлик, и всё же, повторяю, я не миллионер.

Еще пару лет спустя, в 2000 году, я узнал о следующем проекте Кустова, когда он пришел к Олесе и Виктору, где я был в гостях. Кустов предлагал провести выставку, посвященную истории танатологии (науки о закономерностях умирания) в искусстве. Он хотел реализовать ее в 2002 году, поскольку то был год памяти Леонардо да Винчи, желательно в амстердамском Рейксмузее (из-за Рембрандта). Помочь ему я был не в силах.



Евгений Юфит
Кадр из кинофильма
Серебряные Головы, 1998



На съемках кинофильма Евгения Юфита
Серебряные Головы, 1998

³ Выставки *Self-Identification, Positions in St. Petersburg Art from 1970 until Today (Ars Baltica)* в Доме Вальдеевифа *GalerieInstitut für Auslandsbeziehungen*, Берлин, 1995; *Idylle und Katastrophe. Neoakademismus und Nekrorealismus aus Sankt Petersburg, EK Tachrom, Europäisches Kulturzentrum und Kunst*, Эрфурт, 1995; *Metaphern des Entrücktseins. Aktuelle Kunst aus Sankt Petersburg, Badischer Kunstverein*, Карлсруэ, 1995.
(4) zie catalogus *Kabinet. Een hedendaags kunstenaars tijdschrift uit St. Petersburg, Stedelijk Museum*, Амстердам, 1997

⁴ См. Каталог выставки *Kabinet. Een hedendaags kunstenaars tijdschrift uit St. Petersburg* («Кабинет»). Современный журнал художников из Санкт-Петербурга), *Stedelijk Museum*, Амстердам, 1997.

Как я уже упоминал, куратор стремится и дальше следить за художниками, которыми он однажды восхитился. Вынужден признать, что это не всегда получается, особенно если они живут и работают не рядом с тобой (да и в этом случае не всегда). Возникают другие интересы, а жизнь всего одна. Работу Кустова я после этого видел в январе 2003 года, когда был в Тики-баре на Невском проспекте, для которого Кустов создал интерьер. Интерьер мне очень понравился. Еще позже, 27 сентября 2006 года, мне представилась возможность вместе с Олесей и Сергеем Бугаевым (Африкой) увидеть готовящуюся выставку Кустова в галерее (не помню название) на Фонтанке. Я благодарен Олесе, которая организовала этот предпросмотр, потому что на следующий день (когда состоялось открытие) я уже уезжал из Петербурга. Сам Кустов тоже там был, он занимался последними деталями монтажа выставки. И вновь его работы показались мне вполне убедительными. Помимо старых работ, часть которых была мне знакома, он показал новые картины, где главной темой были железнодорожные рельсы, к тому же (как ему свойственно) для этих картин он смешал краску с железными опилками — это те осколки рельсов, которые летят из-под колес поезда, когда поезд своими железными колесами идет по рельсам. Отлично придумано! Такое можно ожидать только от Кустова.

Хотел бы подчеркнуть, что то, о чем я рассказал, — это лишь немногие моменты моего соприкосновения с некрореализмом (или его остатками). Мой рассказ нельзя сравнивать со статьями знатоков, критиков и друзей этих художников. Но меня попросили поделиться своими воспоминаниями, что я и сделал.

Амстердам, 31 июля 2011 г.

групповые выставки

выборочно

- 1988** *От неофициального искусства к перестройке.* Выставочный центр «Гавань». Ленинград
- 1990** *Территория искусства. Лаборатория.* Государственный Русский Музей
В СССР и за его пределами. Stedelijk Museum. Амстердам, Нидерланды
- 1991** *Бинационале: Советское искусство около 1990.* Kunsthalle Dusseldorf. Дюссельдорф, Германия; Israel Museum. Weisbord Pavillion, Иерусалим
Искусство: Европа. Советский Союз. Kunstverein Hannover. Ганновер, Германия
Невский проспект. Андеграунд. Festival Nantes/St.Petersburg CRDC. Нант, Франция
- 1992** *Экс - СССР.* Groningen Museum. Гронинген, Нидерланды
Бинационале: Советское искусство около 1990. Центральный дом художника. Москва
- 1993** *Русский некрореализм: Шок-терапия для новой культуры.* Fine Arts Center Bowling Green State University. Боулинг Грин, Огайо, США
Некрореализм в Хеллерау. International Performance Art Festival. Хеллерау, Германия
- 1994** *Европа. Территория Некрореализма.* Galerie de Paris. Париж.
Самоидентификация. Положение Санкт-Петербургского искусства с 1970-х годов до настоящего времени. Stadtgalerie im Sophienhof. Киль, Германия
- 1995** *Самоидентификация.* Haus am Waldsee. Берлин. The National museum of Contemporary Art. Осло, Норвегия; The State Art Gallery. Сопот, Польша
- 1996** *Самоидентификация.* Мраморный дворец. Государственный Русский Музей; Sophienholm. Копенгаген, Дания
Идиллия и катастрофа. Kulturhof Kronbacken. Эрфурт, Германия
Метафоры отрешения. Актуальное искусство из Петербурга. Badischer Kunstverein. Карлсруэ, Германия
- 1997** *Пять лет отделу новейших течений.* Государственный Русский Музей
Кабинет. Stedelijk Museum. Амстердам, Нидерланды

- 1999** *Отдел новейших течений: последние поступления.* Государственный Русский Музей
- 2001** *Современное искусство Петербурга 90-х.* Eesti Kunstmuuseumi naitustesaal Rotermanni soolalao. Таллин, Эстония
- 2002** *Снегурочка — Новое искусство из России.* Zacheta Panstwowa Galeria Sztuki. Варшава, Польша
- 2003** *Смерть в северной Венеции.* < ROTOR > association for contemporary art. Грац, Австрия
Искусство и преступление. Hebbel -Theater Berlin. Берлин
- 2004** *Кандинский и Русская гуаша.* Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti. Верона, Италия
- 2007** *Архитектура: AD MARGINEM.* Мраморный дворец. Государственный Русский Музей
Будущее зависит от тебя. Коллекция Пьера-Кристиана Броше 1989—2007. Московский музей современного искусства
Приключения Черного квадрата Казимира Малевича. Государственный Русский Музей
- 2008** *Красноармейская студия.* Фонд культуры «Екатерина». Москва
Молодые, Агрессивные. Musashino Art University Museum & Library. Токио, Япония
Инерция. W139. Амстердам, Нидерланды
- 2009** *Синявинская симфония.* Монумент героическим защитникам Ленинграда. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.
Письмо с острова. Orel Art UK Gallery. Лондон
- 2010** *Удар кисти. «Новые художники» и некрореалисты.* Мраморный дворец. Государственный Русский Музей
День открытых дверей. Особняк - гимназия - клиника - музей. Московский музей современного искусства
Премия Кандинского. Выставка номинантов. Центральный дом художника. Москва



Альтернативное кино Ленинградского Некрореализма –
экспериментальные фильмы.
Mucsarnok, Будапешт, Венгрия, 1990

Территория искусства. Лаборатория.
Государственный Русский Музей, 1990



Бинационале: Советское искусство около 1990.
Kunsthalle Dusseldorf, Дюссельдорф, Германия, 1991

Искусство: Европа, Советский Союз.
Kunstverein Hannover, Ганновер, Германия, 1991



Бинационале: Советское искусство около 1990.
Центральный дом художника, Москва, 1992

Бинационале: Советское искусство около 1990.
Центральный дом художника, Москва, 1992



Русский некрореализм: Шок-терапия для новой культуры.
 Fine Arts Center Bowling Green State University, Боулинг Грин, Огайо, США, 1993

Русский некрореализм: Шок-терапия для новой культуры.
 Fine Arts Center Bowling Green State University, Боулинг Грин, Огайо, США, 1993



Европа. Территория Некрореализма.
Gallerie de Paris, Париж, 1994

Самоидентификация. Положение Санкт-Петербургского искусства с 1970-х годов до настоящего времени.
Stadtgalerie im Sophienhof, Киль, Германия, 1994



Метафоры отрешения. Актуальное искусство из Петербурга.
Badischer Kunstverein, Карлсруэ, Германия, 1996

Кабинет.
Stedelijk Museum, Амстердам, Нидерланды, 1997



Современное искусство в традиционном музее. Приближение.
Музей Судебной Медицины Санкт-Петербургской Государственной
Медицинской Академии им И. И. Мечникова, Санкт-Петербург, 2001

Современное искусство в традиционном музее. Приближение.
Музей Судебной Медицины Санкт-Петербургской Государственной
Медицинской Академии им И. И. Мечникова, Санкт-Петербург, 2001



Молодые, Агрессивные.
Musashino Art University Museum & Library, Токио, 2008

Письмо с острова.
Orel Art UK Gallery, Лондон, 2009



Удар кисти. «Новые художники» и некрореалисты.
Мраморный дворец, Государственный Русский Музей, 2010

Удар кисти. «Новые художники» и некрореалисты.
Мраморный дворец, Государственный Русский Музей, 2010

библиография

выборочно

Алейников Глеб. Кино и Юфа // Сине-Фантом. 1987. № 7—8.

Алейников Глеб. Блеск и нищета индустрии параллельных грез // Искусство кино. 1989. №6.

Добротворский Сергей. Киноглаз из подполья // Кино (Рига). 1989. №3.

Михельсон Полина. Юфит Е. Некроэстетика // Искусство кино. 1989. №6.

Dobrotvorsky, Sergey, Evgeny Yufit // Soviet Film, 7/90.

Borovsky, Alexander, The Leningrad Experience. / In the USSR and Beyond, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1990.

Добротворский Сергей. Авангардисты на небесах. // Сеанс. 1991. №2.

Turkina, Olesia, Physiologie des Kunstlerischen Lebens in Leningrad. / Kunst, Europa. 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern, Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 1991.

Masin, Viktor, Nekrorealismus ist eine Lebensphilosophie. / Kunst, Europa. 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern, Verlag Hermann Schmidt, Mainz, 1991.

Trofimenkov, M., Les Necrorealistes. // Nevsky prospect underground. CRDC. Nantes. 1991

Cameron, Dan, See you in St.Petersburg. // Art & Auction, October 1991, New York.

Mitrofanova A., Mazin V., Turkina O., Nesbit L.-E., Jovenes Artists de Leningrado, 1986-1991. / Mexico: Museo de Arte Moderno, 1991.

Мазин Виктор. Тот. // С-Петербург: — Кабинет. Некротом. 1992. № 3.

Cornips, Marie Helene, EX USSR: Een Introductie. / EX USSR, Groninger Museum, 1992, Groningen.

Masin, Viktor, Necrorealisme is een levensfilosofie. / EX USSR, Groninger Museum, 1992, Groningen.

Lind, Maria, Art in St.Petersburg. // Konstperspektiv, 1992, N 1.

Боровский Александр. Некрореалисты как зеркало. // Бездна. Арт Петербург. 1992.

Мазин Виктор. Папа. Умер. Дед. Мороз. // Фигуры Танатоса. Вып. 2. СПб: СПбГУ, 1992.

Демичев Андрей. Дедское кино? // Фигуры Танатоса. Вып. 3. СПб: СПбГУ, 1993.

Мазин Виктор. Нечеловеческое как (слишком) человеческое. // Фигуры Танатоса. Вып. 3. СПб: СПбГУ, 1993.

Добротворский Сергей. Папа умер Некрореализм. // Сеанс. 1993. №7.

Demichev, Andrey, Face to Face with Necro. / Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture, Bowling Green State University, Ohio, 1993.

Turkina, Olesia, The Artistic Characteristics of Necrorealism. / Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture, Bowling Green State University, Ohio, 1993.

Mazin, Victor, From That. // Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture. Bowling Green State University, 1993

Mazin, Victor, Tourkina, Olesia, Saint-Petersbourg Alter. Editions d'En Haut SA La Chaux-de-Fonds, Zurich, 1993.

Rothamel, Jork, Mazin, Victor, Turkina, Olesia, Kustov, Vladimir, Nekrorealismus in Hellerau. Editions des nekrorealismus. Berlin, Hellerau, St.Petersburg, 1994.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor, The New Dis-Order Summarised in St.Petersburg. / Post-Soviet Art and Architecture, Academy Editions, London, 1994.

Rothamel, Jork, Posaunen im Kammerorchester der Necrorealismus nach dem Schisma. // Via Regia, 1994, N 15, Erfurt.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor, Morpho-aesthetical fields of evolution, Editing Muu Ry, Helsinki, 1994.

Rouhiainen, Anne, Uusi ihmistiede kaivoi kirveen esiin. // Helsingin Sanomat, October, 1994.

Becker, Kathrin, The "Crisis of the Beautiful" in St. Petersburg's Art of the 90's. / Self-Identification. Position in St. Petersburg Art from 1970 until Today, Ars Baltica, 1994.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor, New Disorder (The letter of the Autochthones). / Self-Identification. Position in St. Petersburg Art from 1970 until Today, Ars Baltica, 1994.

Mazin, Victor, Nekrorealismus und Melancholie. // Nekrorealismus in Hellerau, edition des Nekrorealismus: Berlin, Hellerau, St.Petersburg, 1994.

Артюх Анжелика. Воля// Искусство кино. 1995. №8.

Turkina, Olesia, Asphyxie. / Idylle & Katastrophe. Neoacademismus und Nekrorealismus aus Sankt Petersburg, Kunstverlag Gotha, 1996.

Vowinckel, Andreas, Metaphern des Entrucktseins. / Metaphern des Entrucktseins, Engelhardt & Bauer, Karlsruhe, 1996.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor, Topographie der Ahnlichkeiten und Unterschiede. Museumsfuhrer. / Metaphern des Entrucktseins, Engelhardt & Bauer, Karlsruhe, 1996.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor, Explosion in der Stadt. / Metaphern des Entrucktseins, Engelhardt & Bauer, Karlsruhe, 1996.

Sorensen, Ann Lumbye, Spejl billeder. / Selvidentifikation, Sophienholm, Lyngby-Taarbaek Kommune, Denmark, 1996.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor, Identity outside itself. // Siksi, summer 1996, N 2, Helsinki.

Womack, Jack, More Fun in the New World. // Spin, October, 1996.

Gianvito, John, An Inconsolable. Darkness. // Gothic : Transmutations of Horror in Late 20th c. Cambridge, Mas.: MIT Press, 1997.

Imanse, Geurt, Kabinet — from Peter the great by way of Malevich to St. Petersburg A.D. 1997. / Kabinet. Stedelijk Museum, Amsterdam, cat.no.810 [sma Cahiers 6], 1997.

Mazin, Viktor, The epileptic status of the Golem. / Kabinet. Stedelijk Museum, Amsterdam, cat.no.810 [sma Cahiers 6], 1997.

Imanse, Geurt, Kabinet. / Bulletin Stedelijk Museum Amsterdam, 1997, N1.

Мазин Виктор. Кабинет Некрореализма: Юфит и. С-Петербург: — Инапресс. 1998.

Мазин Виктор. Между жутким и возвышенным. // Фигуры Танатоса: искусство умирания. Изд-во СПбГУ, 1998

Turkina O., Mazin V. A Brief History of Soviet Russian Art in the Transitional Period from 1987 to 1997. // Manifest 2. European Biennial of Contemporary Art. Luxemburg, 1998

Penttila, Paulina, Mausoleumi ja ruumiin kuolema esittaytyvat Lenin-museossa. // Helsingin Sanomat, 12 May 1999.

Nyrhinen, Tiina, Kultin voimaa mausoleumissa. // Aamulehti, 13 May 1999.

Mazin Victor. "Knights of the Heavens" in the representation of death. / 15th International Conference on Literature and Psychoanalysis. Ed. by Frederico Pereira. Lisbon: Instituto Superior de Psicologica Aplicada, 1999.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor, Yufit, Yevgeny. / After The Wall. Art and Culture in post-Communist Europe. Moderna Museet Publication, Stockholm, 1999.

Mazin, Victor, Das Grosse Bild verschwindet: Yufit erscheint am Horizont. // Neues Moscau. IFA: Institut fuer Auslandsbeziehungen e.V., 1999. S.120-125.

Деготь Екатерина. Музей снов. // Коммерсантъ. 1999. 4 ноября.

Фоменко Андрей. Музей Фрейда как художественная акция. // Мир дизайна. 1999. № 4. С-Петербург.

Эткинд Александр. Толкование сновидений на Большом проспекте. // Новый Мир Искусства. № 2. С-Петербург. 2000.

Майзель Евгений. Петербургские сновидения доктора Фрейда. // Художественный журнал. 2000. № 28/29.

Thibaudat, Jean-Pierr, Culture Freud n'avait pas reve. // Liberation, 3 Avril 2000.

Мазин Виктор. О некрореализме. / Неофициальная столица. GIF. 2000. Москва.

Vocharova, Aliona, Cultural exchange at ethnographic museum. // The St. Petersburg Times, 7 July 2000.

Воинова Надежда. Космос и смерть — «пересечения». // Новый Мир Искусства. 4/15/2000. С-Петербург.

Кустов Владимир, Юфит Евгений. Проект «Приближение». // ра/КУРС 01/01. С-Петербург: — РИЦ «АБРИС». 2001.

Орлова Милена. Некрореализм воскрес из мертвых. // Коммерсантъ. 2001. 11 июля. С-Петербург.

Озерков Дмитрий. Pro iskusstvo? // Час пик. № 32(186). 8—14 августа 2001. С-Петербург.

Мишин Евгений. Музей судебной медицины. С-Петербург: — Издательство «Скифия». 2001.

Necrorealism. Context, History, Interpretation. Edited by Seth Graham. Pittsburgh Russian Film Symposium Publication, Pittsburgh (José Alaniz, Seth Graham, Andrei Demichev, Viktor Mazin, Olesia Turkina)

Turkina, Olesia. Vladimir Kustov. / Tirana Biennale 1, Giancarlo Politi Editore — Flash Art, Milan, 2001.

Мазин Виктор. «Рыцари поднебесья» в представлении смерти// Russian Imago 2000.—СПб.: «Алетейя», 2001.

Kardasz, Magda, Outside the snow was drifting... / Snowgirl — New Art from Russia, Galeria Zacheta I Autorzy, Warszawa, 2002.

Turkina, Olesja, Tod im Venedig des Nordens. / спб. bildende. diskurs. film. Rock, Aktuelle Kunst aus Petersburg, Forum Stadtpark Verlag, Graz, 2003.

Kustov, Vladimir, Die Stadt der Nukleiden Phantasmagorien. / спб. bildende. diskurs. film. rock. Aktuelle Kunst aus Petersburg. Forum Stadtpark Verlag, Graz, 2003.

Mazin, V., Die Beunruhigung des Nekrorealismus// Berlin — Moskau/ Moscau — Berlin. 1950-2000. Herausgegeben von Pawel Choroshilow, Jurgen Harten, Joachim Sartorius, Peter-Klaus Schuster. Nicolai, 2003.— Ss. 278-279.

Hulténs, Pontus, Samslung...: Catalogue. Stockholm: Moderna Museet. 2004.

Отдел Новейших течений 1991 — 2001. История, коллекция, выставки. СПб: ГРМ. 2004.

Мазин Виктор. Тревога некрореализма // Москва-Берлин. 1950 – 2000. М.: Трилистник, 2004.

Мазин Виктор. Приближение. // Современное искусство в традиционном музее. Журнал фестиваля. 2004. № 2. «Институт ПРО АРТЕ», С-Петербург.

Fomenko, Andrej, Zwischen Alltäglichkeit und Avantgarde. / Die Petersburger Kunst heute. Zurück aus der Zukunft Osteuropäischer Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005.

Filmmaker in Focus: Yevgeniy Yufit – Cinema as You Have Never Seen Before', Rotterdam Film Festival International Catalogue, International Film Festival Rotterdam, 2005.

Tiwald Katharina, Die erzählte Stadt. F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, München, 2006.

Мазин Виктор. Приближение прошедшего. / Война. С-Петербург: – Издательство «Скифия». 2006.

Сенаторова Валерия. Это страшное слово: Война. // Vivat Academia! 26 мая 2006. № 95. С-Петербург.

Turkina, Olesia. Death in the Venice of the north. / Balkan Konsulat at <rotor> 2002-2003. Revolver Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main, 2006.

Агунович Константин. Некрореалист в блокадном музее. // Афиша. Сентябрь, 2006. № 77. С-Петербург.

Кононов Николай. Это – не смерть. // Новый Мир Искусства. Май, 2006. № 52. С-Петербург.

Tiwald, Katharina, Russland, Frauen, Sterben. // Der Standard, 14 Oktober 2006, Wien.

Туркина О., Мазин В. «Энергичные люди Тихомиров и Юфит»// Энергетическая пара. Тихомиров. Юфит. СПб.: Рекламное агентство GREAT, 2006.

Деготь Екатерина. Настоящее время и настоящее искусство: выбор Пьера Броше. / Будущее зависит от тебя. Коллекция Пьера-Кристиана Броше 1989-2007. М.: – Издательство «Авангард», 2007.

Olesya Turkina, Eugeny Yufit. ICE CREAM. 10 contemporary curators. 100 contemporary artists. 10 source artists. Phaidon Publishing House. London, 2007.

Кононов Николай. Это – не смерть. / Критика цвета. С-Петербург: – Издательство «НОМИ», 2007.

Turkina, Olesia, Young and Refractory. / The Young, Aggressive. Refractory Character of Contemporary Art in Russia, Musashino Art University Museum & Library, 2008, Tokyo.

Mazin, Victor, Intractable Art. / The Young, Aggressive. Refractory Character of Contemporary Art in Russia, Musashino Art University Museum & Library, 2008, Tokyo.

Трегулова Зельфира. Красная Армия в искусстве: тема и вариации. / Красная Армия. 1918-1946. М.: – Издательская программа «Интерроса», 2008.

Туркина Олеся. Кустов Владимир. Русское кладбище. / Музей Людвига в Русском музее. СПб: Palace Editions Europe, 2009.

Turkina, Olesia, Mazin, Victor. Necrorealism: a short history. / Letter from the Island, Orel Art Uk, 2009, London.

Dufrene, Thierry. To be Surprised – To Understand – To Contextualise – To differentiate Necrorealism Today. / Letter from the Island, Orel Art Uk, 2009, London.

Turkina, Olesia, What is contemporary in contemporary Russian Art // Res Art World/World Art, № 3, may 2009, Istanbul.

Туркина Олеся. Некрореализм: вчера, сегодня, завтра. / Удар кисти. «Новые художники» и некрореалисты. СПб: Palace editions, 2010.

Боровский Александр. Удар кисти. / Удар кисти. «Новые художники» и некрореалисты. СПб: Palace editions, 2010.

Слуцкий Павел. Владимир Кустов. / Премия Кандинского. Выставка номинантов. Каталог. Москва: Культурный фонд «Артхроника», 2010.

Агунович Константин. Студия не детских, но юношеских фильмов // Артхроника 11/2010.

некрореализм

каталог выставки в московском
музее современного искусства, 2011

Трупырь (Леонид Константинов)

Андрей Мертвый (Курмаярцев)

Валерий Морозов

Игорь Безруков



Трупырь
В камышах. 1987
Холст, масло. 84 × 93
Из собрания Андрея
Дмитриева, Санкт-Петербург



Валерий Морозов
Жировоск. 1986
Холст, масло. 199 × 134,5
Из собрания Андрея
Дмитриева, Санкт-Петербург



Валерий Морозов
Фекал. 1989
Холст, масло. 248 × 153
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург



Трупырь
Подснежник. 1987
Холст, масло. 79 × 94
Из собрания Андрея
Дмитриева, Санкт-Петербург



Андрей Мертвый
Солдаты. 1984. Двп, масло. 21 × 40
Из собрания Владимира Кустова, Санкт-Петербург



Валерий Морозов
Портрет отца. 1990
Тополь, тонировка, высота 89 см



Валерий Морозов
Истукан. 1990
Мореный дуб, высота 93 см
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург



Андрей Мертвый
Наши умеют. 1987
Холст, масло. 199 × 143,5
Из собрания Андрея
Дмитриева, Санкт-Петербург



Игорь Безруков
Сиваш еще наш. Сломался. Диптих. 1987
Холст, масло. 160 × 75 (каждая)



Валерий Морозов
Шинники. 1990
Холст, масло. 150 × 200
Из собрания Владимира
Кустова, Санкт-Петербург



Если бы парни всей земли... 1989
Холст, масло. 150 × 195



Сюрпризы моря. 1992
Холст, масло. 196 × 146



Удаление с поля. 1994
Холст, масло. 70 × 120



Близнецы. 1994
Холст, масло. 60 × 110



Холодно. Триптих. 1990
Холст, масло. 150 × 200 (каждая)
Собрание Пьера-Кристиана Броше, Москва



Мариотт. 1994
Холст, масло. 80 × 60
Собрание Олеси Туркиной
и Виктора Мазина



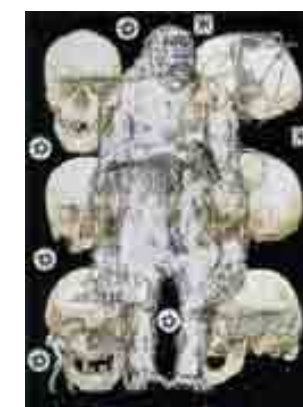
Пан Спермия. 1994
Холст, масло. 60 × 80



Электрики. Триптих. 1990
Холст, масло. 147 × 198
Собрание Владимира Добровольского, Москва



Прошлогодние нудисты. 1995
Холст, масло. 146 × 196



Равноденствие. 1992
Холст, масло. 196 × 146
Собрание Марины Гисич, Санкт-Петербург



Мужество. 1988
Холст, масло. 198 × 146



Родник. Триптих. 1991
Холст, масло. 200 × 147, 200 × 300, 200 × 147
Собрание Московского музея современного искусства



Виртуозы Москвы. 1994
Холст, масло. 65 × 95



Растворение. 2007
Холст, масло. 146 × 196



Жизнь-экспресс. 2006
Холст, масло. 80 × 200



Сашок. 1999
Холст, масло. 110 × 60



Аниматор. 1994
Холст, масло. 154 × 200



Рождение и распад
Антисигма-минус-гиперона. 1997
Бычья кожа, масло. 55 × 80

Владимир Кустов

Карнавал. 2007 – 2008
Графическая
серия, 24 объекта



Карнавал. Объект а
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект б
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект η
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект θ
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект γ
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект δ
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект ι
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект κ
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект ε
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект ζ
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект λ
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект μ
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40

Владимир Кустов

Карнавал. 2007 – 2008
Графическая
серия, 24 объекта



Карнавал. Объект v
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект xi
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект т
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект u
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект o
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект л
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект ф
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект ч
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект р
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект с
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект ц
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40



Карнавал. Объект ш
2007 – 2008
Холст, смешанная
техника. 70 x 40

Город
нуклеиновых
грез
Инсталляция



01



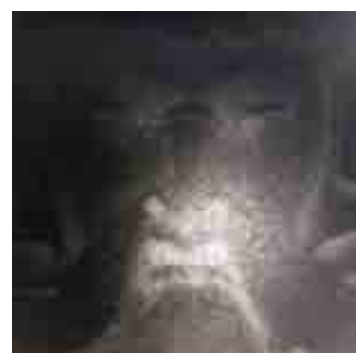
02



07



08



03



04



09



10



05



06



11



12

Город нуклеиновых грез. 2003
Часть инсталляции
Черно-белое фото

Город нуклеиновых грез. 2003
Часть инсталляции
Черно-белое фото

Город
нуклеиновых
грез
Инсталляция



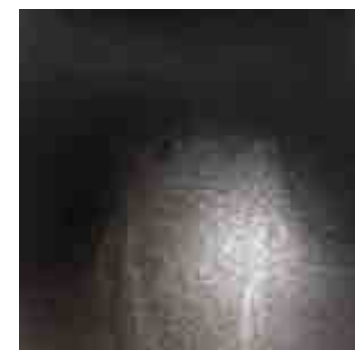
13



14



19



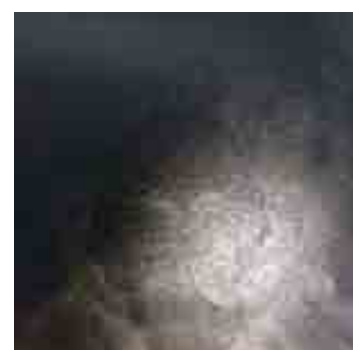
20



15



16



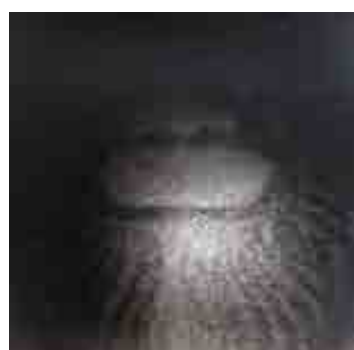
21



22



17



18



23

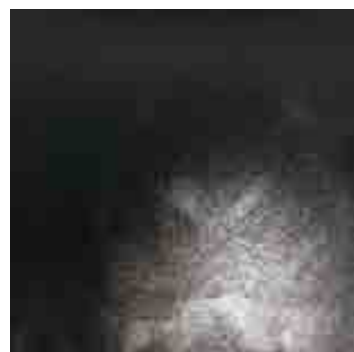


24

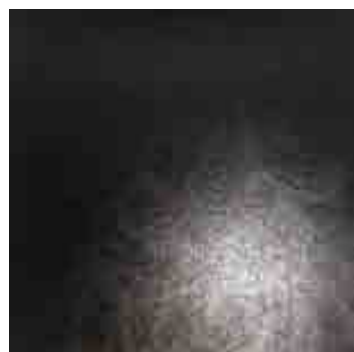
Город нуклеиновых грез. 2003
Часть инсталляции
Черно-белое фото

Город нуклеиновых грез. 2003
Часть инсталляции
Черно-белое фото

Город
нуклеиновых
грез
Инсталляция



25



26



31



32



27



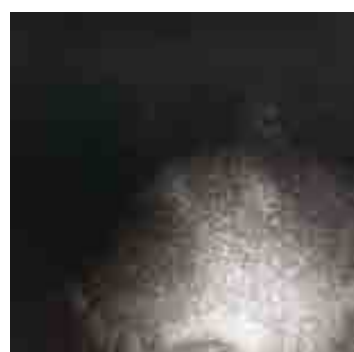
28



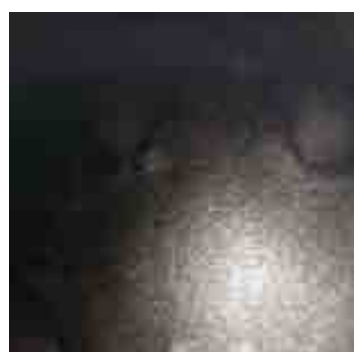
33



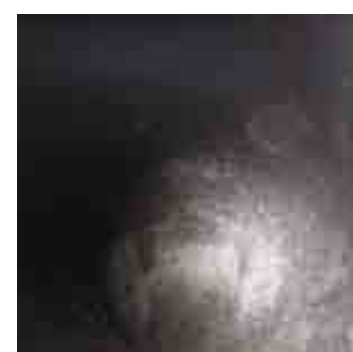
34



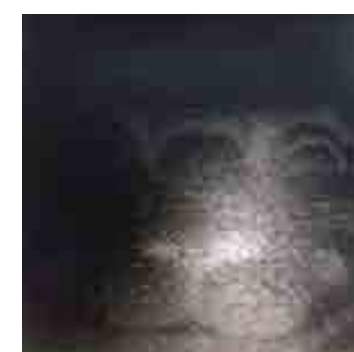
29



30



35



36

Город нуклеиновых грез. 2003
Часть инсталляции
Черно-белое фото

Город нуклеиновых грез. 2003
Часть инсталляции
Черно-белое фото

Владимир Кустов

Город
нуклеиновых
грез
Инсталляция

Зооморфы. 2006
Часть инсталляции
Черно-белое фото. 20 × 20
(каждая)



01



05



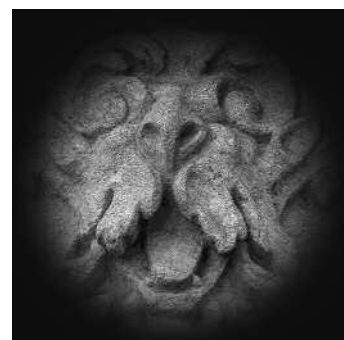
09



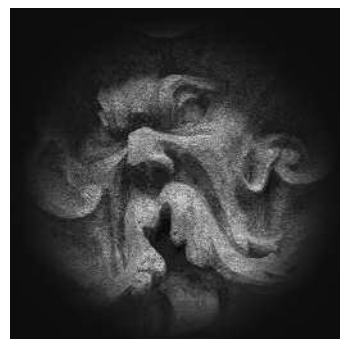
12



13



14



28



29

Кладбище. 2002
Часть инсталляции. Видео, DVСAM, 60 мин.



Корсаков. 1996
Холст, масло. 60 × 55



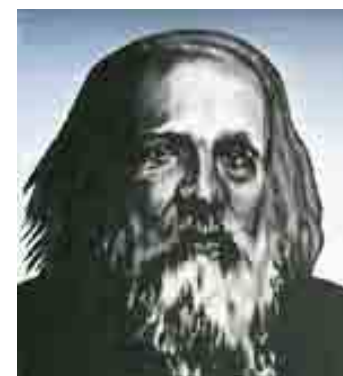
Сеченов. 1996
Холст, масло. 60 × 55



Мечников. 1996
Холст, масло. 60 × 55



Сербский. 1996
Холст, масло. 60 × 55



Менделеев. 1996
Холст, масло. 60 × 55

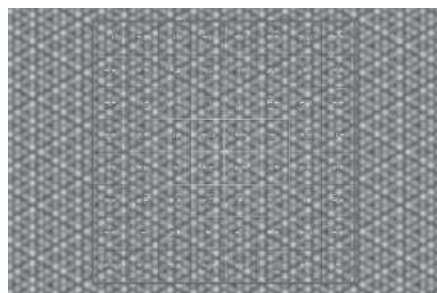


Павлов. 1996
Холст, масло. 60 × 55

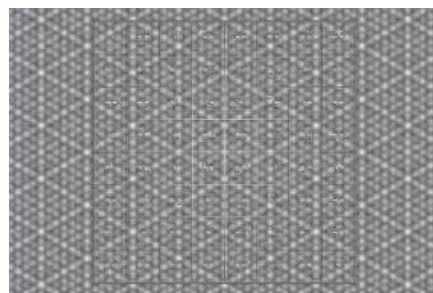
Кома. 1999. 14 частей.
Линолеум, спирт, чернила. 14 × 200 × 30

Черный ящик умирания. 1997
Смешанная техника. 200 × 100 × 120

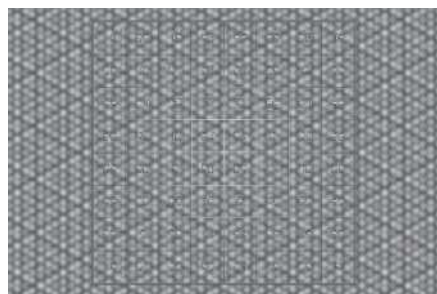
Кома
Инсталляция



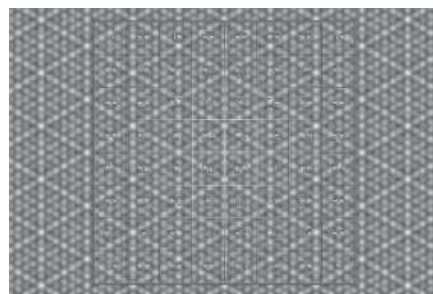
Магический квадрат 021. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



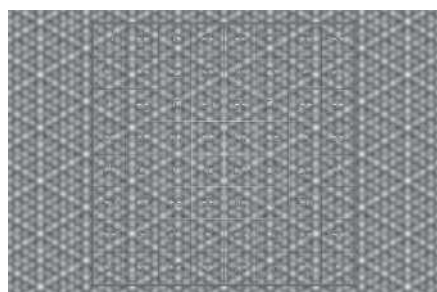
Магический квадрат 022. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



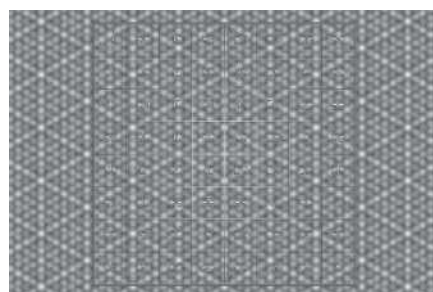
Магический квадрат 023. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



Магический квадрат 024. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



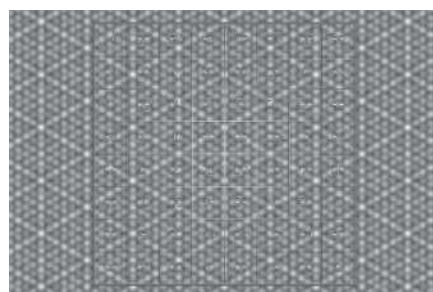
Магический квадрат 025. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



Магический квадрат 026. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



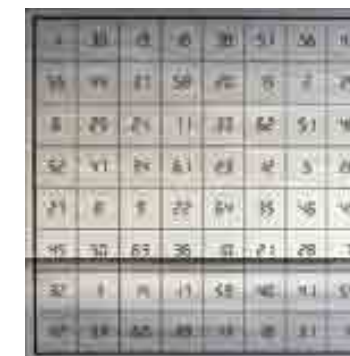
Магический квадрат 027. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



Магический квадрат 028. 2009
Черно-белое фото. 60 × 90



Магический квадрат 001. 2005
Холст, масло. 80 × 80



Магический квадрат 002. 2005
Холст, масло. 80 × 80



Магический квадрат 003. 2005
Холст, масло. 80 × 80



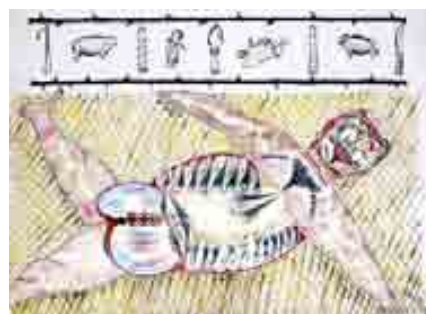
Магический квадрат 004. 2005
Холст, масло. 80 × 80



Магический квадрат 005. 2008
3D лазерная гравировка
в кварцевом стекле. 10 × 10 × 10



Кристаллизация. 2007
Холст, масло. 196 × 196



Мужчина на плетне. 1990
Холст, масло. 150 × 200



Оскар. 1988
Дерево, масло. 72 × 53
Частное собрание, Москва



Утро в лесу 2. 1988
Холст, масло. 150 × 200



Восход. 1990
Холст, масло. 150 × 200



Обжора. 1987
Холст, масло. 59 × 44
Частное собрание, Москва



Мужское счастье. 1990
Холст, масло. 300 × 200
Собрание Пьера-Кристиана Броше



Последняя электричка 1. 1990
Холст, масло. 150 × 200
Собрание Московского музея
современного искусства



Последняя электричка 2. 1990
Холст, масло. 150 × 200
Собрание Московского музея
современного искусства



На лугу 1. 1988
Холст, масло. 150 × 200
Собрание Владимира Кустова, Санкт-Петербург



Утро в лесу 1. 1988
Холст, масло. 150 × 200



Паразитология. 1991
Холст, масло. 150 × 200
Собрание Московского музея
современного искусства



Навигатор. 1992
Холст, масло. 150 × 200



Тайны Океани. 1985
Дерево, масло. 66 × 129
Собрание Андрея Дмитриева, Санкт-Петербург



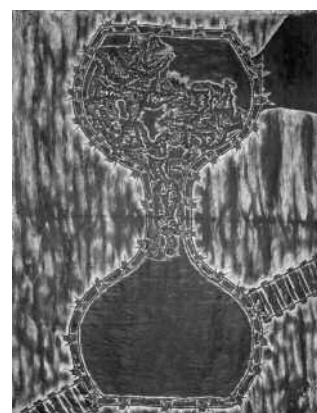
Птицы возвращаются весной. 1990
Холст, масло. 140 × 190
Собрание Пьера-Кристиана Броше, Москва



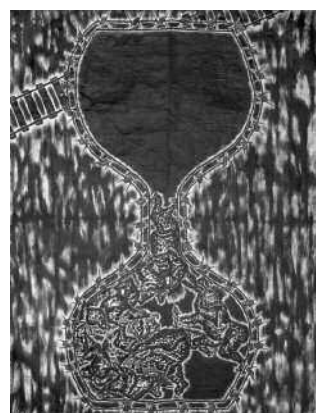
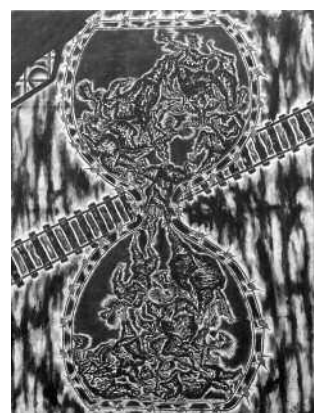
Праздник Асфиксии. 1989
Холст, масло. 119 × 130
Частное собрание



Возрождение. 2008
Холст, масло. 200 × 150



Время. Триптих. 2009
Холст, масло. 200 × 150
(каждая)



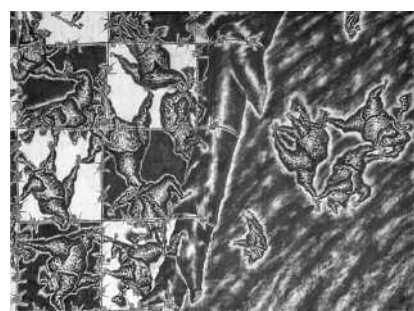
Ровесник. 2008
Холст, масло. 170 × 260



Перископ. 2010
Холст, масло. 150 × 200



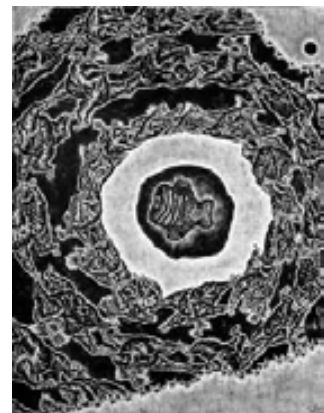
Шахматы. Триптих. 2009
Холст, масло. 150 × 200
(каждая)



Яйцо. 2007
Холст, масло. 200 × 150



Зеркало. 2007
Холст, масло. 200 × 150



Жажда. 2007
Холст, масло. 200 × 150



Кадры из фильма
Серебряные головы. 1997
Черно-белая 35-мм киноплёнка
Собрание Нидерландского кино-музея;
Музея современного искусства (MoMA),
Отдел кино и видео (Нью-Йорк)



Кадры из фильма
Убитые молнией. 2002
Цветная 35-мм киноплёнка
Собрание Нидерландского кино-музея



Кадры из фильма
Деревянная комната. 1995
Черно-белая 35-мм киноплёнка
Собрание Нидерландского кино-музея;
Музея современного искусства (MoMA),
Отдел кино и видео (Нью-Йорк)



Кадры из фильма
Папа, умер Дед Мороз. 1991
Черно-белая 35-мм киноплёнка
Собрание Нидерландского кино-музея;
Музея современного искусства (MoMA),
Отдел кино и видео (Нью-Йорк)



Кадры из фильма *Прямохождение*. 2005
Черно-белая 35-мм киноплёнка
Собрание Нидерландского кино-музея



Из серии
Новое утро. 1992
Черно-белое фото



Из серии
Прозрачная роща. 1992
Черно-белое фото.
Собрание Государственного
Русского музея
(Отдел новейших течений);
Нидерландского кино-музея;
Частное собрание



Из серии
Долгожитель. 1997
Черно-белое фото



Из серии
Немой горизонт. 2008
Черно-белое фото



Возрождение. 2007
Серия фотографий.
Черно-белое фото



Из серии *Шелест.* 1996
Черно-белое фото
Собрание
Нидерландского кино-музея



Из серии
Коса возмужания. 1993
Черно-белое фото



Один. 1994
Черно-белое фото
Собрание Государственного
Русского музея
(Отдел новейших течений);
Нидерландского кино-музея



Роса. 1994. Черно-белое фото
Собрание Государственного
Русского музея (Отдел новейших течений)



Апрель. 1997
Черно-белое фото



Он. 2002
Черно-белое фото



Подарок. 2010
Черно-белое фото



Подарок. 1995
Черно-белое фото



Зоркий. 1997
Черно-белое фото



Скоро. 2010
Черно-белое фото

об авторах

Боровский Александр Давыдович

Заведующий Отделом Новейших течений Русского музея, художественный критик, автор более 300 работ по современному искусству.

Туркина Олеся Владимировна

Ведущий научный сотрудник Отдела Новейших течений Русского музея, критик, куратор, в том числе Российского павильона на 48-ой Венецианской биеннале.

Петер Вайбель

Художник, теоретик медиа и куратор, основатель Института новых медиа во Франкфурте, комиссар Павильона Австрии на Венецианской Биеннале (1993 – 1999), директор Центра искусств и медиа ZKM в Карлсруэ, куратор 4-й Московской биеннале современного искусства (2011).

Мазин Виктор Аронович

психоаналитик, основатель Музея сновидений Фрейда; главный редактор журнала «Кабинет»; автор множества статей и книг по различным проблемам психоанализа, деконструкции, шизоанализа и визуальных искусств, в частности, *Кабинет некрореализма*. СПб., 1998; *Сновидения кино и психоанализа*. СПб., 2007.

Гёрт Имансе

Изучал историю искусств в Университете Утрехта (1973 – 1980), с 1981 года работает в Музее Стедейлик, с 2005 года занимает пост руководителя отдела коллекций. Куратор выставок и автор многочисленных эссе по искусству XX века и актуальному искусству.

Все права защищены.

Ни одна часть издания не может быть воспроизведена без письменного согласия издателя.

© Государственный Русский музей; репродукции
© Московский музей современного искусства; репродукции
© Игорь Безруков; репродукции
© Евгений Кондратьев (Дебил); репродукции
© Леонид Константинов (Трупырь); репродукции
© Юрий Красев (Циркуль); репродукции
© Андрей Курмаярцев (Мертвый); репродукции
© Владимир Кустов; репродукции
© Валерий Морозов; репродукции
© Анатолий Мортюков (Свирепый); репродукции
© Сергей Серп; репродукции
© Евгений Юфит; репродукции

© Дмитрий Мельник; дизайн

© Александр Боровский; текст, 2011
© Петер Вайбель; интервью, 2011
© Герт Имансе; текст, 2011
© Виктор Мазин; текст, 2011
© Олеся Туркина; текст, 2011

ISBN 978-5-91611-039-5

М.: Maier, 2011. — с. 256, ил.
www.maier-publishing.ru

Тираж
1000 экз. на русском языке;
300 экз. на английском языке

ISBN 978-5-91611-039-5



9 785916 110395 >