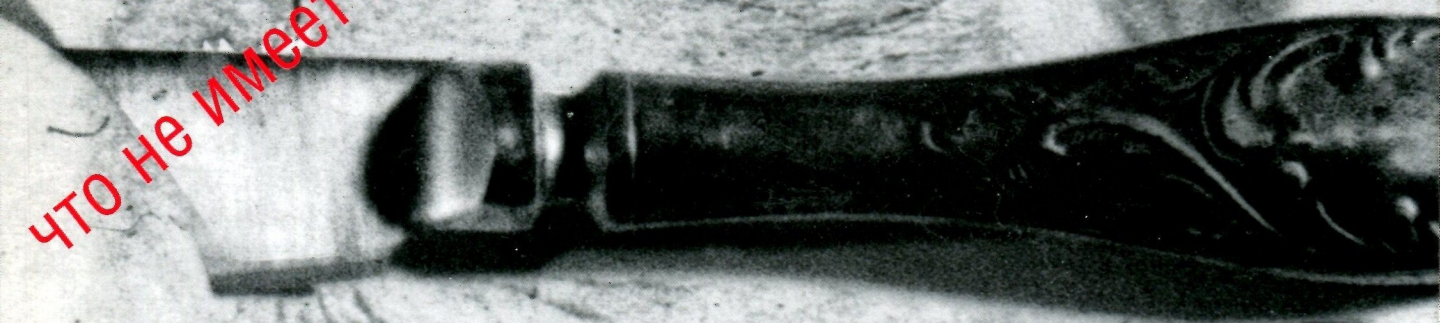


Меня интересует только «чушь», только то

что не имеет никакого практического смысла...



М. К. ХАРМСИЗДАТ



© Exemplar from the "Library of Mikhail Karasik",
preserved by Saint-Petersburg Literary Museum "XX century".
The file is published on the website of the publishing house "ЮИздат / Yulzdat"
(yulzdat.com) with the kind permission of Marina Karasik.

Государственный Русский музей
Музей Людвига в Русском музее



День рождения Даниила Хармса в Русском музее

ЧУДОТВОРЕЦ БЫЛ ВЫСОКОГО РОСТА...

ФОТО
ВИДЕО
ОБЪЕКТ
ИНСТАЛЛЯЦИЯ
КНИГА

Санкт-Петербург
2005

Чудотворец был высокого роста...
День рождения Даниила Хармса в Русском музее

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Государственный Русский музей
Музей Людвига в Русском музее

Концепция выставки и каталога
Михаил Карасик

Кураторы
Ирина Карасик
Михаил Карасик

Авторы статей
Жан-Филипп Жаккар
Ирина Карасик
Михаил Карасик
из книги *Чемодан.*
Чудотворец был высокого роста...
Валерий Сажин
биографическая справка Д. Х.

Составитель каталога
Марина Орлова

На обложке
Андрей Чезин
из серии *Хармсиада*

Верстка
Лидия Пышко

Издатель, авторы и художники выражают глубокую благодарность
Лидии Семеновне Друскиной
Дитеру Бодену, доктору Освальду Шнайдратусу (Германия)
Факультету литературы Женевского университета (Швейцария)

*Выставка проводится в рамках
Международного Санкт-Петербургского Хармс-Фестиваля 5,
посвященного 100-летию со дня рождения Даниила Хармса*

ISBN 5-7452-0092-8

М. К. & Хармсиздат
Санкт-Петербург
2005

ХАРМС ДАНИИЛ (Даниил Иванович Ювачев; 1905, Петербург – 1942, Ленинград) – поэт, прозаик, драматург.

Отец И. П. Ювачев за участие в деятельности «Народной воли» в 1884 был приговорен к смертной казни, замененной 15-летней каторгой на Сахалине. В начале 1900-х вернулся в Петербург, где в 1903 женился на будущей матери писателя Надежде И. Колюбакиной, заведовавшей прачечной в Убижище принцессы Ольденбургской для женщин, освободившихся из тюремного заключения.

Хармс получил первоначальное домашнее образование под руководством своей тети, преподавателя словесности и директора Царскосельской Мариинской женской гимназии, Наталии И. Колюбакиной. В 1915 поступил в 1 класс реального училища, входившего в состав Петершуле – Главного немецкого училища Святого Петра в Петрограде. Вследствие голода и Гражданской войны учеба была прервана в 1918 вынужденным отъездом с матерью на ее родину в Саратовскую губернию. По возвращении Хармс в 1920 – 1921 служил подручным монтера в Барачной больнице им. С. П. Боткина (здесь его мать в это время работала кастеляншей). В течение 1922 – 1924 закончил среднее образование во 2-й Детскосельской советской единой трудовой школе (бывшей Мариинской женской гимназии). В 1924 поступил в I-й Ленинградский Электротехникум, из которого был отчислен в феврале 1926.

По-видимому, к 1924 относятся первые стихотворные опыты Хармса. В начале 1925 он сблизился с А. В. Туфановым и увлеченный языковыми экспериментами писателя вошел в организованный им «Орден заумников DSO». В это время познакомился с А. И. Введенским, с которым на всю последующую жизнь остался связан дружескими и творческими отношениями.

В 1925 подал заявление о приеме в Ленинградское отделение Всероссийского Союза поэтов, куда был принят 26 марта 1926. Поданные для вступления в Союз поэтов в качестве образцов творчества стихотворения Хармса подписаны «чинарь-взиральник» – так он обозначал свою принадлежность к образованному вместе с Введенским творческому и дружескому сообществу «чинарей» (позднее в него были приняты Я. Друскин, Л. Липавский, к ним же примыкал и Н. Олейников).

В 1926, отойдя от сотрудничества с Туфановым, Хармс инициировал переименование Ордена заумников во Фланг левых, затем Левый фланг, после чего появилось новое наименование «Академия левых классиков»; в конце концов Хармс остановился на названии «Объединение реального искусства» (ОБЭРИУ). Членами Обэриу стали, помимо Хармса, А. Введенский, И. Бахтерев, К. Вагинов, Н. Заболоцкий и Ю. Владимиров. Первым официальным представлением нового объединения публике явился вечер «Три левых часа» 24 января 1928, на котором была представлена пьеса Хармса «Елизавета Бам». Выступления обэриутов продолжались до весны 1930.

В 1928 Хармс начал работу для детских журналов – сначала «Ежа», затем «Чижа» и других изданий. Работа для детей до конца жизни Хармса стала единственной формой его участия в официальной литературе, поскольку ни одно из многочисленных «взрослых» произведений (работу над которыми Хармс также не оставлял до конца жизни) невозможно было опубликовать в советской печати.

В 1931 Хармс вместе с несколькими другими писателями был арестован и в начале 1932 приговорен к ссылке, которую с лета до конца осени 1932 отбывал в Курске вместе с А. Введенским. Вторично арестован в августе 1941 и после нескольких медицинских освидетельствований был направлен на лечение в тюремную психбольницу, где скончался 2 февраля 1942. Посмертно реабилитирован.

*Всякий рад подхватить хотя бы
обрывки моих мыслей.
Даниил Хармс¹*

ПОЖАЛУЙ, НЕТ ДРУГОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ИМЕНИ, столь же тесно связанного с современным изобразительным искусством, как Даниил Хармс. В его творчестве предсказана едва ли не вся проблематика актуальной художественной практики — от идей, тем, сюжетов, до языка, приемов и самого способа видения.

Хармс одним из первых ощутил кризис «системного мировоззрения» и понял, что «мир не я». Он писал о страхе, ужасе, одиночестве, бессмертии, смерти, исчезновении, небытии, бесконечности, пустоте. Любил магию чисел, знаки и буквы, шрифты и почерки, графические символы и математические формулы, занимался регистрацией предметов и явлений, стремясь определить границы бытия, «там» и «тут». Вступал в ироническую игру с «великими образами» (Пушкин, Гоголь, Достоевский) и охотно прибегал к стиливым аллюзиям. Исследовал саму способность словесной репрезентации реальности и довольно часто демонстрировал невозможность создания адекватного повествования о ней. То или иное событие существует у Хармса порой лишь в речевой форме — в акте говорения или рассказа, причем момент совершения действия нередко совпадает с моментом узнавания о нем в процессе чтения. Свое представление о мире Хармс излагал с помощью логики абсурда — соединял несоединимое, сопоставлял несопоставимое, нарушал установленные связи, менял привычные формы. Он ценил «только «чушь»; только то, что не имеет никакого практического смысла»² — вещи непонятного назначения и странного вида, чудаковатых людей, попадающих в нелепые ситуации, где смешиваются невероятное и обыденное. Более того, Даниил Хармс предвосхитил и очень отчетливо выразил чисто постмодернистское ощущение творчества. Герой одного из детских прозаических произведений писателя — мальчик Ваня — хочет сочинить сказку, однако, какой бы он сюжет ни выбирал, девочка Леночка заявляет: «Такая сказка уже есть»³.

Не то чтобы без обэриутов и Хармса у нас не было актуального искусства, но переход от modern к contemporary совершился с их явной методологической и психологической поддержкой. Отвечая, к примеру, на вопрос о генезисе соц-арта — направления, иронически обыгрывавшего абсурдизм советской идеологии и жизни, — художник Александр Косолапов прежде всего отметил: «Обэриуты очень серьезное влияние на нас оказали»⁴. Он же назвал Илью Кабакова — самого знаменитого в мире русского мастера — «абсолютным обэриутом». О значении Хармса упоминал и Эрик Булатов, причем в очень интересном и важном контексте: Хармс для него высокий пример соединения радикальности и классики.

Еще более востребованным Хармс оказался в 1990-е годы, когда стихи и проза наконец-то были напечатаны в полном объеме. В это время родилась настоящая художественная хармсиада — целое движение (с постоянным ядром участников, с определенными организационными формами: выставки, конференции, фестивали, перформансы, издательство), сосредоточенное на Хармсе уже, так сказать, тематически. Оно, это движение, связано с интерпретацией отдельных текстов, сквозных мотивов и символов, устойчивых предметов и персонажей, особенностей поэтики, но более всего — феномена личности (не случайно писатель часто присутствует здесь как персонаж) и самого «мира» Даниила Хармса.

Лидирующая роль в этом движении принадлежит тому типу произведений, который называют «книгой художника». В становлении жанра в его настоящем виде роль Хармса представляется неоспоримой. Именно обращение к его текстам, к его идеям и принципам обусловило выход за пределы чистой графики — к новому мышлению (объект, инсталляция) и обеспечило авторской книге место в пространстве актуального искусства.

«Книга художника» представлена на нашей выставке — прежде всего главным автором и инициатором всего процесса Михаилом Карасиком. Однако особенность экспозиции в том, что поле эксперимента расширено: включены произведения, не имеющие к книге непосредственного отношения и выполненные в современных медийных техниках (например, видеоинсталляция Людмилы Беловой). Появились и новые в этом контексте имена — Виталий Пушницкий, Владимир Козин, та же Людмила Белова и другие.

В составе экспозиции работы разного времени, произведения, уже демонстрировавшиеся на других выставках и специально созданные для этой. Тем самым подчеркивается устойчивость и глубина интереса к Хармсу, его внутренняя — «неюбилейная» — обоснованность.

«Чудотворец был высокого роста»... Выбор названия не случаен. Это цитата из центральной для Хармса повести «Старуха» (1939). В тексте фраза акцентирована — зачин, дальше которого так и не смог продвинуться писатель, герой повествования. Главный персонаж-рассказчик наделен автобиографическими чертами, поэтому строчка, использованная в названии выставки, сразу же отсылает и к реальному облику Хармса⁵, и к его историческому значению («высокий рост» здесь читается как метафора), и к одному из главных мотивов судьбы и творчества, каковым, несомненно, является мотив «чуда». «Хармс, — отмечают исследователи, — думал о чуде всю жизнь /.../ все его тексты — об этом»⁶. Однако важно, что художники остановились именно на «Старухе», где чудо приобретает совершенно особый, парадоксальный характер, явно связанный с реалиями времени, с порожденным им типом сознания, с ощущением «безвыходности» существования⁷. Речь в повести идет о чудотворце весьма и весьма странном — он не творит чудес. «Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть пальцем, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда»⁸.

Книга Михаила Карасика «Чемодан», связанная с повестью, однако самого произведения не включающая, словно закольцовывает выставочный сюжет. Художник пишет по мотивам «Старухи» драму-комментарий с обширным предисловием, в котором фигурирует сакральная строчка: «Каждое утро я просыпаюсь с фразой — «Чудотворец был высокого роста». Это наваждение!». Он напрямую отождествляет рассказчика с чудотворцем, смешивая их биографии, а чудотворца — с самим Даниилом Хармсом, хотя и не называет имени. В иллюстрациях основное место отведено крупноформатным «портретам» вещей, появляющихся во время действия и застревающих знаками в сознании героя: часы без стрелок, вилка, нож — претенденты на их место, вывеска пивной, коммунальная раковина... И наконец главный символический предмет — чемодан, куда герой запихал мертвую старуху, от которой хотел избавиться. Обиходная вещь стала метафорой страха, с ней связаны навязчивые состояния, фобии и комплексы. Собственно, книга Карасика и есть сам чемодан — обложка выполнена из соответствующего материала.

Надо сказать, что в экспозиции этот образ обретает особую значимость, оказываясь едва ли не сквозным. Кроме Михаила Карасика, его использует Петр Перевезенцев. Художник укладывает в чемодан весь созданный им «архив Хармса». Произведение Перевезенцева напоминает о реальной судьбе рукописей писателя. Наследие Хармса, уместившееся в одном старом чемодане, чудом не погибло в блокадном Ленинграде. Оно было спасено благодаря близкому другу Хармса Якову Семеновичу Друскину. Символично, что нынешняя выставка организована при деятельном участии его сестры, Лидии Семеновны Друскиной.

Впрочем, «такая сказка уже есть». И история с рукописями известна, и о роли Хармса в становлении нашей «книги художника» много написано, и «Чемодан» Карасика экспонировался-анализировался. Я лучше перейду сразу к делу и для начала расскажу, например, о видеоинсталляции Людмилы Беловой.

Итак. Художница предпринимает попытку «экранизации» мира (вернее, «мира») Даниила Хармса. Действие, как и во многих текстах Хармса, хотя бы в той же «Старухе», разворачивается в условной комнате (стены, стул, стол, окно). Комната, подобно прозе и поэзии Хармса, населена людьми. Их лица крупным планом возникают на дисплеях нескольких мониторов. С этими лицами все время что-то происходит — они деформируются, неожиданно утрачивают отдельные части, меняется скорость движения кадра. Люди разговаривают между собой, но до нас лишь изредка доносятся отдельные реплики. Мониторы установлены неправильно (под столом, криво, на боку, вверх ногами) — в мире Хармса другая система координат, он не подчиняется обычной логике.

В комнате у Хармса обязательно должно быть окно, и Белова имитирует его с помощью экрана. В поэтике Хармса этот мотив чрезвычайно значим — и прежде всего — как метафора выхода в иную реальность, к новому знанию, к интуитивному постижению сущего.

ОКНО:

Я внезапно растворилось

Я дыра в стене домов.

Мне все на свете покорилося

Я форточка возвышенных умов⁹.

С мотивом окна связана также столь ценная Хармсом позиция наблюдателя: лирический герой его стихов, персонажи прозаических произведений нередко усаживаются у окна и, вглядываясь в пространство «не я», коллекционируют зримые приметы, словно стремясь удостовериться в его действительном бытии.

Вот я смотрю в окно и вижу

Там кончается улица, там начинается

Поле, там течёт речка, а там на

/берегу стоит дерево¹⁰/.

В данном случае таким наблюдателем оказывается зритель. В окне-экране ему открывается реальность, воспринятая через призму хармсовского ощущения. Возникающие в окне «виды» связаны с центральными темами творчества писателя, которого чрезвычайно интересовали «всякие летания» и «движение предметов». ¹¹ В мире Хармса «полет в небеса» ¹² был желаемым и естественным состоянием: летали у него не только шарики ¹³ и галки ¹⁴, но кошки ¹⁵, собаки, дома, холмы ¹⁶, сны, кастрюли, летали даже отдельные части тела ¹⁷ и сам товарищ Сталин ¹⁸. Людмила Белова иллюстрирует эту «борьбу с тяготением» ¹⁹, точно выбирая и момент, и объект, и точку зрения. В фокусе только ноги — то, что более всего ассоциируется с опорой, землей, правильным положением в пространстве. Следовательно, нарушение привычного порядка вещей будет более всего заметно. Они, эти ноги, живут самостоятельной, независимой жизнью — совсем, как предметы в знаменитом стихотворении «Звонить-лететь». Людмила Белова, таким образом, следует одному из важнейших для обзриутов принципов выразительности — «принципу автономного изображения детали» ²⁰. Художница фиксирует начало процесса (пограничную хармсовскую ситуацию, когда нечто или некто «отчасти идет по дороге, отчасти по воздуху плавно летит» ²¹), ведь именно сам момент отрыва от земли воспринимается как чудо. Специфике поэтики Даниила Хармса отвечает, как кажется, и характер видеопластики — часть тела, представлена здесь как органическая часть окружающего пространства, природу, родственную травинкам и стебелькам и словно стремящаяся «быть растением» ²².

Добавлю, что в названии инсталляции использована слегка измененная цитата из записной книжки Даниила Хармса. «С 24 января 1928 года по 13 декабря 1929 года ровно 689 дней» ²³. Хармс питал особое пристрастие к числам и числовым закономерностям и таким образом устанавливал связь между собой различных событий и «случаев». Для Людмилы Беловой подобный ход — еще один знак нарушения привычной логики, еще одна отсылка к поэтике абсурда.

Виталий Пушкицкий создает в честь Хармса целый мемориал. На подиуме, сооруженном из книг, высится кровать с откинутым одеялом. Одеяло записовано и, тем самым, превращено в скульптуру. Объект для «памятника» избран со знанием дела. Кровать — предмет, который фигурирует во многих текстах писателя, образ явно символического ряда. Кровать связана с темой сна или бессонницы, а через нее с темой творчества и муками сочинительства. Вспоминается, прежде всего, рассказ «Утро», написанный от первого лица и содержащий реалии хармсовской биографии. «Я вижу свою комнату и вижу себя, лежащего на кровати. Я покрыт одеялом почти с головой. Едва только торчит лицо...». «Сегодня я проснулся в два часа дня. Я лежал в кровати до трех, не в силах встать. Я обдумывал свой сон: почему собака посмотрела в реку, и что она там увидела». «Я сел на кровать и закурил. Я просил Бога о каком-то чуде. Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо (несколькими строками выше ожидание чуда прямо связывалось с литературными занятиями: «я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать»)» ²⁴. Очевидно, что модель, использованная для «памятника», имеет непосредственное отношение к одному из «существенных убеждений Хармса», а сам «памятник» как нельзя лучше поддерживает основную идею выставки. Как мы помним, Хармс «считал, что ожидание чуда составляет содержание и смысл человеческой жизни» ²⁵.

Кровать с откинутым одеялом, кроме того, — выразительный пластический образ. Отвердевает, монументализируется, героизируется мимолетная, подчеркнута временная ситуация, явно не подлежащая увековечению. «Памятник» Пушкицкого обнаруживает, тем самым, родственность с хармсовским абсурдным предметом. Созданный художником образ аккумулирует и другие ассоциации: связанный с арестом, мотив внезапного исчезновения (по ощущению здесь есть соответствие стихотворению «Из дома вышел человек»), равно как мысль о современности Хармса, его присутствии «здесь и сейчас».

Инсталляция Пушницкого развивается как тема с вариациями. «Мемориальная» кровать окружена книгами и персонажами, словно бы материализовавшимися из ночных воспоминаний и фантазий героя. Книги представлены как физическое тело, как объект. Они подвергаются операциям, далеким от своего прямого назначения: протыкаются, связываются, заворачиваются, печатаются, заключаются в закрытую стеклянную форму. Столь свободное обращение с книгой художник мыслит как метафору – метафору тех рискованных приключений, в которые Хармс вовлекал язык и литературу.

«Книжные массы» Пушницкого вместе с тем напоминают о «стихах, ставших вещью», которые «можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется»²⁶. Подобная «близость к реальности, т. е. к независимому существованию» («слова и мысли» Хармс приравнивал к хрустальному пузырьку для чернил, стоящему перед ним на столе), была одним из фундаментальных свойств художественной системы Хармса, критерием истинного искусства.

Обилие чудаковатых персонажей, одновременно и абсолютно конкретных и совершенно абстрактных (они снабжены именами, отчествами и фамилиями, но появляются в тексте, словно бы, ниоткуда, не имеют никакой биографии, никакого характера и попросту не существуют вне пределов повествования) – отличительная черта творчества писателя. Виталий Пушницкий, используя фотографию, превращает реальных людей в хармсовских героев, акцентируя «настоящность» последних. Они, как и у Хармса, изолированы от жизненного процесса, существуют в некой автономной, не совсем понятной ситуации. Эта изоляция подчеркнута наглядно: люди заключены в стеклянные колбы. Найденный художником ход удачен и позволяет передать также другие черты хармсовской стилистики (прежде всего, конечно, тот же абсурд). В прозе писателя собрана своего рода коллекция – человеческих типов, реакций, действий, ситуаций. Хармс ведет за ними постоянное наблюдение и как бы выставляет на всеобщее обозрение. Помещая «заспиртованных» человечков в бутылки, делая их прямыми экспонатами кунсткамеры, Виталий Пушницкий тематизирует методологию подобного взгляда.

Андрей Чежин создает портретную галерею «действующих лиц» прозы и поэзии Хармса. Он визуализирует не прямые словесные описания внешнего облика персонажей, но сам метод формирования образа, саму логику «нарушения обычных правил рассуждения о смыслах»²⁷ – логику абсурда. Одни лица включают инородные тела (ножи, бритвы, гвозди) или целиком, как маски, закрыты мышеловками, бумажными листами с записями, металлическими терками, обмотаны проволокой, зашиты нитками. Другие утратили отдельные анатомические части – на женских остались лишь рты, на мужских – только носы с бровями. Их жуткую и противоестественную реальность подтверждает фотография – документ, по определению фиксирующий то, что существует «на самом деле». Острота воздействия этих странных, страшных и смешных ликов-монстров, ликов-мутантов усиливается за счет количества изображений и их крупного формата. Чежин не иллюстрирует Хармса, а словно бы перевоплощается в него и без потерь переводит образ с языка литературы на язык пластики. В этом плане особенно выразительна серия, выполненная по мотивам «случая» из «Голубой тетради № 10».

«Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и хребта у него не было, и спины у него не было, и никаких внутренних органов у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы не будем о нем говорить»²⁸.

Художник иллюстрирует именно ход повествования, этого говорения ни о чем, в результате которого относительно реальный поначалу человек («жил-был») постепенно оказывается несуществующим. Рассказ написан в 1937 году и сегодня, естественно, вызывает соответственные, хотя и не прямые, ассоциации. У Чежина они тоже присутствуют: лицо его персонажа изменяется в результате насильственных действий, либо блокирующих функции органов (глаза и рот зашиты, глаза перекрыты ножом), либо грозящих уничтожением (нож отрезает нос). Специфичны и использованные «орудия» – ранящие, режущие, колющие (бритва, нож, гвоздь). В конце концов, лицо исчезает вовсе, заменяясь мятым, бесформенным комком. Персонажи Чежина лишены при этом конкретных исторических примет – скорее, это наши современники. Художник тем самым обращен не к прошлому, а к настоящему. Он использует оптику Хармса для того, чтобы понять наше время.

В произведениях Петра Перевезенцева и Сергея Якунина персонажем становится уже сам писатель. Он здесь не присутствует, но подразумевается, поскольку нам предъявляются «архив» Даниила Хармса и целый «Хармскабинет». Хармс любил придумывать квартиры, в которых ему хотелось бы жить: в записных книжках много рисунков с планировками воображаемых помещений и схемами расстановки мебели. Сергей Якунин удовлетворяет это желание и создает для Хармса обитель чудотворца – удивительное пространство, наполненное, как старинный кабинет редкостей, странными предметами, сконструированными в соответствии с мыслями и жизненным пове-

дением Хармса, «по образу и подобию» его поэзии, прозы, дневников, по воспоминаниям друзей и знакомых. Здесь все «действует» — выдвигается, открывается, качается, крутится, дергается, включается, звучит. Якунин явно ориентируется на пристрастие Хармса и других обэриутов к квазимеханизмам, имеющим диковинный вид, устройство («а эту сложную машину я сделал сам из ячменя») и непонятное или нелепое назначение²⁹. Современники упоминали о некоей «машине», якобы стоявшей у Хармса в комнате. На вопрос о том, для чего она нужна и как работает, Хармс не отвечал³⁰. Сергей Якунин предположил, что это могла быть «машина для определения погрешности в равновесии сил», обыграв одно из важнейших понятий словаря и мировоззрения Хармса, а именно: «некоторое равновесие с небольшой погрешностью»³¹.

«На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась» (надеюсь, читатель узнал концовку «Старухи»). Тем более что про выставку «рассказать не так-то просто», ведь, похоже, «я о ней ничего не знаю»³². «Живьем» видела лишь часть произведений. Одни — только во фрагментах (непонятно, что за целое из них сложится) или экранных изображениях (неясен даже размер, а от этого ведь много зависит), иные представляю лишь как сценарии или «протоколы о намерениях» (интересные, но что получится?), есть и такие, о которых мне ровным счетом ничего неизвестно. Даже в точности и полноте списка участников не уверена, возможно, их будет больше или меньше, возможно, вовсе не эти, а другие. Миша Карасик уехал, остальных не найти, да, впрочем, они и сами не очень понимают, как все будет выглядеть (на месте разберутся). Но каталог-то должен успеть к открытию! Ситуация абсурдная, но, как кажется, хармсовская.

Вот, собственно, и все.

Ирина Карасик

¹ Я решил растрепать одну компанию... Цит. по: Даниил Хармс. Полет в небеса. Л., 1989. С. 450 (Далее: Полет).

² Хармс Д. Записные книжки. Т. 2. СПб., 2002. С. 195. Запись 31 октября 1937 года.

³ Хармс Д. Сказка (1935). Полет. С. 275 — 278.

⁴ Александр Косолапов. А-Я, 1980, № 2. С. 32.

⁵ Ср.: «Это был высокого роста, несколько сутулящийся крепкий мужчина» (Носкович Нина. Рассказ художника. Цит. по: Хармсиздат представляет. СПб., 1995. С. 89).

⁶ Герасимова А. Есть ли чудо? Там же. С. 108.

⁷ Использую определение К. С. Малевича из надписи на обороте картины «Сложное предчувствие» (1928 — 1932).

⁸ Хармс Д. Старуха. Полет. С. 400.

⁹ Хармс Д. Окно. Дней катыбр. Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. М., 1999. С. 179.

¹⁰ Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб., 2005. С. 187.

¹¹ Хармс Д. Записная книжка 38 (1935 год). Цит. по: Д. Хармс. Записные книжки. Дневник. Книга 2. СПб., 2002. С. 182 — 183.

¹² Стихотворение Хармса (1929), давшее название сборнику его произведений, изданному А. Александровым в 1991 году (опубликовано: Дней катыбр. С. 110). О мотиве полета см. подробнее: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. Ср. также: «Я даже летать умею. Но об этом даже рассказывать не буду, потому что все равно никто не поверит» (Я решил растрепать одну компанию. Полет. С. 449).

¹³ См. хрестоматийное стихотворение «Летят по небу шарики». (Полет. С. 143 — 144).

¹⁴ См. стихотворение «Уж я бегал, бегал, бегал...» (Там же. С. 227 — 228), в котором вслед за галкой в воздух поднимается мальчик.

¹⁵ См. «Удивительная кошка» (Там же. С. 250).

¹⁶ См., например: «Рассказы о летающих холмах, приносимые оборванцами из Никитинской слободы, встречались в доме Рундадаров с оживлением и напряженным вниманием. Платоном Ильичом хранились длинные списки о деталях летания больших и мелких холмов. Особенно отличался от всех других взлетов взлет Капустинского холма. Как известно, Капустинский холм взлетел ночью, часов в 5, выворотив с корнем кедр». (Там же. С. 295).

¹⁷ См. стихотворение «Звонить-лететь» (Там же. С. 143 — 144).

¹⁸ Уснер Г. Случай из жизни Хармса. Хармсиздат представляет. СПб., 1995. С. 65.

¹⁹ Определение К. С. Петрова-Водкина. Так называет одну из глав своей книги о Хармсе Ж.-Ф. Жаккар. См.: Жаккар Ж.-Ф. Ук. Соч.

²⁰ Кобринский А. Даниил Хармс и поэтесса ОБЭРИУ (природа — пространство — человек). Хармсиздат представляет. С. 70.

²¹ Из стихотворения Д. Хармса «Удивительная кошка».

²² Хармс Д. Столкновение дуба с мудрецом (1929). Даниил Хармс. Дней катыбр С. 118.

²³ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. СПб., 2002. С. 323.

²⁴ Цит. по: Полет. С. 442, 443.

²⁵ Обе «закавыченные» цитаты взяты из воспоминаний В. Н. Петрова. См.: Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 193.

²⁶ Письмо к К. В. Пугачевой. Цит. по: Полет. С. 483. Хармс развивает здесь сформулированный несколькими годами ранее парадоксальный афоризм:

«Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» (Записная книжка 38. С. 170).

²⁷ Строка из стихотворения «Хню» (1931). Цит. по: Дней катыбр. С. 200.

²⁸ Цит. по: Полет. С. 353.

²⁹ Подробнее см.: Кобринский А. Указ. Соч. С. 70. Цитируемые мной строки из сценки «Моя душа болит...» (1933) приведены там же.

³⁰ Там же. Хармс говорил даже о «словесных машинах» и выделял четыре вида таковых: стихи, молитвы, песни и заклинания. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ» (Записные книжки. Т. 2. С. 174).

³¹ Открытие словосочетания принадлежит Я. С. Друскину. См. об этом: Жаккар Ж.-Ф. Указ. соч. С. 142 — 149.

³² Хармс Д. Симфония № 2 («Ну и Бог с ним. Я лучше расскажу про Анну Игнатьевну. Но про Анну Игнатьевну рассказать не так-то просто. Во-первых, я о ней ничего не знаю...»). Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Ук. Соч. С. 245.

ЛЮДМИЛА БЕЛОВА

« 6 8 9 . Р О В Н О »

«С 24 янв<аря> 1928 года по 13 дек<абря> 1929 года ровно 689 дней»

Хармс.

«Вот я смотрю в окно и вижу
там кончается улица, там начинается
поле, там течёт речка, а там на
<берегу стоит дерево>»

ноябрь 1931 г.

«Окно – Я внезапно растворилось
я дыра в стене домов
мне всё на свете покорилось
я форточка возвышенных умов.
всё.»

15 марта 1931 г.

«...как странно если б два события вдруг
наступили одновременно.»

13 января 1930 г.

Видеоинсталляция

Видео «Окно» 5 мин. DVD.

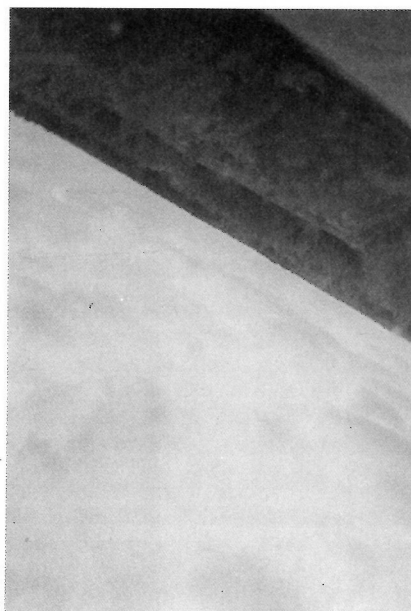
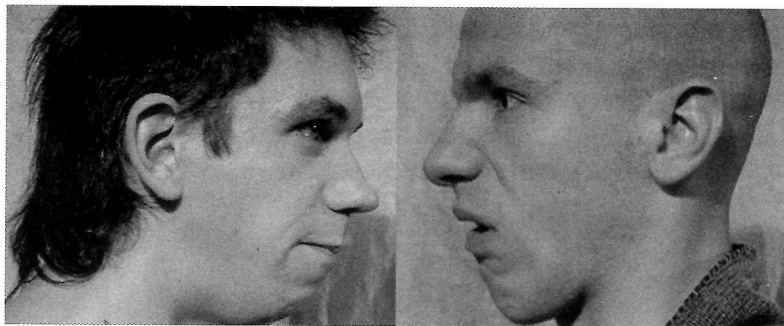
Видео «Разговор» 2 части по 5 мин. DVD.

*Стол, перед ним СТУЛ. На столе, под столом, в
углу «комнаты» стоят мониторы. Стоят они
неправильно: криво, на боку, и т. п.
На мониторах показываются крупным планом
лица. Лица деформируются, меняется скорость
кадров, часть изображения исчезает. Лица
постоянно разговаривают. Ведут диалог между
собой. Они сняты в профиль.
Это персонажи произведений Хармса.*

*Перед столом – стена, в ней имитация ОКНА, на
котором видеопроекция.*

*В этом видео – всё, что связано в стихах
Хармса с полётом, природой, скоростью,
движением, перемещением в пространстве.
Звуковой ряд – различные шумы, голоса,
классическая музыка.*

*В названии инсталляции использован прием
Хармса, когда он связывает числа при помощи
логики абсурда.*



ДМИТРИЙ ГОРЯЧЕВ

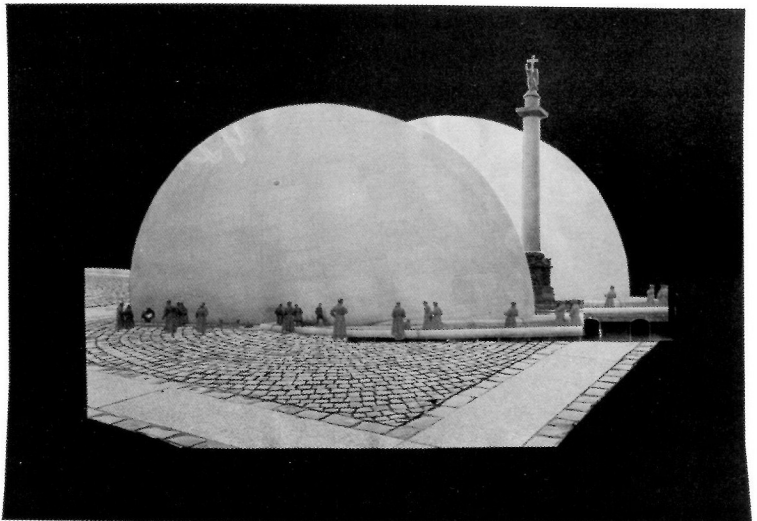
Даниил Хармс
« НЕКИЙ ИНЖЕНЕР
ЗАДАЛСЯ ЦЕЛЬЮ ... »
2005.
Фотоколлаж.
50,0 x 70,0.



УДИВИТЕЛЬНЫЙ
СЛУЧАЙ НАБЛЮДАЛ
Я НЕДАВНО ...
2005.
Фотоколлаж.
50,0 x 70,0.

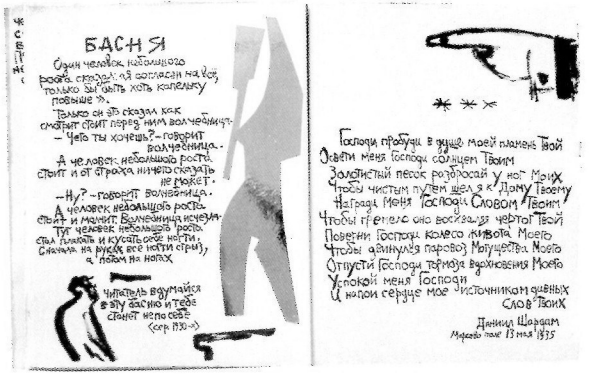
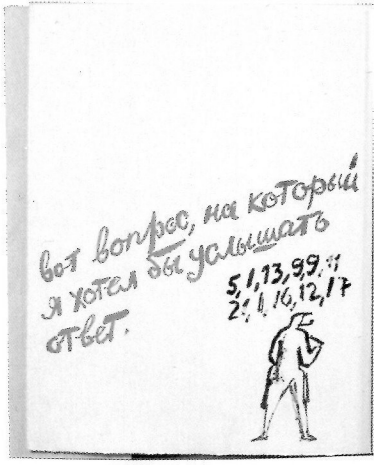
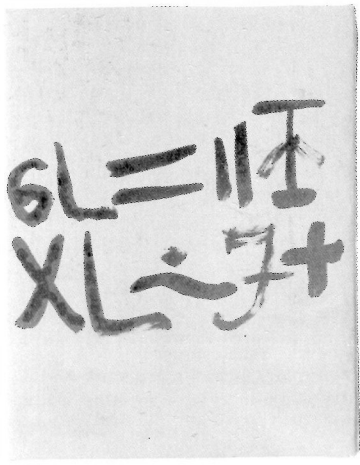
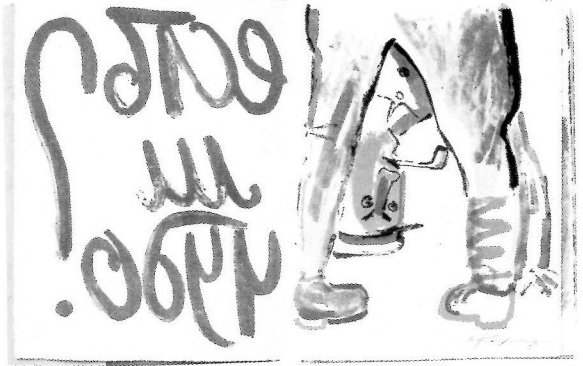
ОДИН ПРОДЮСЕР
ПРЕДЛОЖИЛ ...
2005.
Фотоколлаж.
50,0 x 70,0.

« ОДНА СТАРУХА ОТ
ЧРЕЗМЕРНОГО
ЛЮБОПЫТСТВА ... »
2005.
Фотоколлаж.
50,0 x 70,0.



МИХАИЛ КАРАСИК

Даниил Хармс
ЕСТЬ ЛИ ЧУДО?
Санкт-Петербург: М. К. Хармсиздат, 1995.
Составитель Анна Герасимова (Москва).
32,0 x 24,8.
Тираж 21 экзemplя.
32 страницы в обложке и футляре.
Не сброшюрована.
Бумага, зеркальная бумага, цветная литография,
коллаж.
Футляр – картон, цветная бумага, литография.



МИХАИЛ КАРАСИК

Михаил Карасик

Ч Е М О Д А Н

(по мотивам рассказа Даниила Хармса
«Старуха»).

Драма.

Санкт-Петербург: М. К. Хармсиздат, 2001.

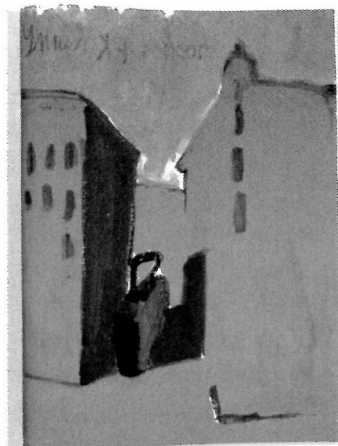
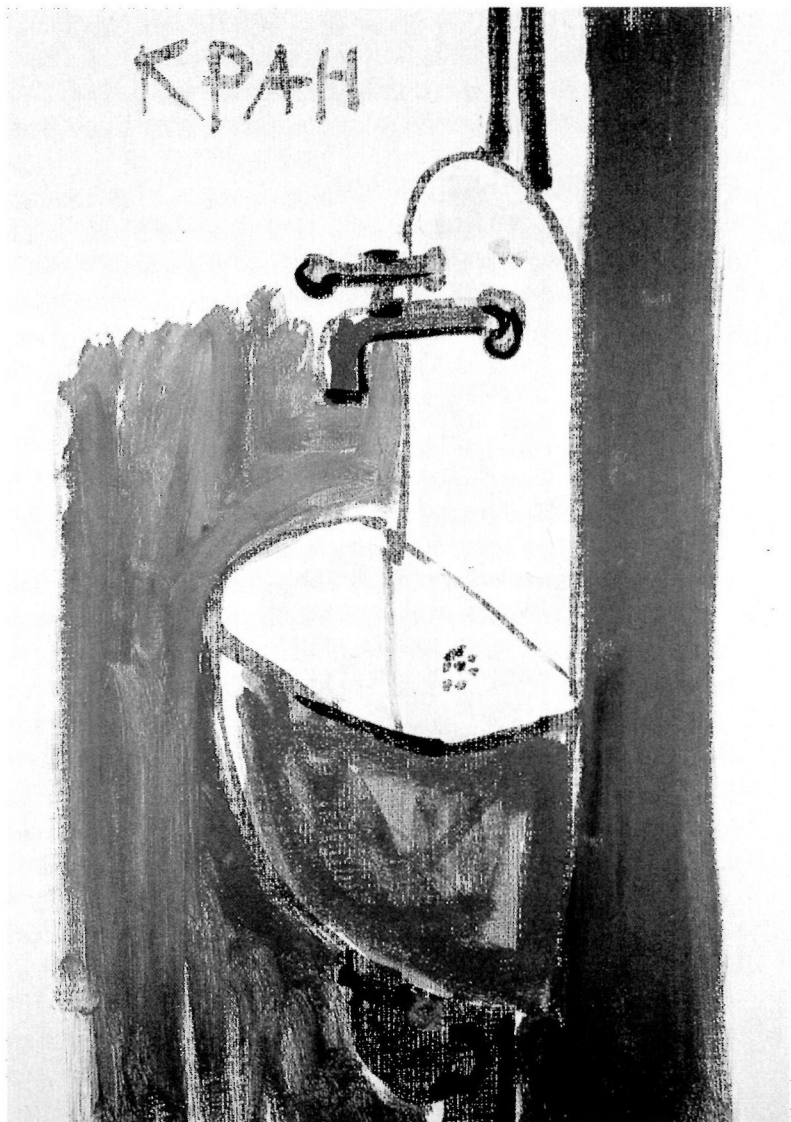
46,0 x 36,5.

Тираж 11 экземпляров.

Сброшюрована. 12 страниц текста – высокая
печать, ручной набор + 7 листов: текст и
иллюстрации – литография на грунтованном
холсте, акрил.

Обложка – чемоданная ткань, картон,
трафаретная печать.

Футляр (48,0 x 37,5) – фанера, трафаретная
печать.



ХАРМС, ВЕЧНЫЙ СОВРЕМЕННОК

ИЛИ «ПОСТОЯНСТВО ВЕСЕЛЬЯ И ГРЯЗИ»

СОВПАДЕНИЯ ПОРОЙ НЕ СЛУЧАЙНЫ...

В июне 2005 года актер Томашевский открыл пятый Хармс-Фестиваль, декламируя с балкона внутреннего двора дома на улице Маяковского, на которой жил писатель, стихотворение «Постоянство веселья и грязи» (1933):

*Вода в реке журчит прохладна
и тень от гор ложится в поле
и гаснет в небе свет. И птицы
уже летают в сновиденьях
и дворник с чёрными усами
стоит всю ночь под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок
и в окнах слышен крик весёлый
и топот ног и звон бутылок.
Проходит день, потом неделя,
потом года проходят мимо
и люди стройными рядами
в своих могилах исчезают
а дворник с чёрными усами
стоит года под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок
и в окнах слышен крик весёлый
и топот ног, и звон бутылок.
Луна и солнце побледнели
Созвездья форму изменили
Движенье сделалось тягучим
И время стало как песок.
А дворник с чёрными усами
стоит опять под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок
и в окнах слышен крик весёлый
и топот ног, и звон бутылок.*

А двенадцатью годами ранее французская ассоциация «Pays-Paysage» – организатор биеннале книг художников в Юзерше, в Лимузене – приняла решение посвятить очередную выставку русским художникам¹. Организаторы удивительно верно почувствовали, что было бы интересно наряду с творениями современных художников из России, выставить русский авангард с его новаторским для своего времени представлением о книге как о предмете искусства, как о нерасчленимом единстве текста и иллюстрации, словесного и визуального образов. Шаг тем более оправданный, что Россия вновь, как и в предреволюционные годы, стояла на перепутье. Так, в одном выставочном зале лимузенской деревушки во Франции оказались собранными иллюстрированные издания футуристов (Крученых, Розановой, Зданевича, Степановой, Родченко, Кульбина, Малевича, Лисицкого, Филонова, Гуро, Гончаровой, Бурлюка) и современные издания (например, Юрия Анненкова, Олега Дергачева, Сергея Якунина, Ильи Кабакова, Дмитрия Пригова, Генриха Сапгира, Сергея Сигея, Леонида Тишкова, «Митьков» и других, в том числе Михаила Карасика, который вместе с филологом Валерием Сажиным был организатором серии Хармс-Фестивалей, получивших большой резонанс в северной столице в 90-е годы, а также последнего фестиваля в 2005 году в 100-летний юбилей со дня рождения писателя).

Инициаторы биеннале в Юзерше, крайне удивленные тем, что произведения Хармса столь часто вдохновляли художников-нонконформистов, обратились ко мне с просьбой написать статью об этом писателе, чье имя все еще оставалось загадкой во Франции (мой перевод вышел позднее в том же году). И отнюдь не случайно свою ста-

тью² я тоже начал с процитированного выше стихотворения, далеко не самого известного у Хармса. Дело в том, что еще в 80-е годы, то есть лет за 10 до выставки, оно было положено на музыку одной из самых популярных в то время рок-групп «Странные игры». Этот факт показался мне весьма знаменательным для эпохи, когда культура советского «андерграунда» одерживала свои первые победы над застоём брежневского режима, медленно агонизировавшего при Андропове и Черненко.

«Постоянство веселья и грязи» — это стихотворение об уходящем времени, о бесконечных «стройных рядах» людей, бредущих к своим могилам, о вселенской неизменности беспечного веселья и соседствующих с ним самых черных сторон жизни, олицетворением которых служит дворник-цербер. Это стихотворение было написано в стол 14 октября 1933 года, то есть вскоре после «досрочного выполнения» первой пятителки, в период сталинских «головокружений от успехов». Но едва зашаталась устои репрессивного режима, как стихотворение вытащили на свет и стали читать, петь, горланить на улицах... Так выстраивается своеобразная хронология литературной судьбы Хармса в России: писателя вынудили замолчать после первых же проб пера (двух стихотворений, напечатанных в 1926 – 1927 годах), затем надолго предали забвению, столь удобному для критиков, и, наконец, позволили вернуться в качестве детского писателя, каковым он по сути никогда не был, а позднее, в 70-е годы — в качестве фантазера, для которого находилось чуть-чуть места в рубрике «юмор» на шестнадцатой странице «Литературной газеты».

Но справедливость опередила официальное признание, и в начале 80-х Хармс стал одним из самых читаемых авторов самиздата. Причем его книги воспринимали не в исторической ретроспективе, а точно так же, как, скажем, «Ожог» (1980) Василия Аксенова или «Москву-Петушки» (1973) Венедикта Ерофеева (ограничимся этими двумя излюбленными авторами самиздата): он был действительно принят как современник. Его короткие рассказы читали и знали (зачастую наизусть!) одинаково хорошо как в среде интеллигенции, так и среди представителей так называемой культуры «андерграунда». К этому времени — позволю себе обратиться к личным воспоминаниям — относятся мои переписывания неизданных произведений писателя, хранившихся в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Могу сказать, что предмет моих исследований сам по себе стал визитной карточкой, пропуском в самые разные круги города, например, в «Клуб-81» (дата создания), где регулярно устраивались литературные вечера (с такими поэтами, как Виктор Кривулин, Елена Шварц, Аркадий Драгомощенко), семинары по литературе и переводу (по Йитсу, например), театральные премьеры (вроде дадаистской постановки «Анны Карениной»); или в «Рок-Клуб» на улице Рубинштейна, где выступали «Аквариум», «Кино», «Странные игры», «ДДТ» и другие, менее известные группы. К этому списку можно добавить содружество «Митьки» (Дмитрий Шагин, Владимир Шинкарев, Александр и Ольга Флоренские) или другие группы художников-нонконформистов, часть которых вскоре объединилась в рамках альтернативной Академии изящных искусств на улице Пушкина 10 (Тимур Новиков, Бугаев-Африка, Олег Котельников и др.).

В контексте столь небывалого увлечения Хармсом появление на выставке в Юзерше книг писателя с иллюстрациями Михаила Карасика, Станислава Жицкого и Сергея Якунина было вполне понятно. Но это была не столько дань моде, сколько стремление возродить традицию, из которой вышел Хармс — традицию авангарда, с его высокой культурой книжной иллюстрации. Знаменательно в этой связи, что, с одной стороны, творчество Хармса было неотъемлемой частью культурного обновления предперестроечной поры (сыгравшего немалую роль в том, что перестройка стала исторической необходимостью), с другой стороны, само обновление должно было пройти через возврат к традиции, которая в сложившихся условиях оказалась грубо прерванной авторитарной властью. Феномен популярности Хармса объясняется причинами социального, философского и эстетического порядка.

Самыми очевидными из них являются, видимо, причины социального порядка. И, действительно, в коротких текстах, наиболее известные из которых объединены под характерным названием «Случаи» (в свое время они были проиллюстрированы Карасиком), Хармс изображает реальность, фактически мало изменившуюся к 1970 – 80-м годам. Реальность эта ужасает своей беспощадностью, царящими в ней грязью, бедностью, пьянством, очередями, хамством толпы, грубостью отношений между людьми. Картина такой действительности пугает беспорядочным нагромождением множества частных, столь же абсурдных в своих связях друг с другом, как и в своей внутренней сущности. Взятая в отдельности, каждая из этих частных могла бы остаться незамеченной, но собранные вместе, они вдруг предстают нелепым маскарадом, где то, что поначалу смешит, оборачивается вдруг чем-то невыносимым. К тому же, эффект этот удваивался тем фактом, что прошло уже более четверти века с момента, когда Хрущев, преданный идеям исторического материализма, пообещал счастье в самом ближайшем будущем, а жизнь практически так и не изменилась к лучшему.

В самом деле, по сути ни одно явление повседневности, описанное Хармсом, не претерпело сколько-нибудь значительных изменений в последующие десятилетия. Ограничимся одним, типичным в этом отношении примером — «квартирным вопросом»: ситуации тяжелые и странные, комические и драматические, порожденные скученностью коммунальных квартир, Хармс описывает в целом ряде произведений. Вспомним хотя бы героя «Победы Мышина» (1940), растянувшегося на полу в коридоре в окружении жильцов коммуналки, которые тщетно пытаются заставить его встать, угрожая даже поджечь, на что он отвечает: «Мешал и буду мешать». Эту странную ситуацию не в состоянии разрешить и милиционер с весьма ограниченными умственными способностями, прибывший вскоре на место происшествия в сопровождении, как и положено, дворника «с грязными руками»: Мышин как ни в чем не бывало продолжает лежать в коридоре. Ручаемся, что и в начале 80-х он все еще оставался на прежнем месте... Во всяком случае, тех, кто годами стоял в очереди на право получения нескольких дополнительных метров жилплощади (именно так обстояли дела в эпоху, когда заново открывался Хармс), такая сценка не могла оставить равнодушными. Выражение: «Это Хармс» для обозначения абсурдной ситуации вошло тогда в язык не случайно.

Кульминацией описаний царящей вокруг жестокости является, без сомнения, тема арестов — лейтмотив творчества писателя, начиная с «Елизаветы Бам» (1927) и вплоть до «Помехи» (1940) — одного из последних рассказов, написанных незадолго до собственного ареста. В этом рассказе (так прекрасно проиллюстрированном Карасиком), человек в черном пальто в окружении двух военных и неизменного дворника нарушает интимную близость мужчины и женщины. После хрущевской оттепели последствия от встречи с «людьми в черном» приняли, конечно, менее трагический оборот; тем не менее, вмешательство сил порядка в жизнь людей до недавнего времени было в России реальностью.

Можно привести в качестве примеров много других тем, которые, вопреки дистанции времени, приближают Хармса к современному читателю. Было бы, однако, упрощением видеть в этом единственное объяснение успеха его произведений после того, как они были заново открыты. В этой связи отметим, что Хармс не воспринимает действительность исключительно в контексте порожденных ею репрессий. Его видение гораздо шире: человек слишком мал и слаб, чтобы постичь реальность во всей ее полноте, он слишком слаб даже для того, чтобы совладать со своими собственными желаниями, он обречен на одиночество и беспомощную неподвижность перед лицом великого «Всё», напоминающего ему кучу обломков, которые он не в силах собрать воедино.

Таким образом, можно утверждать, что творчество Хармса обладает универсальным значением, и успех его не сводится к полноте представленного в нем материала для социологических исследований. Возвращаясь к стихотворению, процитированному в начале статьи, можно смело сказать, что фигура дворника-стукача (центрального персонажа в жизни двора как в Советском Союзе, так и при старом строе) поднята до величины универсальной и постоянной. Достигается это путем расширения от строфы к строфе плана изображения — взгляд как бы отдаляется, раздвигая границы пространства и времени, пока не упирается в вечность («Движенье сделалось тягучим,/ и время стало, как песок»). Последние шесть строк во всех строфах почти идентичны, однако, благодаря отдалению фона, описанная в них фигура дворника-цербера «с грязными руками» (как и мотив беспечного веселья) вырастает к третьей строфе до вселенского масштаба. Этот образ напоминает о неизбежном крахе официальной идеологии, которая, как и вообще всякая идеология, основывается не на философских посылах (как, например, у Хармса или, ранее, у Малевича), — это «чистая утопия», создаваемая «грязными руками» власти, наподобие той, что уже в 1918 году так блестяще изобразил Замятин в своем памфлете «Великий ассенизатор». И хотя с первого взгляда создается впечатление, что ситуации, описанные в рассказах Хармса, принадлежат прошлому, без сомнения, именно их универсальное значение в сочетании с бунтарским (хотя и аполитичным) характером не могло не импонировать молодежи и обеспечило писателю подлинную популярность не только в предперестроечную эпоху, но и позднее, вплоть до наших дней.

В самом деле, знаменательно, что и сегодня, спустя 20 лет после начала перестройки, несмотря на радикальные перемены социального контекста, в котором родились эти произведения, они по-прежнему не оторваны от действительности. Приведу в подтверждение реакцию актрисы швейцарской труппы Паскье-Россье (Pasquier-Rossier), которую самоотверженные организаторы Хармс-Фестиваля 2005 года (уже упоминавшиеся выше Сажин и Карасик) пригласили со спектаклем «Четвероногая ворона». Во время открытия фестиваля, глядя на падающих из окон дома 11 по улице Маяковского кукол-старушек, актриса призналась мне, что лишь сейчас, прожив несколько дней в Петербурге, она поняла, что Хармс был настоящим реалистом! В качестве другого подтверждения можно привести сам этот чудесный, типично петербургский двор по улице Маяковского 11, одновременно гряз-

ный и поэтический, точь-в-точь такой, в каком часто бывал Хармс и его герои, такие, к примеру, как рассказчик из «Старухи» или бедный внезапно ослепший Абрам Демьянович из «Истории», которого нищета гонит на помойку в поисках объедков; двор, служащий фоном диких картин и событий, сопровождающих падение старушек. И, наконец, еще одно свидетельство – трудности, с которыми пришлось столкнуться организаторам фестиваля по вине городской администрации, пожелавшей было привести в порядок («ассенизовать») и подновить двор по случаю фестиваля!

Итак, справедливо будет сказать, что Хармс изобразил характерную ленинградско-петербургскую реальность, в какой-то мере советскую, но одновременно и вневременную. Это, однако, еще не объясняет ни восторженного приема, оказанного Хармсу во всех странах, где его переводили, ни увлечения им в театральной среде. Ведь будь он привязан только к реальности своей страны, мы не могли бы объяснить, в частности, того, почему молодой постановщик Женевьева Паскье и вся труппа актеров в начале XXI века в Швейцарии с таким увлечением занялись этим автором. Разве подобные факты не говорят о том, что творчество Хармса не только остается вечно современным для его соотечественников, но и вписывается в гораздо более широкое историко-географическое пространство, что в нем затронуты универсальные, не зависящие от места и времени вопросы человеческого бытия?

Творчество писателя нельзя, в частности, рассматривать в отрыве от общеевропейского кризиса мысли, начавшегося в XIX веке, и от положения современного человека в мире. Хармс оказался на перекрестке двух дорог: будучи запоздалым отпрыском авангарда с его рухнувшими мечтаниями и, одновременно, предвосхищая идеи прото-экзистенциализма, он сумел изобразить трагическое одиночество «человека абсурда», человека, живущего в мире, где ближний стал «чужим», а «Бог молчит». Герой Хармса всегда балансирует на грани полной бессмыслицы и пустоты... Как, например, рыжий из «Голубой тетради № 10»: нескольких строк достаточно, чтобы показать, что он ничто и сказать о нем нечего. Естественно, что ощущение пустоты в одни эпохи сильнее, чем в другие, и все же нет сомнения, что именно оно так роднит поэта, загубленного в 30-е годы, с поколениями последних лет советского строя. Эти годы стали временем наивысшего признания Хармса, что объясняется, помимо упомянутых выше социальных причин, духовным вакуумом, оставленным семьдесятю годами засилья идеологии, успевшей за это время окончательно растерять свое содержание.

И все-таки «человек абсурда» остается человеком и, как и все его предшественники, он отправляется на поиски смысла жизни в мир, который, похоже, его утратил. Как ни страшно его падение («Я достиг огромного падения», «Так низко, как я упал, – мало кто падает», – повторяет Хармс в своих записных книжках за 1937 – 1938), он живет ожиданием чуда, – такого, что восстановило бы разорванные связи, превратило бы, подобно Искусству, хаос в гармонию. Как иначе интерпретировать заключительный эпизод «Старухи», где герой застывает в молитве перед извивающейся перед ним гусеницей, хрупким символом надежды на искупление, надежды, столь же мимолетной, как жизнь превратившейся в бабочку гусеницы? Именно здесь следует искать ключ к разгадке восприятия творчества Хармса – «жажда чуда», тяга к высшему, с тем, чтобы подняться над безнадежно грязным и унылым бытом и, наконец, выражение определенной духовности. Все это в совокупности и составляет круг вопросов, встающих в связи с рецепцией творчества Хармса.

С точки зрения литературно-художественного процесса нам представляется наиболее важным подчеркнуть историческое значение широкого признания писателя в годы всплеска культуры на закате советской власти. Признавая Хармса одним из «своих» («наш»), деятели этой культуры отвечали непреодолимой потребности восстановить украденную у них традицию авангарда.

Авангард пытался вскрыть метафизический смысл и, по мере возможности, развить систему восприятия и отображения мира в его цельности. Стремление к цельности (тотальности) было свойственно и установленной в стране новой власти, с той лишь разницей, что в руках политиков идея цельности – «тотальности» – не могла не обернуться «тоталитарностью». Так и произошло. Именно тогда, в поисках своего места после революции, авангард в искусстве и в политике вступил в противоборство. Тяга к тоталитарности (в широком смысле слова) была сильна у многих художников: она идет от «Комфутов» до «ЛЕФа» и конструктивистов. Но существовало и другое направление, где мы находим Малевича, Хармса и всех, кто по-прежнему предпочитал политической силе философию и эстетику. Исторически сложилось так, что сторонников этого направления заподозрили в мистицизме, затем обвинили в контрреволюции и, в конце концов, уничтожили.

Эти гонения были не чем иным, как реакцией властей на философские искания, на поиски истины, которые неизбежно приводили к совершенно недопустимым вопросам о Боге. После того, как определение истины стало партийным делом, а живым воплощением ее был провозглашен великий вождь, всем, кто продолжал ее поиски,

пришлось замолчать. Но стоило лишиться этого идола, как «истина» в том виде, в каком она была определена сверху, в одночасье потеряла свое содержание, превратившись в набор пустых лозунгов. Началось ретроспективное движение, новые поколения сознательно или бессознательно повернулись к тем, кого в свое время заставили замолчать; движение это крепло по мере того, как тускнел образ отца народов и мумифицировались идейные вожди. Молодежь возвращалась к кругу закрытых вопросов, которыми она не могла не задаться в обстановке морального и духовного опустошения, оставленного предыдущими десятилетиями.

То же происходило и в эстетике. Социалистический реализм, провозглашенный и навязанный в 1934 году первым Всесоюзным съездом советских писателей, означал откат к псевдоклассическим художественным принципам, отмеченный к тому же дурным вкусом его создателей — наивных неопитов, призванных на службу утвердившейся догме. От «искусства творить» вынужденно возвращались к «искусству повторить» (Малевич), в свое время отвергнутому авангардом и по существу всем новым искусством. Это была попытка обуздать писательское слово, остановить в застывших образах изменчивую по определению реальность. Все творчество бывшего заумника Хармса противоречило этим, по сути, реакционным предписаниям, и потому он оказался за бортом тогдашней официальной литературной жизни. Но время работало на него, и, как только его книги смогли дойти до читателей, его мировоззрение и его слово органично вошли в русскую литературу.

Пример Хармса очень показателен: любые, даже самые рьяные попытки навязать деятелям литературы и искусства чуждую им художественную концепцию обречены. В то время как «там» искусственно выводили формулы математически непогрешимого и обязательного счастья, Замятин писал антиутопию «Мы», а несколькими годами позже у Булгакова конфискуют по политическим мотивам «Собачье сердце». «Там» сделали все, чтобы изгнать из советской литературы фантастику, тем не менее в 1930 — 40-е годы тот же Булгаков создавал «Мастера и Маргариту». «Там» лукавили, будто верят, что время таинств и мистики миновало, раз найдены ответы на все вопросы, а Платонов между тем оставил нам «Джана» и «Котлован». «Там» даже хотели запретить смех, вычеркнув на время Зощенко из советской литературы — настолько светлое будущее виделось серьезным и близким. Когда «там» окончательно уверились, что духовный мир человека может быть объектом изображения лишь буржуазной литературы, Пастернак опубликовал своего «Доктора Живаго». За этим последовали диссиденты и целый пласт эмигрантской литературы... А поэты? Ахматова, Мандельштам, Бродский... Вспомним, что, когда «там», следуя той же логике, считали, что с авангардом покончено, появились обэриуты, а позднее, когда «там» заклеямили экзистенциализм и абсурд как отражение упадка западной культуры, в России был уже Хармс. «Там» наверху часто ошибались...

Неудивительно, что едва советский читатель получил выбор, он бросился именно к этим произведениям, в самое короткое время положив конец длившемуся десятилетия насилию над литературным процессом. Интерес к авангарду в 1970 — 80-е годы, и, *a posteriori*, к Хармсу и обэриутам объяснялся вовсе не преходящей модой на них или тягой к запретному. Просто восстанавливалась связь времен там, где она была прервана.

Феномен Хармса особенно интересен в этой связи, ибо эволюция писателя в 30-е годы показывает, что его художественная система претерпела кризис, во многом сходный с кризисом европейских течений авангарда. Отражением этого кризиса стали написанные Хармсом произведения тех лет, отчасти рожденные российской действительностью, но в известной мере также и внутренними противоречиями, свойственными и другим европейским течениям авангарда. Послевоенный экзистенциализм и абсурд стали следствием этого кризиса. А в стране, переживавшей небывалый, касавшийся всех сторон жизни кризис, этой литературе было суждено большое будущее. Советские идеологи, даже в 1987 году все еще определявшие экзистенциализм как «иррационалистическое направление буржуазной философии, возникшее <...> как выражение кризиса буржуазного общества» (см. «Советский энциклопедический словарь»), потерпели еще одно поражение. Для нас же это служит еще одним свидетельством того, что в наглухо отгороженной от внешнего мира России, все эти годы невидимо шел единый с европейской культурой литературно-художественный процесс, остановить который была не в силах даже тяжелая артиллерия Союза советских писателей.

Этот художественный процесс проявился, в частности, в культуре андеграунда: ориентируясь в основном на западные, в течение долгого времени недоступные образцы, она находила опору и в собственной культуре. Начался ускоренный процесс адаптации культуры, протекавший так стремительно, что с неизбежностью привел к смешению всех и вся. Так, Хармс очутился рядом со звездами советского рока, с «панками», с «некрореалистами» параллельного кино, а также рядом с такими, как Битлс, Секс Пистолз, Дали, Энди Уорхол, Пенк, Кафка, Ццара, словом — в самой разношерстной толпе. Однако в глазах новых поколений эта мешанина не была случай-

ной – в столь разных творческих явлениях они видели общее начало – бунтарский дух, от которого вокруг дышалось свободнее. Явление «андеграунд» может показаться эпизодичным, вытекающим из культурного и духовного хаоса, царившего тогда в стране. Тем не менее, подобного объяснения недостаточно, хотя бы уже потому, что параллельная культура сыграла первостепенную роль в либерализации страны – перестройка лишь закрепила ее завоевания.

Что касается Хармса, то его роль здесь особенно важна – не даром за эти годы он стал одним из излюбленных авторов у художников. Эти художники помещают свое творчество в традицию исторического авангарда, показывая тем самым, что недостаточно обрести свободу, необходимо еще собрать и возродить все утраченное, недостающее, разрушенное. Возвращаясь к отечественному авангарду, интегрируя в него наследие других культур они перекинули мост от традиции к взрывному и подчас неуправляемому андерграунду.

И никаким «грязным рукам» не под силу разрушить этот мост, потому что он стоит на таких опорах, как творчество Хармса – писателя, который был и остается вечным современником... нашим современником.

Жан-Филипп Жаккар

Выражаю искреннюю благодарность Гаянэ Мкртчян за помощь в процессе работы на этой статье.

¹ Об этой выставке см.: Жаккар Ж.-Ф. Живая книга: О выставке русских «Книг художников» в Юзерше (Франция) // НЛО. 1994. № 9. С. 361 – 364.

² J.-Ph. Jaccard. Ecrits d'hier, lecture d'aujourd'hui. Daniil Harms entre avant-garde et underground // Livres d'artistes russes et soviétiques. 1910 – 1993. Uzerche. Pays-Paysage. 1993. PP. 17 – 41. Также на англ. яз.: Yesterday's Writing, Today's Reading. Daniil Kharms between the Avant-garde and the Underground // Books by Russian & Soviet Artists. 1910 – 1993. Saint-Yrieix. Pays-Paysage. 1995. PP. 17 – 41. Здесь я возвращаюсь к некоторым положениям этой статьи.

ВЛАДИМИР КОЗИН

С Л У Ч А И

Инсталляция.

2005.

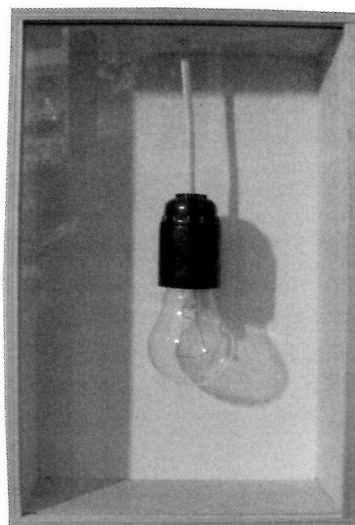
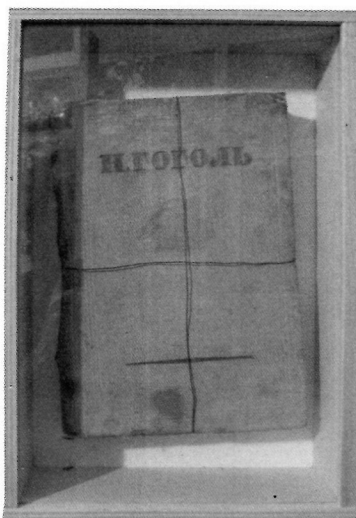
12 ящиков из магазина IKEA.

31,0 x 25,0 x 8,5.

Дверная ручка, лампочка в патроне, очки, книга «Гоголь», носок, прищепка, ветошь, вата, засушенная трава, хлеб, проросший картофель, зеленый лук в банке, 2 пластмассовых попугайчика и пр.

Мир Хармса – предметный мир, который в его воображении становится абсурдистским. Но все, что окружает его и его героев – реально.

В инсталляции предметы представляют, прежде всего, самих себя, но в воображении зрителя они могут «поведать» некоторые истории – «случаи» из жизни, которые происходят с людьми во все времена. И в наши дни тоже.



ВЛАДИМИР КОЗИН

ХАРМС НЕ ДЕТСКИЙ
ПИСАТЕЛЬ

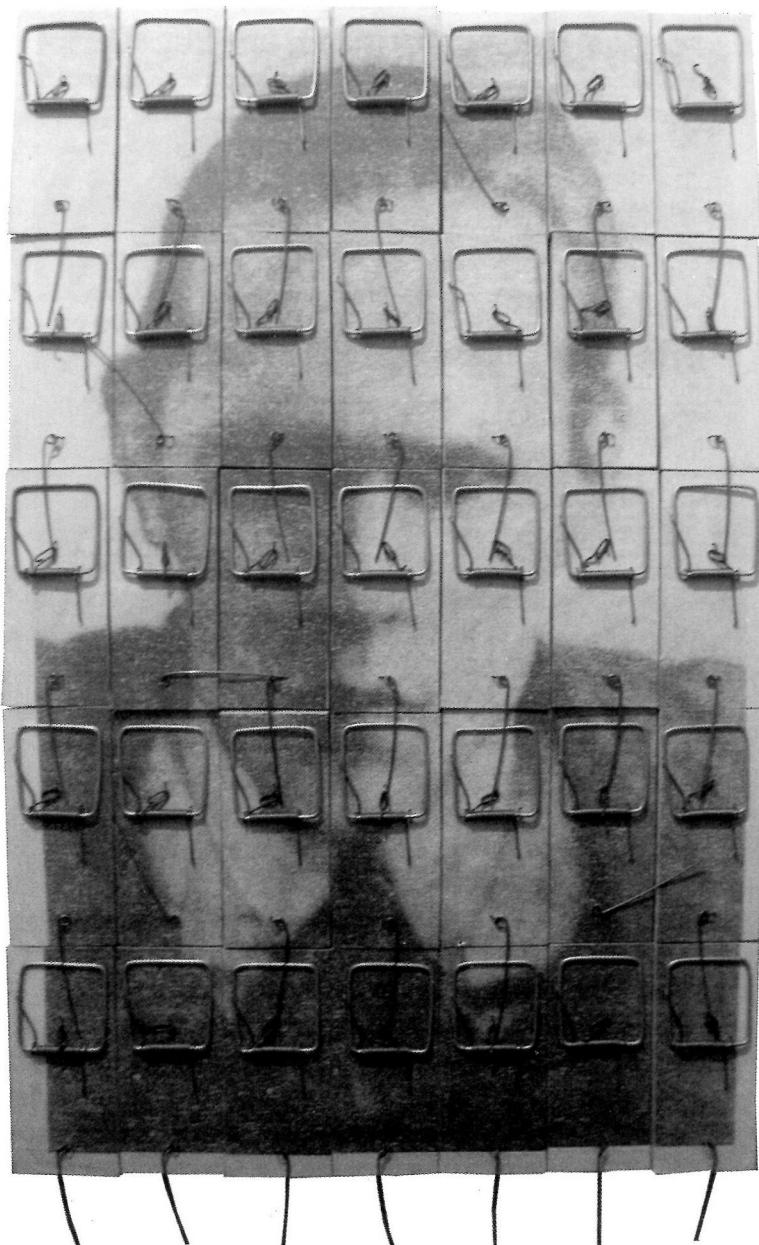
Инсталляция.

2005.

101,0 x 71,0.

Бумага, принтерная печать, стекло, 35
мышеловок, пластмассовая кукла, стул.

*Бытует мнение, что Хармс – детский писатель.
Девочка – кукла, стоя на стуле, трогательно
тянется своими ручонками к дяде на портрете.
Но «дядя» оцетинился мышеловками и не
доступен за стеклом.*



ВЛАДИМИР КОЗИН

И С Ч Е З Н О В Е Н И Е 1
2005.

2 электрифицированных женских лифчика,
провод.

*А кто «хозяйка» лифчика – Незнакомка?
Офелия? Эстер? Марина? Муза?*

И С Ч Е З Н О В Е Н И Е 2

Световая инсталляция.
2005.

10 калош, электрифицированных лампочками,
провод.

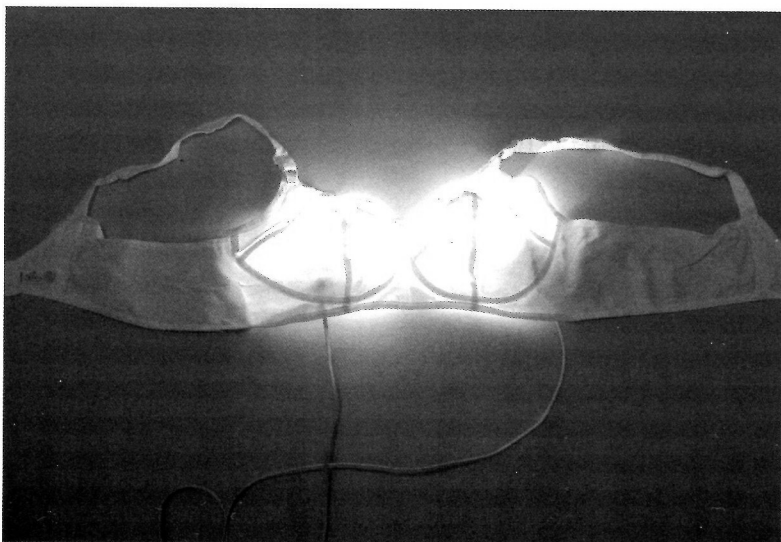
*10 электрифицированных калош – странное
скопление без людей. Люди исчезли – остался
след – свет.*

С Т Р А С Т Ь

2005.

Объект.

Пластмассовые животные, газета.



ПЕТР ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВ

Даниил Хармс

М Ы Р

[Папка с 20 пронумерованными листами; содержит одноименный текст Хармса полностью].

2005.

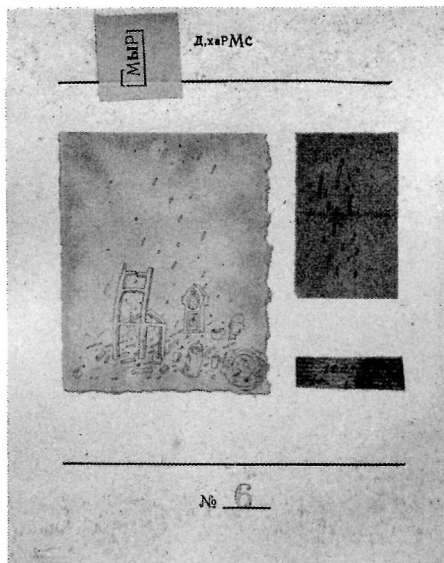
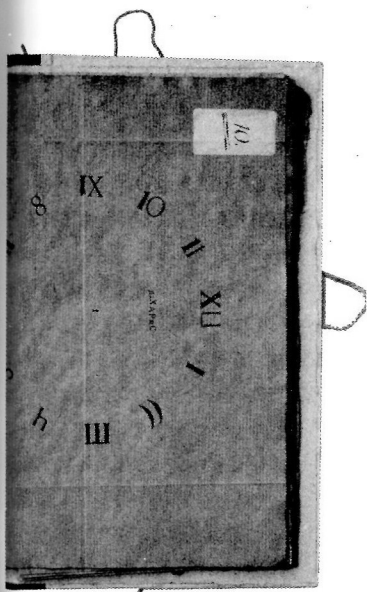
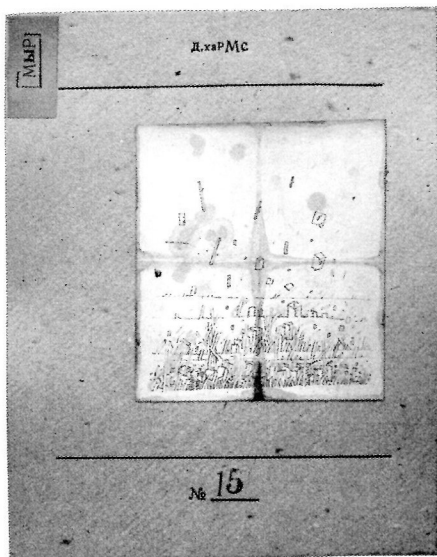
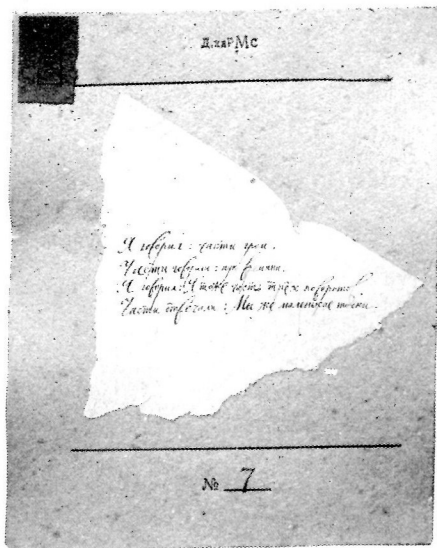
Уникал.

Картон, бумага; высокая печать с ручного набора, коллаж, цветные чернила, штампы и штемпельная краска.

28,3 x 22,0.

Папка (29,6 x 23,5) — картон, оберточная бумага, наклейка (бумага, высокая печать).

Прежде всего — настойчивая отсылка (образная, ассоциативная, осязательная) — к плохо пропечатанному, серому, шершавому, фиолетовыми чернилами измаранному бланку. Материальный, вещный, плотский мир, прежде чем подвергнуться преобразению в алхимическом тигле искусства, — запротоколирован, заверен казенной печатью, заархивирован, разложен по рубрикам, подшит к делу. Здесь авансированы все последующие — и последнее «Дело» Хармса. Победа над костной материей — где-то там, в стороне, вдали. Здесь и сейчас материя торжествует — проштемпелеванная, заактированная, только еще «вступающая в законную силу». Во-вторых — цифирь. Рубрики, главки, штампы, даты, рубли и (чаще) копейки. Тут же — иная цифирь, выстраивающаяся загадочным орнаментом, растущая и иссякающая, повинующаясь тайным законам гармонии...



ПЕТР ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВ

ЕГИПЕТСКИЕ
ТЕТРАДИ ДАНИЛА
И ВАНОВИЧА
ХАРМСА

[Папка с 60 пронумерованными листами. Содержит конспекты по истории древнего Египта] 2005.

Уникат.

Бумага, высокая печать с ручного набора, коллаж, цветные чернила, тушь, акварель, штампы, штемпельная краска.

35,0 x 21,0.

Папка (36,0 x 22,5) – картон, бумага, кожа, приклейка (бумага, тушь, перо), 3 пары веревочных (льняных) завязок.

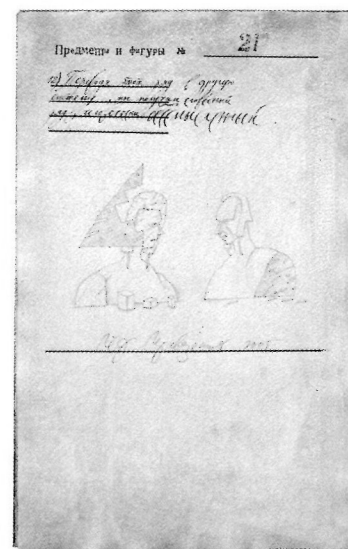
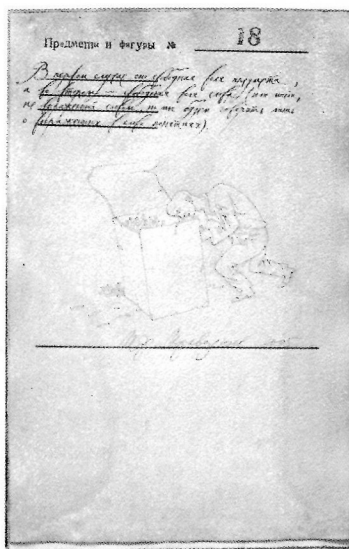
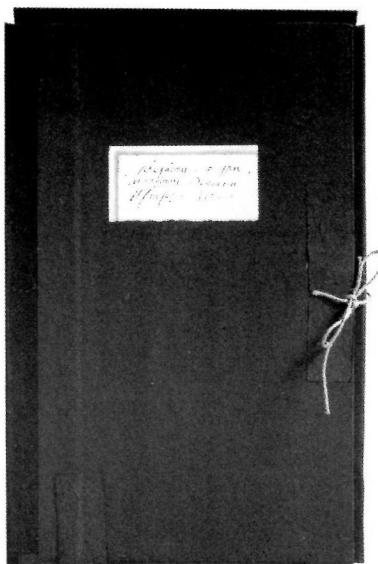
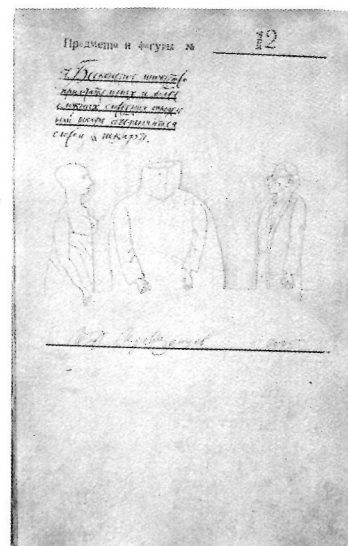
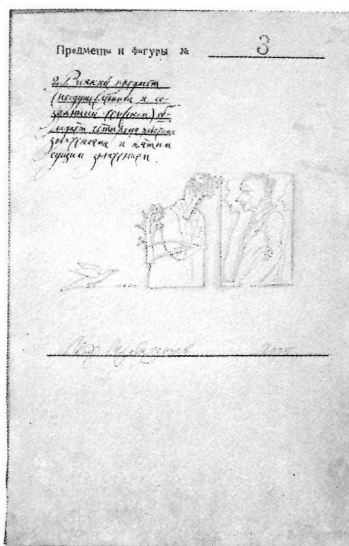
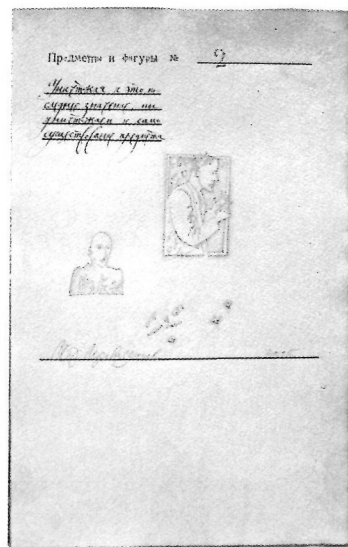
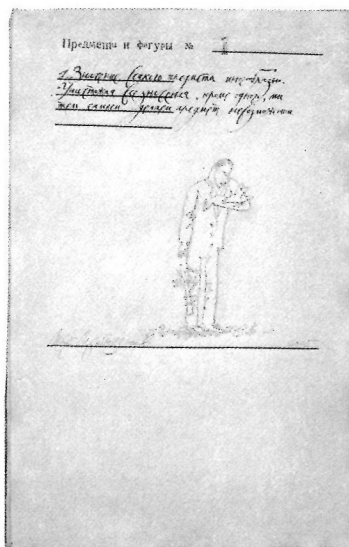
ПРЕДМЕТЫ И
ФИГУРЫ, ОТКРЫТЫЕ
ДАНИЛОМ
И ВАНОВИЧЕМ
ХАРМСОМ

[Папка с 23 пронумерованными листами; содержит одноименный текст Хармса полностью] 2005.

Уникат.

Картон, бумага; высокая печать с ручного набора, цветные чернила, тушь, акварель, штампы и штемпельная краска, карандаш. 37,5 x 24,0.

Папка: 29,5 x 26,0 – картон, бумага, крашенная в массу, приклейка (бумага, цветная тушь, акварель), шпагат.



ПЕТР ПЕРЕВЕЗЕНЦЕВ

ЧЕМОДАН

Объект.

2005.

Чемодан с тремя отделениями — фанера; ткань, выкрашен зеленой масляной краской, кожаная ручка, металлические застежки и замок.

32,5 x 53,5 x 17,0.

На внутренней стороне крышки — этикетка: высокая печать с ручного набора; коллаж, цветная тушь, штамп, штемпельная краска.

Содержимое чемодана

ОТДЕЛЕНИЕ А):

1. Картонные коробочки (аптечные) — 9 штук. Этикетки — высокая печать с ручного набора на тонированной или крашенной в массу бумаге; штампы, цветная тушь, бечевка. В коробочках — детали пластиковых кукол, молоточек от фортепиано, перламутровая пуговица, остатки бельевой прищепки, карточки (картон) с оттиском высокой печати (идентично одной из этикеток), бумажные свитки, перевязанные бечевкой.

2. Картонажная бутылочка (без содержимого) с деревянной пробкой, коллаж из аптечных этикеток.

3. Объект: неизвестного назначения шкала (рукописная), под целлулоидной пленкой, обрамленная жемчугом. На обороте — авторская этикетка.

4. Две деревянные вилки: 1). комбинированная с бельевой прищепкой; на обороте — этикетка со штампом; 2). с деревянными шипами, врезанными в лицевую поверхность и сквозными дырочками; на обороте — этикетка.

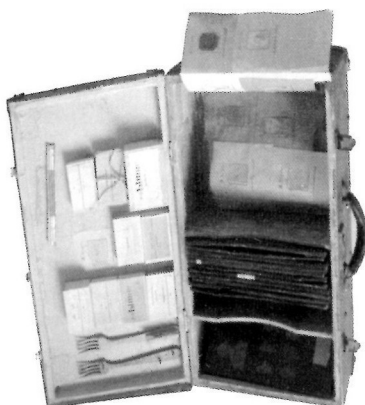
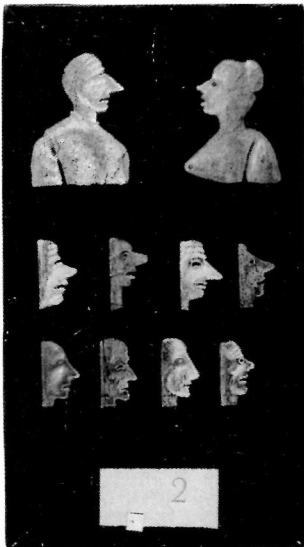
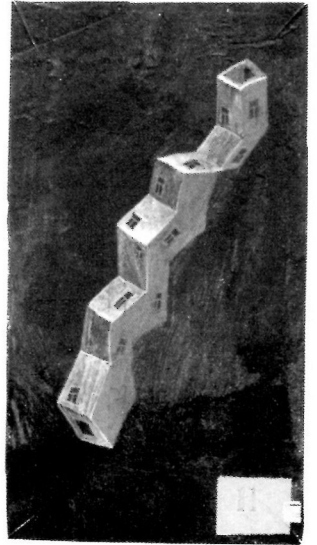
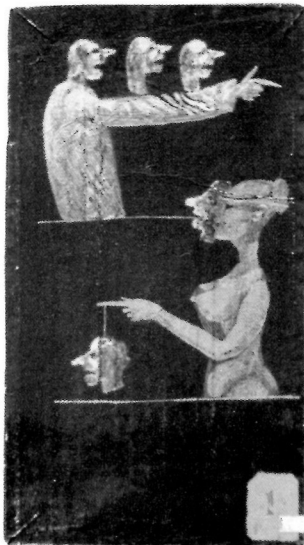
ОТДЕЛЕНИЕ Б):

12 таблиц (28,0 x 15,5) — гофрокартон, бумага, темпера, коллаж, цветные чернила, штампы, штемпельная краска разного цвета.

На обороте бумажные приклейки: текст из записных книжек Хармса — цветная бумага, чернила, тушь, перо.

ОТДЕЛЕНИЕ В):

Бумажная полоса (27,5 x 332,0) сложенная, в виде гармошки (коллаж из 74 листов), и приклеенная с левого края ко дну отделения. — бумага тонированная или крашенная в массу; высокая печать; коллаж, цветные чернила, штампы и штемпельная краска разного цвета.



Ч Е М О Д А Н .

Ч У Д О Т В О Р Е Ц Б Ы Л В Ы С О К О Г О Р О С Т А

(по мотивам повести Даниила Хармса «Старуха»)

Драма в одном действии, происходящая в сознании человека, который должен делать вид, что он есть, а на самом деле его нет.

ПРЕДИСЛОВИЕ

КАЖДОЕ УТРО Я ПРОСЫПАЮСЬ с фразой – «Чудотворец был высокого роста».

Это наваждение!

Чудотворец был высокого роста. Я не знаю его имени. Он скрывал его как мог. Кажется, он хочет, чтобы люди не знали о его существовании. Он только делает вид, что существует, что такой же как все, что ходит в магазин за провизией, думает о женщинах, пьет с другом водку, курит трубку, пишет книгу, разговаривает о литературе и о Боге. Он живет рядом с другими людьми, здоровается с соседями, ходит по городу. Было бы лучше, чтобы его не замечали или вовсе его не было. Он не любит осень и зиму, детей и животных. Он боится быть признанным. У Бога тоже нет имени, его также нельзя увидеть, но Всевышний видит все, даже то, чего нет. Весной Чудотворца мучают видения, преследуют кошмары. Нелепость, Чудотворец – запуганный человек. Да, он боится мальчишек и диких зверей. Он живет в коммуналке, но, на самом деле, в чемодане, в гробу. Он боится всего непредсказуемого, обычного, реального. Для того чтобы увидеть мир, ему приходится вставать на голову, так как мир сошел с ума, перевернулся. Его мучают страхи – невыключенная электрическая печка, незакрытая дверь, забытые ключи. Он боится милиционеров, управдома, женщин, детей, собак. Боится потерять свою комнату в коммуналке – единственное прибежище, где можно на время запереться от людей на защелку, спрятаться от мира, наступающего на него со всех сторон. Но и эта комната-чемодан пропускает звуки, разговоры соседей, через окно проникают солнечные лучи и тени от дома напротив и трубы на крыше. Он бессознательно отмечает время, так как оно неумолимо считает дни и минуты его жизни. Он часто смотрит на часы, знает, что даже сломанные или без стрелок, они отсчитывают время. А ведь дети и животные никогда не считают время. И у детей, собак, кошек, домашних птиц есть имена. За последние 28 часов и несколько минут он десять раз смотрел на часы: «без четверти три, потом, когда вытаскивал их из кармана и вешал на гвоздь, прежде чем уснуть на кушетке, в пять часов, потом в двадцать минут шестого, утром, через восемь минут, как проснулся от страшного сна, в половину десятого, через двадцать минут, в двадцать минут шестого, опять достал часы из кармана, когда за ним наблюдали двое мальчишек, без пяти семь, в десять минут восьмого и за полчаса до поезда, идущего в город». Восемь раз курил трубку. За это время он ел только дважды: первый – в подвальчике на углу Садовой – кильку с крутым яйцом, другой – на следующий день у Сакердона Михайловича – четыре сырые сардельки, отварное мясо и кусочек сахара из комода в своей комнате, на ходу выпил большую кружку хлебного кваса, плохого и кислого, трижды рассматривал инвалида с механической ногой, ему трижды надоедали мальчишки, но, главное, его мучила старуха. Он знал, что это не старуха, а смерть. Такая же, как на гравюре Дюрера «Всадник и смерть». Предметы из этой гравюры, как и другой – «Меланхолии», постоянно всплывали в его сознании: расчерченные квадраты, настенные часы без стрелок (у Дюрера – песочные), молоток, нож, череп, лошадиная голова, стило, кошелек.

Эта старуха пришла к нему в комнату и умерла. Он бил ее ногой, защищался крокетным молотком. Он запищал ее в чемодан. Весной его всегда мучают старухи, они лезут из всех дворов, углов, щелей. Весной их становится много, они, как ящерицы, греются на солнце или ковыляют по своим мерзким делам. Ночью они бегают тенями по потолку комнаты. Тень – символ тленности жизни. Тень – противоположность свету, потому он постоянно переходит на солнечную сторону, другую сторону, ведь истина всегда на другой стороне. Дни его как эти тени. Он то опускается в тень – сон, то бодрствует. Он верит всяким механизмам. Механизм, который измеряет пустоту, время, погоду. Страх измеряется временем. Ожидание рождает страх. Инструмент для измерения страха – это часы. Он видел в комиссионном магазине часы со стрелками в виде вилки и ножа. Они – напоминание о тленности и обыденности жизни, как котлета в кастрюле. Нож и вилка – признак грубого, хищного вре-

мени. Трамвай и поезд — это тоже символы времени. Даже его сосед по квартире, Матвей Филиппович, не случайно машинист. Он уж точно в ладах с этим временем. Машинист управляет временем. На него наезжает трамвай, но он знает, что это время (истекает его время). Его преследует время, но он даже не ведает, в какое время живет, так как боится заглянуть ему в глаза.

Чудотворец постоянно считает время, людей, предметы, все. Он знает, что в числах заложена власть. Числа являются основным началом и сущностью вещей. А ведь ему так важно понять эту сущность. В его бумажнике одиннадцать рублей, на которые можно купить ветчинной колбасы, хлеба и табака (на них он купил полкило сарделек и пол-литра водки, на оставшуюся мелочь — большую кружку кваса), остался должен милой дамочке за хлеб 48 копеек, одолжил 30 рублей у Матвея Филипповича.

Я часто прохожу мимо той остановки на углу улиц Жуковского и Маяковского, где он ждал трамвай, который отвезет его и чемодан со скорчившейся мертвой старухой внутри на Финляндский вокзал. Перед Литейным ему пришлось выйти, так как у кондуктора не было сдачи. Там он вновь увидел ту милую дамочку и из последних сил понесся за ней с этим чертовым чемоданом. Милая дамочка одета в легкое летнее платье из ситца с короткими рукавами. Платье салатного цвета с мелким рисунком цветов или фруктов. Ее руки и ноги не загорели. Она не была полной (в будущем такая конституция тела предрасположена к полноте). Ее шея пахла духами «Сирень» или «Красный Октябрь». Стоп! Впрочем, она такое же наваждение, как и старуха. Чудотворец мало задумывался о женщинах. Когда он рассказывал Сакердону Михайловичу или просто вспоминал о ней, Чудотворец хотел показать, что он обычный человек.

Старухи, старухи, старухи, старухи. Старуха — это реальность, а он нет.

Эта старуха — часть его самого, его страх получил такое уродливое воплощение. От нее теперь не избавиться. Украденный чемодан со старухой внутри обязательно сам вернется в его комнату. Единственное спасение для чудотворца — больше не возвращаться к себе домой. Растаять в летней траве в леске у платформы Лисий Нос. Превратиться в гусеницу, которая, как пружина, то сгибается, то разгибается на его ладони. Это пружина от часов, которая обрела свободу, перестав быть частью страшного механизма. Она больше не работает на время, не чувствует его, не пишет стихи, не думает. Она проста и посему совершенна, как творение Божие.

Эта история о Чудотворце, который боялся всего, но больше всего он боялся жизни.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Чудотворец, *он же художник, он же ненужный человек, он же исчезающий человек, в одном из эпизодов, во сне, появляется без рук, вместо которых вилка и нож, символизирующие неосознанное желание сделаться нормальным человеком, как все*

Сакердон Михайлович — *литератор, друг художника*

Старуха с часами без стрелок — *она же мертвая старуха, она же страх, она же наваждение художника, она же уродливый венец человеческой жизни, она же смерть*

Мальчишки, *которые мешают спать*

Ворона, *пролетающая мимо окна*

Соседи художника по коммуналке:

Матвей Филиппович — *машинист, человек управляющий временем, живущий в ногу со временем, выразитель своего времени;*

Мария Васильевна — *жена машиниста*

Милая дамочка из очереди, *с которой знакомится герой в булочной — в данном случае не главная, но необходимая романтическая линия любой драмы — женщина, которая по существу не нужна в пьесе*

Пьяница, *который случайно толкнул героя на Невском*

Грязная, курносая, кривая, белобрысая девка — *работница домовой конторы, которая сообщила, что управдома нет на месте*

Инвалид с механической ногой — *трижды появляется на глаза героя — очередное уродство жизни*

Шестеро мальчишек, *передразнивающих походку инвалида на механической ноге*

Двое рабочих и другая старуха, *дразнящие инвалида на механической ноге*

Неизвестный старик, *который справляется с героем во время его отсутствия дома*

Другие двое мальчишек, нахально рассматривающие героя на улице, который тащит чемодан с мертвой старухой внутри - тайные мучители героя

Остальные уроды – очередь в булочной, кондуктор в трамвае, у которого не было сдачи с 30 рублей, пассажиры трамвая, два милиционера, ведущие гражданина в пикет, рабочий и молодой парень, одетый как деревенский франт, пассажиры в поезде, сошедшие, кажется, в Ольгино

Гусеница

ПРЕДМЕТЫ:

(появляющиеся во время действия)

Часы без стрелок в руках старухи – инструмент для пыток; часы со стрелками в виде ножа и вилки – символ жестокости и грубости времени; ручные часы, которые герой вынул из кармана и повесил на гвоздь; трубка, которую за время действия пьесы герой выкуривает восемь раз; старухина вставная челюсть; стол, за которым работает герой, а также комод, электрическая печка, кушетка, кресло, окно, дверь, ключ, дверная задвижка в его комнате в коммуналке; примус на кухне – принадлежит Марии Васильевне; бумажник, в котором лежат 11 рублей, на них были куплены пол-литра водки и полкило сарделек, остаток мелочи потрачен на большую кружку хлебного кваса, плохого и кислого, полбуханки черного ржаного хлеба, за который герой остался должен милой дамочке 48 копеек, 30 рублей, одолженные у Матвея Филипповича, чтобы увезти мертвую старуху в чемодане на поезде по Финляндской дороге, кусок сахара из комода, отварное мясо, которым закусывали герой и Сакердон Михайлович, эмалированная кастрюлька без воды, в которой Сакердон Михайлович пытался отварить полкило сарделек, примус Сакердона Михайловича, килька и отварное яйцо – закуска в рюмочной, тень от трубы упавшая на лицо героя, старый чемодан, крокетный молоток, которым герой запугивал мертвую старуху, махровая простыня, в которую герой завернул мертвую старуху и другие несущественные вещи.

МЕСТА ДЕЙСТВИЯ:

Двор, угол Садовой и Невского, подвальныйчик на Садовой, комната героя, коммунальная кухня и коридор (на ул. Маяковского), комната Сакердона Михайловича в неизвестном доме на Михайловской улице (ныне Бродского), Литейная улица, магазин, булочная, где герой познакомился с милой дамочкой, ларек с квасом на Фонтанке, домовая контора, второй трамвай (до него был и другой, на котором герой, спасаясь от дамочки, доехал к Сакердону Михайловичу), на нем Чудотворец проехал всего одну остановку, потому что у кондуктора не было сдачи с 30 рублей, следующий трамвай довез его до Финляндского вокзала, касса, вагон, уборная в вагоне, где герой впервые ощутил приближение освобождения от мучающей тяжести внутри, платформа в Лисьем Носу, полянка в лесу недалеко от платформы.

ВРЕМЯ ДЕЙСТВИЯ:

28 часов и примерно 35 минут. Время действия является не только одной из характеристик драмы, отражающее эпоху – ужасное время, жестокое время, низкое время, кровожадное время, но и главный неодоушевленный мучитель героя. Поэтому Чудотворец выделяет то конкретное время, когда происходят события пьесы. Он десять раз смотрит на часы: без четверти три, когда начинается первая сцена драмы, потом, когда вытаскивает их из кармана и вешает на гвоздь, прежде чем уснуть на кушетке, в пять часов, потом в двадцать минут шестого, через восемь минут после того, как проснется от страшного сна на кушетке, в половину десятого следующего утра, через двадцать минут, в двадцать минут шестого, он опять достанет часы из кармана, когда за ним будут наблюдать двое мальчишек, без пяти семь, в десять минут восьмого и за полчаса до поезда, идущего в город.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ
(бесконечное)

В котором Чудотворец понимает, что единственная возможность избавиться от своих страхов (клаустрофобии, шизофрении, неврозов, одиночества, голода, творческого бессилия) – это вывезти чемодан с мертвой старухой внутри за город и утопить в болоте. Там за городом, в леске недалеко от платформы Лисий Нос, он бессознательно опускается на колени в траву, берет в руки зеленую гусеницу и прозревая, что она и есть творение Божие, наконец, обретает свободу.

ЧУДОТВОРЕЦ БЫЛ ВЫСОКОГО РОСТА...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Время всегда одинаково плохо, иначе не было бы чудотворцев и героев. Герой должен уйти, а время продолжит свое бесконечное и бессмысленное движение. Безоблачное небо, теплый летний день, яркое солнце, прекрасная природа, счастливые люди вокруг – это лучшее мгновение, чтобы уйти, раствориться, покинуть этот мир, оставшись незамеченным всеми.

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ

О Т П Е Ч А Т К И

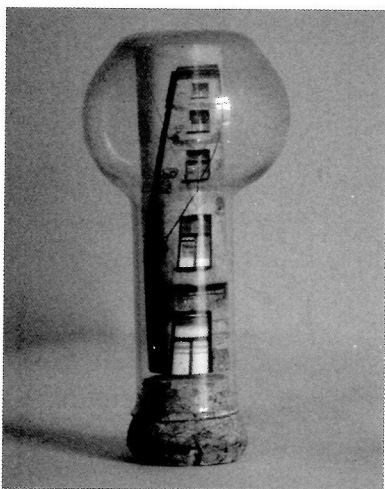
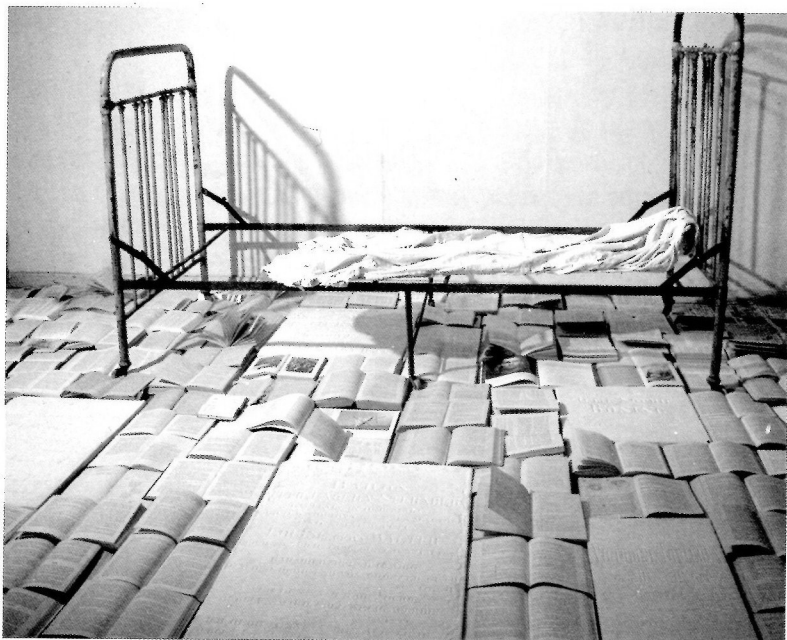
2005.

Инсталляция.

4 рисунка (190,0 x150,0) – бумага, графит;
книги, надгробия – гипс. (размер варьируется);
кровать – железо.

Кровать. Отброшенная простыня на этой кровати стала гипсовой скульптурой, как памятник ушедшему художнику.

Два типа объектов: работы с человеческими образами и книжные объекты. Они расположены группами, без строгой сюжетной системы. Книжный объект – это попытка представить книгу, как тело литературы, которое препарировал Хармс, создавая новые формы. Я рассматриваю книгу, как лабораторию свободного обращения с новой формой, уже не как с книгой, а как с чем-то отстраненным, вплоть до попирания смысла вещи как таковой. Эти объекты созданы в разные годы с разными обстоятельствами. Всех их объединяет камерность, интимность, абсурдность, сюрреалистичность, двойственность, что вполне соответствует, по моему мнению, литературе Хармса.



АНДРЕЙ ЧЕЖИН

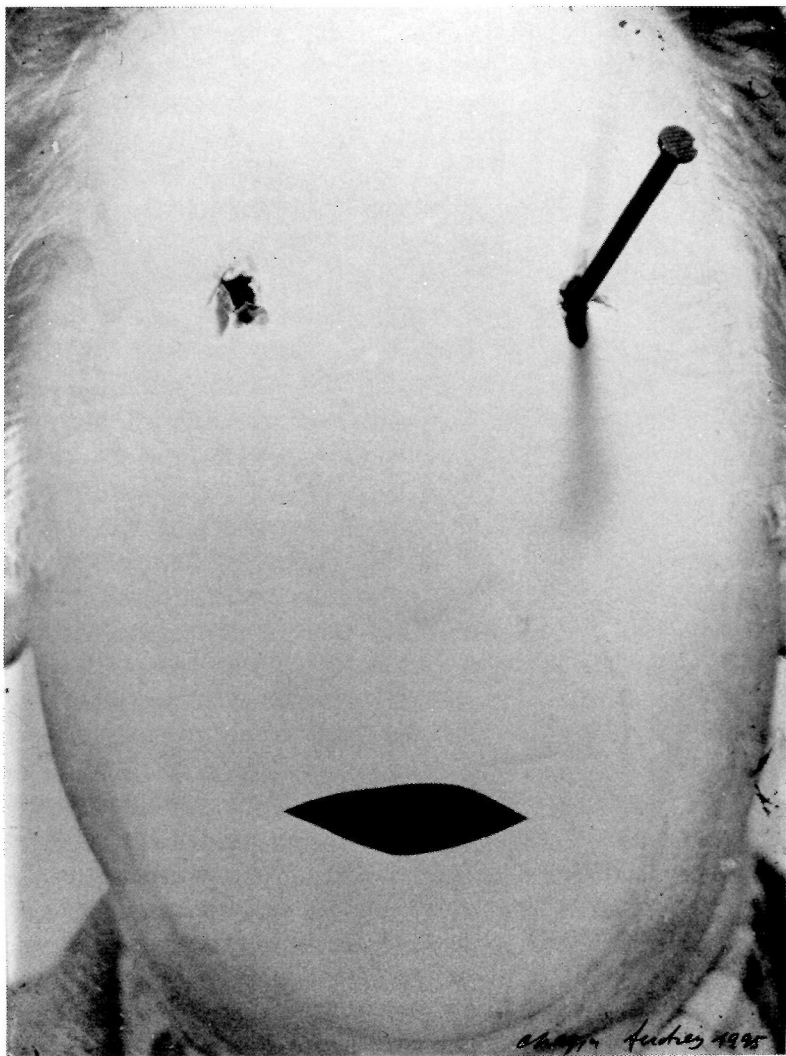
Х А Р М С И А Д А

Серия из 5 фотографий.

1995.

50,0 x 60,0.

Черно-белая фотография, серия.



АНДРЕЙ ЧЕЖИН

МУЖСКОЕ И
ЖЕНСКОЕ

Серия из 8 фотографий.

1995.

135,0 x 90,0.

Черно-белая фотография, серия.

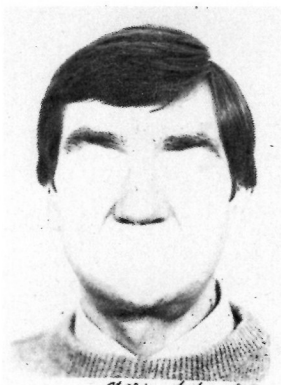
ХАРМСУ СТО ЛЕТ

Серия из 24 фотографий.

2005.

40,0 x 30,0.

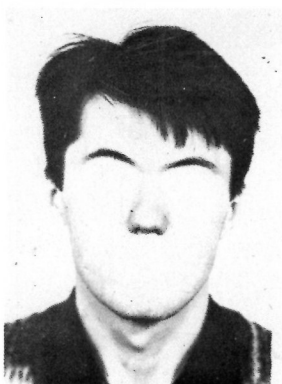
Черно-белая фотография, серия.



Чежин Андрей 1995



Чежин Андрей 1995



Чежин Андрей 1995



Чежин Андрей 1995



Чежин Андрей 1995



Чежин Андрей 1995



Чежин Андрей 1995



Чежин Андрей 1995

АНДРЕ ШРОЙДЕРС

О Я В Л Е Н И Я Х И
С У Щ Е С Т В О В А Н И Я Х

№ 3

Видеоинсталляция на 3-х экранах.

3 минуты.

2005.

Режиссер, сценарист: Андре Шройдерс.

Производство: SeriousFilm.

В ролях

Даня: Антон Матвеев.

Яков: Максим Кудрявцев-Невзоров.

Над фильмом работали

Оператор,

художник-постановщик: Владас Наудзиус.

Арт-директор: Валерия Килдеева.

Художник-мультипликатор: Борис Казаков.

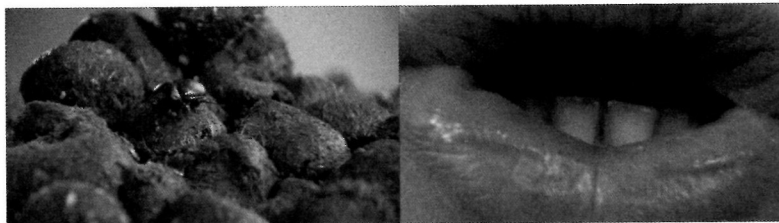
Художник-компоновщик: Райнер ван Брумелен.

Монтаж: Алберт Маркус.

Продюсер: Марк Телосен.

Продакшн-менеджер: Наталья Подобед.

Абсурдный документальный фильм о текучих мыслях писателя Даниила Хармса глазами философа Даня. О писателе, который хочет постичь мир и о философе, который ищет бессловесности.



СЕРГЕЙ ЯКУНИН

БАШНЯ

Книжный объект.

Из проекта «Хармс-кабинет».

2005.

Состоит из корпуса, подборки книг и
деревянного человечка.

Дерево, картон, бумага, металл, бечева.

Книги – картон, ткань, папье-маше, тушь, перо.

37,0 x 29,5 x 23,0



**НЕУДАЧНЫЙ
СПЕКТАКЛЬ
ИЛИ КНИЖНАЯ
ФИСГАРМОНЬ**

Книжный объект.

Из проекта «Хармс-кабинет».

2005.

Короб с 6 открывающимися дверцами и
крышкой – фанера, дерево, картон, папье-маше,
металл, бумажные приклейки с текстом
(высокая печать, набор).

Содержимое – 35 книг: «Анекдоты», «Случаи»
Даниила Хармса (размер варьируется) – картон,
бумага, ткань, высокая печать, набор, акварель,
тушь, кисть, перо (передняя сторона); 8 масок –
папье-маше (задняя сторона).

61,0 x 34,0 x 140,0



РЕЛИКВАРИЙ

Книжный объект.

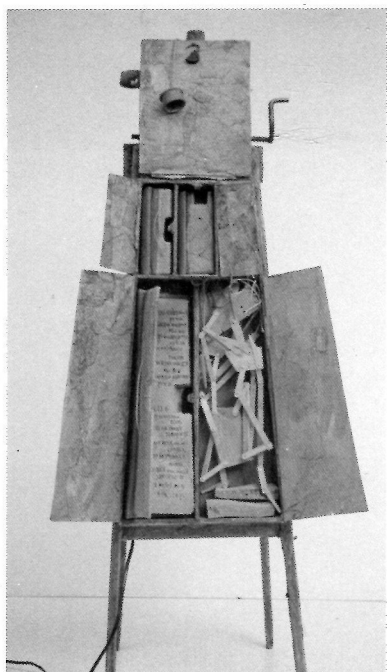
Из проекта «Хармс-кабинет».

2005.

Основана – деревянный корпус с двумя дверцами.

Содержимое – 4 деревянные книги; страницы
состоят из узких планок и дощечек, в которые
вмонтированы разные мелкие предметы:
замочная скважина, циферблаты, ключи, гайки,
шайбы, прищепки, закладки и пр.

110,0 x 36,0 x 32,0



Людмила Белова



Родилась в 1960, Камчатка.
В 1980 окончила Абрамцевское художественно-промышленное училище.
Работает в жанре объекта, инсталляции, видео.
Член Союза художников России (1991).
Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Основные персональные выставки:

2004 «Так же тихо как снег...». Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург.
2003 «Save As/Сохранить как...». Галерея «Д-137», Санкт-Петербург;
«Архив-2». Галерея Escape, Москва.
2002 «Архив». Галерея Navicula Artis, Арт-центр «Пушкинская 10», Санкт-Петербург.
2000 «Огурцы». Выставка фотонаблюдений.
«Арт-коллегия», Санкт-Петербург.

Дмитрий Горячев



Родился в 1966, Ленинград.
Фотограф.
Член творческого объединения «Митьки».
Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Основные персональные выставки:

2005 «Дневник». Арт-центр «Митьки-ВХУТЕМАС», Санкт-Петербург.
2004 «Ораниенбаум. Полторы дюжины листов из альбома». Музей-квартира А. Блока, Санкт-Петербург.
2003 «Архив». Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург.

Произведения находятся:

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург.
Музей нонконформистского искусства (Пушкинская, 10), Санкт-Петербург.

Михаил Карасик



Родился в 1953, Ленинград.
В 1976 окончил художественно-графический факультет Государственного педагогического института имени А. И. Герцена в Ленинграде.
Занимается станковой графикой, книгой, плакатом, объектом.
Член Союза художников России (1998).
Куратор многочисленных выставок; автор статей по книге художника и современному искусству; организатор и идеолог петербургских фестивалей экспериментального искусства — Хармс-Фестивалей (1995 — 1998, 2005).
Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Основные персональные выставки:

2004 Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург.
2003 Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
2001 Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.
1998 Саксонская государственная библиотека, Дрезден;
Институт искусств, Чикаго.
1995 Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург;
Ярославский художественный музей, Ярославль.
1994 Кабинет эстампов. Музей изобразительных искусств, Женева.
1993 Музей Гутенберга, Майнц;
Центральный дом художника, Москва.

Произведения находятся:

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.
Музей Виктории и Альберта, Лондон.
Британская Библиотека, Лондон.
Национальный музей современного искусства / Центр Жоржа Помпиду, Париж.
Национальная библиотека, Париж.
Кабинет эстампов. Музей изобразительных искусств, Женева.
Музей Гутенберга, Майнц.
Государственная библиотека, Берлин.
Баварская государственная библиотека, Мюнхен.
Саксонская государственная библиотека, Дрезден.
Библиотека Музея современного искусства, Нью-Йорк.
Публичная библиотека города Нью-Йорка, Нью-Йорк.
Институт искусств, Чикаго.
Институт исследования Гетти, Лос-Анджелес, и другие собрания.

Владимир Козин



Родился в 1953, Львов.
В 1980 окончил Ленинградское Высшее Художественно-Промышленное училище им. В. И. Мухомовой, отделение архитектурно-декоративной пластики.
Член Союза художников России (1984).
Член Санкт-Петербургского гуманитарного фонда «Свободная культура».
Работает в различных жанрах актуального искусства: пресс-арт, инсталляция, перформанс, фото, видео, авторская книга.
С 1996 участник художественного объединения «Товарищество Новые Тупые». Основатель и директор альтернативного музея современного искусства «Музей Мышеловка Современного Искусства».
В 2000 совместно с Вадимом Флягиным основал галерею «PARAZIT».
Участник многочисленных групповых и ряда персональных выставок.
Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Петр Перевезенцев



Родился в 1962, Москва.
В 1985 окончил Московский Технологический институт, художественно-технологический факультет.
Область творчества: графика, книжная иллюстрация, книга художника, живопись.
Живет и работает в Москве.

Авторские проекты и персональные выставки:

2001 Копыса. Попытка выхода. Совместный проект с С. Якуниным. Зверевский центр современного искусства, Москва.
2000 Копысьяне. Совместный проект с С. Якуниным. Галерея «Дом», Москва.
1999 Копыса и ее жители. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.

1997 Три версии жизни Алитку. Совместный проект с С. Якуниным. Галерея «Велта», Москва.

Произведения находятся:

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.
Художественный музей, Ярославль.
Музей Виктории и Альберта, Лондон.
Музей современного искусства Тренто и Роверето, Италия.
Баварская государственная библиотека, Мюнхен.
Государственная библиотека, Берлин.
Музей Клингшпора, Оффенбах/Майн.
Саксонская государственная библиотека, Дрезден.

Виталий Пушницкий



Родился в 1967, Ленинград.
С 1988 по 1994 – студент института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, графический факультет.
Занимается живописью, инсталляцией, графикой, видео-артом.
Член Союза художников России (1994).
Участник выставок с 1990 года.
Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Основные персональные выставки:

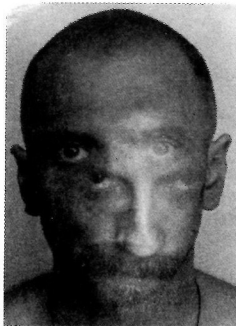
2005 «Корни». Парк Кухмалахти. TERRA ARTIS, Тампере, Финляндия;
«Реакция». Галерея «Д-137», Санкт-Петербург.
2004 «Интроспекция». Галерея Марата Гельмана, Москва.
2003 «Трансляция». Государственный Центр Фотографии МК РФ, Санкт-Петербург;
Naked light. White Space Gallery, Лондон.
2002 Introspection. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург;
Грант CEC International Partners, Нью-Йорк.
2000 Introspection. Gallery Garden, Гриндстед, Дания;
Проект «Инвентаризация» в рамках фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». Кунсткамера, Санкт-Петербург;
Фестиваль искусств Санкт-Петербурга.
Musikhouset, Эсберг, Дания;
«Черные ящики сновидений». Музей сновидений Зигмунда Фрейда, Санкт-Петербург.
1998 Reflections. Gallery Garden, Гриндстед, Дания.

Произведения находятся:

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
Калининградская государственная художественная галерея, Калининград.
Новосибирская государственная картинная галерея, Новосибирск.

Музей сновидений Зигмунда Фрейда, Санкт-Петербург.
Altona Museum, Гамбург.
Городской музей города Ольгода, Дания.
Художественный институт города Колдинга, Дания.
Художественный институт «Кала», Сан-Франциско.
Фонд Art Link, Нью-Йорк.
Частный музей Карстена Гронемана, Риббе, Дания.
Институт Дж. Неру, Дели, Индия

Андрей Чежин



Родился в 1960, Ленинград.
В 1982 окончил Ленинградский институт киноинженеров.
Тогда же начал фотографировать.
Член фотоклуба «Зеркало» (1985); группы «ТАК» (1987); Союза фотохудожников России (1995); Санкт-Петербургского гуманитарного фонда «Свободная культура» (1996); Международной федерации художников IFA (1998); участник художественного объединения «Фотопostscriptum» (1993). Организатор и член совета ежегодного фестиваля «Осенний фотомарафон». Директор галереи «Fotoimage». Автор 40 персональных, участник и куратор многочисленных фотовыставок в России и за рубежом. Живет и работает в Санкт-Петербурге.

Произведения находятся:

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург.
Фонд художника Михаила Шемякина, Санкт-Петербург.
Музей фотографических коллекций, Москва.
Ярославский художественный музей, Ярославль.
Баварская государственная библиотека, Мюнхен.
Государственная библиотека. Государственные музеи Берлина, Берлин.
Музей современного искусства, Милан.
Художественный музей, Бруклин, Нью-Йорк.
William Hunt Collection, Нью-Йорк.
Palladian Collection, Нью-Йорк.
Художественный музей Джейн Вурхис Циммерли при Рутгерском университете, Университет штата Нью-Джерси, Нью-Джерси.
Художественный музей, Колумбус, Огайо.
Музей изобразительных искусств, Хьюстон, Техас.
Frederick R. Weisman Art Museum, Университет штата Миннесота, Миннеаполис.
Southeast Museum of Photography, Флорида.

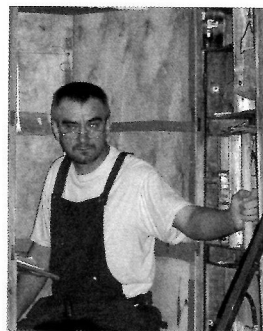
The Navigator Foundation, Бостон, Массачусетс. и другие собрания.

Андре Шройдерс



Родился в 1967, Бек (Нидерланды).
Кинорежиссер, архитектор, философ.
Работал консультантом по окружающей среде и рациональной застройке Роттердама.
С 2001 режиссер и сценарист.
Продюсер короткометражных фильмов, выпущенных собственной кинокомпанией AS Film. Как философ увлекается произведениями Даниила Хармса.
Живет и работает в Роттердаме.

Сергей Якунин



Родился в 1955, Москва.
Художник театра.
Область творчества: графика, книга, инсталляция.
Живет и работает в Москве.

Основные персональные выставки:

2005 Хармс-кабинет. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург.
2000 Хармс-кабинет. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.


Произведения находятся:

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.
Музей Виктории и Альберта, Лондон.
Баварская государственная библиотека, Мюнхен.
Государственная библиотека, Берлин.
Музей Клингшпора, Оффенбах/Майн.
Саксонская государственная библиотека, Дрезден.

Подписано в печать: 25.11.2005
Формат 60 x 90 1/8. Бумага мелованная.
Усл. печ. л. 5,0.
Тираж: 300 экз.
Номер заказа: № 130



Отпечатано в типографии ООО «Анатолия»
ПЛД №69-462 от 30.12.99
199178, Санкт-Петербург, В.О., 14-я линия, д. 39
E-mail: print@anatolya.spb.ru



Меня интересует только «чушь», только

ТО, ЧТО НЕ ИМЕЕТ НИКАКОГО ПРАКТИЧЕСКОГО СМЫСЛА...

ТО,

