

ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ¹

ТЕЛО КНИГИ КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ ЧАСТЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ. К ВОПРОСУ О ПЕРЕЛОЖЕНИИ НАРРАТИВА НА МАТЕРИАЛ

*Перевод немецкого оригинала на русский язык Елизаветы
Догадкиной, Ирины Соломоновой, Арины Неклюдовой²*

Абстракт

Не вызывает сомнений, что диджитализация оказала влияние на материальную специфику существования книг. А как она повлияла на содержание? В частности, в тех случаях, когда повествование ведется не только с помощью текста. Вопрос, в первую очередь, актуален для жанра известного под названием «книга художника», который предполагает повествование с помощью внешнего вида и материала, а значит, снимает противопоставление формы и содержания. Текст, изображение, форма, материал в этом случае являются равнозначными в передаче смысла,

¹ Доктор *Виола Хильдебранд-Шат* — специалист по теории искусства и литературы. Она является преподавателем Университета Гёте во Франкфурте-на-Майне (Германия) и приглашенным преподавателем кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. Ее основные научные интересы включают взаимосвязи между текстом и изображением, в частности, художественным обликом книги. Для получения дополнительной информации: www.hdschat.de.

² *Елизавета Догадкина* — сотрудник Музея архитектуры имени А.В.Шушова в Москве; *Ирина Соломонова*, *Арина Неклюдова*, представляют кафедру всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова,

если не вообще смыслообразующими элементами. На нескольких примерах современных российских книг художников в этой статье будет показано, каким образом материал дополняет заданное определенным или неявным подтекстом содержание.

Ключевые слова

Текст, книга, смысл, интерпретация, восприятие, коммуникация.

Предварительные размышления о различии формы и содержания, а также о переосмыслении книги как текстового носителя

Изучение письменных носителей, как представляется, подчинено странной, но имплицитно заложенной в самом термине двойственности: сосуществования нематериального измерения текстового содержания и конкретной материальной формы, в котором оно воплощается. Пренебрежение последним в пользу нарратива привело к тому, что в течение веков книга воспринималась как письменный медиум без учета выразительной ценности составляющего её материала. Хотя случаи тесного согласования формы и содержания мы можем проследить начиная с XVI в., когда для особых изданий разрабатывался специальный шрифт: например, Antiqua для классических текстов или Chaucer Type Уильяма Морриса для произведений Джеффри Чосера, — все же кажется, что продолжающиеся процессы оцифровки письменного наследия подкрепляют точки зрения, разграничивающие содержание и материальность¹.

¹ Наиболее ранние примеры использования шрифтовой гарнитуры Antiqua вместо Duktus des Meisels в текстах гуманистов с целью придать последним подобающий внешний вид встречаются у Николя Жансона и Альда Мануция в Италии или Клода Гарамона во Франции. В 1893 г. Уильям Моррис разработал собственный шрифт для запланированного

Отсталость этих взглядов становится очевидной уже в начале XX в., когда проблема разделения формы и содержания книг получает развитие в рассуждениях Мориса Бланшо о книжных концепциях и в рефлексии Стефана Малларме². В своей полиграфической презентации стихотворения «Un coup de dés» 1897 г. поэт продемонстрировал значение как шрифта, так и интервала между строками. Расположение текста в форме нотной записи с соблюдением музыкальных правил позволило Малларме отразить во внешнем виде текста его акустическое содержание. Тем самым он показал, как сильно влияет материальная составляющая на текст, а также продемонстрировал важность незаполненных текстом промежутков для организации листа. Очевидно интервалы между словами и строками не только создали пространство для текста, но и позволили материалу как действительному носителю текста предъявить себя читателю. Белые участки бумаги становились полем резонанса, в котором отражалось и продолжалось звучание слов. Стопку оставшихся после смерти Малларме рукописей обнаружил и опубликовал под заголовком «Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits» Жак Шерер. Благодаря этому изданию, стало очевидно появление новых взглядов на традиционное книжное пространство³. Из всех видов этого носителя Малларме в своих разработках отдавал предпочтение т. н. «блоку», так как он соответствовал представлениям автора об объеме и достаточном размере книги⁴. Концепция

им издания работ Джеффри Чосера. Свою гарнитуру издатель назвал Chaucer Type, подчеркивая воплощенную в ней связь содержания и формы.

² *Blanchot, M.* Où va la littérature // Ders.: Le livre à venir, 2. Aufl., Paris: Gallimard 1959. P. 326–358.

³ *Scherer, J.* Le livre de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits, Paris: Gallimard 1957.

Малларме являет нам пример понимания текста, смысл которого не сводится исключительно к буквальному содержанию. Однако она не является единственной в своем роде. Эта концепция принадлежит традиции, истоки которой можно проследить в античной *Carmina figurata*, а дальнейшее развитие — в эпохе романтизма. Кроме того, необходимо отметить Роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена», в котором автор использовал в качестве выразительных средств незаполненные текстом пространства страниц и особый материал: мраморную бумагу.

Ранее давшее о себе знать представление о комплексном оформлении, которое не только обрамляет содержание, но и само по себе выражает в соответствии с ним, станет кредо книжного дизайна, которое изменит способ обращения с текстом и книгой самое позднее с момента появления книг художников. Разумеется, не является случайным то, что значение книги как медиума, одинакового сочетающего в себе нематериальное и материальное будет актуализировано в жанре книг художников именно тогда, когда технологии, копировальные аппараты и компьютеры, впервые начнут использоваться в художественном производстве. Почти в это же время вопрос формы и содержания вновь становится предметом обсуждения. Так, Улиес Каррион обратил внимание на разделение текста и книги в статье «*The New Art of Making Book*», впервые опубликованной в мексиканском журнале «*Kontext/Plural*». В этой работе он указывает на то, что книги не ограничиваются текстами⁵. Чтобы

⁴ См. с. 39 и 40 по «*Le Livre*»: Scherer, J. *Le livre de Mallarmé*. P. 53. Представление Малларме о книге отличалось представлением о ней у романтиков своей конкретизированностью. Хотя книжные концепции романтиков и можно назвать всеобъемлющими, все же преобладало в них метафорическое значение, как, например, в значении книги природы.

ответить на вопрос, чем все-таки они являются и что их отличает от текстов, автор перечисляет в первых шести разделах основные компоненты книги. Согласно Карриону, процесс перелистывания страниц обладает не только медиальными и материальными качествами, но также создаёт пространственное и временное измерение, которое решительным образом определяет сущность книги. Тогда как текст получает материальное воплощение и внешний вид только посредством письменной фиксации⁶. Сегодня рассуждения Карриона могут показаться банальными. Однако в них была обозначена проблема распространенного нестроого употребления понятий «текст», «книга», «литература», которое приводит к уравнению принципиально и сущностно разных аспектов и, к тому же, размывает границы между зна составляющими материального и нематериального.

⁵ См. оригинал: *Kontext*. 1975. No. 6–7. Позднее он был переиздан: Lyons, J. (ed.): *Artists'Books. A Critical Anthology and Sourcebook*. Layton: Peregrine Smith Books, 1985, и затем вновь в 1992 году: Schraenen, G. (ed.). *Ulises Carrión: We have won! Haven't we?* Amsterdam: Museum Fodor, 1992. В 1982 текст был напечатан на немецком языке в журнале: *Wolkenkratzer* (No. 3/82).

⁶ По мнению Карриона, выражение «писать книгу» является неверным, поскольку автор пишет текст, а не книгу. Такая точка зрения перестаёт быть сегодня актуальной в связи с появлением новых тенденций в осмыслении этого носителя. Так, современное литературное производство свидетельствует о том, что авторы не только осознанно участвуют в разработке внешнего вида текста, но и размышляют над её медиальными и материальными особенностями уже в процессе написания. Так, Беньямин Штейн в романе «Die Leinwand» («Холст») описывает одну историю с двух точек зрения, которые в корпусе книги «идут» навстречу друг другу и встречаются в середине. См.: Stein, B. *Die Leinwand*, München: C.H.Beck 2010. «Переломные романы» предлагают читателям два способа прочтения (с начала и с конца). Издания этого рода можно узнать по обложкам, одинаково оформленным с обеих сторон книги как титулы.

Благодаря Малларме и впоследствии Карриону, появилось понимание того, что нужно не разделять форму и содержание книги, но подчеркивать их внутреннюю соединенность. Кроме того, необходимо обращать внимание на факторы, которые в связи с их неочевидностью долго либо вообще не замечались, либо рассматривались недостаточно внимательно. Именно в 1960-х гг., когда термин «книга художника» утвердился в рамках концептуального искусства, в первую очередь художники, а позднее все больше графиков и оформителей, начали предъявлять публике примеры произведений, в которых книга рассматривалась широко: как пространство дизайна и коммуникации. Глубокие размышления над материальностью и медиальностью этого носителя приводили авторов к выводу о том, что синергетическое действие этих качеств выходит за рамки простого суммирования¹. Подход художников также отличался особым вниманием к пространственному измерению книги, которое описывалось как поле действия, сцена или место происшествия. Погружение в пространство осуществлялось, с одной стороны, с помощью метафоры, уподобляющей природу и человеческую жизнь книге, с другой стороны, расширенного знакового обозначения (*Zeichenbegriff*), который применяет выработанные для текстов критерии к нетекстовым способам выражения. Подобным разнообразным формам посредничества стремится соответствовать семиотической метод мультимодальности, которые явно включает интермедийные связи, медиаконвергенции, а также вза-

¹ Подробное объяснение можно найти в публикациях художницы и автора собственных «книг художника» Джоанны Друкер, а также в работах Анни Мёглин-Делкруа. См.: *Drucker, J. The Century of Artists* «Book, New York: Granary Books 1995 (20042); *Mæglin-Delcroix, A. Esthétique du livre d'artiste 1960—1980. Une introduction à l'art contemporain*, Paris: Le mot et le reste, 1997 (2012).

имодействие выражения и медиума, не требуя однако одновременного появления всех факторов¹.

Публикации Новой Лондонской школы о теориях мультимодальности и тесно связанных с ними работ о мультимодальности способствуют тому, что книга рассматривается исследователями в одном ряду с технологиями и формами коммуникации, а её продуктивный потенциал взаимно обуславливающих факторов изучается в постоянно изменяемых условиях². Обсуждение взаимодействия артефакта и медиума в рамках исследования мультимодальности расширяет понимание текстуальности и повышает доверие к материальным характеристикам книги. Последняя по-прежнему понимается как текстовый информационный носитель, однако текст теперь может фиксироваться другими средствами. Это позволяет разрешить противопоставление письменного и образного, а также формы и содержания. Формирующиеся образно-художественные концепты, особенно задействующие материальную составляющую книги, показывают, как содержание становится предметом обсуждения вследствие расширенного понимания текста вне вербального описания. Текст, предшествующий изданию как мысленный конструкт

¹ В то время как Тео ван Лёвен и Гюнтер Кресс считают, что мультимодальность прежде всего взаимозависима от модусов и медиумов, Эткен понимает под этим термином отношение образного текста к разговорному. См.: *Van Leeuwen, Th. Multimodality, Genre and Design // Norris, S. (ed.): Multimodality. Critical Concepts in Linguistics. Vol. II. Multimodality — the Beginning of the New Area in Research 2000–2005. London — New York: Routledge, 2016. P. 329–413 and Oetken, M.: Wie Bilderbücher erzählen — Analyse multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch. Oldenburg: BIS der Universität Oldenburg 2017. S. 17.*

² О новой Лондонской Школе и её достижениях в изучении мультиграмотности см.: *Cope, B., Kalantzis M., (ed.) Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures. Routledge: London, 2000;* о мультимодальности см. *Norris, S. (ed.) Multimodality (Anm. 8).*

и составляющий его содержание, овеществляется в материале и дописывается в самом теле книги. Узнаваемая и используемая мультимодальность книги в творчестве художников обнаруживается во всех томах и собраниях не потому, что пример одной книги недостаточно показателен, а для того, чтобы продемонстрировать, что причинно связанные с книгой жанры продолжают свой нарратив за пределами книжного тела, освобождаясь от привычного письменного медиума. Это объясняет точка зрения, которая полагает объектом акта чтения не только текст, но и, понимая текст в широком смысле, любую форму выразительности. Согласно ей, порождаемое текстом смыслообразование не ограничивается креативностью индивидуума, называемого автором, но конституируется также и в акте восприятия.

2. Переложение нарратива на материал

В качестве примера смыслообразования, которое выходит за рамки текста и задействует материальную личность книги, необходимо рассмотреть концепции московского художника Сергея Якунина, нашедшие воплощение в его выставке «Кабинет Хармса». Экспозиция включает множество видов книг, тексты которых и основанные на них структуры принимают самые разные формы. Якунин демонстрирует примеры информационных носителей, которые сущностно определяются своей материальностью и принципами функционирования книги. В этом смысле их нужно понимать как проекты, направленные против казалось бы безграничных возможностей дигитализации. Влияние на помещенную Якуниным в «Кабинете Хармса» книжную продукцию оказал в значительной степени образ мышления поэта Даниила Хармса, подвергавшегося при жизни преследованию. Выставка показывает релевантность особого подхода к письменному медиуму, основанному на широком

понимании текста и книги. Несущие отпечаток эпохи стилистические элементы, которые приписываются использованному художником текстам составляют значительную долю концепта визуализации. Как только в рамках творческого подхода книга впервые освобождается от своей функции, быть главным медиумом вербального посредничества, темой обсуждения становится её медиальность и непосредственно связанный с этим носителем партиципативный и перформативный потенциал. Трансформация не только сформулированного в тексте повествования, но и имплицитных письменному выражению условий, затрагивает старое различие формы и содержания, которое, в свою очередь, непосредственно выводит нас на вопрос о материальности текстов и на рассуждение о медиаконвергенциях. Работа Якунина очевидно свидетельствует о том, что вложенные в тексты концепции материальности и медиальности имеют право на дальнейшее развитие, а письменный медиум напротив может явиться в совершенно новом свете, если только благодаря трансформации его потенциал материально и медиально станет широко доступен.

Концепция книг становится частью бесспорно индивидуальной стилистики Сергея Якунина, развитие которого начинается в конце 1980-х гг. Сформулированный им термин объединяет в себе как название принадлежащего художнику издательства, так и особое представление о книге и литературе. Родившийся в 1905 г. поэт Даниил Иванович Ювачев, вошедший в историю русской литературы под псевдонимом Даниил Хармс, внес значительный вклад в развитие художественного авангарда Санкт-Петербурга. Для его текстов характерны абсурдность и алогичность. Согласно Бертраму Мюллеру, абсурды выражают некую чуждость языку, которая проявлялась сама собой на фоне усиливающейся регламентации жизни, осуществлявшейся советским руководством¹. Иными словами, не столько рассказы Хармса, сколько сама

жизнь, о которой он рассказывал, была абсурдной. Мельчайшие элементы, казалось бы, маргинальные детали резко превращают описания бытовых сцен в абсурд. При чтении этот приём рождает впечатление упущения существенного момента, наводящего объяснения, которого на самом деле в тексте нет. Взаимосвязи у Хармса прослеживаются с трудом. Однако именно такой способ изложения соответствует убеждению Хармса относительно того, что человек в состоянии распознать и, следовательно, относительно того, что его тексты должны прояснять. В одной из своих блокнотов он пишет:

Если б вся истина укладывалась бы на линии a и b , то человеку дано видеть лишь часть, не далее последней возможности (c). Возможно, путем эфира можно перенести свое восприятие в иную часть мировой истины, например d , но суждение иметь о «виденном» человек вряд ли сможет ибо знать будет лишь две части мира друг с другом не связанные: ac и d^2 .

Отличающаяся смысловой ломкостью хода повествования манера письма Хармса становится для Якунина стилистическим принципом и соответственно оказывает влияние на концепции его книг. Поэтому выставку, объединяющую его работы, он намеренно называет «Кабинет Хармса». Якунин отмечал, что он задумывал сделать произведение в духе поэта, которое бы являлась плодом его творческого пространства. Связью с Хармсом художник объясняет и особенность своей книжной продукции.

¹ Müller, B. Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung, München: Sagner. 1978 S. 33, 34; Также глава о Хармсе: Müller-Scholle, Ch. Das russische Drama der Moderne, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1992. Мюллер-Шолле рассматривает работы обериутов в политико-историческом контексте: см. ebd., S. 158.

² Цит. по: Charms, D. Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924–1940. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban, Berlin Friedenauer Presse 1992. S. 40.

Так, преимущественно в начале творческого пути он много работал с текстами Хармса, с целью позже обратиться к произведениям его современников и литераторам других эпох.

2.1 Сергей Якунин: «Что это было»

Как и для Хармса, который создавал свои тексты для книг — хотя конкретно таковыми при жизни были изданы только писавшиеся для заработка книги для детей — для Якунина книга также является центральным медиумом. При этом в своей функции носителя текста она различными способами проверяется на прочность. По сути, шрифт и книга понимаются не только как медиум для передачи смысла, но письменность расширяется до семиотического понятия «знака», включая картинки, материалы и язык объекта. В «Что это было» Якунин воссоздает на небольшом количестве страниц с помощью сравнительно простых средств короткий текст Хармса, но перемещает повествование полностью на изображения, которые также включают немного слов.

Смотрите иллюстрации 1 и 2 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

Картинки напечатаны в таком порядке, что вырезанные из картона мотивы служат печатным материалом. Для текста Якунин использовал наборную печать в разных форматах. Буквы, выжженные от руки на бумаге, формируются в динамичную строку по контуру картонного листа. Впечатление подвижности подчеркивается также различной интенсивностью печати, читаемой в зависимости от степени затемненности части изображения. Пробуждаемое соотношением текста и картинки впечатление динамики переносится на последующие страницы в той мере, в какой на них явственнее проявляется различия в формате частей картинки, что намекает на смену

дальнего и ближнего видения. При этом друг другу противопоставляются различные нарративные факторы. К ним относятся, вместе с изобразительными мотивами и строками текста, вызванные особенностями печати изменения поверхности. Части изображения и текста вдавливаются в бумагу неодинаково глубоко и создают рельефную структуру. Ей противостоит другая, свободная от изображения и текста неровная поверхность бумаги, так как перед печатью художник скомкал использованную бумагу и придавал ей напоминающую потрескавшуюся поверхность масляной картины кракелюрную структуру. Из этого нерегулярного рельефа и вытекают специфические помехи линейному повествованию.

Далее становится заметна несвязность частей изображения, которые кажутся неожиданно соединенными друг с другом, что бросается в глаза еще больше, когда развороты оказываются задуманы как единое целое, а отдельные элементы формально согласованными и структурно связанными. Однако следует расценивать эти заметные разрывы как интернациональный художественный прием, так как они переводят персональный поэтический стиль в визуальную категорию. При взгляде на вырисовывающуюся стилистику последовательности «изображение-книга», уже переплет «Что это было» оказывается важным, ведь благодаря различным взаимосвязям и происхождению материалов он выносит фрагментацию текста и рассказа на новый уровень. Различные виды бумаги соединяются на передней и задней обложках, чтобы на подобие брючного шва кусочком ткани на обороте книги соединиться в полноценный переплет.

2.2. Сергей Якунин: Дневник Хармса

Более выраженным образом опирающаяся на Хармса и перенесенная в книжную форму художественно-литературная концепция обозначается в «Дневнике Хармса», ко-

торый Якунин выполнил в большом количестве вариаций и изданий.

Смотрите иллюстрации 3 и 4 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

Она проявляется в применении нетипичных для книг материалов, а также кажущегося тяжеловесными механизмов и криптографических знаков, заполняющих страницы. Полностью выполненные из дерева, с явственными следами износа и соединенные проволокой, эти книги оказываются гибридными механическими объектами, которые обладают конструктивно-игровыми функциями больше, чем особенностями книжного медиума — хотя последние в целом имеются. Один переплет включает в себя некоторую последовательность страниц, которыми соответствующим образом можно орудовать как и в обычной книге. Однако переворачивание страниц в «Дневнике Хармса» наполнено звуками, с одной стороны, из-за специфической материальной составляющей, с другой — из-за разделения отдельных страниц на полосы, разбивающихся на строки, которые надо переворачивать по отдельности. Обе эти особенности, обращение к акустике и специфика конструкции, стоит понимать как намек на приписываемые Хармсу абсурдистские экспериментальные практики. Более того, эта концепция имеет явные параллели с изданным в 1961 у Gallimard *Cent mille milliards de poèmes* (рус. «Сто тысяч миллиардов стихотворений») Раймона Кено. Книга Кено содержит десять стихотворений, строфы которых нужно комбинировать между собой, для чего каждый сонет «расколот» разрезами страниц на свои строфы, которые можно листать по отдельности. Самым значимым для концепции оказывается в не приведенная в начале «инструкция по обращению» Рено, а служащая девизом цитата Алана Тьюринга, ставшего известным благодаря

своим вычислениям вероятностей: «Только машина в состоянии оценить стихотворение, написанное для другой машины»¹. Это высказывание делает явственнее связанный с комбинаторикой автоматизм, и напоминает тем самым о правилах группы OULIPO, которой принадлежал Кено. Группа, название которой было сокращением от ««Ouvroir de Littérature Potentielle» («Цех потенциальной литературы») преследовала цель расширения языка по формальным правилам и новое понимание связанных с текстом медиумов. Этот кейс можно непосредственно перенести на созданные Якуниным дневники Хармса. В якунинской версии важными оказываются не учитывающая ориентацию на алфавитные знаки «текстуальность» и явственно нацеленное на хулиганское впечатление деконструкция книжного тела и ее страниц. Вместе с деконструкцией книжных страниц происходит отказ от связности текста, однако одновременно создается взаимосвязь, которая через комбинацию отдельных частей в перспективе предполагает свое расширение. При этом некоторые строки освобождаются из общего контекста страницы, чтобы связаться со строчками на другой странице. Хотя книга как целое остается носителем текста, она уже не гарантирует передававшейся страницами последовательности, и вместе с этим отсутствует временной и пространственный ход рассказа. Гораздо в большей степени возможность новых комбинаций строк затрагивает «телесность» книги и в своем по страницному процессе чтения текста он кажется «пространственным». Подчеркиваемое здесь «распространствование» текста кажется похожим на расширяемый

¹ См. *Queneau, R. Hunderttausend Milliarden Gedichte. (Cent mille milliards de poèmes). Mit einem Nachwort von François Le Lionnais, aus dem Französischen übertragen von Ludwig Harig. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1984.*

ссылками в электронном пространстве текст (гипертекст). Оба способа, как деконструкция взаимосвязанного текста, так и бесконечное расширение за счет ссылок, вызывают провалы и прерывистость.

Таким образом пример Кено показывает, что провозглашаемое OULIPO «расширение подхода к тексту» происходит не только формально, но и медиально, что напрямую связывается с якунинским стремлением соответствия формальных средств представленному в текстах Хармса образу мыслей¹. Хармсовское экспериментальное начало, соединяющее различные стилистические средства и знаки, проявляет себя в игровом решении книжного корпуса в целом и распространяется на заполнение страниц деревянных книг, которое вместо знакомых иероглифов и символов включает мелкие предметы, в основном находки-артефакты, утопленные в углублениях дерева. Спектр этого необычного наполнения страниц разниться от скомканной бумаги и пуговиц, шарниров и металлических пружин до ключей и замков. Оформление поверхностей страниц в деревянных книгах варьируется в каждом из задуманных и созданных как «Дневники Хармса» объектах. Например, у некоторых дерево просверлено, поэтому отверстия как бы обеспечивают систему управления для «описания». Шнуры, протянутые через отверстия, образуют собственную, кажущуюся архаичной систему знаков, к которой, в свою очередь, близок третий вариант, представленный Якуниным,

¹ Ouvroir de Littérature Potentielle (Цех потенциальной литературы) — это группа, основанная в 1960 году Франсуа Ле Льюне и Раймоном Кено, которые стремились расширить литературные методы, следуя жестко определенным формальным руководящим принципам, таким как ограничение языкового материала или композиции. Об OULIPO и др. см. *Ingold, F.Ph.* OULIPO. Hinweis auf den «Werkkreis für potentielle Literatur // NZZ, 22. Juni 1984;; and in: *Von der Heyden-Rynsch, V.* (ed.). (Hg.): *Vive la littérature! Französische Literatur der Gegenwart*, München: Carl Hanser Verlag 1989. S. 214–218.

с вырезанными в древесине руническими символами. Используя знаки таким образом, Якунин указывает на данную материалом и техникой их собственную выразительность. Грубо обработанное дерево напоминает об архаическом мистицизме, так как он не в последнюю очередь раз за разом возникает среди хармсовских идей. Различные версии Якунинских «Дневников Хармса» подрывают традиционные книжные обычаи несколькими способами: не только использованием нетипичного для книг материала, но и таким пониманием знаков, которое делает артефакты и бытовые вещи материалы равнозначными по силе высказывания напечатанным символам.

В разрыве с традиционными практиками, якунинские деревянные книги передают характерную для Хармса исключительно оригинальную и наполненную духом изобретательства поэтику, которая перехлестывала через границы литературного творчества писателя дальше, в представления и перформансы, и в поле зрения современников, в первую очередь, друзей — философа и музыкального теоретика Якова Друскина и поэта Александра Введенского. Их рассказы, приправленные анекдотами и слухами, позволяют сделать заключение о своеобразности и странности характера поэта, которые в конце концов и проявляются в якунинских книжно-художественных трансформациях. Так, Владимир Лифшиц рассказывает о причудливой машине в комнате Хармса, которую он построил сам из подручных материалов не преследуя какой-либо функциональной цели¹. Такая

¹ «Комната, в которой обитал Хармс, была более чем аскетично обставлена. Но возможно именно поэтому внимание посетителя тот час же привлекал странный предмет, который безумно возвышался в углу и состоял из кусочков железа, досочек, пустых табакерок, пружин, велоподшипников, проводов и консервных банок. Что это?! — изумленно спрашивал посетитель. — Машина. — Какая машина? — Никакая. Вообще машина. — А-а-а... откуда она у Вас? — Собрал сам! — не без гордости отве-

созданная или воображаемая машина напоминает не столько о произведении шумов при листании деревянных книг, сколько рефлексировать на тему абсурдности, которая раз за разом обнаруживается в текстах Хармса. Пока здесь плавно размываются границы между реальностью и фикцией, рассказ внезапно падает в алогизм и абсурд. Резкий переход повседневного в абсурдное отвечает хармсовскому переживанию социально-политической действительности, которой он видит себя противостоящим. «Формальная же бессмысленность и алогизм ситуаций в его вещах, так же как и юмор, были средством обнажения жизни, выражения реальной бессмыслицы автоматизированного существования» писал Друскин².

Поэтика Хармса имеет свои корни в созданной Николаем Заболоцким группе ОБЭРИУ, членом которой Хармс был с ее основания в 1927 году³. Целью группы было рассмотреть вместе все широкое разнообразие возможностей, которые предлагали искусство, театр, литература, кино и музыка, чтобы устроить широкое экспериментальное пространство. Эта концепция находит свое отражение в записках Хармса. Его записные книжки делают особенно явственно видимой богатую систему отсылок, на которую опирается его литературно-художественное творчество

чал Хармс. — Что же она делает? — Ничего не делает. — Как, ничего? — Так, ничего. — Зачем же она — Захотелось иметь дома какую-нибудь машину» (Цит. по: *Лифшиц, В.* Может быть пригодится... // Вопросы литературы. 1969. №1. С. 241—244). Яков Друскин цит. по: Beate Rausch: Daniil Charms. Ein biographisches Stichwort. In: Peter Urban (Hg.): Daniil Charms. Fälle. Szenen, Gedichte, Prosa, Zürich: Haffmans 1984, S. 249.

² Друскин, Я. О Данииле Хармсе. Цит. по: *Хармс, Д., Карасик, М. Носова, Г.* Хармсиздат представляет: сборник материалов: исследования, эссе, воспоминания, каталог выставки, библиография. М.К.Хармсиздат совместно с изд. Арсис, 1995 С. 47.

³ ОБЭРИУ — Объединение реального искусства.

и которая в конце концов находит свое трансформированное в художественно-книжную форму воплощение в работах Якунина. Качество игривости, необычные материалы и не менее непривычные «записи» в якунинских деревянных книгах появляются как прямая рефлексия на это довольно хаотичное смешение из ключевых слов, рисунков и математических формул в записках Хармса¹. Более того, комбинаторская игра разрезанных на полосы страниц якунинских книг касается перфомативного элемента, который Хармс считал краеугольным в ознакомлении со своими текстами. О его первом публичном выступлении, которое состоялось 24 января 1928 года, говорится, что Хармс был вынесен на сцену в шкаф, откуда он в процессе и декламировал свои стихи². Шкаф служил метафорой для лозунга из манифеста обэриутов «Искусство это шкаф». Он должен был напоминать об отстраненности искусства от жизни, а может также и об изолированности членов ОБЭРИУ³.

На эту ассоциативную метафору со шкафом не раз указывает и Якунин, и речь не только о материальном эквиваленте его деревянных книг. Им инсценируется также и связанный со шкафом клаустрофобный момент. В его расширенной до инсталляции задумке он часто вводит

¹ Хармс, Д. Записные книжки. Часть 1. СПб: Гуманитарное агенство, 2002.

² Рауш отмечает, что существует лишь краткое описание вечера, и делает вывод, что это несколько лапидарное показание «глазами очевидца». См. Beate Rausch: Daniil Charms (Прим. 14), S. 242.

³ Леман также утверждает, что «Искусство как шкаф» может быть насмешкой над теоремой Виктора Шкловского об искусстве как методе. В соответствующем тексте он ищет ограничивающие искусства рамки эстетики мимесиса. Искусство же является автономным и отражает процессы восприятия. См. *Lehmann, G. Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal: Arco Verlag 2010, S. 152 u. 523.

объект, который в дословной реализации представляет «Кабинет Хармса» — пространство или, в большей степени, камеру, которая в своем наполнении всякой мешаниной из артефактов недалеко уходит от деревянных книг. Подвижные части снова вводят игровой элемент, снова они связаны и с акустическим фактором, и нередко запускается механизм, приводящий в мерное движение неработающую машинерию. В свою очередь через соответствующие обозначения инсталляции связываются с литературно-художественным изделием. В «Кабинете» есть место и уже описанной выше атмосфере, исходящей от «Дневников Хармса», только теперь развитой в пространстве. «Кабинет Хармса», безучастно колеблющийся между книжной и физической реальностью, открывает тем самым широкий спектр медиальных подходов к текстам Хармса, что не только подчеркивает, какие факторы особенно осмысленно воздействуют через конкретную текстуальность, но также показывает, что текст, особенно художественный, располагает большими особенностями, чем просто его «буквализм»¹. Насколько в малой степени работы Якунина ориентируются на письменность или стремятся к прямому переносу хармсовских текстов, настолько в большей степени они откликаются на контекстуальные границы, в которых берет исток творчество Хармса. Вместо какого-то описания атмосферы или изображения образа мышления Хармса, они обеспечивают чувственный всесторонний подход. С их конкретными материалами, они обращаются к тактильному опыту, в то

¹ И последнее, но не менее важное: термин «Хармс-Кабинет» оставляет открытым вопрос, обозначает ли «Хармс-Кабинет» виртуальное пространство, в котором размещается собственная книжная продукция художника, или пространство, которое соответствует представлению Хармса о творческом мире, стремящегося выразить творческий потенциал писательского видения.

время как мобильные элементы направлены на соучастие, а взаимодействие предоставляемых медиальностью и материальностью возможностей во всех отношениях к растворению границ, требуемого ОБЭРИУ.

2.3. Сергей Якунин: Дневник Азамата

Путем акцентирования внимания на свойствах и функциях материала Якунин стремится соответствовать историческим особенностям своих объектов, так как, с одной стороны, репрессии определяют жизнь и деятельность нонконформистских членов группы ОБЭРИУ, с другой — он также стремится включить присущие поэту личностно-типичные характеристики и непосредственно подготовить их для современного восприятия. Концептуальный подход, освобожденный от наличия текста и учитывающий контекстные факторы, можно найти и в других работах Якунина — помимо объектов, включенных в дневник Хармса, например, в «Дневнике Азамата», в котором художник ссылается на роман Михаила Лермонтова «Герой нашего времени»¹. Так же как и в дневнике Хармса, в дневнике Азамата полностью отсутствует текст, для того чтобы придать его материальности еще большую значимость. Обработка, имитирующая древний кодекс с тяжелым деревянным переплетом и потемневшими от возраста страницами, подразумевает, что под книгой художника может скрываться оригинальная записная книжка одного из героев романа. Однако в действительности у Лермонтова не упоминается дневник Азамата. Азамат является скорее второстепенным персонажем, который появляется только в одном эпизоде первой из пяти частей романа

¹ Сергей Якунин. Дневник Азамата, 2012, 52 листа, Картон, переплет из папье-маше, смешанная техника ок. 37,5 x 20,2 x 4,8 см. (точные измерения невозможны из-за неровностей страниц. Толщина книги также значительно отличается в переплете и разрезе)

и впоследствии не упоминается. Концепция Якунина также является фиктивной. В лучшем случае содержащаяся в названии ассоциация с дневником отсылает к трем последним частям романа Лермонтова, которые действительно оформлены в виде дневниковых записок, однако от лица главного героя Печорина, идентичного герою, упомянутому в заглавии романа. Следовательно, в художественном воплощении книги речь идет не о реконструкции сюжета романа, а о визуализации его концептуальных основ. Это осуществляется, с одной стороны, с помощью рисунков, посредством которых художник атмосферно реагирует на описание событий романа, но которые в то же время позволяют предположить, что различные протагонисты зафиксировали здесь свои впечатления. С другой стороны, нестандартные форматы страниц приобретают значимый смысл. Некоторые из них выглядят завершенными, потому что соответствуют книжному формату, в то время как другие уменьшены до половины размера книги и поэтому выглядят как фрагменты, подходящие только для краткой заметки. Впечатление усиливают рваные и косые кромки листов. Агрессивность, отчасти описанная в романе Лермонтова, как будто воплощается в материале.

В то же время нерегулярность формата страниц обуславливает и то, что описанные в книге мотивы, обычно объединенные только на листах, дробятся и разделяются на разных страницах, не в последнюю очередь из-за того, что некоторые страницы разделены на несколько частей и могут быть перевернуты по отдельности.

Смотрите иллюстрации 5, 6 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

Этот прием во многом сближает художника и автора романа. Так, во фрагментарности выражена попытка художника реконструировать в значительной мере условного персонажа, которому в романе выделен только корот-

кий эпизод.. В исполнении Якунина мотив дополняется только при перелистывании страниц по частям, при этом чувственно переживается концепция, которой можно найти прямой эквивалент в структуре романа Лермонтова. В романе объединены пять новелл, связанные вместе только фигурой главного героя. Повествование ведется от лиц трех рассказчиков, один из которых ведет дневник, появляющийся во второй части. Если роман, таким образом, изначально разбивается на аддитивное сопоставление различных событий, то повествовательный контекст в конечном итоге устанавливается через изменение перспективы главного героя. Помимо фрагментарности, стилистическую и контрастную неоднородность рисунков в книге Якунина следует рассматривать как отражение концепции романа, в котором меняющиеся точки зрения сочетаются с меняющимися стилями, а наблюдение за природой, изображение людей и рефлексия следуют друг за другом.

Взаимосвязь концепции романа с художественным оформлением книги в конечном итоге приводит реципиента к ощущению усиливающегося взаимного отдаления изображения и повествования. В частности, при взгляде с собственной точки зрения ему, реципиенту, посредством материала, и не в последнюю очередь посредством следов использования, передается впечатление того, что он держит в руках один из упомянутых в тексте Лермонтова дневников и с помощью набросков следит за развитием событий, исходную точку которых он уже не сможет определить. В книге художника записи автора, его персонажей и, наконец, самого художника сливаются воедино.

Примеры показывают, в какой степени созвучны форма и содержание, следовательно, тело книги выступает не только в качестве носителя текста в смысле определяющего содержание фактора, но и само по себе является частью этого текста или производит содержание в силу собственных материальных и медиальных свойств. Книги

Якунина также дают понять, в какой степени трансформационные процессы вовлечены в создание смысла. Хотя в них текст взят за отправную точку, используется ли он в качестве источника вдохновения или в них содержится изобразительная реакция на него, содержание текста никогда не попадает в книгу художника иначе, как в художественно преобразованном и оторванном от текстуальности виде. В большей степени материализуются средовые элементы процесса создания текста или неявный подтекст повествования. Теперь же, одновременно захватывая творческое окружение автора и художника и перенося его в пространство выставки, содержание книги с его материальностью и медиальностью размывает границу между книгой и реальностью.

Якунин отталкивается от литературных текстов, чтобы показать при помощи Хармс-кабинета, как издательства, так и инсталляционного овеществления концептуального пространства, что литература формально проявляется не только в дословном воспроизведении текста, но и, как уже хорошо нам знакомо по театру, может испытывать овеществление и даже материализацию в пространстве, тем самым делая скрытое зарождение предпосылок видимым для зрителя. Развиваемая Якуниным концепция материализации самого по себе нематериального повествования освещает сложность взаимосвязей системы, обусловленной чередующимися ссылками и отсылками к письменности и вещественности.

Именно благодаря решительному включению в тело книги материалов как тексто- и смыслообразующих единиц повествования, Якунин в дискуссии вокруг вопроса видоизменения носителей информации высказывается о материальной целостности книги. То, как он берется за текстовое наполнение и как он его реализует в книге, вряд ли можно представить себе без конкретного материального воплощения. В той мере, в какой медиальные функции могут быть смоделированы с помощью цифро-

вых средств, ссылка на контекстуальные предпосылки текстов, приведенные в материале, остается открытой. Экспериментальный подход, представляющий собой работу Хармса, останется лишь переданным. Именно благодаря решительному включению в тело книги материалов как тексто- и смыслообразующих единиц повествования, Якунин в дискуссии вокруг вопроса видоизменения носителей информации высказывается о материальной целостности книги. То, как он берется за текстовое наполнение и как он его реализует в книге, вряд ли можно представить себе без конкретного материального воплощения. В той мере, в какой медиальные функции могут быть смоделированы с помощью цифровых средств, ссылка на контекстуальные предпосылки текстов, приведенные в материале, остается открытой. Экспериментальный подход, представляющий собой работу Хармса, останется лишь переданным в письменной форме эпизодом. В книжных предметах Хармс-кабинета, напротив, подход становится материально ощутимым (доступным). В то время как конкретное книжное тело объединяет содержание и форму в неразделимое целое, единство в цифровой реализации будет позднее потеряно в процессе рецепции, при которой содержание становится доступным через средство для чтения, которое не является самой книгой, в лучшем случае только имитирует ее. При использовании электронной книги или «ридера», отдельная страница книги и вся книга сливаются на поверхности экрана. Невозможно ощутить ни физические размеры, ни свойства материала.

3. Создание смысла посредством медиального расширения носителя текста и содержания

Работы нижегородского художника Евгения Стрелкова показывают, что целостность формы и содержания не обязательно должна быть привязана к физическому

материалу тела книги при использовании ее в качестве художественного носителя, и что книга функционирует лишь в ограниченной степени как носитель письменности и содержания. В созданных им книгах художника цифровые носители информации служат для расширения смыслового поля. Одним из примеров является работа «Третья идея»¹. Название отсылает к физику Андрею Сахарову, который в своих воспоминаниях описал процесс разработки водородной бомбы, но не смог конкретизировать, так как исследования его команды были военной тайной². В своих мемуарах, которые были написаны позднее во время ссылки в Нижнем Новгороде, он объясняет, что энергия, выделяющаяся в виде рентгеновских лучей в ходе экспериментов над делением ядра, не только нагревает водород и вызывает термоядерную реакцию, но и выбрасывает в атмосферу ничтожно малое количество рентгеновских лучей. Исследовательская группа стремилась выяснить, каким образом вся энергия может быть заключена внутри взрывного устройства и исполь-

¹ Евгений Стрелков, Третья идея, 2017, Книжка-гармошка, шелкография на бумаге, пленка в конверте, видеозапись с музыкой Игоря Колесова, 33,5 x 23,5 см, Нижний Новгород: Дирижабль 2015.

² Андрей Сахаров написал воспоминания о своей ссылке в город Горький, которому в 1990 году вернули прежнее название Нижний Новгород: «...именно в Сарове нам пришла «третья идея», позволившая создать термоядерную бомбу». См. Библиотека³В популярных журналах⁴«Троцкий вариант»⁵№4, 2018⁶ (Bibliothek im populären Journals Troitzkij variant, Nr. 4, 2018) In: <https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/434005/Zagadka_tretej_idei> (07.07.2019).

³ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka

⁴ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/zhurnaly

⁵ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/zhurnaly/gazeta_troitskiy_variant

⁶ https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/433998/Troitskiy_variant_Nauka_4_248_27_fevralya_2018_goda

зована для детонации, а также предположить, какие меры необходимо предпринять для физической обработки, с тем чтобы в конечном счете контролировать военный баланс великих держав с эффективным оружием. Первые шаги по созданию такого ядерного оружия были сделаны уже во время Второй мировой войны, и решающие соображения были высказаны как Виталием Гинзбургом, так и Сахаровым. Вот почему Сахаров, когда в 1954 году случился прорыв в формулировке центральных рабочих шагов, говорил о «третьей идее».

В 1947 году исследовательская группа была направлена на расположенную далеко от крупных городов территорию, известную как «Полигон Арзамас-16», которая использовалась для разработки и проведения экспериментов с ядерной технологией. До революции 1917 года на этом месте находился монастырь Святого Серафима Саровского. Пустая церковь стала центром новой атомной базы. Ядерные эксперименты проводились под землей, но это не помешало повредить монастырь, так что церковь была полностью снесена, а иконостас уничтожен.

В книге Стрелкова рассказывается о событиях, происходящих вокруг исследовательского центра. Однако автор меняет угол зрения, так что в центре повествования оказывается эффект проникновения рентгеновских лучей в атмосферу, исследование которого было изначально второстепенной задачей ученых. Таким образом, цель состоит в том, чтобы использовать публикацию как средство выражения не столько чувственного явления, сколько обладающего мощным физическим воздействием, и выявить качества, не поддающиеся описательному выражению. Следуя идее дать выражение невидимому, Стрелков размещает исчезающий иконостас в центре своей книги. Он концентрируется на группе Деисуса — изображении главных святых, расположенные в центре иконостаса. Поскольку изображения святых, хотя и объединены в один блок в иконостасе, представляют собой отдельные иконы,

Стрелков воздерживается от связывания их книжным переплетом в своем издании, и вместо этого свободно группирует их в папку.

Смотрите иллюстрации 7, 8, 9 в конце всей публикации настоящей статьи на трех языках.

На иллюстрациях рядом друг с другом изображены архангелы, апостолы и Богородица, но их тела воспроизведены так, как будто бы освещены рентгеновскими лучами, так как из-под одеяний фигур просвечивают скелеты. Изображение ориентируется на инсталляционный контекст работы, в котором те же мотивы на прозрачных пленках были размещены на выставке в световом коробе, имитирующем действие рентгеновских лучей.

Текст, написанный художником и освещающий подтекст его замысла, напечатан на внутренней стороне папки, которая служит обложкой для серии листов¹. На данный момент он выглядит как паратекст, который относится к публикации, но не несет никакой содержательной функции. Реальное повествование Стрелков, напротив, переносит на носитель информации с записью фильма. Последний показывает в трехминутной последовательности образование взрывоопасного гриба так, как это происходит при зажигании водородной бомбы.

¹ При разработке водородной бомбы в 1950-е годы на закрытом научном полигоне Арзамас-16, занявшем Саровский монастырь, была сформулирована «третья идея». Именно так засекретил её в своих дневниках один из главных разработчиков бомбы академик Андрей Сахаров. Суть «третьей идеи» — использование мощного рентгеновского излучения атомного взрыва для запуска термоядерной реакции в бомбе. В результате серии модельных подземных взрывов на полигоне был повреждён и вскоре разобран Успенский собор бывшего монастыря, иконостас собора был уничтожен. Словно просвеченные рентгеном фигуры деисусного чина исчезнувшего иконостаса — и напоминание об этой драматичной истории, и метафора всепроникающего света, идущего от Спасителя...

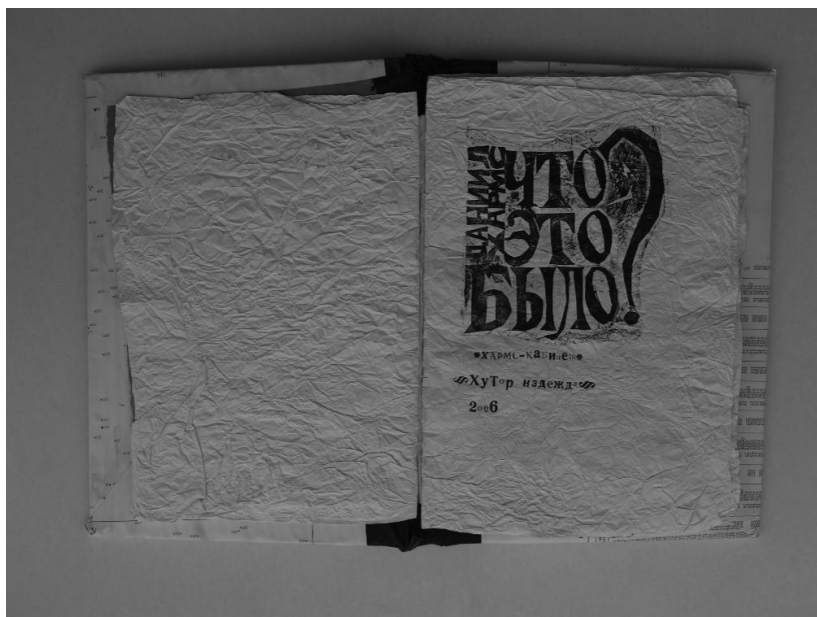
Фильм сопровождается саундтреком, на котором слышны звуки, напоминающие хор акапеллы¹. С одной стороны, музыка ассоциируется с медленным звучанием православного церковного песнопения, а с другой — соответствует сильно замедленной записи хода взрыва, который кажется замирающим. Только саундтрек передает переходный процесс, который, в свою очередь, связывает себя с кинематографической последовательностью. В то же время этот саундтрек напоминает атмосферу церкви с ее иконостасом, которого на момент взрыва уже не было. Только фотографии Стрелкова до сих пор хранят память о нем. Освещенные рентгеновскими лучами, они ассоциируются с божественным светом, обещающим спасение. Но в связи со взрывом обещание спасения, о котором здесь говорилось, кажется сомнительным, его основные идеи перевернуты. Как бы саркастично ни казалась связь между искуплением человечества с помощью водородной бомбы, с одной стороны, она также отсылает к первоначальной точке зрения, которая лежала в основе атомного развития. Сахаров изначально был убежден, что только ядерное вооружение сможет поддерживать баланс сил между сверхдержавами настолько, что предотвратит войну.

В случае с «Третьей идеей» бок о бок существуют два медиально-дифференцированных текстовых носителя, каждый со своими специфическими возможностями, которые обладают синергетическим эффектом и, таким образом, представляют собой цельное произведение. Заявления, сделанные в соответствующих носителях информации, не просто сочетаются, а дополняют друг друга, так что только при совместном рассмотрении становится очевидным заявление, заложенное в работу. Цифровые и аналоговые формы медиальности взаимодействуют до тех пор, пока

¹ Композиция принадлежит Игорю Колесникову.

видеозапись вызывает ассоциацию, которая связывает изображение с печатными мотивами книги. Звук, который является третьим элементом медиальности в дополнение к статическому и движущемуся изображению, выполняет роль посредника. Все носители информации обладают контент-конструктивным эффектом, но не полагаются на текст. Единственный существующий текст размещен таким образом, чтобы казалось, что он удален от последовательного повествования.

ABBILDUNGEN / ILLUSTRATIONS / ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. *Sergei Jakunin: Buch mit Text Čto éto bylo? von Daniil Charms, 2006, Pappschnittdruck, Bleisatzdruck auf Papier, 14 Seiten, 30,5 x 23 cm /Sergei Jakunin: Book with text Chto eto bylo? by Daniil Charms, 2006, cardboard cut print, lead typesetting print on paper, 14 pages, 30,5 x 23 cm /Сергей Якунин: Книга с текстом «Что было?» Даниила Хармса, 2006, картон, принт, наборная печать на бумаге, 14 страницы, 30,5 x 23 см / Vanabbetmuseum Eindhoven © LS Collection*



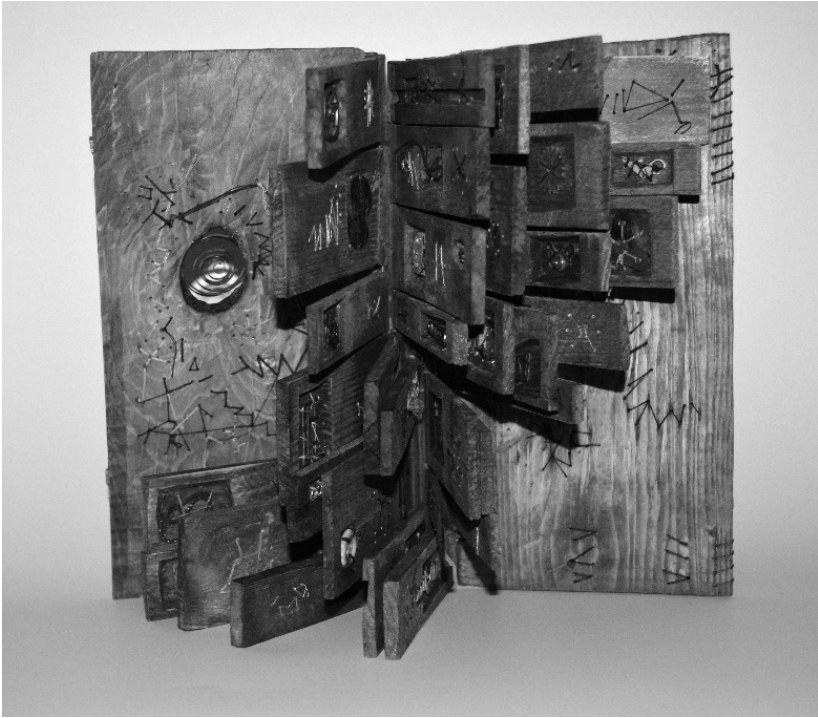
2. *Sergei Jakunin: Buch mit Text Čto èto bylo? von Daniil Charms, 2006, Pappschnittdruck, Bleisatzdruck auf Papier, 14 Seiten, 30,5 x 23 cm /Sergei Jakunin: Book with text Chto eto bylo? by Daniil Charms, 2006, cardboard cut print, lead typesetting print on paper, 14 pages, 30,5 x 23 cm /Сергей Якунин: Книга с текстом «Что было?» Даниила Хармса, 2006, картон, принт, наборная печать на бумаге, 14 страницы, 30,5 x 23 см / Vanabbetmuseum Eindhoven © LS Collection*



3. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch von Charms, 2014, Holzbuch mit eingelassenen Objekten, diverse Materialien, 43 x 26 x 8 cm / Sergei Jakunin: Charms' Diary, 2014, wooden book with embedded objects, various materials, 43 x 26 x 8 cm / Сергей Якунин: Дневник Хармса, 2014, деревянная книга с инсталлированными предметами, различные материалы, 43 x 26 x 8 см / Vanabbemuseum Eindhoven © LS Collection*



3. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch von Charms, 2014, Holzbuch mit eingelassenen Objekten, diverse Materialien, 43 x 26 x 8 cm / Sergei Jakunin: Charms' Diary, 2014, wooden book with embedded objects, various materials, 43 x 26 x 8 cm / Сергей Якунин: Дневник Хармса, 2014, деревянная книга с инсталлированными предметами, различные материалы, 43 x 26 x 8 см / Vanabbemuseum Eindhoven © LS Collection*



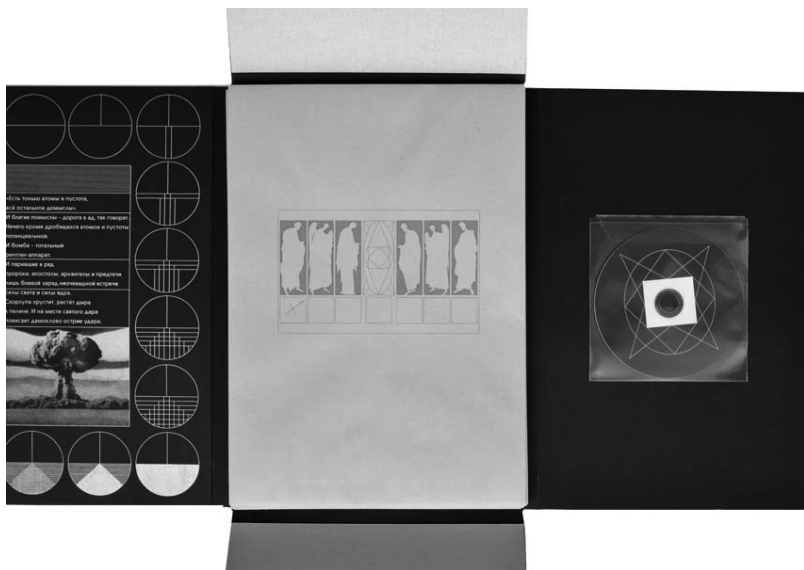
4. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch von Charms, 2014, Holzbuch mit eingelassenen Objekten, diverse Materialien, 43 x 26 x 8 cm / Sergei Jakunin: Charms' Diary, 2014, wooden book with embedded objects, various materials, 43 x 26 x 8 cm / Сергей Якунин: Дневник Хармса, 2014, деревянная книга с инсталлированными предметами, различные материалы, 43 x 26 x 8 cm / Vanabbemuseum Eindhoven © LS Collection*



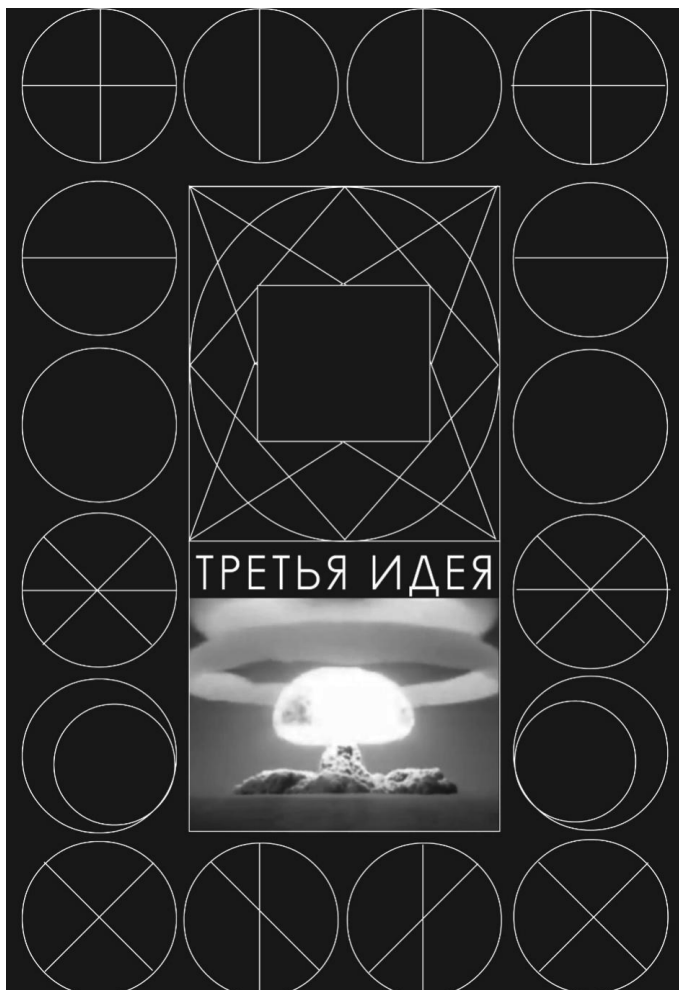
5. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch des Azamat, 2012, Karton und Pappmaché, Tuschezeichnungen, 104 Seiten, 52 Blatt, 37,5 x 20,2 x 4,8 cm / Sergei Jakunin: Azamat's Diary, 2012, cardboard and paper mache, ink drawings, 104 pages, 52 sheets, 37,5 x 20,2 x 4.8 cm / Сергей Якунин: Дневник Азамат, 2012, картон и папье-маше, рисунки тушью, 104 страницы, 52 листа, 37,5 x 20,2 x 4,8 см / Bayerische Staatsbibliothek München © Foto VH*



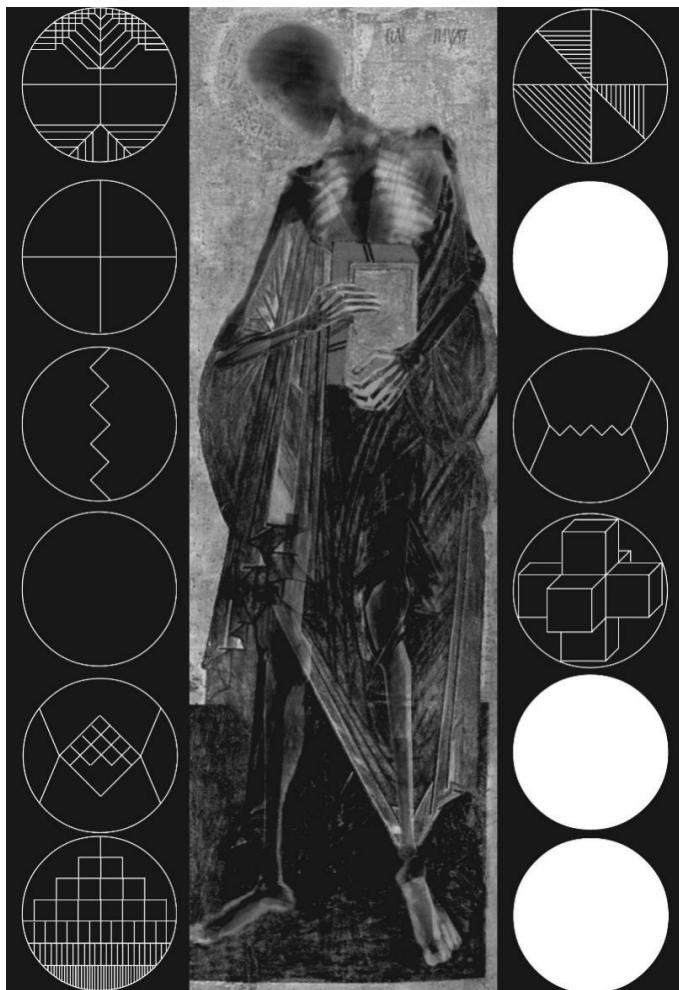
6. *Sergei Jakunin: Das Tagebuch des Azamat, 2012, Karton und Pappmaché, Tuschezeichnungen, 104 Seiten, 52 Blatt, 37,5 x 20,2 x 4,8 cm / Sergei Jakunin: Azamat's Diary, 2012, cardboard and paper mache, ink drawings, 104 pages, 52 sheets, 37,5 x 20,2 x 4.8 cm / Сергей Якунин: Дневник Азамата, 2012, картон и папье-маше, рисунки тушью, 104 страницы, 52 листа, 37,5 x 20,2 x 4,8 см / Bayerische Staatsbibliothek München © Foto VH*



7. Evgenij Strelkov: *Tretja idea (Der dritte Gedanke)*, 2017, Leporello, Siebdruck auf Papier, Filmmaterial in Umschlag, 33,5 x 23,5 cm / Evgenij Strelkov: *Tretja idea (The Third Idea)*, 2017, Leporello, screen printing on paper, film material in envelope, 33,5 x 23,5 cm / Евгений Стрелков: *Третья идея*, 2017, Лепорелло, трафаретная печать на бумаге, пленочный материал в конверте, 33,5 x 23,5 см © Evgenij Strelkov



8. Evgenij Strelkov: *Tretja idea (Der dritte Gedanke)*, 2017, Leporello, Siebdruck auf Papier, Filmmaterial in Umschlag, 33,5 x 23,5 cm / Evgenij Strelkov: *Tretja idea (The Third Idea)*, 2017, Leporello, screen printing on paper, film material in envelope, 33,5 x 23,5 cm / Евгений Стрелков: *Третья идея*, 2017, Лепорелло, трафаретная печать на бумаге, плочный материал в конверте, 33,5 x 23,5 см © Evgenij Strelkov



9. Evgenij Strelkov: *Tretja idea (Der dritte Gedanke)*, 2017, Leporello, Siebdruck auf Papier, Filmmaterial in Umschlag, 33,5 x 23,5 cm / Evgenij Strelkov: *Tretja idea (The Third Idea)*, 2017, Leporello, screen printing on paper, film material in envelope, 33,5 x 23,5 cm / Евгений Стрелков: *Третья идея*, 2017, Лепорелло, трафаретная печать на бумаге, пленочный матери-

ал в конверте, 33,5 x 23,5 см © Evgenij Strelkov