

Н.В. БАРКОВСКАЯ  
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-193  
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-43

## КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ЭКЛЕКТИЗМ В КНИГЕ КОМАРА И МЕЛАМИДА «СТИХИ О СМЕРТИ»<sup>1</sup>

**Аннотация:** в статье доказывается, что книга «Стихи о Смерти» Комара и Меламида обладает всеми признаками книги стихов, хотя большинство текстов написано прозой. Рассматривается соотношение словесного и визуального компонентов в оформлении и композиции книги. В качестве центральной темы представлена тема смерти; высказаны предположения о возможной роли «концептуального эклектизма», провозглашенного авторами в качестве важнейшей художественной стратегии.

**Ключевые слова:** книга стихов, соц-арт, эклектика, сталинский проект, авангард, современная литература, ирония

Виталий Комар и Александр Меламид – создатели соц-арта (1970-е гг.), направления, где совмещались принципы пародийно воспринятого соцреализма в живописи с американским поп-артом. В середине 1980-х гг. ими была составлена книга «Стихи о Смерти», опубликованная на немецком и английском языках. На русском языке книга вышла в издательстве «Прогресс-Традиция [Комар В., Меламид А. 1999], в 2011 г. опубликована в издательстве Германа Титова, составляющего «Библиотеку московского концептуализма» [Комар, Меламид 2011].

Обложка выполнена в стилистике соц-арта. На красном фоне помещена квадратная иллюстрация: парад на Красной площади, уходящие вдаль стройные ряды военных, алые флаги на фасаде Государственного Исторического музея, в самом центре «украшенные» заключенными в круг двумя черепами в профиль, вероятно, Ленина и Сталина. Такое оформление выражает идею массового гипноза советских людей (лиц не видно, только военные мундиры) культом нового бога, который есть бог смерти. Сверху черными буквами, создающими торжественный и траурный контраст с красным фоном, обозначены фамилии авторов, без инициалов (как без инициалов писались псевдонимы).

---

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках проекта «Книга стихов как культурный феномен России и Беларуси», грант РГНФ № 13-24-01001.

мы-эмблемы «Ленин» и «Сталин»), под иллюстрацией белыми буквами помещено название «Стихи о Смерти». Так уже обложка остраивает стереотипы советской идеологии: вместо вечно живых вождей – черепа, цвет смерти – белый (ср. «Цвет смерти – это цвет белой кожи. Цвет смерти, который я увидел в маленькой дырочке джинсов» [Комар, Меламид 2011; 21]; «Пустота социального. Белые дома московских новостроек. Антиутопия в искусстве. По словам Гройса, движение русской мысли идет от соц-арта к пустоте <...> от Сталина к Хрущеву. Белый ужас, китайская смерть» [Комар, Меламид 2011: 299]). Название ассоциируется с популярными антологиями советского времени, типа «Стихи о Родине», «Стихи о Ленине». Подобные подборки были направлены на утверждение (если не воспевание) предмета, в данном случае темой книги становится смерть, что может свидетельствовать либо о крайней степени разочарования/отчаяния, либо о декадентской трансгрессии/эпатаже, либо об ироническом импульсе всей книги. Авантажур содержит на черном фоне красными буквами фамилии авторов, белыми – название, титул – на белом фоне красными буквами фамилии авторов, черными – название книги. Таким образом, варьируются красный, черный и белый цвета, что характерно для всей книги в целом, не смотря на цветные репродукции картин, поскольку в них, как правило, также доминируют черный и красный.

Необычно для книги стихов и внутреннее «устройство» книги Комара и Меламида: на левой странице – цветная иллюстрация (воспроизводящая картины или инсталляции авторов), на правой странице – текст (есть развороты, целиком занятые текстом или картиной). Но соотношение изображения и текста тут необычно для книжной иллюстрации, где изображение призвано было дополнять текст, визуализируя образ героя, напряженный эпизод сюжета, пейзаж и т.п. В книге «Стихи о Смерти» есть варианты традиционные: в самом начале текста «Призрак бродит по Европе, призрак эклектизма» соответствует изображению Ленина в расстегнутом пальто, с поднятым воротником, угрюмо смотрящего вполуборота на зрителя, на плечах Ленина восседает скелет. Или, например, тексту «До сих пор снится подмосковный лес. Глинистая тропа среди кустов малины и на ней неожиданно увиденный труп черного крота, облепленный роем темно-синих мух» соответствует «ностальгический» портрет пьяницы со стаканом и бутылкой водки в руках, размытый, едва выступающий из черного фона, причем на лацкане пиджака у пьяницы виднеется Звезда Героя, полученная, вероятно, за подвиги в Великой Отечественной войне [Комар, Меламид 2011: 150-151]. Но есть и другие варианты, где сюжетное соответствие не столь очевидно, например, размышление о рекламе

бытовой техники («О, мертвая поэзия рекламных фотографий!») сопровождается картиной в духе соцреализма: отец, прижимая к себе сына с красной книгой в руках, указывает потомку вдаль, за драпировку из красного знамени (в светлое будущее коммунизма, надо полагать), над головой персонажей темное грозное небо. Разумеется, здесь уловлена фальшь и рекламы, и идейной живописи соцреализма, но нет переключек на уровне сюжета (нарратива). По мнению Дм. Голынка, «Стихи о Смерти» не столько книга, сколько полиграфическая версия визуального проекта, типографски размноженный выставочный проект [Голынка 2000]

Отсутствует логическая или событийная связь между отдельными текстами, что делает невозможным линейное развитие сюжета. В афоризмы, высказывания, суждения вклиниваются полуабсурдные изречения, так, например, трижды появляется в книге афоризм: «Мышь – не белка. Грецкий орех съесть не может» [Комар, Меламид 2011: 16, 29, 100].

Необычен и сам вид текстов. Страница выглядит трехслойной: на белом прямоугольнике страницы – черный квадрат, поверх которого белые буквы текста (вариант: буквы прорезаны, белый лист просматривается через черный квадрат, как белое пятнышко в дырке джинсов). Авторы называют такую организацию текста «квадростих». Тут важен контраст яркой цветной картины слева и черно-белого «негатива» текста справа. Кроме того, черный квадрат, несомненно, отсылает к знаменитой картине Казимира Малевича «Черный супрематический квадрат» (часть триптиха, включающего также черный круг и черный крест – фигуры, активно используемые Комаром и Меламидом). Дмитрию Голынку геометризованная чернота, изрезанная фразовыми просодиями, напоминает то ли «Черный квадрат» Малевича, оскверненный граффити, то ли могильные плиты черного мрамора с вырубленными на них поминальными словами [Голынка 2000].

Наконец, самое странное в книге «Стихов о Смерти» – то, что тексты, представленные в ней, совсем не стихи. Присутствие стиховой формы («Призрак бродит...» – хореический моностих; бурлеск «О, запах стали / в кроватной дали, / О, запах мыла в кровати милой / и дух несчастья, вблизи летящий!» [Комар, Меламид 2011: 265], встречается крайне редко и только оттеняет прозаические тексты.

Тем не менее, перед нами именно лирическая книга и по авторскому замыслу, и по содержанию, и по формальным признакам. Лаконичное авторское предисловие намечает смысловую доминанту книги: лиризм саморефлексии, единство личного и общего, движение исторического времени, преемственность соц-арта по отношению к соцреа-

лизму и авангарду, темы смерти и бессмертия, политическая динамика общества, затянувшийся кризис советской системы, синтез серьезного и иронического, западного и восточного и, главное, формулирует центральную для книги идею иронии и эклектики.

«Наши с Аликом Меламидом «Стихи о Смерти» впервые были опубликованы 25 лет назад <...>

Сегодня, после бесконечного конца СССР и бесконечного соавторства «Комара и Меламиды», наш соц-арт все больше осознается как «концептуальный эклектизм», своего рода «радио Попова», – историческое открытие, сделанное в России. <...>

До плодотворных 70-х никто не создавал, что зачатые на улице, при оформлении первых революционных праздников, эти красные шествия, стенды и лозунги есть единственные, выжившие при Сталине концептуальные ветви русского авангарда.

В мировом контексте наш эклектизм «неофициального и официального» уникален и бессмертен, как бефстроганов! Поэтому, соединяя рецепты восточной и западной кухни, «Стихи о Смерти» становятся стихами о бессмертии, о бесконечном конце нашего уникального исторического опыта» [Комар, Меламид 2011: 5].

Синтез временного и бесконечного реализован уже в монтажной архитектонике книги: «временной» вид искусства слова соседствует с «пространственным» изобразительным искусством, если вспомнить классификацию Лессинга. Об отвердении времени в пространстве, в духе бахтинского учения о хронотопе, прямо пишется в книге: «Часто говорят: это выше, а это ниже, подразумевая: это лучше, а это хуже. Получается вертикальная шкала ценностей, где верх – добро, а низ – зло. Таким образом, доступное измерению пространство становится аллегорией трудноизмеримых этических, эстетических и прочих критериев индивидуального и социального мира. Человеческое представление о трехмерном пространстве выразилось и в остальных аллегориях: левое-правое (правое в значении – правильное) и впереди-сзади (в значении будущее-прошлое). Наша точка зрения оказывается в центре своего рода креста, образованного пересечением ценностных шкал <...>» [Комар, Меламид 2011: 172]. Фрагментарность отдельного разворота, единичного квадратного «снимается» (преодолевается) длительностью развертывания книги-серии (к тому же, входящей в другую метасерию «Библиотека московского концептуализма»). Движение исторического времени (а оно маркировано в книге), неизбежно приближающее к концу (смерти) книги, личной жизни, советского прошлого, финала так и не достигает, как в цитируемом авторами «Пире» Платона, где «действие прерывается почти механически», а

последняя страница в книге подобна кинотитру: на черном фоне крупным планом дано одно слово «Конец» [Комар, Мелаид 2011: 306–307]. Поскольку композиция книги не выстраивается в нарратив, тексты нанизываются один за другим без жесткой логической связи, то такой «открытый», «механический» финал как раз и воплощает идею «бесконечного конца», т.е. бессмертия. Нанизывать «полиптихи» можно бесконечно.

В отдельном тексте квадростиха признаки стиховой формы присутствуют, в основном, не на словесно-звуковом уровне, а на уровне визуальном, графическом. Пространство черного квадрата выравнивает строки по длине, уподобляя их строфе.

**Вечность не  
может быть не  
эклeктичной.  
Эклeктизм – это  
вечность.  
Вечность – это  
эклeктизм.**

[Комар, Мелаид 2011: 91]

В этом примере строки выровнены за счет увеличения интервала между буквами. Присутствует эпифора (повтор «не», «это»), анафора (трижды повторяется «вечность», трижды повторяется «эклeктизм/эклeктичный»), есть подобие анжамбемана (в 1 и 2 строках).

**Что такое  
анархический  
синтетизм?  
– мгновение  
вечности  
или вечность  
мгновения.**

[Комар, Мелаид 2011: 94]

Здесь квадростих организован двучастно (первые 3 строки – вопрос, 5–7 строки – ответ), во второй части текста первая строка (4-я в тексте) повторяется как последняя (7-я в тексте), обрамляя строки 5 и 6

со словом «вечность».

Нередко четко просматривается соотнесение слов по диагонали (подобие хиазма), причем диагональ соединяет слова, противоположные по смыслу, например:

**Вера – это только  
половина целого.  
Остальная поло-  
вина – это  
н е в е р и е .**

[Комар, Меламид 2011: 236]

\*\*\*\*

**МЫ ПОМНИМ  
время, когда нас  
не было, и всю  
жизнь пытаемся  
вспомнить время,  
когда нас не будет.**

[Комар, Меламид 2011: 252]

\*\*\*

**Социализм без  
культы личности  
лидера – храм  
б е з б о г а .**

[Комар, Меламид 2011: 203]

Обоснованием гармоничности такой композиции служат цитируемые в книге слова Аристотеля о том, что «гармония есть смесь и соединение противоположностей» [Комар, Меламид 2011: 279].

Иногда атмосфера «поэтичности» поддерживается интонационными ассоциациями с хрестоматийными стихотворениями. Так, например, следующий текст напоминает финальным восклицанием-междометием стихотворение Ф. Сологуба «Чертовы качели» («Качай же, черт, качели! / Все выше, выше... ах!»):

**Вдруг, как бы  
откуда-то,  
что-то горячее  
охватывает грудь,  
и кажется – все,  
конец, смерть.  
А - а х !**

[Комар, Меламид 2011: 271]

Ритм ощущается в текстах-лозунгах или афоризмах:

**Ч и с т а я  
с о в е с т ь  
– с л е д с т в и е  
д у р н о й п а м я т и .**

[Комар, Меламид 2011: 111]

\*\*\*

**П о л и п т и х и  
п о д о б н ы  
т а н ц у .**

[Комар, Меламид 2011: 197]

\*\*\*

**Э к л е к т и з м –  
э т о м о д е р н и з м  
с ч е л о в е ч е с к и м  
л и ц о м .**

[Комар, Меламид 2011: 202]

Наконец, квадростих может представлять собой сочетание строк метрически организованных (в приводимом ниже примере – амфибрахий) и метрически неупорядоченных, но с присутствием анафоры и звуковых подобий слов:





местоимение, которое каждый читатель заполняет содержанием своей души [Эткинд 2001: 44 – 49]. Но, очевидно, это не так: в лирике индивидуально-неповторима интонация стиха, а здесь интонация как раз лозунга, философской максимы, афоризма – как бы коллективного голоса разума («часто говорят...»), хотя основой интонационного рисунка является авторская ирония (как и черный квадрат – основа белого текста в квадростихах). Ирония обнажает «коллективное бессознательное» (обожествление авторитетного предписания Логоса: политического, этического, эстетического, «здравого смысла»).

О чьей смерти идет речь в книге? каково ее смысловое наполнение? Много говорится об исчерпанности коммунистического проекта, потерпевшего фиаско («То, что казалось светлым будущим, теперь темное прошлое»), но продолжающего жить и после крушения советской системы, о конце «больших стилей» в искусстве («Остались только китч и пародия на него. Все, что не пародия – есть китч» [Комар, Меламид 2011: 19]). Как пишет Дм. Голышко, книга показывает «панораму дряхления модернистского проекта, чья сакрализованная величественность во вторую половину века деградировала в китчевую буффонаду, или, прибегая к неологизму С. Зонтаг, в претенциозный кэмп. Перед нами – реквием «постдегенеративному» искусству...» [Голышко 2000]. По мнению Б. Гройса, сталинское искусство не опровергает, а логически завершает притязания модернизма, рассматривающего художника как преобразователя косной материи [Гройс 2013: 126].

Но, как кажется, свести содержание книги только к сарказму и критике нельзя. Пусть даже, как доказывает Дм. Голышко-Вольфсон, советская действительность банализировала смерть, свела ее к псевдособытию забюрократизированной коммунальной жизни, к идеологическому штампу [Голышко 2000]. Проблема смерти этим не снимается («Наша жизнь – это тень, отбрасываемая нашей смертью» [Комар, Меламид 2011: 169]). Авторы размышляют о так называемых вечных вопросах, не случайно цитируются слова Ивана Ильича из повести Л.Н. Толстого, а вслед за толстовской цитатой следует собственный текст: «Проблема не в христианстве, буддизме, марксизме или идиотизме. Не в алкоголизме, атеизме, академизме и постмодернизме дело. А в жизни и... смерти» [Комар, Меламид 2011: 228]. Думается, эти слова звучат, в общем-то, без иронии.

Художественное единство, как обычно и бывает в книгах стихов, организуется «блуждающими» лейтмотивами, отмечающими логику авторской мысли. В авторском предисловии прежде всего отмечен ход времени – прошло четверть века после написания собранных в книгу текстов. Один из важнейших мотивов «Стихов о Смерти» – мотив па-

мноти о прошлом. Важны не только воспоминания о детстве («О тысячи комнат и подъездов нашего прошлого!») или юности (например, о натурщицах Тане и Оле, которым сейчас под сорок), но и осмысление жизненного вектора («Любовь к раннему утру, встреча восхода солнца есть проявление способности принимать надвигающееся «новое». И, наоборот, продлевание дня за счет ночных часов отнимает утро, является предпочтением жизни по инерции» [Комар, Меламид 2011: 160]. Нежелание человека убирать комнату или разбирать архив объясняется авторами нежеланием копать в прошлом – от лени [Комар, Меламид 2011: 27]. Такое представление о времени, как об однонаправленном движении из прошлого в будущее, неизбежно высвечивает тему смерти и связанный с ней страх. Полиптихи показывают вытеснение страха смерти, замещение его другими фобиями: «В тех странах, где мы жили (Россия, Израиль, США), жизнь построена на страхе. В Израиле этот страх называется «араб», в России – КГБ, мороз, в США – безработица, холестерин. <...> Задача правительства – найти название человеческому страху и указать способы борьбы с ним. <...>» [Комар, Меламид 2011: 11]. Государство создает границы, от-граничивает, создает иллюзию защищенности («Цивилизация началась со строительства стен. Переход к строительству «звездной защитной системы» – новый этап истории» [Комар, Меламид 2011: 57]). Чтобы держать людей в границах, нужно дать им веру в светлое будущее, а вождя представить гарантом-сверхчеловеком. Иллюстрацией к тексту, в котором говорится о желании выразить «нечто не свойственное человеку», служит изображение бабочки «мертвая голова», с ее траурной черно-красной расцветкой, причем голова у бабочки – это голова Ленина. Напоминание о культе личности Сталина проходит через всю книгу, партия большевиков уподобляется тайному обществу, как бы религиозной касте. Религия, наряду с государством, также преследует цель защитить человека от страха смерти («...крест – это забор между двумя мирами, бытием и небытием»). Слияние религии с коммунистической идеологией показывает картина, изображающая распятие, но не на кресте, а на перекрещивающихся серпе и молоте; эмблематична черно-красная гамма картины [Комар, Меламид 2011: 60]. На соседнем развороте видим компиляцию головы Христа, окруженной нимбом, с узнаваемым памятником Ленину, позади фигуры – транспарант «Слава Богу!». Вновь и вновь варьируются в книге профили вождей (то Ленина и Сталина, то два близких черепа, то замещенные профилями Комара и Меламида), мавзолеем повторяет зиккурат или египетскую пирамиду.

Второй сквозной мотив связан с судьбой искусства в истории общества. «Мы – дети соцреализма и внуки авангарда», – заявляют авторы [Комар, Мелаид 2011: 82]. Другие афористические определения: «Модернизм – это период между тем, как искусство вышло из храма, но еще не осознало себя как мода. Уже не вечность, еще не погода» [Комар, Мелаид 2011: 195], «Если модернизм сравним с интеллектуальной авантюрой, открыванием новых земель, то постмодернизм напоминает туризм» [Комар, Мелаид 2011: 61], «Fine Art – это башня не из слоновой, а из куриной кости. Причем, окруженная готовыми к штурму массовыми искусствами, любителями обглаживать кости» [Комар, Мелаид 2011: 64]. Полагая (с долей сарказма), что настало время «каяться в грехах модернизма», авторы видят основное противоречие модернизма в том, что тяга к общему в нем происходила за счет возрастания субъективизма. Субъективизм разрушал жанровые модели, место жанра занял индивидуальный стиль [Комар, Мелаид 2011: 130], отражающий страдания, несчастья художника-аутсайдера, которым придавался общечеловеческий характер. Но приемы стиля легко имитируются и помогают затем преуспевать людям вполне счастливым и здоровым. Кроме того, сколько не культивируй индивидуальные отличия, полагают авторы, «в конце концов все становятся частью того или иного исторического, коллективного стиля» [Комар, Мелаид 2011: 222].

Третий сквозной мотив, также тесно сплетенный с выше названными, это мотив повторяемости событий, стилей, переживаний. «Идея приоритета в искусстве уподобляет историю скачкам. Но, увы, бег идет по кругу, и этим кругам не видно конца. Человек, родившийся после старта, может принять отставшую на круг лошадь за лидера» [Комар, Мелаид 2011: 201]. Потому в книге вновь и вновь всплывают лейтмотивы, а подпись Малевича повторяет инициалы Кириллы и Мефодия, создателей славянского алфавита, а также начальные буквы фамилий Комара и Мелаида, советская идеология повторяла черты восточных деспотий и т.д. Чередуются периоды холодной войны и «оттепели», рыцарские латы повторяют форму омара, сменяют друг друга либералы и радикалы, а мышь все равно не белка и не может съесть грецкий орех.

Снять противоречие единичного и общего, «стрелы» времени и круговой, циклической повторяемости событий призвана, как провозглашают авторы, эклектика. Идея эклектики, ее оправдание составляет стержневой концептуальный мотив книги, вбирающий остальные темы и мотивы. «Вечность не может быть не эклектичной. Эклектизм – это вечность. Вечность – это эклектизм» [Комар, Мелаид 2011: 91].

«Концептуальный эклектизм», он же – «анархический синтез», уподобляет «преходящий момент сего мира миру иному», потому что «только на том свете одновременно сосуществуют герои разных времен». После конца «дегенеративного искусства» должен воцариться эклектизм: «Страшный суд, чистилище, ад и рай стилей, фрагментов и мод – вот что такое эклектизм» [Комар, Мелаид 2011: 93]. Дм. Голышко в апофеозе эклектики усматривает фрондерский или просто комический – «сверх меры и приличия» – выпад против одного из «жупелов» XX века, каковым стала и эклектика [Голышко: 2000]. Но эклектика, как и смерть, характерна отнюдь не только для XX в., она обладает своей историей, по-своему закономерна.

Авторы ссылаются на существовавшие еще в античности «строматы» и «центоны»; все искусство, по сути, бесконечный комментарий к «жизни и смерти», к заветному Слову, которое всё ещё никак не находится, но которого не может не быть. Полиптихи смоделированы как строматы, «ковры из лоскутков». Тексты примыкают один к другому, в картинах узнаваемые сюжеты соцреализма остраиваются абсурдными, неожиданными, порой циничными образами и деталями. Единственное основание для соединения разнородного – авторская воля, творческий жест, «акция». Книга не делится на разделы, читается и смотрится как некое единство. Принцип «примыкания» разнородных образов и смыслов выражает мысль о необходимости стереть границы, преодолеть условную разобщенность стилей, жанров, направлений в искусстве. Авторы говорят о различии нескольких видов времени в искусстве: время, затраченное художником на картину; время, отделяющее нас от этой картины; время, необходимое для разглядывания картины. Но предмет их творческого осмысления – четвертый вид времени, время между картинами, которое для зрителя явлено как участок пустой стены между рамами картин (подобие образа смерти в виде пятнышка белой кожи в дырке джинсов). Авторы поясняют суть своего метода «концептуального эклектизма»: «Когда мы соединяем без рам и дистанции наши работы в диптихи, триптихи и т. д., мы прессуем время. Смысл работы там – между ними, в тесном пространстве граничащих друг с другом картин. Эта граница подобна линии между губами – указание на вход в бездны внутреннего мира... И на выход новорожденных слов» [Комар, Мелаид 2011: 113].

Но для того, чтобы книга не распалась на отдельные фрагменты, чтобы квадристихи составляли единый «стромат», нужны «скрепы, гвозди» – то, что в «Одиссеи», как цитируют авторы, названо «гармониями» [Комар, Мелаид 2011: 277]. Ссылки на Аристотеля, Платона, пифагорейцев, сосредоточенные ближе к концу книги, свидетельству-

ют, что гармония есть смесь и соединение противоположностей, приближение конечного к бесконечному, бесконечное в конечном. Такими скрепами-гармониями названы симметрия, ритм (повтор), свет и тьма. Все эти структурные особенности присутствуют в книге: симметрично расположены вербальный и живописный тексты, сопresentствуют черный и белый квадраты, ритм создается пульсацией лейтмотивов и визуальными соотношениями элементов в прозаическом «квадростихе».

Б. Гройс объясняет установку на эклектику в работах Комара и Меламида стремлением авторов привести в движение застывшую сталинскую мифологию, показать ее связь с другими мифами (социальными, художественными, сексуальными), дабы выявить внутреннее родство всех идеологических мифов современности [Гройс 2013: 129]. Однако можно найти и другое, «позитивное» толкование функции эклектики. У.Ю. Верина, предваряя анализ книги М. Мартысевич «Амбасада», высказывает важный тезис: «Конгломерат и эклектика как потерянности и ясное сознание себя в живом и разнообразном мире – два варианта обращения с неподатливым современным материалом, выстроить из которого здание значит выбрать второе. Первый вариант, представляющий мир как хаос и прячущий все, что могло бы выделить хоть один элемент из множества случайных и не связанных между собой, кажется, уже достигает дна...» [Верина 2013: 63]. Важно именно различие между бессмысленным конгломератом и осмысленной эклектикой. Организация полиптихов в книгу, т.е. в целостное художественное единство, определяемое рядом факторов (заголовочный комплекс, оформление, сквозные мотивы, единый принцип монтажа живописи и текстов), создает эффект продуманной («концептуальной») эклектики.

Какой эмоциональный тон скрепляет всю книгу Комара и Меламида? Отчасти – элегичность, но с сильной примесью сарказма; абсолютно доминирует ирония. Составляющая соц-арта – пародирование канона, соединение несоединимого (например, скульптура «Рабочий и колхозница» в маленькой квартирке, между столом и кроватью с прижавшимися детьми; или обнаженное тело женщины поверх казенного бюста Сталина; или распятие, состоящее из серпа и молота). Среди рассуждений на темы искусства, общества, человека, Бога встречаются и такие «признания»: «Хочется бросить все и заняться разведением хищных пони» [Комар, Меламид 2011: 73]. «Я – корова, я жевать устала» [Комар, Меламид 2011: 268]. Пародийно звучит лозунг: «От иронии – через самоиронию – к Богу!» [Комар, Меламид 2011: 46]. Эклектика иронична, а ирония, по мысли авторов, несистемна, она не истина, а путь, как утверждается со ссылкой на Кьеркегора, путь к «нега-

тивной свободе» [Комар, Мелаид 2011: 241]. С сочувствием цитируется Фр. Шлегель: ирония – «самая свободная из всех вольностей» [Комар, Мелаид 2011: 305]. Но, в отличие от светлой иронии романтиков, в книге преобладает «сократическая ирония». Авторы «Стихов о Смерти» считают, что ирония вовсе не снимает трагизм, напротив, благодаря иронии трагизм теряет свою уникальность, и тогда становится понятно, что «каждый атом – это трагедия», «Эклектизм – новый язык страдания» [Комар, Мелаид 2011: 208]. Эклектика Комара и Мелаида утверждает волю художника, но мир при этом не становится «живым» и «ясным». Ключевая фраза в книге не случайно выдержана в стиховой форме: «Но холод тревоги / всегда между строк, / как ветер зимой / в складках красных знамен» [Комар, Мелаид 2011: 115]. Бессмертие, т.е. продолжение жизни (и человека, и социума, и искусства) всего лишь затянувшийся «бесконечный конец», дрящущая агония. В этом ракурсе внезапный финал книги, как бы случайный, механический, можно расценить и как жест художников, отбросивших тему, исчерпавшую себя в бесконечных вариациях «полиптихов», и как символическое самоубийство. Последний текст воспроизводит слова из «Пира» Платона об обратимости комедии и трагедии (тот, кто хорошо умеет писать трагедии, тем самым является и комедиографом). Авторы подозревают, что идеальное государство Платона – первая антиутопия, первая пародия. Наипрекраснейший и наилучший государственный строй и есть истинная трагедия [Комар, Мелаид 2011: 306]. «Главное, чтобы жизнь не стала лучше, чем она есть» – эта фраза, вероятно, не только пародийное отрицание известной фразы Сталина «Жить стало лучше...», но и отрицание насильственного внедрения в жизнь любых утопических проектов.

Сократическая ирония призвана выявить противоречие в якобы очевидном, заострить парадоксы, заставить сомневаться, размышлять, искать ответы на «проклятые» вопросы.

На парадоксах построена вся книга Комара и Мелаида. «Стихи о Смерти» шокируют, смешат, будоражат – вызывают диалогическую реакцию. Авторы уверяют: «Невежеству тоже надо учиться. Постмодернисты – хорошо обученные невежды» [Комар, Мелаид 2011: 245]. Для понимания эклектики тоже нужен определенный культурный кругозор. Эклектика, в отличие от конгломерата, ломает стереотипы, выводит за границы жанров, стилей, конвенций, иерархии высокого и низкого, сакрального и профанного. Очевидно, в этом «дионисийском» импульсе, неотделимом от игрового, дерзкого, трансгрессивного, кроется эффект раскрепощения; вот почему, утверждают авторы, «Полиптихи подобны танцу» [Комар, Мелаид 2011: 197]. Состыкованные

части других, некогда осмысленных и структурированных целостностей, обнаруживают 1) возможность дистанцироваться от этих прошлых целостностей, 2) увидеть неявную, неочевидную аналогию, пусть даже через контраст, тех частей, которые были компонентами других целостностей, 3) способ соединить разнородные части так, чтобы их «стык» порождал новый смысл, как бывает при любом монтаже (может быть, книга не случайно напоминает «раскадровку» кинолен-ты, кадровых сцен – как кадры с титрами).

Таким образом, «Стихи о Смерти» не бесструктурная череда фрагментов, а именно книга, содержание которой составляет не только показ «идиотизации смерти» (Голынкин-Вольфсон 1999), но и размышление о новых стратегиях, уже за гранью исчерпавшего себя соц-арта, о возможностях «концептуальной эклектики», пытающейся собрать мир, разлетевшийся на осколки, вне конвенциональных границ жанров, стилей, национальных традиций. То, что перед нами – не трактат, не свод правил, а (само)ироничная книга, оставляет читателю пространство личной свободы для восприятия и интерпретации, проблематизирует привычное понимание эклектики только лишь как симптом упадка и интеллектуального/творческого бессилия.

К. Корчагин, размышляя о субъекте в современной т.н. «политической поэзии», отмечает факт принципиальной «нелинейности» субъекта высказывания в текстах, организованных как сложные полифонические структуры («лоскутное полотно»), явление полисубъектности (голос растворяется в потоке цитат, уравнивающих «свое» и «чужое» слово). Такие современные поэты, как К. Медведев, Р. Осминкин, А. Очиров, Ст. Львовский, Эд. Лукоянов ищут (каждый по-своему) ответ на вопрос, поставленный концептуализмом – вопрос о субъекте. Актуальная поэзия не выражает уже готового субъекта, а становится лабораторией по созданию субъективности. Отмечаемая К. Корчагиным тактика микширования, непрерывной смены дискурсивных регистров, расщепленность или амбивалентность субъекта высказывания в современной поэзии [Корчагин 2013] делает текст эклектичным, а субъект высказывания возникает – всякий раз по-разному – из множества не принадлежащих ему голосов.

Апофеоз эклектики в книге «Стихов о Смерти» звучит удивительно актуально в контексте сегодняшних мучительных исканий в области «политики поэтики» [Гройс 2012], высвечивая утопичность или «ненадежность» всех политических или эстетических притязаний на конечную истину.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Верина У.Ю.* Открытая книга: формирование диалогического контекста книги стихов (М. Мартысевич «Амбасада») // Авторское книготворчество в поэзии: комплексный подход: материалы третьей международной научной конференции (Омск, 15-16 мая 2013 г.). Омск: «Сфера», 2013.

*Гройс Б.* Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 400 с.

*Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 168 с.

*Гольинко Дм.* Рец. [Комар В., Меламид А. Стихи о смерти. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 216 с.] // Новая русская книга. 2000. № 1(2). URL: [http://dmitrygolynko.narod.ru/critics\\_lit\\_melamid.htm](http://dmitrygolynko.narod.ru/critics_lit_melamid.htm) (дата обращения 11.02.2014).

*Гольинко-Вольфсон Дм.* Идиотизация смерти в современном искусстве // Художественный журнал. 1999. № 26-27. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2604.htm> (дата обращения 11.02.2014).

*Комар В., Меламид А.* Стихи о смерти. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 216 с.

*Комар В., Меламид А.* Стихи о смерти. М.: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2011. 307 с.

*Корчагин К.* «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // НЛО. 2013. № 124.

*Эткинд Е.Г.* Проза о стихах. СПб.: «Знание», 2001. 447 с.