

К Р И Т И К А

К. МЭМОНТОВ

ПОЭЗИЯ С. СТРАТАНОВСКОГО

Печатается в сокращении

Предлагаемая вниманию читателей статья требует некоторых предварительных пояснений. Ближайшим поводом к работе над ней послужило появление с год тому назад нового /третьего по счету/ сборника стихов С.Стратановского "В страхе и трепете" – событие, сочувственно отмеченное ценителями русской поэзии. Включая в себя, помимо стихотворений последних лет, и содержание двух книг поэта /составленных в 1973 и 1975 гг./, сборник дает нам наиболее полное представление о его творчестве.

Впрочем, желание поделиться своими соображениями о поэзии Стратановского уже давно волновало автора. Оно и является основной причиной работы. Возможно, что исполнение желания еще долго бы откладывалось, если бы не полученное – вскоре после выхода сборника – предложение написать о нем, позволившее туманным и разрозненным "соображениям" облечься в более осязаемую форму. За это автор не может не быть признателен человеку, подвигнувшему его на труд.

В ходе приятной, хотя и несколько затянувшейся, работы пришлось столкнуться с рядом проблем, одна из которых – проблема жанра. Как, в каких формах следует писать на такую, не совсем обычную тему и что, фактически, получается: рецензия, "очерк творчества", эссе, "статья по поводу", воспоминания? Ответить на этот вопрос с определенностью и сейчас, по окончании работы, достаточно трудно.

Другая проблема, отчасти связанная с первой: в каком порядке рассматривать произведения Стратановского? В порядке ли их важности, характерности или как-либо иначе, скажем, в порядке хронологии. Композиция последнего сборника как будто дает нам ~~ни~~ указания на этот счет: весь поэтический материал разбит здесь на несколько тематических разделов /не циклов! заметьте/, а уж внутри разделов соблюдается относительная хронологическая последовательность. И можно было бы держаться, вслед за самим поэтом, тематического порядка /который имеет свой глубокий и в какой-то степени самостоятельный смысл/, если бы при этом не скрадывалась логика поэтического пути и немалого, которая для современников поэта обладает еще слишком живой временной конкретностью.

Насколько удачно будут решены здесь указанные проблемы – судить предоставляется читателю. Автор, однако, считает нужным предупредить: во-первых, речь у него будет идти, прежде всего, о поэзии Стратановского в ее целом, вне каких-либо рубрикаций, и только во вторую очередь – о его последней книге*. /Если вообще

* Насколько автору известно, специально книга была посвящена большая рецензия в журнале "Северная почта". Говорят, хорошая.

понимать под книгой не просто собрание известного количества стихов под одной обложкой, но нечто большее: замкнутое художественное целое, идейно-образный организм, короче — Книгу/.

Во-вторых, следует сказать, что поэзия Стратановского будет рассматриваться во временной плоскости /в плоскости личного и исторического времени/. Точнее же: в разговоре о написанном до 1975 года будет преобладать временной принцип, для написанного после 1975 он дополнится тематическим. Придется привыкнуть к тому, что речь будет идти о трех периодах творчества поэта: первом, охватывающем 1968-1972 годы, втором /1973-1974/ и третьем /1975-1979/. Смысл такой периодизации прояснится по мере знакомства со статьей.

Автор рассчитывает на то, что читатель в какой-то степени знаком с текстами Стратановского, всего лучше, если бы у него под рукой был последний сборник поэта. Без этого понимание статьи может быть затруднено.

х х
х

Всякое новое и значительное явление в поэзии по-своему парадоксально. Самое общее в этом ощущении парадоксальности сводится к следующему: предстоящее нам, несомненно, поэзия, но вместе с тем это и не-поэзия, вернее, не то, что мы привыкли считать поэзией. Однако, с другой стороны, по мере того как поэтическая репутация новичка становится все более прочной, ощущение парадоксальности, иначе говоря, сомнительности, тускнеет. Последние очаги эстетического сопротивления гаснут — хотя их-то и должен особенно ценить поэт: в них живет ощущение эстетического ~~и~~ неоднородности, проблематичности его творчества.

Поэзия Стратановского может служить подтверждением этого принципа. Восприятие ее — особенно на первых порах — настраивало читателя /тогда еще в основном слушателя/ на парадоксальный лад, становилось тихим скандалом.

Внешне и в самых общих чертах эта парадоксальность поэзии Стратановского, как только она обрела лицо /1968-1969 годы/, выражается в контрасте между резко своеобразной, за версту узнаваемой манерой письма и тривиальностью, если не пошлостью, поэтического предмета — общими местами, идеологемами интеллигентского сознания. Неподлинность /"ты был не тот, не сам"/, осознание своей посредственности и неподлинности перед лицом смерти, отчужденность, обезличенность /"и я не сам, ничей"/, просто "жизнебоязнь, воздухобоязнь", "скука бытия", страх небытия /"заслонить небытие заводом"/ и т.д. — состояния и настроения, до одурения знакомые советскому интеллигентному читателю, может быть, не столько опытно, сколько из статей

Гайденко, Шкунаевой, Евниной, Гальцевой, Габитовой и т.д. — статей о Хайдеггере, Ясперсе, Сартре, Камю, Марселе, вообще "об экзистенциализме" — там, не у нас. Конечно, современная поэзия давно уже не боится прозаизма /напротив: кладет его в основу/, не боится даже и трюизмов, охотно повторяя: "Поэзия, когда под краном..." Но состояния, о которых только что шла речь, так сказать, вдвойне прозаичны: и просто как тошнотворные состояния /сартровская *la nausée*"/, и как — в наших условиях — журнальная жвачка для бедных. В сущности, Стратановский в своих стихах выразил то, что считалось всем известным, само собой разумеющимся, но что, на самом деле, не было пережито. То ли в силу духовного провинциализма, то ли в силу скромности. "Миф о Сизифе", по долгу службы изучавшийся сотрудниками кафедр, и окружающая жизнь существовали отдельно, и тем более образ царя Сизифа не сопрягался с валяющимся на улице пьяным /"Сквозь сон мочащийся Сизиф, чернорабочий, такелажник..."/. Здесь, кстати, отмечу одну важную /и опять же парадоксальную/ особенность поэзии Стратановского: она и интеллектуальная, "ученая", и уличная /но не богемная!/, так сказать, *poesia urbana* и *poesia pandemos* в одном лице. Она так же естественно звучит в профессорском кабинете, как и в общественном туалете.

Главным, для нашей темы, в описанной ситуации было все-таки то, что какой-то инстинктивный запрет /может быть, правильный, равносильный стыду/ не позволял поэтам искать вдохновения в так называемой экзистенциальной проблематике. И заслуга Стратановского в том, что он без лишних церемоний и мотивировок, напролом, ввел эту проблематику — в ее урбанном и демократичном ракурсе — в современную русскую поэзию.

Само по себе это событие не имело бы еще прямого отношения к искусству поэзии /попытки "отразить" экзистенциализм в стихах, конечно, делались/, если бы не его единственная в своем роде языковая воплощенность. Та языковая концепция, простая и глубокая, которая и сегодня, когда экзистенциализм вряд ли актуален для Стратановского, остается основой его поэтического видения. Главная, ударная роль в языковой картине мира, набрасываемой поэтом, отводилась готовым формам, языковым клише /но не в литературно-поэтическом — тогда это было бы, действительно, плохо, а в житейском, обыденном смысле/. Реминисценции у Стратановского, даже если они имеют поэтический или философский характер, пропущены через обыденный интеллигентский язык, обыденное интеллигентское сознание. Это особенно заметно в больших вещах I-го периода /"Холера", "Герострат", "Социологический трактат в стихах о феномене алкого-

лизма", "Мочащийся пролетарий"/, менее заметно в малой, интимной лирике, но и здесь, вслушайтесь:

И в толкучке с рабочим народом
Пиво пить, говорить о футболе

.....

А там промышленное небо
Стоит в канале...

.....

На улицах летнего света
Пить воду и яблочный сок

.....

И древесные листья
Не работают красиво
А работает бездомный
Резкий ветер над Невой

.....

Ушел на пенсию. Покинул паровозы,
Стал подрабатывать в артели для слепых.

У Стратановского поразительное для стихотворца чутье на общее в языке, на то, "что пошло", что стало "духовной вещью", и сам он, уже пройдя через свой героический период /когда еще надо было - одному против всех - отстаивать свою поэтическую правоту/, хорошо сказал:

О языки смесившиеся
как при строительстве башни
Кухонный с интеллигентским
в супе всеобщем, вчерашнем /1975/.

Именно - "вчерашнем", всегда вчерашнем. Можно было бы добавить что, в тематическом плане, власти клише в языке соответствует господство над человеком безличного /хайдегеровского "Man"/ в социальном бытии.

То, что делал Стратановский, было похоже на эксперимент. Сейчас лучше видно, что этот "эксперимент", в сущности, был вызван естественнейшей потребностью поэзии в освежении своего языка, в приближении его к живой речи. Через стихи Стратановского в поэзию вливалась та самая, столь необходимая для нее "вульгата", о которой мечтал в 20-е годы Мандельштам. Вульгата - это переосмысленное Мандельштамом применительно к поэзии название народной латыни, языка, на который была переведена бл. Иеронимом Библия. Не буду пересказывать здесь глубокую идею Мандельштама, скажу лишь, что

из своих современников он только у Пастернака и Хлебникова находил /и с энтузиазмом приветствовал/ блаженные черты вульгаты. Вульгата Стратановского, разумеется, совсем иного рода, чем у Пастернака, но ведь и время на дворе другое. Вульгата сейчас, мне думается, это живой и всем понятный, отнюдь не специальный, язык; речь, которая существует пока рядом с "собственно поэтической", но с ней, по тем или иным причинам, не ассоциируется. Это не обязательно "низкая", вульгарная речь: она может быть и ниже, и выше той речи, которая в коллективном сознании принимается за речь поэтическую. Она не анти-поэтична, а вне-поэтична. "Словечки", интонации интеллигентского разговора, оживляемого портвейном, лексика интересной статьи в "Вопросах литературы" или "Вопросах философии", язык религиозно-философского реферата, читаемого на кухне трем-четырем знакомым, — вот некоторые из ее источников.

И здесь Стратановский, вообще-то в своем понимании языка стоящий одиноко среди поэтов своего поколения /ему, пожалуй, даже ближе опыт прозаиков, таких как В.Аксенов, А.Битов, Б.Рохлин/, тем не менее продолжает работу, уже начатую до него в новой ленинградской поэзии Бродским и Бобышевым. Разумеется, отличность его от последних во всем остальном, особенно интонационную /коренящуюся, в конечном счете, в разном понимании лирического Я, да и просто в разном его объеме/ нет необходимости доказывать.

"Каждое новое явление в поэзии сказывается прежде всего новизной интонации", — писал в свое время Тынянов. Определить основную интонацию стихов Стратановского не просто, несомненно лишь, что в том, как действует на нас его поэзия, интонации принадлежит ведущая роль, особенно это чувствуешь, когда стихи читает сам автор. Именно благодаря интонации вульгата из факта речи суолимируется до факта поэзии.

Генетически интонация Стратановского восходит к витийству Державина, к традиции переложения псалмов и дальше идет через Пушкина "Подражаний Корану" /"пушкинизм" Стратановского — особая проблема/, отчасти Хомякова, через дребезжащую патетику Некрасова, через раннего Маяковского и Заболоцкого. По существу же, если забыть о предшественниках, его интонация возникает, главным образом, за счет несоответствия тона предмету, патетического тона — "пошлomu" предмету. Под "пошлым", "низким" предметом я разумею, конечно, не только и не столько "феномен алкоголизма" или "мочащегося пролетария", сколько идеологемы интеллигентского сознания типа "О, ты, феномен отчуждения, Сизифо-жизнь, никчемный

труд..." Несоответствие тона предмету. Мне скажут, что это почти характеристика ирои-комического жанра, каким он нам знаком, например, по русскому XVIII веку. Жанра, который поставили на службу серьезным целям Хлебников и Заболоцкий. Да, конечно, опыт последних /равно как и обериутов/ впитал Стратановский, но ему, к счастью, несравнимо ближе в XVIII веке Державин, чем Майков и Чулков, которых он, кто его знает, может быть, просто не читал. И его пафос местами достигает державинской силы, он не рассудочен, как, скажем, у Заболоцкого, он — подлинный, почти священный, автор "Трактата" и "Суворова" одержим своим пафосом. Но это лучше, чем быть его хозяином.

И вместе с тем... вместе с тем, только совсем глухой к поэтическому слову человек не почувствует в пафосе Стратановского непрерывной иронической ноты. Пафос и ирония — даже не сосуществующие, а совпадающие в пределах одной и той же фразы, строки, слова — и создают напряжение, которым живет интонация нашего поэта.

Это сочетание пафоса и иронии — явление необычное для русской поэзии, — явление, которое могло возникнуть только здесь и сейчас, в советской России 70-х годов. И тут, обращаясь к генеалогии поэта, вспоминаешь уже не Державина, Пушкина и Хомякова, а скорей чуть фальшивый, надтреснутый пафос Некрасова:

Там женщину секли кнутом
Крестьянку молодую.
Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...

Ты лежишь чернорабочий
Безобразен, темен, груб
И в твоём духовном взоре
Цехи, трубы, человеки...

Впрочем, и у Некрасова этот феномен — патетической иронии или иронического пафоса — еще в брожении, не откристаллизовался и легко распадается на однозначную патетику, с одной стороны, и откровенную пародию, с другой /"И скучно, и грустно, и некого в карты надуть..."/. О пародийном начале в поэзии Стратановского можно говорить много. В сущности, вся его поэзия в той или иной степени пародийна, но пародийность ее — скрытая, неакцентированная. Важно и то, что цель его пародийной установки — не столько в снижении поэтической высокой реальности, мотивы которой обыгрываются, сколько в остранении — с помощью проекции на литературно-мифологический экран — непосредственного объекта изображения: нашей "собачьей" повседневности.

Ночью Эрос, ночью Нина
Утром холод и завод
Неприглядная картина
Неприветливый народ...

Интересно сопоставить эти строчки, представляющие собой сдвоенную и, в общем, пародийную реминисценцию из Пушкина и Фета, с известной пародией Минаева на те же стихи /"Шопот, робкое дыханье"/:

Холод, грязные селенья,

Лужи и туман.

Крепостное разрушение,

Говор поселян.

Минаев пытается скомпрометировать высокую лирику бытом, социальным вопросом. Стратановский, напротив, възвышает, придает своеобразную монументальность обыденности, озаряя ее вспышками классики, хотя и последней, конечно, "глаз колет".

Вернемся, однако, к иронии. Ведь пародия, как чисто техническая форма, является производной от значительно глубже фундированной иронии. О ней и речь. Оружие слабых, ирония хороша и даже необходима в житейском общении. Сложней обстоит дело в поэзии. Я даже не говорю о том простейшем случае, когда художественно слабое подают с иронической улыбкой, с приглашением "все понять и простить", поменять минус на плюс. Речь здесь должна идти об иронии как качестве лирического сознания, — иронии, которая для XIX века прочно ассоциировалась с Гейне, превратившем ее в свою поэтическую специальность: иронии, о власти которой над интеллигентской душой в отчаянии кричал Блок; иронии, которая пронизывает творчество отечественного авангарда 20-х — 30-х годов /в поэзии — обериуты/. Возможно, я ошибаюсь, но мне кажется, что для современного человека поэтическая ирония во многом потеряла свое обаяние. Мне трудно, например, представить себе читателя, забывающего себя над страницами Гейне. Разве не вызывает скуки эта подчеркнутая разорванность сознания, вечные "ножницы" между вялой душевностью и бойкой рассудочностью? Допустим, что Гейне — это "история литературы", но и независимо от него, есть в иронии нечто чуждое самому духу поэзии как лирики, нечто неграциозное, безблагодатное, или просто идущее от другого жанра, от искусства сцены, где ирония "на месте" /вспоминается, естественно, "Балаганчик"/. Возможно, решающую роль в упадке ее репутации сыграл опыт таких поэтов, как Рильке, Иетс, доказавших, что можно говорить о первых и последних вещах вполне серьезно, без ерничества. Как бы там ни было, назрела, повидимому, необходимость в новом, более углубленном, осмыслении существа поэтической иронии.

Собственно говоря, ирония в лирике — это прежде всего автоирония, т.е. ирония по отношению к самому себе, говоря по-русски:

юродство. Юродство невозможно без нравственного мужества, без самоотвержения. /Нет нужды останавливаться на том, что юродство, словечко, затасканное в интеллигентском быту, имело в прежней русской жизни — и может иметь глубокий религиозный смысл: своеобразного служения, мирского подвига/. И справедливо, что лирическое, чисто словесное, юродство в наш век уже не вызывает доверия у читателя, не без основания подозревающего здесь лишь тонкую разновидность любования собой.

Возвращаясь к поэзии Стратановского, видишь, что, при несомненной ироничности, его лирика тем не менее лишена того, что называют эгоизмом, как бы он ни проявлялся — в форме ли комплекса неполноценности или наоборот.

Хотя ведущий раздел сборника и назван веско: "Самопознание", самопознания, как систематического интереса к своему Я, к его единственной и неповторимой судьбе, вообще "самопознания", каким оно представляется нам по авторитетным образцам /Белый, Бердяев/, здесь, в сущности, нет. Для этого автор слишком мало занят собой. /Можно предположить, что заглавие раздела — пародийная реминисценция из Бердяева; ср. в этой связи заглавие другого раздела: "Детство, отрочество, юность"/. Фактически, итог самопознанию подведен уже в его начале: "Ты был не тот, не сам..." /1968/. Самопознание как познание самости — при таком положении вещей — малоперспективно.

Остается поэзия — как жизнь без самости. Поэт "съедает" в себе человека. Вот Бог этого периода:

Мои чернила, стол
Он превратил в тюрьму
Я все отдам ему
А сам останусь гол.

/"Бог", 1968-1972/

По мере раскрытия поэтического дара, свертывается, усыхает "лирическое Я" в поэтическом мире Стратановского. Это можно заметить, — если, конечно, не иметь предрассудков против "поэзии грамматики", — хотя бы по тому, как возрастает удельный вес "лирического мы":

"А мы — Геростраты Геростратовичи"
"А мы — курортники, мы — жалкие желудки"
"Мы чудесно спасемся пустот бытия"

Это в сравнительно больших, эпически окрашенных вещах I-го периода. Но и в малых, собственно лирических, стихотворениях начинают преобладать безличные и неопределенно-личные формы:

"Заслонить небытие заводом
Уничтожить сварочной дугой
И в толкучке с рабочим народом
Пиво пить, говорить о футболе..." /1970/

.....
"Шататься, без толку шататься
Забыться, не слышать стараться
Как дышит развязанный где-то
Смертей и рождений мешок" /1970/

.....
"Стать счастливым, жить как все
И забыть, как бьется белка
В сумасшедшем живом колесе" /1972/

/Попутно возникает, может быть, странный вопрос: не стоит ли у истоков этой потерянно-безличной интонации одно из самых загадочных стихотворений Блока – гениальное "Грешить бесстыдно, беспробудно"?/

Наиболее законченное выражение эта раздумчивая безличность находит в следующем /весьма замечательном/ стихотворении:

То ли Фрейда читать
И таскать его басни в кармане
То ли землю искать
Как пророческий посох в бурьяне
То ли жить начинать
То ли кончить, назад возвратиться
В общерусскую гать
В эту почву кричащую птицей
Или лучше про пьяную кружку
Поэму писать
И ночами подушку
Как мясо кусать. /1972/

Не будем, однако, спешить с определением поэзии Стратановского как безличной /или сверхличной/ – эти безличные, косвенные формы на самом деле полны взрывчатого лиризма. Не будем, переводя разговор в узко-филологический план, видеть в его стихах лишь иллюстрацию к недавним разговорам о возрождении "эпической поэзии" /термин Тынянова применительно к исканиям Хлебникова/. Все эти определения верны только отчасти, но еще более верно то, что пафос/*πάθος*/, исконный смысл которого все-таки страдание, страсть, составляет самое существо поэзии Стратановского. И этот страдательный пафос очень личен, с "человеческим горьким лицом".

И дело, по-видимому, в том, что пафос, равно как и ирония, Стратановского коренятся в более глубоких слоях личного бытия/где оно перестает быть только личным, только индивидуальным/ и ставят себе более далекие цели, нежели поверхностная задушевность и ее антипод, интеллектуальное гаерство.

Эта "глубинность" поэтического выражения, глубинность, ставшая бессознательной поэтической установкой, многое объясняет нам в Стратановском. В ней нет ничего общего с "безднами" символистов, зато есть много общего с народно-мифологическим сознанием, недаром создавшим на русской почве "Стих о книге Голубиной" /он, кстати, нашел отражение в творчестве поэта: "Небесная книга" /1974/. Способность видеть под знаком первоначал, фольклорно-космологический масштаб - вот что характеризует, например "Скоморошьи стихи" /1969/, стихотворение "Легкий мальчик порхает" /1970/.

Без этой глубинности /и не будь ирония Стратановского родной сестрой пафоса/ его можно было бы - при поверхностном прочтении - принять за современного Сашу Черного.

В самом деле: у Саши Черного та же сквозная ирония, то же обращение к интеллигентской "вульгате", те же мотивы:

Где события нашей жизни
Кроме насморка и блох?
Мы давно живем, как слизи,
В нищете случайных крох.

.....

Но подчас, не веря мифам,
Так событий личных ждешь!
Заболеть бы, что ли, тифом,
Учинить бы, что ль дебош?

Сравните у Стратановского:

А мы - курортники, мы - жалкие желудки
Населяя санаторий
И жуя как мякиш сушки
Ждем таинственных историй

.....

Мы скромно жили. Мы служили
И боль напитками глушили
И Эрос нас не посещал.

Стирание поверхностных слоев личностного бытия /чему ведь, не правда ли, даже способствует жизнь в "обезличенном обществе"?/, открытие того, что "я совсем не я", "не сам", что "я живой, но из

жизни изъятый", — по существу облегчало путь к более фундаментальному, вечному, основному. Для начала — мифологическому. /Похоже, что призвание русского художника — искать добра от худа./

Мифологичность поэзии Стратановского — очевидна. Было бы ошибочным, однако, понимать ее внешне-тематически: как образы из "мифологического словаря" /кентавры, Эриннии, Сизиф, Харон/. Эти образы, в данном случае, не более чем элементы вульгаты. Нет, мифологичность Стратановского — глубоко внутреннее качество его поэтического воображения. Он — поэт, мыслящий не метафорами и символами, а мифами. Мифу принадлежит у него роль основного конструктивного фактора в создании стихотворения. Стихотворение развивается, как миф. Возьмите "Тыкву", которой открывается сборник, "Что же ты головотелый" /1968/, "О лед, всемирный лед, тюрьма" /1973/ или из последних: "Осквернители статуй" /1979/.

Миф в поэзии Стратановского есть нечто внутренне-объективное, говорящее через поэта. Там, где миф становится чем-то внешним, где он объективируется для мысли, для нравственного разума, там он, действительно, становится "противен" для поэта, как в стихах, вошедших в раздел с красноречивым, почти по Лейкину, заглавием "Мифологические осколки" /к ним мы вернемся, говоря о последних стихах поэта/. В стихах же первого периода, попавших, в основном, в разделы "Самопознание", "Обводный канал", "Эрос", мифологическое существует не в виде "осколков", а в качестве фундаментального слоя бытия, целостного и обладающего формообразующей энергией. Особенность мифа в тот период, что он и отрицал, и одновременно оправдывал, "фундировал" недолжное, призрачное существование одномерного мира.

Парадигмой такого мировосприятия может быть стихотворение "Легкий мальчик порхает", с его захватывающим дух переходом от гротескной современности к мировым основам, от божьего мальчика к "божьей длани огня".

Как бы ни относился поэт к мифу сегодня, несомненно, что в начале его пути — через миф, через мифологизирование входило в его поэзию если не обязательно "разумное и доброе", то во всяком случае "вечное", универсальное. Входило, сказали бы тогда, в эпоху "Легкого мальчика", более онтологичное содержание.

Да, "онтологизм", если понимать под ним направленность на действительно реальное, бытийственное в человеческом существовании, стал на какое-то время /в начале 70-х годов/ программой и паролем для небольшого кружка поэтов и философов, к которому принадлежал и Стратановский. "Онтологичность" была труднодостижимым и не менее

труднообъяснимым, но чаемым качеством поэтического произведения. Степенью "онтологичности" измерялось его достоинство. В чем же выражалась онтологичность? Лучше сказать, в чем она не выражалась, что было для ревнителей ее неприемлемым в поэзии: всяческий субъективизм, лирическое разгильдяйство, эмоциональная богема, интеллигентщина. Иногда казалось, что "заветное близко", что идея онтологической поэзии на грани реализации. У Стратановского было несколько стихотворений, рождавших такое ощущение. В субъективно-личное отступает и кажется, что субъект речи в каком-то медиумическом полусне, но с предельной отчетливостью, — фиксирует самобытие мира. Если выразить это ощущение другими словами: казалось, что стихотворение как бы само пишет себя, и пишет неплохо.

"Хорошо на белом свете
И легко и не болит
Если девка, если ветер
Если ласточка летит
.....
.....
Хорошо на белом пляже
Жизнь как ветер хороша
И заснешь, приснится та же
Девка, ласточка, душа." /1970/

В том же роде, хотя совсем на другую тему, стихотворение

"Прораб сказал:

Движение звезд
Прообраз нашего сознания
Мы строим человеко-мост
Над ночью мироздания...
Пролетарий — субъект созидания
Демиург и космический мозг" /1972/ и т.д.

Здесь платоновская мифологема настолько неожиданно входит в уста "прораба" /и в сознание читателя/, что мы застываем, как при теофании. Только потом начинаешь понимать, что секрет воздействия вещи в этом, вроде бы немотивированном, "прорабе", в том, как "прораб" соотносится /почти рифмуется/ с прообразом, в резких рефлексах, падающих от "пролетария" на ряд его определений /"субъект созидания", "демиург"/ и обратно. И может быть, самое приятное открытие, что "демиург" в переводе с греческого приблизительно и означает — прораб.

"Онтологическая" аура, время от времени возникающая вокруг сти-

хов Стратановского, не мешает его поэзии быть остро современной.

Подобно тому, как интонационное напряжение его стиха создается благодаря совпадению пафоса и иронии, смысловое напряжение создается благодаря совпадению полярно противоположных /во всяком случае, для здравого смысла/ качеств: "онтологичности" и "современности", - в рамках одной поэтической системы. Конечно, в силу затертости слова, "современность" поэзии - похвала небольшая, даже для современников поэта. Поэтому приходится напоминать об очевидном, т.е. о том, что "вовременность" как особенность музыки Стратановского, не имеет ничего общего с "современностью" ни в откровенно-казенном, ни даже в евтушенковском или вознесенском смысле. Не хотелось бы с другой стороны сводить "современность" поэзии Стратановского только к авангардизму, хотя то, что его поэзия - явление авангардное, не подлежит сомнению. Сейчас я имею в виду другое. "Современность" Стратановского глубоко экзистенциальна. Поясню. Это, например, не отклик на злободневный факт, как таковой: будь то холера, борьба с алкоголизмом, разрушение статуй в Летнем саду и т.д. Это отклик на отклик, на отражение факта в массовом сознании, в безличном "Man", говоря проще на толки и пересуды о факте. "И корабль литературный /По морским плывет волнам"/ в "Холере" - квинтэссенция этой вторичности и тем самым призрачности изображаемого.

Но призраки в одномерном обществе оказываются фактичнее фактов. И "корабль литературный", т.е. корабль-призрак, - реальный факт, цитата из жизни /если кто помнит апофеоз ленинградского молодежного китча - появление "Алых парусов"/. Факт служит отправной точкой в "Последнем хемингуисте", в "Солдате, унесенном на барже в океан". Если этого не учитывать, стихи просто непонятны, поскольку именно факт, факт как таковой, является в них элементом художественной структуры. "Последний хемингуист" /1979/, задуманное и построенное как эпитафия /подобно предшествующему ему в разделе "Современники" стихотворению "Памяти Л.А." /1974/, демонстрирует, как надстройка над фактом /жизнью реального, "почти знаменитого" человека/ - надстройка, создаваемая работой нашего "Man", замещает, ведет за собой факт. Ведь уже сам "хемингуист", представляемый публике в заголовке-афише, есть в своем роде мифологическая маска, естественное развитие которой требует гибели, "смерти после полудня"/"солнце Мексики стало в зенит"/ и соответствующей траурной виньетки в финале.

В нашем городе пасмурном

кружится зябущий лист

И летит в подворотню,

где он напивался когда-то.

И то фактическое обстоятельство, что слухи о смерти "последнего хемингуиста" оказались "сильно преувеличенными", лишь придало последнюю законченность стихотворению, подчеркнуло, что поэт имеет дело с отраженным, фиктивным бытием.

В "Солдате, унесенном на барже в океан" /1979/, коллизия между фикцией и фактом – в покалеченном идеологией юном сознании – стала сюжетным нервом вещи и материалом для внутреннего монолога /не без мелодрамы/:

"Двое нас было, остался я.

Нет, не смыло его волной.

Нет, не смыло его волной.

Разве не смыло? Нет, смыло. Нет!"

"Современность" музы Стратановского в ее "мирскости", в том, что она не гнушается жить "злостью дня", как таковой, как "злостью", заботой. Что прозаичнее, "пошлее" слухов? Но и слухи, на определенном уровне, наполняются мифологической глубиной, через них врываются голоса из бессознательного, из хаоса. И слухи /для тех, кто их распространяет/ – это всегда, хотя бы в малой степени, слухи о фактах /в отличие, скажем, от анекдота как разновидности художественного вымысла, *fiction*/.

Фактологичность отдельных стихов Стратановского, в принципе, должна была бы шокировать неофициальную поэзию, привыкшую считать – и не без оснований – что всякого рода отклик на общественные события /хотя бы и "прогрессивный": вроде "Наследников Сталина"/ суть не поэзия. Обстоятельства провоцируют неофициальную поэзию стать поэзией частного бытия. Не удивительно, что в такой ситуации не сразу была понята ни экзистенциальная природа фактологичности, скажем, "Холеры", ни – что не менее важно – эстетическая и тематическая левизна его творчества в целом. Здесь от "современности", как особом качестве поэзии Стратановского, полезно обратиться к современности, окружающей поэта.

По разным, в том числе и вполне понятным, причинам самиздатская критика избегает вводить поэтическое творчество в социальный контекст. Думаю, что говоря о поэзии Стратановского, есть смысл нарушить эту традицию. Кто-то сказал, что при разборе наследия Бродского Стратановский выбрал себе "социальную тему". Суждение слишком общее, чтобы быть справедливым. Вообще говоря, социальная тема остается пока самой неплодотворной землей в царстве поэзии. Ссылка на то, что в поэзии все решает не "что", а "как", в разговоре о Стратановском вряд ли уместна: он – поэт откровенно тематичный. Интуиция

ему верно подсказала, что тема — первоначальная ячейка смысла, что в теме кроется половина успеха. Так вот Стратановский, мне думается, вряд ли может быть — в плане темы — чем-то обязан Бродскому, поскольку он имеет дело не столько с "социальной темой", сколько с темой "левого сознания", что не одно и то же. /Что касается Бродского, то он-то подчеркнуто избегает идейной "левизны", — возможно, из снобизма/.

Тема большинства стихов, составивших разделы "Самопознание", "Обводный канал", отчасти "Эрос", это "левое сознание", каким оно открылось для нас /и в нас/ в эпоху, современную этим стихам /1969-1972 годы/. Содержание, например, "Мочащегося пролетария", только по видимости архисоциально. На самом же деле, если помнить, что Стратановский имеет дело не столько с бытием реальных фактов, сколько с бытием сознания /по преимуществу, анонимно-коллективного/, переживающего реальные факты специфическим образом, то становится ясно, что основным объектом изображения, подлинным содержанием здесь является не "положение рабочего класса", а определенная точка зрения на происходящее, определенное мироотношение, которое лучше всего охарактеризовать как "левое сознание". И лишь во вторую очередь, содержанием самого "левого сознания" служит социальная тема / в "Мочащемся пролетарии", в "Трактате", в "Холере"/, но ее место может занять и другая тема: эротическая /"В ночь, когда просишь любви как булки", 1972/, религиозная /"Бог", 1968-1972/, тема детства /"Гвоздь в углу, как мальчик страшный", 1973, с характерно "левым" восклицанием:

Только будущее светит
Только будущим живем/.

Нет необходимости продолжать этот перечень: тематическая рубрикация достаточно условна. Нужно лишь понять, что доминирующей темой, которой подчиняются и содержанием которой служат остальные темы, является — для этого периода — "левое сознание". Впрочем, доминирует, является основным субъектом выражения не столько даже тема, сколько точка зрения "левого сознания", т.е. нечто более неуловимое, динамичное — в сравнении, скажем, с тяжеловесным "мировоззрением". С этой точкой зрения частично совпадает точка зрения автора как субъекта поэтической речи. Полному слиянию этих двух точек зрения, авторской и "левого сознания", препятствует ирония.

Я жду, что спросят, а что такое "левое сознание"? Вопрос, на мой взгляд, праздный. У каждого мыслящего читателя этой статьи есть хоть какое-нибудь представление о нем, как есть представление

об основных типах ориентации в мире: реализме или идеализме, религии или атеизме и т.д. В рамках этой статьи достаточно будет сказать, что эта радикальная критика "несчастливым сознанием" /Тегель/ существующего порядка — прежде всего за то, что при нам невозможна реализация естественных человеческих потребностей. "Левое сознание" ориентировано не на "принцип реальности", а на "принцип удовольствия". Оно одновременно и натуралистично, и утопично. Но, может быть, обращение к историческому и социальному контексту, к современности как таковой, прольет дополнительный свет и на "левое сознание", и на поэзию Стратановского? Не будет преувеличением сказать, что 1968 год был для поколения Стратановского приблизительно тем же, чем 1956 год для предыдущего: точкой исторического отсчета, годом-символом. Но, в отличие от 1956, поселившего в сознании своих детей неопределенные надежды, оттепельную слякоть мыслей и чувств, содержанием и выводом из 1968 стал на много лет кризис социальности как таковой, кризис социальных и гуманитарных ценностей и как следствие — тяга к ценностям вне-социальным, надкультурным. Средством /и одновременно объектом/ критики скомпрометировавших себя ценностей и стало для нас "левое сознание", каким оно докатилось до нас в те годы /1968-1970/. Ведь мы жадно следили и за Парижской, и за Пражской весной, невольно закрывая глаза на то, что эти весны преследовали разные, в сущности, противоположные цели. И, как у нас водится, мы, конечно, не были "левыми" в западном смысле, т.е. носителями "левого действия", — мы были носителями "левого сознания".

Лозунг "бунт — дело правое" не мог не быть нам понятен.

Мы — разрушители вещей

Мы ищем страшного экстаза...

Но бунт в наших условиях, увы, мог реализовать себя лишь в форме так называемого "экзистажа" /если кто помнит рожденное той эпохой словечко/, аналогом которому в поэзии был эстетический эпатаж.

Формами эпатажа стали ирония, примитив, "расширение" тематики и лексики /но не в духе Ширали!/, конкретность /в смысле уже упомянутой фактологичности и по аналогии с "конкретизмом" в музыке, живописи/. Бессилие левого бунта, выразилось ли оно в трагикомических формах "левого сознания"

А мы — порыв,

а мы — угроза

Крадемся тихие, как мышь...

или в полных отчаяния и жестокости формах "левого действия", и

стало, я думаю, одним из сокровенных источников иронии Стратановского.

Все, что говорится здесь о "левом этапе" в нашем духовном развитии, говорится не для оправдания или осуждения "левизны", а для лучшего понимания того, что у нас в предмете, ^{← поэзия Стратановского, что бы там ни было, →} поэзия, хотя бы в лице одного поэта, выиграла от того, что "бунт" был и что, в силу обстоятельств, он мог быть реализован не в социальной, а лишь в экзистенциально-поэтической, может быть, наиболее "чистой" форме.

Здесь одно важное дополнение. Принципиальна - и вполне в духе "левого сознания" - окрашенность бунта у Стратановского в сексуально-эротические тона. В "Геростратах" разлив, грозное наводнение "либидо", что замечательно углубляет связь этой вещи с "Медным всадником" /связь, подчеркнутую автором/. Появление в финале "Холеры" Эроса /и Эрос нас не посещал/ - в духе фрейдовской теории о связи Танатоса и Эроса. Пожалуй, именно эта сексуальная наполненность бунта и делает его с несомненностью "левым".

Среди форм эстетического эпатажа, в которых реализует себя "левое сознание", я неслучайно назвал наряду с иронией, о которой уже шла речь, примитив, вкладывая в это понятие - при всей его широте - прежде всего живописно-пластический смысл. Известно, что примитивистские тенденции в искусстве 60-х годов получили наиболее острое, наиболее концептуальное выражение в поп-арте, развитие которого шло рука об руку с движением "новых левых". Наличие у Стратановского элементов поп-арта, особенно в стихах I-го периода, не вызывает сомнения /достаточно вспомнить "Холеру"/, - к "поп-артизму" в основном и сводится проблема живописного субстрата его поэзии. Нам мало что дадут конкретные живописные параллели /впрочем, вспоминается Шемякин, вообще повлиявший на поэтов этого поколения/, да в них и нет необходимости, поскольку поп-арт, точнее его флюиды, залетевшие к нам, получают у Стратановского чисто поэтическую транскрипцию, приобретают характер словесно-поэтического видения мира, а в известном смысле, и создают этот мир. "Поп-артизм" Стратановского в общей аскетичности, сухости его поэтики, в интересе к языковым и интеллектуальным клише, в тиражировании образов и приемов, шаблонных самих по себе /например, образ "чайки" /чаек/ "над заливом", "над волною", или "Стеклотару сдают, неботару, /Баботару восторгов" и т.д./ в резком и прямом словесном монтаже /характерная примета его поэзии, сложные слова типа "человеко-мост", "человеко-лошади", "овощебаба" ведь не что иное, как бьющие по мозгам словесные коллажи/, в уже упоминавшейся фактологичности, аналогом

чего в живописи является включение реальных предметов в эстетическую структуру.

Мир, увиденный сквозь призму поп-арта, плосок, одномерен, /"заборы и заводы", "Ленэнергия, Ленгаз, Ленсвет, Ленмозг"/, без оттенков и полутонов, мир, обладающий по преимуществу вторичной, головной реальностью/ "корабль" здесь "литературный", не реальная зараза "сошла на берег с корабля", а ее "аллегория"/. Не удивительно, что зрительное ощущение при переходе от "Холеры" и "Геростратов" к вещам II-го периода /1973-1974/, т.е. к "Суворову", "Диалогу о грехе", "Гайдамакам", к стихотворениям, составившим раздел "Возвращение в Эдем", — как при проявлении негатива. Словно только что глазевший на нас мир призраков, экзистенциальный Аид, вдруг вывернули наизнанку, и мы — посреди забрызганной барочным солнцем польской Украины XVIII века. /Проверьте: в стихах I-го периода преобладает ночное освещение, иногда это свет снизу — от "первоогня", в стихах II-го — за исключением стоящих отдельно "Гайдамаков", — дневное/. Я бы сказал, что с точки зрения стиля происходит незаметное превращение одной формы видения в другую, ей сродную: космополитического поп-арта в русский народный лубок/ с элементами "народной драмы", даже малороссийского жарта, — в "Диалоге о грехе"/. В стилистическом отношении этот переход /хочется сказать перевод/ с "гошистского" — на русский/ не вызывал особого удивления. Некоторая "лубочность" в трактовке темы, надо полагать, сознательная, и раньше была свойственна поэту. Она входила в общую примитивистскую установку. По этому поводу говорилось: "интеллектуальный лубок", говорилось в положительном смысле. /Одно из лучших стихотворений первого периода так и названо "Лубочная картинка", 1971/.

Если в плане стилистическом переход от I-го ко II-му периоду, от поп-арта к лубку, казался более или менее естественным, то сюрпризами он был отмечен в плане тематическом. Неожиданным был и выбор темы /в "Суворове"/, и отношение к ней: переход, грубо говоря, от личного бунта к поэтизации подавления бунта, пусть не "левого" и не экзистенциального, но вызывающего, по традиции, сочувствие у русского интеллигента.

Шокировало, может быть, больше даже не содержание поэмы — оно достаточно амбивалентно, сколько сам герой — Суворов. Поворот к "Суворову" и последовавшим за ним вещам — самый крутой на пути поэта. Попробуем понять его смысл.

Уже говорилось, что в плане личного опыта, насколько он отражается в стихах поэта, в плане, если угодно, "пути" /который свойственен ведь не одному Блоку/, содержание I-го периода /1968-1972/ — это

истлевание самости, субъективности, превращение страждущих, но поверхностных слоев "Я" в "пепел".

Стану я человеко-пеплом
Мозгом пепла и сердцем пепла
Потому что тело мое ослепло
В ленинградской ночи
Когда небо и окна пусты
И черны спецзаборы на грани залива

/"Пепел", 1970/

Но благодаря сторанию самости, субъективности обнажились и приблизились более глубокие и тем самым более объективные слои бытия, открылись новые измерения действительности. /Надо ли объяснять, что этот личный, интимно-творческий опыт автора "Пепла" находился в определенном, пусть не прямом, но все же соответствии с опытом современников, опытом переживания наиболее чуткими из них кризиса социальных и культурных ценностей, — того, что можно было бы назвать "синдромом 1968 года"/.

Мир истории /и просвечивающая сквозь него стихия национального/ и стали теми новыми для поэзии Стратановского реальностями, которые столь ярко и неожиданно, явочным порядком предстали перед читателем в "Суворове", "Гайдамаках", в хилиастических стихах 1973–1974 гг. Появление "Суворова" было неожиданностью, потому что зная — по стихам — об общем направлении поэта, мы не можем знать о степени интенсивности этого движения: отсюда неизбежные недоразумения /вспомним Блока и "Соловьевцев"/. Казалось, что "жилу", найденную в "Трактате", "Холере", "Мочащемся пролетарии", т.е. тему "левого сознания", можно разрабатывать еще долго. Тема имела успех, верным признаком чего было появление пародий. Однако, все живое имеет тенденцию переходить в свою противоположность. "Левое сознание", бывшее оружием радикальной критики миропорядка, обрело для себя парадоксальным образом — инобытие в "Суворове", условно говоря, "правом" по содержанию. "Правое" и "левое" совместились.

Сказать, что в стихи Стратановского "вошла история" значит ничего не сказать или сказать очень мало. Факт нуждается в пояснении. Автор "Суворова" — не пассеист, не "почвенник", не ура-патриот. История ценна для него тем, что содержит в себе предпосылки для неоднородного мышления. Сюжетами для обеих вещей он делает события предельно противоречивые, не поддающиеся однозначной оценке, — события, скандальные для морализирующего сознания. Это — гайдаматчина, праведный, но жестокий бунт, в одном случае; подавление справедливого восстания русским военным гением, в другом; хилистическая правда социаль-

ного эксперимента, в третьем /раздел "Возвращение в Эдем"/. Продолжается линия тематического апатажа. Адресат апатажа назван достаточно ясно: "осудит гневный либерал" /сложнее дело со вторым оппонентом Суворова: "ославит фрейдович намеком"/. Собственно говоря, "либерал", либеральное сознание /сейчас я отвлекаюсь от всех его исторических определений/ были для автора одними из основных, хотя и не названных прямо объектов поэтической критики цивилизации еще в I-й, "левый", период. За ним стояло "аффирмативное" /Маркузе/, охранительное, нетворческое понимание культуры. В "Суворове" же "либерал" - носитель одномерного, склонного судить /опираясь на

^ж Учитывая важность темы либерализма для творчества Стратановского в целом, позволю себе небольшое отступление. Въяве мы встречаемся с "либералом", с либеральной средой лишь в стихотворении "Дом в Московском переулке" /1969-1972/, вошедшем в раздел "Современники".

Дом в Московском переулке
Старый, розовый забор
Кофе, жареные булки
И салонный разговор.
Вот - хозяин - сноб, всезнайка
Лысый череп, важный вид
Вот прелестная хозяйка
Мне с улыбкой говорит и т.д.

Как это часто бывает у Стратановского авторская позиция "прилипает", если так можно выразиться, к точке зрения изображаемого персонажа, как бы он ни был ему антипатичен:

Но любезны почему-то
Души комнатные свеч
Воздух милого уюта
Серо-розовая вещь.

Настоящее отношение к "либералу" раскрывается, конечно, не прямо, а через структуру стихотворения, где "либерал" лишен наиболее важного для поэта в тот период качества - глубины: будь то глубина онтологическая или мифологическая, которая есть и у "легкого мальчика", и у "мочащегося пролетария". Структурно глубина - "за дверью уютного дома, где "глушь и тьма", где иррациональный "кто-то" "бродит в переулке// Метит крестиком дома".

законы нравственной логики/ сознания."Если Суворов подавил справедливое восстание поляков, значит он достоин презрения. Если восставшие против польского гнета гайдамаки устроили ужасную резню в Умани, значит, они не заслуживают сочувствия. Впрочем, лучше всего забыть об этих событиях, во всяком случае, постараться избавить своих детей от знакомства с поэмой Шевченко". Так рассуждает "либерал". "Но Суворов, по-особому вдохновенно, богодухновенно, служивший интересам своей страны и веры, — гений, не только военный, но и нравственный", — явственно звучит в поэме, — "он воплощение русского типа святости — юродства, и где: на вершине военной славы и мощи". /Кстати, подобный взгляд на полководца совпадает, конечно же, не с точкой зрения фильмов и книг эпохи открытия суворовских училищ, а с восприятием Суворова его современниками, прежде всего, Державиным/.

И если вышеозначенного спора и нет в тексте poem, то он заложен в их теме, в том, как ее поворачивает перед нами автор. Двухмерность темы обуславливает двухмерность вырастающего из нее поэтического мира, — и прежде всего, поскольку речь идет о лирике — двухмерность поэтического слова, поэтического голоса. В этом смысле и "Суворов", и "Гайдамаки" тяготеют к полифоничности /точнее, к двухголосию/: в них стоит гул от борющихся, сталкивающихся голосов. Если вспомнить, например, "Трактат", то в нем витийственное слово — как бы высоко ни поднимался голос — падает в пустоту, не встречая сопротивления /"О Ленинград — земля пустая..."/. Не так в поэмах: здесь слово становится объемней, многосмысленней от вызываемого голосом резонанса.

Разумеется, и до "Суворова" слово поэта не было совершенно одномерным. Оно двоилось, расщеплялось изнутри иронией. /Ведь ирония является простейшей формой двухмерного сознания. Говоря одно, человек требует, чтобы его слова понимали совсем наоборот. Ситуация, по существу, скандальная/. В стихах I-го периода автор посредством иронии дистанцировался от непосредственного содержания поэтического высказывания /т.е. "левого сознания"/, тем самым частично дезавуируя это содержание, хотя, с другой стороны, неложный пафос не позволял нам понимать его слова "совсем наоборот". В вещах II-го периода новый, пронизанный антиномиями материал ускорил процесс внутреннего расщепления поэтического слова. То, что было до времени тайным, борющиеся внутри единого, по видимости "прямого", слова голоса, — стало явным, объективизировалось. Вот голос Суворова /впрочем, он выделен кавычками/, а вот, тоже выделенный кавычками, голос Костюш-

ко. Но, прежде всего, в их голосах мы слышим — в отличие от исторической драмы — голос самого поэта, который безнадежно раздвоен и даже в собственно авторском тексте попеременно сливается с голосами протагонистов /"вождь филистимлян" — это с точки зрения Суворова о Костюшко; "схватил татаровolk и в рабство поволок" — это вместе с Костюшко о Суворове/.

Я сказал, что поэтическая структура поэм только тяготеет к полифоничности. Еще меньше оснований говорить о полифоничности поэм в бахтинском смысле слова. Но и не упомянуть это имя нельзя. Стратановский, возможно, больше, чем кто-либо из современных русских поэтов человек бахтинской, точнее: после-бахтинской эпохи. Понять и оценить его поэтическое новаторство, самый дух его поэзии, не будучи знакомым с голосоведением Бахтина, трудно. /Характерно, что сам Бахтин не распространял свою теорию на поэтическую речь/, сомневаясь в возможности непрямого, "двухголосого слова" в поэзии. Исключение он видел /и то для XIX века!/ в "прозаической" лирике Гейне, Барбье, отчасти Некрасова и других/. Повторяю, что говорить о полифоничности, например, "Суворова", в специальном, бахтинском смысле слова, нет нужды: полифонизм здесь внешний, "равноправие борющихся голосов" приближается к равноправию голосов в кукольном представлении или, если брать выше, в "Балаганчике" Блока. Но для нас этот внешний полифонизм важен как симптом внутреннего стремления поэта к двухмерности. Гораздо интереснее близость поэта /может быть, невольная, в силу "современничества"/ к Бахтину — идеологу в основной предпосылке его "полифонизма" — в ликвидации "последней смысловой /и нравственной, добавим, — К.М./ инстанции". Действительно, такой инстанцией в "Суворове" и "Тайдамаках" является сама история, понятая как судьба, как озадачивающий человека Промысел. Главное в истории, что приковывает к себе внимание поэта, — насилие. Не в казенном облике "повивальной бабки", а иррациональное, слепое, получающее импульс или сверху, из религиозной и государственной сферы /"Суворов"/, или снизу — из сферы социальных и национальных комплексов, подавленных желаний. Последнее больше относится к "Тайдамакам", хотя в них есть и другое — религиозная санкция насилия: "Нож исусов прямо в бок Вавилонской суке"/. Полезно сравнить изображение современного, с экзистенциальным оттенком, бунта в "Мочащемся пролетарии" с бунтом в "Тайдамаках". Например:

"Но скуку бытия
Почувствовав, все пропил сразу
Взяла милиция тебя

"Грешен он и весь в грязи
В шинке пропил разум
И над недругом слезы

Как социальную заразу
И в вытрезвителе,
Мочась сквозь небо ночи
На свой завод, на прорву труб..."

Не пролил ни разу
Только резал, в ключья
рвал
На "отщепенье щедрый..."

Мир, так неожиданно возникший перед нами в "украинских" вещах Стратановского, — яркое и рельефное, по-барочному причудливое. При этом стоит отметить, что живописно-пластические эффекты создаются исключительно средствами самого слова, т.е. не с помощью "каталога красок", а средствами звукописи, так что вполне уместно вспомнить старое, горациевское "*Ut pictura poesis*". Вообще, языковая фактура этих вещей, даже если учесть воздействие на читателя местного и исторического колорита, явление необычайное в современной русской поэзии. Слово поэта достигает предела яркости и объемности.

Но, может быть, именно благодаря этим несомненным достоинствам "украинского" цикла, такая вещь как "Суворов" воспринимается как наиболее внешняя в поэзии Стратановского. /Последнее не мешает ей быть глубокой, только глубина эта опять же — в духе барокко, "выпуклая"/. Возникает ощущение, что на этом барочном пиршестве "лирическое Я" рискует потерять себя, затеряться среди "изображенных" голосов, лирика — помимо воли автора — превращается в гротескный эпос или в театр марионеток. Оглядываясь назад, приходится признать, что это не вполне совпадает с идеалом "онтологической поэзии", хотя в чем-то — прежде всего, в преодолении лирического субъективизма — к нему и приближается.

Опасения за судьбу "лирического Я" в поэзии Стратановского оказались, как мы знаем, напрасными: оно не погибло, не "затерялось", свидетельством чему последующее творчество поэта. Но — для лучшего понимания логики поэтического пути — важно отметить, что в больших вещах II-го периода /да и в малых "Возвращения в Эдем"/ оно ведет довольно эфемерное существование, напоминая о себе то в резких смысловых и ритмических переборах, то в иронических обертонах, то взрывами витийства, высшей точкой которого является, конечно, "Суворов". О витийстве стоит сказать особо. Читателю, незнакомому с остальным Стратановским, "Суворов" может показаться филологически грамотной стилизацией под XVIII век, под Державина. Но тем, кто помнит хотя бы "Трактат", ясно, что встреча с Державиным, зафиксированная в поэме "Суворов" /созданной, подобно "Гайдамакам", "по мотивам"/ — суть лишь акт самопознания, в результате которого наш поэт лучше осознал природу своей Музы, дух же Державина, выражаясь мифологически, успокоился в стихах "Суворова". Язык поэмы пестрит библейскими и

одическими образами, но если это ода, то ода "неправильная", державинская. Наиболее сильное впечатление оставляют пассажи, где поэт во власти "священного восторга" начинает словно бы заговариваться, что выражается в разрыве логических и грамматических связей /фигура речи, допускаемая старинными поэтиками/.

И россы — воины Христовы
За веру жизнь отдать готовы
В единоверии — сила нации
Это принцип империи

и принцип администрации.

Россия древняя, Россия молодая —
Корабль серебряный, бабуса золотая.
Есть академия, есть тихий сад для муз,
Мечей, наук, искусств —

здесь просиял союз.

По сути дела, это своего рода заумь, но заумь, обладающая достоинством ясности своих частей, как то было свойственно, если вы помните, и "онтологическим стихам", вроде "Хорошо на белом свете". Скажут, что цитированные стихи насквозь ироничны, с чем я не буду спорить. Если бы они не были ироничны, если бы автор не дистанцировался от содержания высказывания /каковым здесь является "правое сознание"/ так же, как он дистанцировался ранее от "левого сознания", то стихи эти были бы пародией на чужое. Последнее хуже. Главное в этих и подобных им стихах — создаваемое ими ощущение неоднородности мира, даже если оно достигается ценой логической и нравственной зауми.

Здесь нет места подробно останавливаться на содержании поэм, появившихся вслед за "Суворовым". Написанные в течение года, с лета 1973 по лето 1974, они несомненно образуют некое единство, как в стилистическом, так и в тематическом отношении, поэтому сказанное о "Суворове" во многом распространяется и на них. Выше я говорил о них, как об "украинском" цикле в творчестве поэта. Действительно, единство места и времени /Речь Посполитая второй половины XVIII века, скрещение польских, украинских и русских судеб/ — это самое общее, хотя и не самое внешнее, что их объединяет. Не самое внешнее, потому что для Стратановского выбор темы, включая сюда и поиск своей эпохи, своей исторической местности — уже искусство. Кто сейчас не пишет стихов о Петербурге и Санкт-Петербурге, рискуя некогда высокую тему превратить в китч? Украинская тема — это единственная находка Стратановского. Нетрудно догадаться, что она при-

влекла его своей неоднородностью.

"Диалог о грехе между старником Григорием Сковородой и обезьяной Пишек", попавший в сборнике в раздел "Метафизика", был написан, однако, в промежутке между "Суворовым" и "Гайдамаками" /февраль 1974 года/, с которыми и соотносится по своей общей стилистической окраске /то же барокко, но украинско-польское, "народное"/.

В структурном же отношении /это диалог в чистом виде, с разрешающим спор "хором с неба"/ и тематически "Диалог" действительно стоит несколько особняком, хотя, может быть, именно в нем нужно искать ключ к остальным вещам II-го периода, включая и "Возвращение в Эдем". В "Диалоге" так же неожиданно, как в "Суворове" история, входит в поэзию Стратановского религия. /До этого был только опыт переложения псалма, важный скорее для уяснения поэтом основной своей интонации/. Но опять же религия важна для автора "Диалога" не сама по себе /в то время, когда уже вовсю шли толки о "христианской поэзии", Стратановский подчеркнуто избегал называть свои стихи религиозными/, а своей парадоксальной, эпатирующей либеральное сознание трактовкой человека, человеческой мудрости, "алмаза духовного":

О, в навозе сей алмаз,
В черноте паскудной
Разгреби и прямо в глаз
Засияет чудный.

Мотив юродства, светской, профанной формой которого была поэтическая ирония, доводится здесь до кульминационной точки, получая высшее, религиозное оправдание. Ирония, бывшая только оттенком голоса, внутренней формой, обрела плоть и кровь в персонажах диалога: юродствующем мудреце и юродствующей природе. Но, материализовавшись в персонажах, ирония в значительной степени перестала быть формой самовыражения для поэта. В тексте "Диалога" иронии как таковой, как фигуры речи, по существу, не встречаешь: юродствующие собеседники юродствуют вполне серьезно, носитель иронии, автор, спрятан за сценой. Нет иронии, но много лукавства и хореического веселья.

Но игра игрой, а "Диалог"

О, не будь, дружочек мой,
Носорогом школьным,
Не грози сковородой
Эллинам фривольным... и т.п.

действительно, метафизичен. Метафизично стремление его персонажей найти первопричину зла, — не исторического или социального, а зла мирового. Такой глубины спекуляции достигал у поэта только "Философ"

о двух головах", кочегар из стихотворения "Метафизик" /1970/. Однако метафизика кочегара была "левой". Ее последним горизонтом и истиной — после "отца отцов", огня, — было небытие. В двухмерном мире "Диалога" метафизика стала положительной, религиозной.

Тут небольшая оговорка. Поэт — не философ, философская проблематика важна для него постольку, поскольку она помогает ему реализовать свою внутреннюю картину мира в образах /в которых уже философам предоставляется находить для себя пищу/. Религиозно-философская проблематика "Диалога" достаточно обнажена. При этом она, по видимости, укладывается в ортодоксальные рамки. Вопросы, которые с предельной четкостью ставит религиозный пессимист Сковорода, получают не менее четкий ответ со стороны религиозного оптимиста, "обезьяны Пишек". "Отчего преступна плоть?" — спрашивает Сковорода.

"Ева оному виной

Страшен мир двуполый

Происходит грех земной

От прабабы голой" — отвечает Пишек.

Итак, "первородный грех" — причина зла. "Это, конечно, глубоко, даже смело, по нынешним временам, но несколько тривиально", — скажет иной просвещенный читатель Стратановского и успокоится на том, что язык произведения великолепен, ну а религиозная догматика и понадобилась для реализации в языке "внутренней картины мира". И читателя можно понять, особенно если он воспринимает "Диалог" изолированно от других вещей, или просто как образец "метафизики" из раздела "Метафизика". Я бы лишь хотел обратить внимание на один из мотивов "Диалога", возникший, скорее всего, под впечатлением знакомства с идеями гностиков, — мотив, который помог бы связать "Диалог" с остальным творчеством поэта и тем самым подчеркнуть своеобразие этой вещи.

Я имею в виду то, проходящее через поэму, не просто христианское неприятие, неслияние с миром, который "во зле лежит", а гностически безразличное отношение к земному, материальному миру, "миру сему". Отношение, опирающееся на учение о том, что мир создан не всевышним и всеблагим Отцом, а Демиургом, т.е. посредствующим Богом, Богом Ветхого Завета, творцом природы и закона.

Разве не чувствуется эта /пересиливающая себя/ безразличность в наступающих на читателя, провоцирующих его образах "материально-телесного низа", разбросанных в тексте: "сосуд с мочой", "кому грязь мерзкой", "зиянье срама", "грязь и плоть", "уды", "навоз", "фалл"

"Вся материя больна" — вот основной, хотя далеко не бросающийся

в глаза, пафос произведения, который не снимается тем, что сообщается возникающим по принципу *deus ex machina* "хором с неба":

Празднен разума вопрос

Чушь — дела земные

Перед тем, что спас Христос

Атомы больные.

И "больна" материя не в силу первородного греха, а в силу несовершенства самого творения — дела рук Демиурга. Это не столько убеждение, сколько подозрение в изначальном несовершенстве миропорядка, несовершенстве самого "естества" надолго становится одним из главных интеллектуальных соблазнов для поэта, которым он, в свою очередь, испытывает благовоспитанного читателя /скажем, в "Гайдамаках", в "Уманьской резне" /1975/, когда изображает насилие как бы ради самого насилия/.

Собственно говоря, продолжается радикальная критика миропорядка, начатая уже с помощью "левого сознания" в I-й период. Но критика эта теперь углубляется: уже не культура и социум, подавляющие естественные человеческие потребности, являются ее объектом, а сами "естественные потребности", сама плоть.

И дьявол, не Господь

тот архитектор чудный

Что строил эту плоть

как восклицает поэт в стихотворении "Искушение пустынножителя"/1972/

Гностическая ересь, как религиозная ступень бунта, бунта против Демиурга, становится интеллектуальным убежищем для поэта, своего рода ничейной землей между двумя, одинаково близкими ему и одинаково пугающими тотальностями, — нигилизмом "левого сознания" и позитивностью ортодоксального христианства. То, что гностицизм с самого начала вязнет в противоречиях, предпочитая задавать вопросы Богу, миру, св. Писанию, нежели отвечать на них, лишь отвечало потребности поэта в неоднородном мышлении. Своеобразную социально-историческую транскрипцию эта "ересь" получила, как мне кажется, в смежном по времени /1973-1974 гг./ цикле стихотворений, составившем ядро раздела "Возвращение в Эдем". К нему мы и перейдем.

В композиционном отношении этот раздел — несомненная удача составителя, или "композитора", в роли которого здесь выступал поэт. Включенные в раздел стихотворения в отдельности значили бы гораздо меньше. Впрочем, материал раздела приобрел свойства цикличности еще раньше, в процессе создания стихотворений; задача, стоявшая перед автором в 1979 году, сводилась к тому, чтобы наименовать образовавшийся кристалл. И надо сказать, что броская композиционная "шапка"

/которую почему-то хочется набрать аршинными буквами/, может быть, слишком резко ставит точки над "и", объективируя, навязывая читателю идейный смысл. Слишком много сказано этой "шапкой", которая и сама, как всякий удачный лозунг, обладает достоинствами гномического стихотворения. В ней – краткая формула одного из самых могущественных современных мифов, мифа о коллективном "спасении" через пересоздания, переделку "больного" и "старого" мира, разумея под ним не только человечество, но и природу. Спасении, разумеется, без Христа, вернее – и это мы увидим в стихах поэта – с иным, социальным, наполнением его образа и миссии. С неизбежно возникающей иронией все это предприятие может быть осмыслено как "возвращенный /собственными силами! / рай", иначе – "Возвращение в Эдем". Если же говорить по существу, то речь у поэта идет о хилиастической утопии, т.е. мечте построить Царство Божие на земле.

Было бы глубокой ошибкой видеть в "Возвращении в Эдем" только социальную сатиру антиутопического толка. Для этого автор слишком заинтересованно, слишком глубоко переживает изображаемый "проект". Почувствовать это можно уже по открывающему раздел стихотворению "Федоров" /1973/, которое дает нам представление как об истоках, так и о духовной значимости для поэта Утопии, во всяком случае в ту пору. Прочитую пока – и не без умысла – только вторую половину стихотворения:

Мир Европы греховен и мелок
Осуждаем к нему интерес,
В атмосфере изящных безделок
Не бывает священных чудес.
Остается в проекте Россия
Спецземля для научных чудес.
Здесь могилы для нас дорогие
Просияют во славу небес
И раскинется щедрой листвою
Над породами новых людей
Царство Божие – древо живое
Из земных вырастая вещей.

Я бы сказал, что это одно из самых выразительных, но и самых двусмысленных стихотворений Стратановского. Последнее качество можно объяснить его переходным /от I-го ко 2-му периоду/ характером. Но и не только этим. Разве не двусмысленен, не оксюморонен сам моделируемый объект: "научные чудеса", обязательная вера в которые стала постулатом для новой, послефедоровской России? Не будем, однако, ставить

знак равенства между двусмысленностью идеологизированных теорий и мудрой амбивалентностью поэтического образа. Двусмысленность "Федорова" того же порядка, что двусмысленность, в конечном счете двухмерность, нового видения, обретенного поэтом в "Суворове" /создававшемся, кстати, почти одновременно/.

Двоится русский дух

И правда их двоится

Но не поймет и удивится

Такому западный петух

Учение Федорова о всеобщем спасении через воскрешение из мертвых здесь, на земле, своим максимализмом не могло не перекликаться в сознании поэта с гностическим неприятием миропорядка, которым мы обязаны Демиургу. Но гностики были равнодушны к социальной Правде и Кривде, тем более мысль о разрешении мировых судеб в социальной плоскости не могла стоять перед ними. Их религиозно-этический максимализм проникнут пессимизмом угасающей цивилизации. И по-человечески нам ближе деятельный и всесторонний альтруизм современника Л.Толстого, Федорова. Но вот загвоздка — по-христиански бодрая и безбрежная вера Федорова в то, что человечество стоит на переходе от "истории, как взаимного истребления... к истории, как исполнению проекта воскрешения" нашла для себя неожиданный пандан в безбожном и не менее безбрежном оптимизме "энтузиастов" и "победителей", вполне готовых к тому, чтобы заставить человечество совершить "прыжок из царства необходимости в царство свободы". Чем не ответ на призыв "идеального библиотекаря": "рай может быть создан только самими людьми, во исполнение воли Божией, и не в одиночку, а всеми силами всех людей в их совокупности". Так сами собой стали возникать параллели: Федоров, Циолковский, Мичурин — "механики, чекисты, рыбоводы", — параллели, более созданные историей для поэта, нежели для зубоскала-публициста.

Повторяю, что "Возвращение в Эдем" — не антиутопия, или по крайней мере, не только антиутопия. Столь же важно подчеркнуть, что перед нами не "исторические стихи", хотя формально оно и соотносится с событиями цикла отечественной истории. Здесь уже говорилось — в плане "пути" поэта — о религиозной подоплеке его обращения к социально-исторической теме, а поскольку о религиозной природе социальной утопии, о русском эсхатологизме, в частности, написано более чем достаточно, чтобы распространяться на эту тему, рискну утверждать, надеясь не быть узко понятым, что "Возвращение в Эдем" — это

прежде всего, стихи об Идеологии. Об идеологии как "превращенном сознании", т.е. о правде и о лжи идеологии.

После Маркса распространилось понимание идеологии как лжи, точнее, бессознательного механизма самообмана, "превращения" правды, того, что действительно есть, в ложь, в служащую классовым интересам выдумку, своего рода мифологию. И вот мы стоим перед дилеммой: то ли религия суть идеология по преимуществу и скрывает социальный смысл бытия, то ли, напротив, социальная утопия — идеология и в этом своем качестве мешает нам понять подлинный, религиозный смысл происходящего. Нашему поколению более знаком опыт социальных утопий, со всеми вытекающими из него последствиями, поэтому естественным представляется движение поэтического воображения от того, что исторически ближе, от практики утопического сознания, к его предполагаемым религиозным корням. Таковы стихотворения "И красный всадник на заре", "Небесная книга", "И колхозные дети в лукошке" /все 1974 года/. Впрочем, надо сразу отметить, что по мере вхождения поэта в тему становится возможен и обратный ход мысли: от религиозного сознания к социальной реальности. За пределами цикла мы это видим, например, в "Тайдамаках", что национально и исторически мотивировано:

Льется месяц чист и пуст
На бахчи родные
Вынул нож малыш Иус
В хате у Марии.

Вынул нож и стал точить
Чтоб зарезать волка
И багряный свет в ночи
Озарил светелку.../

Говоря же о "Возвращении в Эдем", стоит остановиться на последнем из перечисленных стихотворений: в нем "сведёние" /впрочем, правильное было бы сказать: "возвышение", сублимация/ социального к религиозному проводится с классической законченностью.

И колхозные дети в лукошке
С болота, кровавой морошки
Принесут мироеду в избу.
Там кулак лежит в гробу
Черный, вздутый как пирог.
А в углу упрям и строг
Иисус безлошадный
Примерял его портки

Полон мощи беспощадной
 И мужицкой злой тоски
 Спас мужицкий, бог запечный
 Большеротой бедноты.
 И очи всемирной беды
 Синевы назарейско-увечной
 Ну, а глотка его широка,
 Чтобы мертвого съесть кулака
 И под счастливым, новым небом
 Щи хлебать с человеко-хлебом.

Допускаю, что кому-то даваемая поэтом интерпретация бытовой сцены в религиозных образах /сцены, словно бы выхваченной в ее "фактичности" из рассказа или очерка тех лет, — вспоминается "Колывушка" Бабеля/ может показаться самодовлеющей игрой поэтической фантазии, фантазерством, к тому же — с кощунственным оттенком. И такую реакцию можно понять /во всяком случае мне трудно представить, чтобы стихотворение появилось на страницах православного журнала/, если, конечно, отвлечься от того, что предметом изображения для нашего поэта является здесь не столько жизнь, сколько идеология, точнее даже будет сказать: сам идеологический процесс в его интимных глубинах, как своего рода *μυθοποίησις*. В этом смысле идеология для Стратановского почти аналог поэзии, ее соперница. Уже было сказано, что Стратановский мыслит, разворачивает поэтическую вещь не с помощью метафор и символов, а наподобие мифа. "Кулак" не сравнивается с ветхозаветным Богом, он отождествляется с ним, и мы подчиняемся интуиции поэта не столько в силу ее оригинальности, смелости, а главным образом, потому, что она реально-убедительно, как если бы это думал сам мужик /вроде Николая Клюева/, переживается автором в своем сознании. Помнится, в одном из подготовительных к разбираемому стихотворению текстов были слова "Бог раскулачен и сослан". Скаламбурить так мог бы, наверное, и Демьян Бедный. Но понять мировой пафос /страдание/ этих слов, звучащих почти как "Бог умер" для Ницше, воспринять их как мифологему — это уже по части автора "Возвращения в Эдем".

Что же касается "фантазерства", то воображение поэта не так уж беспочвенно. Оно находит поддержку как в идеологической жизни революционной эпохи /вспомним "Скифов", да хотя бы и блоковского "Христа"!/ , так и в глубинах гнозиса: особенно в характерном для гностиков дуализме между Богом Ветхого и Нового Заветов, между Богом закона и Богом любви, Демиургом и Искупителем. "Я пришел

разорить закон, а не исполнить его", - говорил Христос, по Маркиону. Параллели можно было бы продолжить. Так, по учению некоторых гностиков /в частности, Валентина/, все человечество делится в плане спасения на три категории: хиликов /материальных/, психиков и пневматиков. Судьба первой и последней категории решается автоматически - первые предназначены к уничтожению, последние к жизни вечной в Царстве Божию. Борьба ведется только за души средней категории, ради них и совершается подвиг искупления. Не говоря даже о роли "классового происхождения", об "уничтожении классов" и т.д., вспомним, какую, почти мистическую, роль в нашей недавней истории играло деление на бедняков, середняков и кулаков.

Напряжением социального и религиозного планов, лубочно-газетной "современности" тех лет и "глубин" держится смысловая структура стихотворения. То же видим и в "Небесной книге", где поэт, прямо ориентируясь на столь близкий ему по духу "Стих о книге Голубиной", строит пространственный и временной континуум, сходный с мифологическим, в котором легко сочетаются, подменяют друг друга социальное и религиозное.

Зацвела! Ветвась, главнеет
Здравствуй книга-комиссар
Трепеща пред ней, бледнеет
Моисеев ветхий дар.

Там у стен Ерусалима
К нам упала с небеси
И как бороды хранима
Мужиками на Руси

Здравствуй книга мировая
Голубков глубинный дар
И с наганом комиссар
По складам читая:

"Трепещите человеки,
Скоро будет красный суд
И с Фавора потекут
Огненные реки...

Здесь уже - вольно или невольно - возникает перекличка с Клюевым: и тематическая, что на поверхности, и, что важнее, мифопоэтическая, т.е. относящаяся к самому качеству мышления, поэтического воображения. Тематически - это перекличка со стихами Клюева эпохи военного коммунизма. Такими, например:

Жильцы гробов, проснитесь! Близок
Страшный Суд!
И Ангел-Истребитель стоит у порога!
Ваши черные белогвардейцы умрут
За оплевание Красного Бога.

Воздействие этого и ряда других стихотворений цикла определяется уже не столько их двухплановостью /двуплановость была и раньше, в "Легком мальчике", например/, сколько тем свойством, которое можно было бы назвать непрерывной интеллектуальной инверсией, или лучше сказать: перверсией, — в чем собственно и проявляется "идеологизм". Нет точки опоры, нет центра, мы попадаем в идейный круговорот. Социальное сублимируется до религиозного, религиозное редуцируется до социального. С одной стороны, поэт как будто — вместе с гностиками и Федоровым — не принимает злого миропорядка "ветхого века", с другой же, в "назарейски увечном" облике и деле Христа видит прообраз новейших экспериментов по обновлению, "спасению" мира. При таком подходе дело Христа оказывается сверх-Утопией. И надо прямо сказать, что второй, антихристианский, мотив главенствует в "Возвращении в Эдем".

На фоне этой вселенской проблематики сравнительно частным аспектом "идеологизма" выступает уже знакомая нам проблема "отраженности" как одной из характерных черт коллективного сознания, — проблема, с которой мы вновь сталкиваемся в таких стихах цикла, как "Эдуард Багрицкий" /1977/, "Кавалеров" /1975/. Стихах, на мой взгляд, не лучших у Стратановского, но по-своему важных. Перед нами стихи не об эпохе, а о том, как, в каких причудливых и зловещих образах живет эпоха в сознании своих современников. Прежде сказали бы, что здесь верно схвачен "дух времени" /*Geist der Zeit*/, к чему можно добавить, что "дух" не просто схвачен, но ему предоставлена возможность говорить на его языке. Вообще, некоторая старомодность задачи /изображение "духа времени"/ не мешает Стратановскому решать ее по-новаторски: отметим прием коллажа из ходовых мотивов коллективного сознания, когда "вырезки" делаются из самых разнообразных и неожиданных источников:

С комсомолом дружит Чехов
Вешним бесом обуян
И с колбасо-человеком
Битвы нет у христиан

Отметим и тот любопытный момент, что с точки зрения "отраженности" и поэт Багрицкий, и вымышленный персонаж Кавалеров обладают одинаковым онтологическим статусом. Оба равно тени, реальность обоих —

собирающего порядка.

Все же надо признать, что новаторство этих стихов - в сравнении, например, с "Холерой", даже с "Последним хемингуистом", тоже имеющими дело с "отраженным бытием" - в какой-то степени ограничено, облегчено. И "Багрицкий, и "Кавалеров" сбиваются на социальную сатиру, в чисто литературном плане - на пародию. Автор, в частности, недооценивает того саморазоблачительного заряда, который уже несет в себе исходный материал, "первичные факты", т.е. тексты той эпохи: перечитайте хотя бы ТБЦ /частично в "Багрицком" пародируемое/ или публицистику Олеси - тут трудно что-либо добавить. Энергично расставляя акценты над такого рода материалом, поэт доводит свое стихотворение до рассудочного лубка. Но искусственная, намеренная лубочность, соблазнительная картиночность сатирических "портретов на фоне эпохи" противопоставлена Стратановскому, поскольку дар истинной лубочности, т.е. гротескно-пластического видения предмета, дан ему от природы и не нуждается в "усилении".

Как бы ни оценивать художественные достоинства этих двух стихотворений, надо учесть и то, что они представляют собой своего рода "приложение" к внутренне уже завершенному духовному циклу в жизни поэта. Циклу, связанному с миром социальной утопии. Этот фантасмагорический мир на какое-то время захватил поэта все той же, столь любезной его сердцу, неоднородностью, переплетенностью в нем социального проекта с религиозной мечтой, открытой динамикой переходов правды в ложь и обратно, да и просто, наконец, звучащей в нем "музыкой" вселенского насилия, под которую и "Лазарь праведный" встает с топором из гроба". На что не пойдет художник "ради сложности мировой"...

Понятно, что сам факт серьезного отношения к такой теме содержал в себе элемент эпатажа, во всяком случае для "человека из Московского переулка", а он-то и представлял собой "моральное большинство".

Что же происходило на самом деле и верны ли были опасения этого джентльмена? Здесь невозможен точный ответ, но думается, что, по существу, поэт ставил нечто вроде эксперимента над собственной душой, заново переживая опыт прельщения, во власти которого в свое время оказался родной народ.

Долго такой эксперимент, по-видимому, не мог продолжаться. В упомянутую музыкальную тему где-то незаметно входит уже не столько ирония, сколько голос простой человеческой боли, который и разрушает интеллектуально-мифологические "вавилонь" Утопии. Тут есть

совпадение, которое не могу не назвать providенциальным: в 1974 году появляется книга, которой суждено было подвести черту под самым грандиозным из экспериментов по воплощению социальной утопии. Приблизительно в то же время рождается стихотворение:

Ягод кровь замороженных
Павлик Морозов
Падает лес мертвяков
Гроздь детских голов,
 гроздь крови и яда
Щепки крови и щепки богов
Почва корова отцы вода
небо корова, отцов трава
ягодки отцеубийц
баня баб тараканьих
боги - дрова мертвецов

стихотворение, которое тоже подводит черту: но под внутренним циклом. В нем в несвойственной доселе поэту манере, напоминающей об экспрессионизме, передается переживание кровавого хаоса, произведенного в сознании /и в мире!/ окончательным крушением Колосса. Голос здесь поднимается почти до вопля - и обрывается. По сути, это и есть настоящий конец второго периода в творчестве Стратановского.

Нужно ли подчеркивать, что Утопия была /и отчасти остается/ важной частью "левого сознания", ибо в ней живет бунт против освящения абсолютизации любого социального устройства. Стихи, вошедшие в "Возвращение в Эдем", это в известном смысле апофеоз "левого сознания" и его же решительное развенчание. Отмечу, что в почти одновременно создававшихся поэмах нет прямого развенчания "левого сознания", хотя язык и тема здесь вызывающе "правого" толка, что есть как бы другая крайность, но - не развенчание. В целом же сожительство "правого" и "левого" прекрасно передает тот амбивалентный и парадоксальный дух, который царит в вещах 2-го периода, то редкостное *coincidentio oppositorum*, которое возникает совершенно естественно, без всякого интеллектуального умысла, - просто как факт поэтической интуиции.

Разрыв с "левизной" только внешне может показаться неожиданным или вызванным посторонними причинами. В действительности он уже дан в самом начале цикла, в "Федорове". Чтобы это почувствовать, достаточно, наконец, процитировать начало стихотворения:

Предлагаются трудлагеря
И бригады всеобщего дела,
Чтоб сыновним проектом горя

Собирали погибшее тело
Отче-атомы, отче-сырье
Для машины всеобщего дела,
Чтобы новое тело твое
Через звездные зоны летело.

Отменяются плач и слова
Утешенья скорбящих на тризне
Мировая столица Москва
Станет лоном технологов жизни

Более убийственной иронии по отношению к духовному максимализму трудно себе представить. Вполне допускаю, что иной нетерпеливый читатель может здесь не выдержать и спросить: а как же на самом деле относится автор "Федорова" к идеям философа и ко всему, что из них вытекает? И вообще, — вмешивается еще более нетерпеливый читатель, — на чьей он стороне, "левых" или "правых"? Вопрос, хотя прямого отношения к поэзии он и не имеет, думается, небесполезен. Возникает он не только при чтении "Федорова". И попытаться ответить на него — значит приблизиться к "тайне" /успокойся, читатель, не политической! / поэзии Стратановского.

Мы только что с вами видели, как в "Федорове" определенная точка зрения на мир в полном смысле слова изображается /о чем свидетельствует и сама форма подачи материала: все эти "предлагаются", "отменяются", "осуждаем"/, точно так же как в "Геростратах" и других вещах I-го периода изображалась точка зрения "левого сознания", в "Суворове" и "Диалоге о грехе" — "правого". Ирония служит гранью, отделяющей голос автора от изображаемой точки зрения, не позволяющей ему слиться с ней. Но несомненно и то, что изображаемая точка зрения, изображаемый голос не являются вполне чужими для поэта, напротив — он, вопреки социально-бытовой эмпирии, окружающей его /"Дом в Московском переулке"/, тайно, а это значит особенно сильно близок к ним. Если бы дело обстояло иначе, то перед нами была бы не лирика, а что-то другое, как минимум — пародия. А то, что Стратановский — подлинный лирик, кажется, не вызывает сомнения. Дело, по-видимому, в каком-то новом понимании поэта и поэзии, в новом качестве лирического сознания. Это новое понимание, "новое слово" раскрывается не с помощью деклараций /которые вообще не в чести у современного поколения поэтов/, а предметно, через единственное в своем роде "письмо", стиль. И здесь, заговорив о стиле, я охотно повторю, что Стратановский — поэт редкой, я бы сказал хрестоматий-

ной, пластичности словесного образа, предельным выражением чего является поэтический лубок. Но и лубок, и поп-арт /всего лишь метафоры, взятые из области изобразительного искусства для более наглядного представления о поэтическом видении Стратановского/ могли бы, при желании, иметь не только подсобный, а и более глубокий смысл — стать ключом к причинам этого видения.

Эта выпуклость, эта анонсность, эта "соблазнительность" образов не дается ли поэту дорогой ценой — ценой онтологического разрыва с "изображенным", ценой неспособности воспринимать его всерьез? Ло-вишь себя на ощущении, что оборотной стороной пластичности образа оказывается отчужденность автора от изображаемого. Чем пластичнее передает, тем вчуже, с какой-то дьявольской улыбкой смотрит наш поэт — не на какой-нибудь пейзаж или камею — а на сокровенную жизнь собственной души. Не боясь впасть в преувеличение, скажу, что, на мой взгляд, в поэзии Стратановского нашла, может быть, наиболее адекватное выражение столь выятная современнику /избалованному крайностями/ проблема "отчужденного сознания".

Кто не замечал за собой, что особенно ярко, заразительно рассказываешь об "акциях", в которых сам никогда ~~бы~~ участвовать не стал, особенно убедительно излагаешь теории, которые наедине с собой считаешь за бред? Не делается ли все это ради того, чтобы расшевелить другого? Проверить, а он-то может относиться к тому, о чем ты рассказываешь, серьезно? И если оказывается, что способен, становится почему-то смешно, а если наоборот, если ничего кроме снисходительной улыбки ваш рассказ не вызывает, — грустно. Дух интеллектуальной провокации все более задает тон в обезволенном и обеспокоенном мире. И это можно понять: ведь интеллектуальная провокация, может быть, единственное средство от духовного, в конечном счете религиозного бессилия.

Трагедия "отчужденного сознания" не столько в том, что жизнь — это бессмысленный круговорот из обязательного труда и не менее обязательного потребления ненужных вещей, о чем и сам поэт сказал:

О ты, феномен отчужденья,
Сизифо-жизнь, никчемный труд

не столько в том, что ты "мост — от рожденья до могилы" для чьих-то темных целей, что тебя "сосут вампирами пустыни", а в том, что само это чувство протеста против "отчуждения" отчуждается — причем отчуждается добровольно. И не только чувство протеста, но всякое ценное переживание /религиозное, национальное, эротическое и т.д./, не успев прорасти и принести плод в виде убеждения и выбо-

ра, уже при рождении непроизвольно, как-то само собой, становится чужим для переживающего человека. Опредмечивается, если он художник, как наш поэт, в образах столь же прекрасных, сколь и гротескных, становится "духовной вещью". Между переживанием и его носителем снова и снова возникает проклятая ироническая дистанция.

Да, Стратановский — поэт "отчужденного сознания". И заслуга его не только в том, что он остро почувствовал ^{мне}отчужденное духовное зло, но — что, может быть, важнее — не "отмежевался" от него, не повернулся, подобно "чистюле" из позднейших стихов, к нему спиной, а напротив — в согласии со своим общим и далеко не ординарным пониманием поэзии, принял грех на себя, взглянув в лицо Горгоне. Но не в этом ли достоинство поэта? В любом случае, проблема взаимоотношения с мировым злом /именно: прежде всего, взаимоотношения, "диалога", а не борьбы/ остается одной из важнейших для поэта во времена "правд неправых".

Для нас Поэт все еще отделен от мира: он его "принимает" и "не принимает", вступает с ним в связь и т.д. Ему в обыденном сознании дано неофициальное поручение — быть хранителем "высоких начал" в жизни, к чему ведь понуждает и насильственная жизни секуляризация, когда поэту все чаще приходится заменять священника. Поэту разрешается в духе романтической концепции, 150 лет назад поразившей Пушкина, быть "всех ничтожней", но это только подчеркивает его основную задачу — быть всех выше. Маяковский, азартно боровшийся в советский период своего творчества с романтическими представлениями о поэте, желавший быть "фабрикой без труб", остался самым наглядным памятником романтизму. Надрывное "Грешить бесстыдно, беспробудно..." воспринимается ученым филистером как случайное и прискорбное клеймо "страшного мира" на челе Поэта и Рыцаря. О Есенине говорить в "хорошем обществе" вообще не принято. Мы твердим, как попугаи: "Злодейство и гений несовместимы", не желая думать о том, что зло — не обязательство зло-действие, подсыпание яда и т.д. — зло в самой "мирскости" существования, включая мирской язык. Опыт Пастернака, который мог бы нам многое объяснить в этом вопросе, еще ждет своего осмысления.

В вещах Стратановского много игры, но не той игры, которой предавался "страшный гений", воспетый им /"игры с мечом, с копьем суровым"/, а другой, не менее опасной игры с духом зла, попросту говоря — с господином Дьяволом. Это редкая способность у художника, о которой боязливо сообщают в беллетристической форме писатели вроде Т.Манна. Об этом предмете открыто писал недавно, размышляя

над творчеством Шостаковича, Шафаревич. Встречи поэта с дьяволом это не поединок Добрыни Никитича со Змеем Горынычем, это скорее — очная ставка, где как на духу. В гениальном, по-настоящему не оцененном стихотворении О.Мандельштама читаем:

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу,
— Дай-ка я на тебя погляжу:
Ведь лежать мне в сосновом гробу.

А она мне соленых грибков
Вынимает в горшке из-под нар,
А она из ребячьих пупков
Подает мне горячий отвар.

— Захочу, — говорит, — дам еще, —
Ну, а я не дышу, сам не рад.
Шасть к порогу. Куда там! В плечо
Уцепилась и тащит назад.

Вошь да глушь у нее, тишь да мша,
Полуспаленка, полутюрьма.

— Ничего, хорошо, хороша:

Я и сам ведь такой же, кума.

Не есть ли это образ духовной инициации, завещанный старшим поэтом последующим поэтическим поколениям? Инициации не менее необходимой сейчас, чем во времена "первобытных зверских капищ". Тогда юноша, в соответствии с обрядом, как бы проглатывался чудовищем, чтобы быть извергнутым через определенный срок уже в качестве мужа. Основное содержание духовной инициации — не только символическое воспроизведение, но и осмысление неизбежности пребывания в мире зла. Но не о том ли говорит и евангельская притча о пшеничном зерне /Ин., XII, 24/

В стихах Стратановского продолжает жить это тайное знание. В одном из ранних стихотворений он четко фиксировал свое положение изгоя в мире, то, что можно было бы назвать ситуацией социального отчуждения:

Я живой, но из жизни изъятый
По своей, по чужой ли вине?

Но то, что было личной, человеческой болью, личным изъяном сублимировалось до поэтической программы:

И любой человек обезьяний
И полезен и родственен мне

/Программы, принесшие щедрые плоды, в особенности во второй период творчества 1973-1974/.

Обезьянничать, скоморошить – значит делать все наоборот, против естества, "потому что нельзя в этом мире быть самим собой" /вспоминаются "обезьяньи эскапады Ремизова/. Все естественно-человеческое должно быть подавлено, поэт вынужден "съесть" в себе человека. "Человек обезьяний" – это образ и скомороха, и поэта, но, кроме этого /здесь я возвращаюсь к стихам О.Мандельштама/ это и образ ритуального перехода /в зооморфной маске/ в демонический мир зла, для испытания злом. Но послушаем Стратановского:

Ты – Горох, Скоморох, Обезьяныч,
Мужичок в обезьяньей избе
Почему обезумевший за ночь
Я пришел за наукой к тебе?

.....
.....

И финал:

За избенкой – дорога кривая
Ночь беззвездна. Не сыщешь пути,
И квасок с мужичком попивая
Сладко жить в обезьяньей шерсти.

В последнем четверостишии почти каждое слово – это шифр избранного поэтом пути. Не думаю, чтобы мы имели здесь дело с реминисценцией, сознательной или бессознательной, из Мандельштама /хотя сходство бросается в глаза/ – скорее просто общность времени и места одинаково привела поэтов "за наукой" в нечеловеческую избу. Но не меньше, чем сходство, заметно и различие поэтического и национального темпераментов, просто возраста. То, что для Мандельштама, поэта "прямого слова", было только прозрением на склоне поэтического пути, то рано и надолго стало основной реальностью для Стратановского. "Кривой", "обезьяний" путь /или если воспользоваться экзистенциалистским термином "косвенная коммуникация"/ надолго остается для него основным средством общения с читателем.

Поэтому, когда мы сталкиваемся в стихах 1975-1977 гг. с широким и решительным обращением к поэтике "прямого слова", это заставляет нас говорить о существенно ином, III-м периоде в творчестве поэта. Периоде, который начинается приблизительно в 1975 году и продолжается, перешагивая за рамки книги, по сей день – стихи 1980-1981 гг. И хотя четкой временной границы между сферами действия двух стилистических тенденций провести нельзя, я бы предложил считать поворотным пунктом и точкой отсчета для III-го периода, во

всяком случае в моральном смысле, стихотворение "Ягод кровь замороженных", написанное в 1975 году. Напомню, что 1975 год приобрел значение некоей черты — для многих, в особенности для ленинградцев: первые выставки, первые журналы, основание семинара Горичевой-Кривулина и другое.

"Прямое слово" — это морально однозначное, одноголосое, очищенное /насколько это вообще возможно у Стратановского/ от иронии слово. Слово не изображающее, а выражающее субъект лирической речи. В целом, слово более традиционное, более привычное для лирики. Сейчас, имея больше возможности для обзора пути поэта в его целом, начинаешь понимать, что обращение к "прямому слову" было симптомом своего рода метанойи. *Μετανοια* — греческое слово, которое уместно здесь вспомнить, ибо оно означает не только перемену в мыслях, в манере /не просто, скажем, переход от "голубого" периода к "розовому"/, но и глубокое раскаяние, — в данном случае раскаяние в предшествующем духовном опыте. Особенно это относится к опыту второго периода, отмеченному игрой со Злом, моральной амбивалентностью. Попутно укажем на то, что отмеченный духовный переворот прошел тогда по существу незамеченным — как для постоянных читателей поэта, так, похоже, и для него самого. По-видимому, бессознательный характер такого рода процессов — одно из основных условий их творческой действенности.

Парадокс подлинного искусства, к которому трудно привыкнуть стороннему наблюдателю, заключается в том, что приступы нравственного и религиозного раскаяния, вплоть до полного отказа от искусства, часто следуют у художника вслед за периодами наибольшего творческого подъема, и это лишний раз напоминает нам о демонической природе вдохновения, о трудности и просто невозможности "различать духов" в состоянии творческого экстаза. Конечно, не случайно поэзия Стратановского ассоциируется у большинства из нас с "Суворовым", с "Гайдамаками", со "Сковородой" и крупными вещами первого периода /"Трактат", "Холера"/. В чисто художественном отношении эти вещи, особенно написанные в 1973–1974 гг. — вершина творчества поэта, его квинтэссенция /хотя я могу понять человека, который, отдавая должное их художественным достоинствам, вместе с тем не может их полюбить/. Ясно и то, что успех названных вещей в большой степени был связан с новаторским и широким использованием средств "косвенной коммуникации", с раскрытием возможностей "чужого слова" в лирике. Причем поражало не только само "новое слово", но и та легкость, естественность, с какой оно произносилось. Чувствовалось, что поэт получает радость от своего творчества, что стихи сами

идут к нему, что, многое ломая в поэзии, он не ломает себя. После этого нетрудно понять, что разрыв с тем, что получалось легко и естественно, переход от "косвенного слова" к "прямому", вызванный, в конечном счете, моральными причинами, был мучителен для поэта. Знаменовал собой некую творческую аскезу. Такова, по-видимому, природа "вершин" в творчестве. Достижение их — это всегда или конец, или перевал, с неизбежным спуском, к новым мирам, к новым ценностям. Воля к перевалу, к движению жизненно необходима для художника, хотя у читателя плоды этого переваливания не всегда встречают сочувствие. Здесь точка зрения творящего и воспринимающего не совпадают.

Из стихотворений, написанных в новой манере, в первую очередь стоит выделить такие вещи, как "Стеклотару сдают" /без года; но не позже 1977/, "Лампочка света разбитого" /1975/ и "Строки к истории" /1974/.

То, что переход к "прямому слову" потребовал от поэта определенного насилия над собой, можно почувствовать по необычной, даже для привычного читателя Стратановского, напряженности интонации:

Стеклотару сдают, неботару,
Баботару восторгов, надежды,
Баботару любви с отпечатками скотства
и пьянства,
Неботару без неба, с остатками боли и яда,
Боготару пространства с плотвой иисусовой,
с мусором,
С метафизикой боли, метафизикой зорь и надеж-
ды.

Все это уже больше похоже на истерический крик, чем на витийство, что особенно заметно, если вызвать в памяти блаженно-плавные интонации "онтологических стихов" /"Хорошо на белом свете..." или "Пролетарий — субъект созиданья//Дemiург и космический мозг"/. Характерно, что внешнего смирения, какого требовала бы метанойя, здесь нет и следа — напротив, по тону стихотворение представляет собой инвективу, хотя ответить на вопрос, против кого или чего направлена эта инвектива, кого обличает поэт, было бы затруднительно. Собственно, это стихи о расставании, об использованности, о предательстве. Без каких-либо конкретных применений, но с глубоко личной интонацией. И хоть поэт по-прежнему избегает всякого "я", эффект "прямого слова" создается не только благодаря страдательному пафосу, но, главным образом, за счет отсутствия иронии там, где мы привычно ее ожидаем. Боюсь, что многих введет в заблуждение

ключевой образ "стеклотары", образ-знак, сразу вроде бы отсылающий нас в сторону "Обводного канала" и тем самым провоцирующий на "левые" эмоции. Но это не совсем так, левизна здесь формально-эстетического порядка, что касается смысла, то он обладает высокой степенью отрешенности и от социального, и от оппозиции левого-правого. Не "стекло", а "тара" решает дело в стихотворении.

Семантика "опустошенности", "использованности" получает органичную поддержку в смелой, но убедительной деструкции поэтической формы /более убедительной, чем в близких по стилистической установке стихах "Ягод кровь замороженных", "Уманьская резня"/: стихотворение как бы распадается — особенно при чтении глазами — на ряд составных элементов, своего рода словесных блоков /отметим, что в стихотворении на 24 существительных всего один глагол!/. Подчеркнутая обнаженность приема /который хочется определить как "сборно-разборный" принцип/, общая жесткость и нервная экспрессивность поэтики — все это свидетельствовало о не слишком сильном, но все же ощутимом авангардистском толчке, приведшем в колебание поэтическую систему Стратановского.

"Стеклотарой" открывается линия более или менее открыто ориентированных на авангард стихотворений. Таких, как "Памяти Л.А.", "Мастерская поэта", "Ленинградская лестница, щип, коммунальная дверь...", "Не хочу, не хочу, не хочу..." /1978/, кое-что из "Мифологических осколков". Линия эта, прочерчиваемая то резко, то пунктиром, получает программное осмысление в стихотворении "Чтобы поэт стал ручкой дверной" /1980/, находящемся уже за пределами книги. Читатель, надеюсь, понимает, что применительно к стихам, написанным после "перевала" 1975 года, речь может идти только о смене одной разновидности авангардизма /более пластичного, более ориентированного на народную, "уличную" эстетику, а среди искусств — на изобразительные/ другой разновидностью того же авангардизма /более деструктивного, аналитичного, более нервного и комнатного, в общем ориентированного на "литературу"/. Сразу скажу, что именно эта, скорей всего бессознательная переориентация — при коренном свойстве Стратановского работать с отраженной, клишированной реальностью — вряд ли могла быть особенно плодотворной. Раньше он, изображая "общие места", усиленные ^{с помощью} "кривой", лубочной оптики, стал создателем единственного в своем роде поэтического стиля, достаточно говорящего нам, несмотря на видимую безличность, и о "человеке" — своем авторе. Теперь же: выражая — в подчеркнуто субъективных образах и без помощи лубочных посредников — вроде бы не-

повторимо-индивидуальное, свое, настолько свое, что его нужно выкрикивать, выталкивать из себя, он по сути дела воспроизводит, без тени иронии, какой-то авангард "вообще", что-то неуловимо знакомое по антологиям "из современной западной поэзии", которыми нас одаривают неутомимые, лучшие в мире переводчики, — антологиям, которые по ряду причин никакого влияния на живой литературный процесс не имеют. Вот "Мастерская поэта":

Утром портвейн, губы вяжущий
 утварь в стекле помутилась
Стулья и стол чуть бормочущие
 кошки мостами горбатятся
Студень очей несияющих
 с хлебом черствым
 с богемной солью
Об пол желает грохнутья
 посуда-самоубийца
Стены едва бормочущие
 облиты ядом обойным
Только углам и не больно
 чернеющим, как метафизика
О, написать бы на кошках
 кистью богемной "надежда"
На потолке, на полу, на ложках
Краской звеняще-багровой
Краской залива-восхода.

Вспоминаешь, что приблизительно то же слово предлагал в свое время написать Элюар на всем, что ни попадалось ему под руку.

Не менее важно, что в этом, новом для нас, мире все хочет быть тождественным самому себе, встать на свое место /хотя внешне и желает "грохнутья"/. Торжествует закон тождества: $A=A$. Так, эти и близкие им стихи, может быть, впервые у Стратановского пишутся поэтом /в наиболее священной для массового сознания богемной ипостаси/, да и сам материал стихов — жизнь поэта. Сравните "Мастерскую поэта" с "обезьяньей избой". Но опирающаяся на закон логического тождества "прямая коммуникация" лжет, когда претендует показать поэта таким, каков он на самом деле есть. Поэт не есть поэт, А не равно А. Субъект "прямой коммуникации" попадает в ловушку: думая — "с последней прямоотой" выразить свое, он изображает чужое, в данном случае — авангардистскую "литературу". Внести в мир, в поэзию самотождественность, однозначность так же трудно, как отделить

добро от зла, чему подтверждением были прежние стихи Стратановского Быть "другом пронзающей ум иголки" и "врагом торжествующей костоломки" /строки из стихотворения "Чтобы поэт был"/ можно, действительно, только в оптимизме, т.е. в желательном наклонении. Тем не менее "Мастрская поэта" важна для нас — с точки зрения произошедшего в поэте переворота — своей общей символикой пробуждения или, лучше сказать, "трезвения", но для этого стихотворение нужно воспринимать в более широком контексте: и не раздела только /кстати, им завершается — или "закрывается"? — наиболее "левый" раздел "Обводный канал"/, а творчества в целом, творчества как "пути".

К "Мастерской поэта" близко по духу стихотворение "Памяти Л.А.", в котором символом духовного отрезвления становится смерть другого поэта, — смерть реальная, а не продукт коллективной мифологии, что резко отделяет его от "фактологических стихов /типа "Холеры", "Последнего хемингуиста"/ и приближает к традиционной эпитафии. Однозначность смерти, "подписи железом", точки над жизнью /то, что является содержанием "Памяти Л.А."/ это предельное тематическое выражение стремления к самоидентификации, к моральной однозначности.

Вообще, в стихах, написанных после того, как "перевал" стал фактом для поэта, материалом ему все чаще служит остановившаяся жизнь, легко поддающаяся расчленению и моральной оценке. Иначе обстояло дело в стихах, создававшихся в момент самого "перевала": в них подспудная и наполовину разрушительная работа становления приводит в вихреобразное движение и самое застывающую реальность. Об одном из них уже шла речь /"Стеклотару сдают"/. К нему примыкает прекрасное стихотворение "Лампочка света разбитого", сильное играющей в нем смысловой энергией, динамическим равновесием противоборствующих тенденций. Еще не вполне подавленное "мужое", изображенное слово:

...польта в прихожей и шапки
Здесь ли гражданка Кобытова
 чьи моральные принципы шатки?
Здесь ли Фома Малыхов?
 Нет он уехал в Канаду
Грязных твоих фалангеров
 ему и задаром не надо

постепенно вытесняется пронзительно звучащим "прямым":

О сапоги разошедшиеся

.....

О языки смесившиеся

Зримо не представимая, "абстрактная" образность, находящаяся под знаком авангарда,

О сапоги разошедшиеся,

с комьями глины небесной

Клянчущие метафизики

Фрайбургской, бесполезной

взаимодействует с озорной, лубочной наглядностью "детской географии" — в стиле "мыса Доброго Саши":

Ну а в уборной пятна

как европейская карта

Видишь вот Скандинавия

Дания рядом как будто

Родина добронравия

и сексуального бунта

Далеко не простые последствия метанойи, через которую прошел поэт, наиболее ощутимы как в моральном, так и эстетическом плане в третьем из выделенных мною стихотворений — в "Строках к историку" *.

Идейно оно так же противостоит циклу "Возвращение в Эдем", как противостоит его герой — мужественный, "правильный" историк, занятый "переписью мертвых" /т.е. подведением итогов "возвращению в Эдем"/, беспутному поэту, пытающемуся заново пережить правду и ложь Утопии, как вообще противостоит принцип "переписи" принципу мифа. Характерно, что это, по-видимому, единственное у Стратановского произведение не только без иронической окраски, но и с положительно-серьезным отношением к изображаемому лицу. Одного этого достаточно, чтобы почувствовать насколько — под влиянием метанойи — изменились основы его мировосприятия. Другой вопрос, чем обернулись внутренние потрясения для собственной поэзии, поэзии как видения мира *saui generis*. Да, голос поэта, очистившись от "скверны" иронии, бесспорно приобрел — и, в частности, в рассматриваемом стихотворении — какую-то новую свежесть, внятность, звонкость; с другой стороны,

* Следует отметить, что, хотя стихотворение помечено 1974 г., его не было в составе второго сборника, составленного поэтом в 1975 г. Не исключено, что автор ошибся в датировке, и стихотворение написано в 1975 или даже в 1976 гг., т.е. совпадает по времени с "перевалом".

именно с "Строках к историку" Стратановский вплотную подошел к границе, где кончается поэзия и начинается моралистика. Прочитирую конец стихотворения:

Шарить в углах беспамятства
и находить свидетельства
Жизни давно утраченной,
списанной на утиль,
Шарить в стране беспамятства —
вот ремесло историка.
Дело разведчика божьего
праведный шпионаж.

Если в целом стихотворение основано на моральной /добро есть добро/ и онтологической тавтологии /память историка — это зеркальное воспроизведение, удвоение "всего, что было"/, то последние два образа — при всей их неожиданности и своеобразии — это уже тавтология в квадрате, белое на белом /что, конечно, тоже по-своему интересно.../. Действительно, нуждается ли предприимчивый, действующий на собственный страх и риск историк еще и в эпитете "божий" /нуждается ли вообще Бог в "разведчиках"?!/, нуждается ли, говоря проще, шпионаж в "оправдании" перед кем-либо, кроме профессиональных лицемеров? Видно, автор давно не перечитывал "Марш шпионов" Киплинга — поэта, с которым у него не только внешнее сходство, но и достаточно интересное — литературное. Можно лишь предполагать, что испуг перед открывшимся "там, внутри" был настолько силен, что в какой-то степени повредил слух поэта, вчера еще столь сильный в улавливании смысловых обертонов. Стихотворению, которое является крайним выражением новых, знаменующих начало III-го периода, веяний, катастрофически не хватает поэтической соли, мандельштамовской "кривой воды" — налицо такое опреснение смысла, которое ставит под угрозу жизнь и свободу поэзии как таковой.

Пора сказать без обиняков, что после 1975 года поэзия Стратановского вступила в полосу кризиса — кризиса, который сейчас, судя по всему, уже позади, но тогда, с 1976 по 1978 год, был причиной молчаливого недоумения среди тех немногих, кто был давно знаком с его творчеством, кто мог сравнивать. Ведь внешне годы творческого кризиса совпали — как это часто бывает — с упрочением поэтической репутации, с началом некоторой славы. Это не очень удивительно.

Нет смысла подробно останавливаться на том, как протекал кризис и как он был преодолен: этот очерк — не "история болезни". К тому же, о причинах кризиса, о том, как самой логикой "пути" поэт ока-

зался поставленным в тупик, было сказано здесь, я полагаю, достаточно. Вообще, переходя вплотную к разговору о последнем периоде в творчестве Стратановского, приходится быть кратким и по другой причине: период этот еще не завершился, поэт и его работа находятся в движении, "открыты" для метаморфоз. Стремиться в такой ситуации все объяснить, поставить все точки над "и" означало бы "закрывать" поэта, перебегать ему дорогу. Заниматься этим, естественно, не хочется, однако попытаться найти для себя ориентиры в изменившемся мире стоит.

Самое общее впечатление от творчества Стратановского последних пяти лет: расколотость, раздробленность и, в конечном счете, какая-то "поврежденность" реальности, лежащей в основе поэтических образов. словно элементы лирического микрокосма, недавно еще представлявшие собой слитное, хотя и многогранное, единство, певшие хором, оказались теперь во власти некоей центробежной силы, разметающей их в разные стороны. Все от всего отделилось и обособилось.

Поясню это на следующем примере. Стихи Стратановского с самого начала обладали одной примечательной особенностью: о чем бы ни шла в них речь, они всегда относились к "абсолютному". "Абсолютное" неуловимо, но совершенно естественно присутствовало в каждом стихотворении, было его атмосферой, лишь в редких случаях сгущаясь до темы /"Метафизик", "Диалог о грехе"/. Говорить о его поэзии как о метафизической или религиозной, однако, не возникало необходимости /да и сам поэт возражал против последнего эпитета/. Не возникало как потому, что "естественной религией" Стратановского оставалась мифология /абсолютное воспринималось через миф, "начало всех начал" было огнем/, так и потому, что его поэзия была одновременно и мифологична, и метафизична, и религиозна. В этой синкретичности таился источник ее творческой продуктивности и силы. В последних же стихах религия и мифология оказались разведенными в разные стороны. Мифология стала зловеще плотской, языческой - до утрировки /"Чаща мухрыжечек/ с головами трухлявыми, тухлыми/// Топи Малашки-морощки ..."/, религия "очистилась" до абстрактной религии трансцендентного до переживания "в страхе и трепете" Бога как всевластной и равнодушной судьбы, как Случайности.

О, лик случайности — хозяйки кирпичей
Вниз падающих с крыш
на головы прохожих
Летящих прямо в нас
из Божьей пустоты
Вот собралась толпа. Убит!

Неужто ты!

Нет. Слава Богу нет. Лишь на тебя похожий. Глумление, "шутки" над человеком из "Божьей пустоты" – вот основной мотив, объединяющий стихи, составившие цикл "В страха и трепете" /кстати, единственный в подлинном смысле слова цикл у Стратановского/. Циклу нельзя отказать в суровом, несколько стерильном обаянии. Тени от "Книги Иова", апофатического богословия, фрагментов Розанова ложатся на его строки но, пожалуй, именно доли розановского тепла им и не хватает.

В целом, религия и мифология, разьединившись, не раскрылись в своей положительной истине: мифологическое вызывает у поэта только отвращение, религиозное – страх.

Или другой пример. "Суворов" и "Тайдамаки" – при их появлении на свет – только очень наивными или глухими к поэзии людьми могли восприниматься в качестве "исторических поэм". Для имеющих уши было очевидным, что это стихи – о нас, о нашем поколении, о сдвигах, происходящих в его сознании и вкусах. История здесь стала материей и формой духовной эмансипации от пут одномерного мышления. Это означало, что содержанием "композиций" была и история, и современность – в их конкретном, воплощенном в личности, в голосе поэта, единстве причем, что немаловажно, автору счастливо удалось избежать какого бы то ни было аллюзионизма – этого рабского клейма на лбу полулиберальной-полуофициальной поэзии. Если от "Тайдамаков" перейти к "Брацлавскому воеводству" /1978? /, то перед нами уже только история, только "образ прошлого", в ряду других "образов", выписанный почти с парнасской точностью и объективностью. /Смутным беспокойством, отзвуками идущими от ранних вещей наполнена лишь уже знакомая нам украинско-польская тема, "что" стихотворения, а не "как". "Как", т.е. лирическая форма, безупречна, но статуарна, довлеет над собой/.

Тот же процесс расщепления и обособления виден и на стилистическом уровне: то, что существовало только в виде тенденции, веяния, намека, – приобрело определенность, употребляется в больших дозах, заявляет о себе. Я уже говорил об усредненно-литературном авангардизме "Мастерской поэта", который пришел на смену прежнему, существовавшему в качестве неуловимой, но всеобъемлющей стилистической тенденции, дававшей о себе знать только косвенно: через поп арт, лубок.

Более частный случай, на котором хотелось бы остановиться, – это создание неологизмов по типу сложных слов /человеколошади, головотелый/, прием, которым широко пользовался Стратановский. Если

раньше неологизмы в виде сложных слов, будучи вообще характерной приметой, своего рода *trade mark* поэтического стиля Стратановского, были равномерно, хоть и не густо, рассыпаны по его стихам, выполняя, как правило, роль ударных в смысловом отношении единиц текста /вспомним "овощебабу", "человекомост"/, то теперь они практически исчезают, во всяком случае перестают быть устойчивой приметой стиля, зато в отдельных стихотворениях /их немно-го/ висят целыми гроздьями. Прием подчеркнут.

Водоключарь ключепийца
речелов в древоогненной лодке
Плотник палат муравьиных
чернобожник из черной избы
/Языческие ночи, 1978?/

Но, пожалуй, лучше всего о том, что произошло с поэтом, рассказывает сама композиционная структура последнего сборника. Она представляет собой ряд резко очерченных в тематическом отношении разделов – своего рода архипелаг из девяти обособленных друг от друга островов на месте вчерашнего материка. Перед нами совершенно иная, непривычная для глаза картина мира – мира, который мыслится в таких жестких и элементарных /если, конечно, относиться к ним без иронии/ понятиях, как "Современники", с одной стороны; и "Образы прошлого", с другой, "Самопознание", "Эрос", "Метафизика" и т.п.

Как бы ни оценивать найденную автором композицию: скажем, сомневаться в ее органичности, релевантности большей части поэтического материала /если не просто видеть в ней препятствие – воздвигнутое в недобрый час самим автором – на пути к подлинному смыслу его поэзии/; принимая ее в принципе, критиковать в частностях; или же вообще не придавать ей серьезного значения, воспринимая в качестве архитектурного украшения, – несомненно одно: такая система организации материала достаточно точно выражает сегодняшнее видение мира поэтом, и в этом ее резон. Это означает, что как книга, как структура, "В страхе и трепете" интересна именно как момент творческого пути – отнюдь не как слепок с него.

Нетрудно убедиться, что сегодняшнее видение Стратановского находится под знаком пространственно-тематического, экстенсивного принципа. В чем причина этого? В самых общих словах можно было бы ответить так: становящееся здесь стало ставшим, ну а на ставшее легко ложится тематическая сетка. Поэт в такой ситуации невольно уподобляется экскурсоводу, который, из методических соображений, разбивает знакомство с музеем своего творчества на несколько брос-

ко озаглавленных разделов. При этом основной материал, т.е. написанное до 1975 года, вполне естественно сопротивляется налагаемой на него схеме, что и приводит, в конечном счете, к некоторому компромиссу: внутри разделов побеждает, хотя и не всегда, хронология. Время ставит естественный предел рассудочной группировке. В результате движение поэтической массы в книге чем-то напоминает движение морских валов, движущихся и параллельно, и одновременно, но гибнущих поочередно. Последний, "девятый" вал /раздел "Метафизика"/ разбивается о читателя и самыми последними — не только по их месту в книге, но и по времени написания — стихами, последней истиной поэта /цикл "В страхе и трепете"/.

0000000000