

К. МАМОНТОВ

ПОЭЗИЯ С. СТРАТАНОВСКОГО

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 первых 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, позволявшее гуманным 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 затнувшейся, 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, характеристики или как-либо иначе, скажем, в порядке хронологии. Композиция последнего сборника как будто дает нам указания на этот счет: весь поэтический материал разбит здесь на несколько тематических разделов (не циклов! заметьте), а уже внутри разделов соблюдается отчасти важная хронологическая последовательность. И можно было бы держаться, вслед за самим поэтом, тематического порядка (который имеет свой глубокий и в какой-то степени самостоя-

гельный смысл), если бы при этом не скрадывалась логика поэтического пути и немало, 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 рубрикации, и только во вторую очередь — о его последней книге ^X. (Если вообще 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 в творчестве поэта: первом, охватывающем 1968—1972 годы, втором (1973—1974) и третьем (1975—1979). Смысл такой периодизации проявится 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.

X X
X

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 поэтчика становится все более

^X Насколько автору известно, специально книге была посвящена большая рецензия в журнале "Северная почта". Говорят, хорошая.

прочной, ощущение парадоксальности, иначе говоря, сомнительности, тускнеет. Последние очаги эстетического сопротивления гаснут — хотя их-то и должен особенно ценить поэт: в них живет ощущение эстетической 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, ~~жизнь~~ ^{просто} отчужденность, обезличенность ("и я не сам, ничей"), ^{просто} "жизнеобязнь, всадухобязнь" "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, Брониной, 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 ("Сизифъ сон мочащийся Сизифъ, чернорабочий, такелаж-

ник..."). 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 randomea* 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 перемоний и мотивировок, напротив, ввел эту проблематику — в ее урбанистическом и демократическом ракурсе — в современную русскую поэзию.

Само по себе это событие не имело бы еще прямого отношения к искусству поэзии (попытки "оградить" 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). Рамификации у Стратановского, даже если они имеют поэтический или философский характер, пропущены через обыденный интеллигентский язык, обыденное интеллигентское сознание. Это особенно заметно в больших вещах 1-го периода ("Холера", "Герострат", "Социологический трактат в стихах о феномене алкоголизма", "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 листы
 Не работают красиво
 А работает бездомный
 Резкий ветер над Невой

.....

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

У Стратановского поразительно 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 смешивались
 как при строительстве бани
 Кухонный с интеллигентским
 в супе всеобщем, вчерашнем (1975).

Именно — "вчерашнем", всегда вчерашнем. Можно было бы добавить, что, в тематическом плане, власти влиизе в языке соответствует господство над человеком безличного (кайдегеровского "Мам") 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 осужении 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 30-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, омываемого портвейном, лексика интересной статьи в "Вопросах литературы" или "Вопросах философии", язык религиозно-философского реферата, читаемого на кухне трем-четырем знакомым, — вот некое рное 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, отличие его от последних во всем остальном, особенно интонационную (кореняющуюся, 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 сублимируется 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 пафетику 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, ничемный труд..." Несоответствие тона предмету. Мне скажут, что это почти характеристика иронико-комического жанра, каким он нам знаком, например, по

русскому XVIII веку. Загла, который поставили на службу серьезным целям Хлебников и Заболоцкий. Да, конечно, опит последних (равно как и обернутов) читал Стратановский, но ему, к счастью, несравненно 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 бить его хозяйником.

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 создает 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 Ты лежишь чернорабочий
Крестьянку молодую. Безобразен, темен, груб
Ни звука из ее груди, И в твоём духовном взоре
Лишь бич свистал, играя... Цехи, трубы, человек...

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, мотивом которой обгрызаются, сколько в остракизации — 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, народную рамнищенцию из Пушкина и Фета, с известной пародией Минаева на те же стихи ("Шепот, робкое дыханье"):

Холод, грязные селенья,
 Луки и туман.
 Крепостное разрушенье,
 Говор поселян.

Минаев пытается скомпрометировать высокую лирику бытом, социальным вопросом. Стратановский, напротив, возвышает, 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 китайском общении. Сложней обстоит дело в поэзии. И даже не говорю о том простейшем случае, когда художественно слабое подает 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 одечественного авангарда 20-х — 30-х годов (в поэзии — обернуты). 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, Йетс, 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: шутство. Шутство невозможно без нравственного мужества, без самоотвержения. /Нет нужды останавливаться на том, что шутство, 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, шутство в наш век уже не вызывает доверия у читателя, не без основания подозреваемого здесь лишь тонкую разновидность лобзания 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 всесо: "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, зрелость"/. 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

И все отдаю ему
А сам останусь гол.

/"Бог", 1968-1972/

По мере раскрытия поэтического дара, свертывается, усиливается "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 - талки желудка"

"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/

.....
"Мататься, без толку мататься
Лабиться, не слышать стараться
Как дышит развязанным 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, не пробудно"?

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 носок 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 ногами подушку
 Как мясо кусать. /1972/

Не будем, однако, спешить с определением поэзии Стратановского как безличной /или сверхличной/ — эти безличие, 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 "элической поэзии" /термин Тынянова применительно к исканиям Хлебникова/. Все эти определения верны только отчасти, но еще более верно то, что пафос /παθος/, 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 гаяерство.

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 "Скоморошки 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 Саму Черного.

В самом деле: у Сами Черного та же сквозная ирония, то

же обращение к интеллигентской "вульгате", то 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, дебоз?

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 ванитками 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 принадлежат у него роль основного конструктивного фактора в создании стихотворения. Стихотворение развивается, как миф. Возьмите "Тыкву", которой открывается сборник, "Что же ты головотелый" /1968/, "С лед, всемирный лед, торьма" /1973/ или из последних: "Осквернители статуи" /1979/.

Миф в поэзии Стратановского есть нечто внутренне-объек-

тивное, 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" /и^н им 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 в^о 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 чуждым качеством поэтического произведения. Степень "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, личное 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 них субъективно-личное отступает и кажется, что субъект речи в каком-то медиумическом полусне, но с предельной отчетливостью, — фиксирует самобытие мира. Если выразить это ощущение

ние 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 корона
И заснешь, приснится та же
Девка, ласточка, душа." /1970/

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

"Прораб сказал:

Движение звезд
Проброобраз 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 застаемся, 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 "проброобразом", в резких рефлексивных 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 возникавшая вокруг стихов 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 "современность" как особенность музыки Стратановского, не имеет ничего общего с "современностью" ни в откровенно-казенном, ни даже в ентушенковском 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 имел в виду другое. "Современность" Стратановского глубоко экзистенциальна. Поясню. Это, например, не отклик на злободневный факт, как таковой: будь то холера, борьба с алкоголизмом, разрушение статуи в Ленинском саду и т.д. Это отклик на отклик, на отражение факта в массовом сознании, в безличном "Мая", 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 хемингуэсте", в "Солдате, унесенном на барже в океан". Если этого не учитывают стихи просто непонятны, поскольку именно факт, факт как таковой, является в них элементом художественной структуры. "Последний хемингуэст" /1979/, задуманное и построенное как эпиграмма /подобно предшествующему ему в разделе "Современники" стихотворению "Памяти Я.А." /1974/, демонстрирует, как надстройка над фактом /жизнь реального, "почти знаменитого" человека/ — надстройка, создаваемая работой нашего "Мая", замещает, ведет за собой факт. Ведь уже сам "хемингуэст", 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 вишнетки 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 хемингуэста" 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 искаженном идеологическом сознании — стала сюжетным ядром вещи и материалом для внутреннего монолога /не без мелодрамы/:

Удвое 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 "мирности", 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 покровить неофициальную поэзию, привычную 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, "Холери", 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, окружавшей поэта.

По разным, в том числе и вполне понятным, причинам самиздательская 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. Семка 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 теме — первоначальная ячейка смысла, что в теме уже кроется половина успеха. Так вот Стратановский, мне кажется, 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 подчеркнутую 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, "Мочаемся 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 "Мочаемся пролетария", 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-странин", 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 неудобное, 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.

И кду, 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 "вещным сознанием" (Гегель) существующего порядка ^{вещи} прежде всего за то, что при нем 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, посадившего в сознании своих детей неопределенные надежды, отталкивающую сытость мыслей и чувств, содержанием и выводом из 1968 стал на много лет кризис социальности как таковой, кризис социальных и гуманитарных ценностей и как следствие - гонка к ценностям вне-социальным, над-культурным. Средством (и одновременно объектом) критики скопированных 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 водители, 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 "экзистала" /если кто помнит рожденное той эпохой словечко/, аналогом которому в поэзии был эстетический эпатаж. Формами эпатажа стали ирония, примитив, "расширенное" тематики и лексики /но не в духе Шарали!/, 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, и 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, - поэзии 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 воли с "Медным всадником" /связь, подчеркнутую автором/. Появление в финале "Холери" 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 случайно 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, развитии которого шла 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 фляжки, 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 некрасивости, сухости его поэтики, в интересе к языковым и интеллектуальным клише, в тиражировании образов и приемов, заборных самих по себе /например, образ "чайки" /чайек/ "над заливом", "над волной", или "Стеклотару слаят, неботару, /Работару востергов" и т.д./ в резком и прямом словесном монтаже /характерная примета его поэзии, сложные слова типа "человеко-мост", "человеко-лошадки", "овоцебаба" ведь не что иное, как обычные 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, Ленизм"/, без оттенков и полутонов, мир, обладавший 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 ведам 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 глазами на нас мир призраков, экзистенциальный Амд, вдруг вывернули наизнанку, и мы - посреди забрызганной барочным солнцем, польской Украины XVII 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 стилистики происходит незаметное превращение одной формы видения в другую, ее среднюю: космополитичного поп-арта в русский народный дубок/с элементами "народной драмы", даже малороссийского юрта, - в "диалоге о грехе"/. В стилистичес-

ком отношении этот переход /хочется сказать перевод: с "германского" - 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 нео-арта к лубку, казался более или менее естественным, то сюрпризами он был отмечен в плане тематическом. Нескандальным 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.

Вопросовало, может быть, больше даже не содержание поэмы - оно достаточно амбивалентно, сколько сам герой - Суворов. Поворот к "Суворову" и последовавшим за ним темам - 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 человеке-пеплом
 Мозгом пепла и сердцем пепла
 Потому что тело мое ослепло
 В ленинградской ночи
 Когда небо и окна пусты
 И черни спецзаборы на грани залива

/ "Пепел", 1970/

Но благодаря стиранию самости, субъективности обнажились и приблизились более глубокие и тем самым более объективные слои бытия, отарились некие 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 движения поэта, мы не можем знать о степени интенциональности этого движения: отсюда неизбежные недоразумения /вспомним Блок и "соловьевцев"/. Казалось, что "жизну", найденную в "Трактате", "Холере", "Ночуемся пролетарии", т.е. тему "левого сознания", можно разрабатывать еще долго. Тема имела успех, верным признаком чего было появление народных. Однако, все живое имеет тенденцию переходить в свою противоположность. "Левое сознание", бывшее орудием радикальной критики миропорядка, обрело для себя - парадоксальным образом - иную бытие 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 пассажир, 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 генералом, в другом; хилиастическая правда социального эксперимента, в третьем /раздел "Возвращение в Эдем"/. Продолжается линия тематического эпатажа. Адресат эпатажа назван достаточно ясно: "осудит гневный либерал" /сложнее дело со вторым оппонентом Суворова: "ославит Фрейдевич намеком"/. Собственно говоря, "либерал", либеральное сознание /сейчас я отвлекаюсь от всех его исторических оправданий/ были для автора одними из основных, хотя и не названных прямо объектов поэтической критики цивилизации еще в I-й, "левой", период. За ним стояло "аффирмативное" /Маркузе/, охранительное, нетвердое понимание куль-

туры X/. В "Суворове" же "либерал" - носитель одномерного,

X/ Учитывая важность темы либерализма для творчества Стратановского в целом, позвала себе небольшое отступление. Вьаве ми встречаемс я 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
 Лицей 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 уста
 Серо-розовая весть.

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 глубинно онтологическая или мифологическая, которая есть и у "летнего 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".

склонного судить /опираясь на 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, служаший интересам своей страны и веры, — гений, не только военный, но и нравственный", — истинно 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 внешнезначимого спора и нет в тексте поэмы, 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 дэрике — двухмерность поэтического слова, поэтического голоса. В этом смысле и "Суворов", и "Гайдамаки" тяготеют к полифоничности /точнее, к двуголосию/: в них стоит гул от борющихся, сталкивающихся голосов. Если вспомнить, например, "Трактат", то в нем виноватное слово — как бы высоко ни поднялся голос — падает в пустоту, не встречая сопротивления /"О Ленинград — земля пуста..."/. 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, scandalous/. В стихах I-го периода автор посредством иронии дистанцировался от непосредственного содержания поэтического высказывания /т.е. "левое сознание"/, тем самым частично дезавуируя это содержание, хотя, с другой стороны, неложный пафос и не позволял нам понимать его слова "совсем наоборот". В веках II-го периода поэзия, проказавшая антиномичными материал ускорил процесс внутреннего расщепления поэтического слова. То, что было до времени тай-

ним: борознелся внутри единого, по видимости "прямого", слова голоса, - стало явным, объективировалось. Вот голос Суворова /впрочем, он выделен кавичками/, а вот, тоже выделенный кавичками, голос Костышко. 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 /"возле фильетилина" - это с точки зрения Суворова о Костышко; "схватил татаровейки и в рабство новолук" - это вместе с Костышко о Суворове/.

И сказал, что поэтическая структура поэм только тя-готе-еу 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, сомневался в возможности непрямого, "двуголосого 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 борознелых голосов" приближается к равноправию голосов в кукольном представлении или, если брать выше, в "Балаганчике" Блока. Но для нас этот внешний полифонизм важен как символ внутреннего стремления поэта к двумерности. Гораздо интереснее близость поэта /может быть, невольная, в силу "современничества"/ к Бахтину - идеологу в основной предпосылке его "полифонизма" - в ликвидации "последней" смысловой /и нравственной, лобовой, - и.ж./ инстанции". Действительно, такой инстанцией в "Суворове" и "Гайдамаках" является сама история, понята как судьба, как овладевающий человека Промисел. Главное в истории, что привлекает к себе внимание поэта, - насилие. Не в казенном облике "новоявленной 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 "Гайдамакам", 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 "Тайдамахах". Например:

"Но скуку бытия	"Грешен он и весь в грязи
Почувствовав, все пропил сразу	В шинке пропил разум
Взяла милиция тебя	И над недругом слезы
Как социальную заразу	Не пролил ни разу
И в вытрезвителе,	Только резал, в ключья
Мочась сквозь небо ночи	рвал
На свой завод, на прорву труб..."	На отщепенье щедрий..."

Мир, так неожиданно возникший перед нами в "украинских" вещах Стратановского, – ярок и рельефен, но-барочному причудлив. 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, герацневское "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 ценная в поэзии Стратановского. /Последнее не мешает ей быть глубокой, только глубина эта опять же – в духе барокко, "выпуклая"/. Возникает ощущение, что на этом барочном виртуозестве "лирическое Я" рискует потерять себя, затеряться среди "изображенных" голосов, лирика – помимо воли автора – превращается в гротескный стихотворный 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 "загорелось", свидетелем 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, незнающему с остальными Стратановским, "Суворов" может показаться филологически грамотной стилизацией под XVIII век, под державина. Но тем, кто помнит хотя бы "Трактат", ясно, что встреча с державинским, зафиксированная в поэме "Суворов" /созданной, подобно "Гаддамаркам", "по мотивам"/ суть лишь акт самопознания, в результате которого наш поэт лучше осознал природу своей Музы, дух не державина, выражаясь мифологически, успокоился в стихах "Суворова". Язык поэмы нестроит библейскими и одическими образами, но если это еда, то еда "неправильная", державинская. Наиболее сильное впечатление оставляет пассажи, где поэт, во власти "священного восторга", начинает словно бы заговаривать себя, что выражается в разрыве логических и грамматических связей /загугра речи, допускающаяся старинными поэтиками/.

И россы - воины Христовы
 За веру жизнь отдать готовы
 В единоверии - сила иANKИ
 Это принципы империи
 и принципы администрации.
 Россия древняя, Россия молодая -
 Корабль серебряный, бабуся золотая.
 Есть академия, есть тихий сад для муз,
 Мечей, наук, искусства -
 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 витийствованные 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 чудок. Последнее хуже. Главное в этих и подобных им стихах - создаваемое ими ощущение неоднородности мира, да не если оно достигается ценой логической и нравственной зау

Здесь нет места подробно останавливаться на содержании поэм, повлиявших велед 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 поиски своей эпохи, своей исторической местности — уже искусство. Как сейчас не пишет стихов о Петербурге и Санкт-Петербурге, рискуя некогда высокую тему превратить в китч? Украинская тема — это исключительная находка Стратановского. Нетрудно догадаться, что она привлекала его своей неоднородностью.

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

В структурной 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 ведам 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 указания поэтом основной своей интенции/. Но опять же религия важна для автора "диалога" не сама по себе /в то время, когда уже во все или толки о "христианской поэзии", Стратановский подчеркнута набегал называть свои стихи религиозными/, а своей парадоксальной, эпатирующей либеральное сознание трактовкой человека, человеческой мудрости, "алмаза духовного":

О, в навозе сей алмаз,
В черноте паскудной

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". И 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 "по зле лежит в гностически брезгливое отношение к земному, материальному миру, "миру сему". Отношение, опирающееся на учение о том, что мир создан не всевышним и всеблагим Богом, а Демидургом, т.е. посредствующим Богом, Богом Ветхого Завета, творцом природы и закона.

Разве не чувствуется эта (пересаливающая себя) брезгливость в наступающих на читателя, пропецирующих его образах "материально-телесного низа", разбросанных в тексте: "сосуд с мочой", "тому грязи мерзкой", "зилье орма", "грязь и плоть", "уди", "навоз", "даль"?

"Вся материя больна" — вот основной, хотя далеко не бросающийся в глаза, нафос произведения, который не снимается тем, что сообщается возникающим по принципу *deus ex machina* "хором с неба":

Праздник разума вопрос
 Чувь — дада земные
 Перед тем, что спас Христос
 Атомн больные.

И "больна" материя не в силу первородного греха, а в силу несовершенства самого творения — дела рук Демидурга. Это не столько убеждение, сколько подозрение в изначальном и совершенстве миропорядка, несовершенстве самого "естества" надолго становится одним из главных интеллектуальных соблазнов для поэта, который он, в свою очередь, испытывает благовоспитанно-

го 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 1-й период. Но критика эта теперь углубляется: уже не культура и оскум, 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 радикальная ступень бунта, бунта против Демурга, 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 отвечает потребности поэта в неоднородном мышлении. Свообразную 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 "композиюра", 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 1973 году, сводилась к тому, чтобы выложить образованный кристалл. И надо сказать, что броская композиционная "манка" (которую почему-то хочется набрать аршинными буквами), может быть, слишком резко ставит точки над "и", объективируя, навязывая читателю идейный смысл. Слишком много сказано этой "манкой", 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 пересоздание, передачку "нового" и "старого" мира, разумел

под ним не только человечество, но и природу. Спасения, разумеется, без Христа, вернее — и это мы увидим в стихах поэта — с ним, 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 не 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 открывшемуся разделу стихотворения "Фадоров" (1973), которое дает нам представление как об истоках, так и о духовной значимости для поэта Утопии, во всяком случае в ту пору. Прочитав ее пока — и не без умысла — только вторую половину стихотворения:

Мир Бирони греховен и малок
 Осуждаем к нему интерес,
 В атмосфере княжских безделок
 Не бывает священных чудес.

Остается в проекте России
 Спецземля для научных чудес.
 Здесь жеглы для нас дорогие
 Просияют во славу небес

И раскинется щедрой листвою
 Над породами новых людей
 Царство Божие — древо живое
 Из земных вырастая ветвей.

А бы сказал, что это одно из самых выразительных, но и самых двусмысленных стихотворений Стратановского. Последнее качество можно объяснить это переходным (от 1-го ко 2-му периоду) характером. Но и не только этим. Разве не двусмысленна, не оксюморона сам моделируемый объект: "научные чудеса", обязательная вера в которые стала постулатом для новой, послефадоровской России? Не будем, однако, ставить знак равенства между двусмысленностью идеологизированных теорий и мудрой амбивалентностью поэтического образа. Двусмысленность "Фадорова" того же порядка, что двусмысленность, в конечном счете двух-

мерность, нового видения, обретенного поэтом в "Суворове" (со
здавшемся, кстати, почти одновременно).

Двоятся русский дух

И правда их двоятся

Но аз поймет и удивится

Такому западный негук

Учение Федорова о всеобщем спасении через воскрешение
из мертвых здесь, на земле, своим максимализмом не могло не
переключиться в сознании поэта с гностическим неприятием ми-
ропорядка, основанного на смерти и зле, — миропорядка, кото-
рым мы обязаны Демургу. Но гностики были равнодушны к соци-
альной Правде и Кривде, тем более мысль о разрешении мировых
судоб в социальной плоскости не могла сводить перед ними. Их
религиозно-этический максимализм проникнут пессимизмом угаси-
вшей цивилизации. И по-человечески нам ближе деятельный и
всесторонний альтруизм современника Л. Толстого, Федорова. Не
пот заговядка — по-христиански бодрая и безбрежная вера Фело-
рова в то, что человечество стоит на переходе от "истории,
как взаимного истребления ... к истории, как исполнению про-
екта воскрешения" нашла для себя неожиданный пандаи в безбож-
ном и не менее безбрежном оптимизме "сигурнастов" и "победи-
телей", вполне готовых к тому, чтобы взлетать 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 божей,
и не в одиночку, а всеми силами всех людей в их совокупности
Так сами собой стали возникать параллели: Федоров, Шмолковский
ий, Мичурин — "механики, чекеты, рыбоводы", — параллели, бо-
лее созданные историей для поэта, нежели для зубоскада-публи-
циста.

Повторяю, что "Возвращение в Эдем" — не антиутопия, или
по крайней мере, не только антиутопия. Столь же важно подчер-
нуть, что перед нами на исторические стихи, хотя формально
они и соотносятся с событиями определенного цикла отечествен-
ной истории. Здесь уже говорилось — в плане "пути" поэта — о
религиозной полемике его обращения к социально-исторической
теме, а поскольку о религиозной природе социальной утопии, о
русском эсхатологизме, в частности, написано более чем доста-
точно, 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 есть 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 стихи "горения" "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 "Тайфанаках", что национально и исторически мотивировано:

Льетса месяц чист и пуст
 На бахчи родные
 Вынул нож малая Исуе
 В хате у Марки.
 Вынул нож и стал точить
 Чтоб зарезать волка
 И багряный свет в ночи
 Озарил светляку...)

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

И колхозные дети в лукошке
 С солога, кровавой моронки
 Привасут к мируду в избу.

Там кулак лежит в гробу
 Черный, вздутый как пирог.
 А в углу упрям и строг
 Иисус безлошадный
 Примерях его портки
 Полон можи беспощадной
 И мушкетерской злой тоски
 Спас мушкетерский, бог запечный
 Гольмеротой бедности.
 И очи всемирной беди
 Синими назарейско-увечной
 Ну, а глотка его широка,
 Чтоб мертвого съесть кулака
 И под счастливым, новым небом
 Ни хлеба с человеко-хлебом.

Допускаю, что кому-то даваемая поэтом интерпретация бытовой сцены в религиозных образах (сцены, словно бы выкачленной в ее "фактичности" из рассказа или очерка тех лет, — вспоминается "Колывушка" Кабеля) может показаться самодеятельной игрой поэтической фантазии, фантазерством, к тому же — с коммунистическим 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 *μυθοποίησης*. В этом смысле идеология для Стратановского почти аналог поэзии, ее соперница. Уже было сказано, что Стратановский мыслит, развертывает поэтическую вещь не с помощью метафор и символов, а наподобие мифа. "Кулак" не сравнивается с ветхозаветным Богом, он отождествляется с ним, и мы подчиняемся мифологии поэта не столько в силу ее оригинальности, смелости, а главным образом, потому, что она реально-убедительно, как если бы это думал сам мушкетер (вроде Николая Клеза), переживает 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

нафос (страдание) этих слов, звучащих почти как "Тот умер" для Ницше, воспринять их как мифологему — это уже по части автора "Возвращения в Эдем".

Что же касается "дан казаретва", то воображение поэта не так уж беспочвенно. Оно находит поддержку как в идеологической жизни пореволюционной эпохи (вспомним "Скифов", да хотя бы и блоковского "Христа"), так и в глубинах гностицизма: особенно в характерном для гностиков дуализме между Богом Ветхого и Нового Заветов, между Богом закона и Богом любви, Демургом и Искупителем. "И пришел разорить закон, а не наполнить его", — говорил Христос, по Маркиму. Параллели можно было бы продолжить. Так, по учению некоторых гностиков (в частности, Валентина), все человечество делится в плане спасения на три категории: хиликов (материальник), нескиков и пневматиков. Судьба первой и последней категории решается автоматически — первые предназначены к уничтожению, последние к жизни вечной в Царстве Божьем. Борьба ведется только на дуни средней категории, ради них и совершается волеизъявление Искупителя. Не говоря даже о роли "классового прощекочения", 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, лусочно-газетной "современности" тех лет и "глубина" держится смысловая структура стихотворения. То же видим и в "Небесной книге", где поэт прямо ориентирован на столь близкий ему по духу "Стих о книге Голубиной", строит пространственный и временной континуум, сходный с мифологическим, в котором легко сощечаются, подменяют друг друга социальное и религиозное.

Ванцела! Ветхась, главнеет
Здравствуй книга-комиссар
Трапеза пред ней, следнеет
Моисеев ветхий дар.

Ты у стен Врусалима
К нам ушла с небеси
И как бороды кранима
Муликами на Руси

(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 зловонных 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 кодовых мотивов коллективного сознания, когда "вырезки" делаются из самых разнообразных и неожиданных источников:

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

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

Все же надо признать, что новаторство этих стихов — в сравнении, например, с "Холерой", даже с "Последним кемингистом", тоже имеющими дело с "отраженным бытием" — в какой-то степени ограничено, облегчено. И "Багрицкий" и "Кавалеров" сбивается 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 ТЩ (частично в "Багрицком" пародируемое) или публицистику Олени — тут трудно что-либо добавить. Сверхгичво расета вяля акцентн над таково рода материалом, поэт доводит свое стихотворение до рассудочного дубка. 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 завершеному

стихотворение, которое тоже подходит черту: но под внутренним циклом. В нем в нестойчастной 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 бняя (и отчасти остается) важной частью "левого сознания", ибо в ней живет бунт против обаяния, абсолютизации левого социального устройства. Стихи, вошедшие в "Поэтическое 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 выстраиваются "правого" толка, что есть как бы другая крайность, но — не развенчание. В целом же соизмеримость "правого" и "левого" прекрасно передает тот амбивалентный и парадоксальный дух, который царил в веках 2-го периода, то редкое *coincidentia oppositorum*, которое возникает совершенно естественно, без всякого интеллектуального умысла, — просто как факт поэтической интуиции.

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

Предлагается трудлагеря
И бригады всеобщего дела,
Чтоб сыновним проектом гора
Собирали погибшее тело

Отче-а-томн, отче-сарье
Для машини всеобщего дела,
Чтоб новое тело твое
Через звездные воны летало.

Отменяются пляч и слова
Угнетенья скорбядних на гринис
Мировая столица Москва
Станет леном технологий жизни

Более убийственной иронии по отношению к духовному максимализму трудно себе представить. Именно поэтому, 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, — вменяется еще более нетерпеливый читатель, — на чьей он стороне, "левых" или "правых"? Вопрос, хотя прямого отношения к поэзии он и не имеет, думается, не бесцеловен. Возникает он не только при чтении "Федорова". И попытаться ответить на него — значить приближаться к "тайне" (условной, 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 1-го периода изображается точка зрения "некоего сознания", в "Сутерове" и "Диалоге о грехе" — "простою". 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 сомнений. Дело, по-видимому, в каком-то новом понимании поэты 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 опять же повторю, что Стратановский — поэт редкой, а бы сказать хрестоматийной, 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 явления.

Эта выуклость, эта анонимность, эта "соблазнительность" образов не дается ли поэту дорогой ценой — ценой онтологического разрыва с "изображенным", ценой неспособности воспринимать его всерьез? Возвись себя на орудии, что оборотной стороной пластичности образа оказывается отчужденность автора от изображаемого. Чем пластичнее передает, тем вчуже, с какой-то дьявольской улыбкой смотрит на нас поэт — не на какой-нибудь пейзаж или камешек — а на сокровенную жизнь собственной души. Не боясь власти в преувеличение, скажу, что, на мой взгляд, в поэзии Стратановского намна, может быть, наиболее адекватное выражение столь нятная 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 развеивать 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 твой рассказ не вызывает, — грустно. Дух интеллектуальной провокации все более падает тон в обезвоженном и обеспопченном 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,

Связь-жизнь, ничтожный труд

не столько в том, что ты "мост — от рождения до могилы" для чьих-то темных целей, что тебя "осут вампирами пустыни", а в том, что само это чувство протеста против "отчуждення" отчуждается — причем отчуждается добровольно. И не только чувство протеста, но всякое ценное переживание (религиозное, национальное, эротическое и т.д.), не успев прорасти и прир

сти плод в виде убеждения и выбора, уже при рождении непро-
извольно, как-то само собой, становится чужим для переживаю-
щего его человека. Оправдывается, если он художник, как
наш поэт, в образах столь же прекрасных, сколь и гротескных,
становится "духовной вешью". Между переживанием и его носи-
телем снова и снова возникает проклятая прощальная дистан-
ция.

Да, Стратановский — поэт "отчужденного сознания". И за-
слуга его не только в том, что он остро почувствовал отме-
ченное духовное зло, но — что, может быть, важнее — не "от-
межевался" от него, не позе рнулся, подобно "чистяку" из
последних стихов, к нему спиной, а напротив — в согласии
со своим обилием и далеко не ординарным пониманием поэзии,
приняв грех на себя, взглянув в лицо Горгоне. Но не в этом
ли достоинство поэта? В любом случае, проблема взаимоотно-
шения с мировым злом (именно: прежде всего, взаимоотноше-
ния, "диалога", а не борьбы) остается одной из важнейших
для поэта во времена "права 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
обиденном сознании дано неофициальное поручение — быть кра-
нителем "высоких начал" в жизни, к чему вещь понуждает и
насилуственная жизнь секуляризации, 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 оснор-
ную задачу — быть всех выше. Маяковский, азартно бороздивший
в советский период своего творчества с романтическими пред-
ставлениями о поэте, желавший быть "фабрикой без труб",
остался самым наглядным памятником романтизму. Надрывное
"Грешить бесстыдно, беспребудно..." воспринимается ученым
философом как случайное и приспособное клеймо "страшного
мира" на челе Поэта и Ринара. О Всенние говорить в "хорошем
обществе" вообще не принято. Мы твердим, как попугай: "Зло-
действие и гений несовместимы", не желая думать о том, что
зло — не обязательно зло-действие, подсыпание яда и т.п. —
— зло в самой "мирности" существования, включая мирской
язык. Снит Пастернака, который мог бы нам многое объяснить
в этом вопросе, еще идет своего осмысления.

В веках Стратановского много игр, но не той игры, по которой прада вался "страшный гений", воспеваемый им ("игры с мечем, с копьем суровым"), а другой, не менее опасной игры с духом зла, попросту говоря — с господином Дьяволом. Это редкая способность у художника, с которой совзвучно соотносят в беллетристической форме писатели вроде Т.Маана. Об этом предмете открыто писал недавно, размышляя над творчеством Иосифовича, Шафаревич. Встречи поэта с дьяволом это не последний добрый Никитича со Змеем Горынычем, это скорее — очная ставка, где как на духу. В гениальном, по-настоящему не оцененном стихотворении О. Манделштама читаем:

И с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой нечистоте в избу,
— Дай-ка я на тебя взгляну:
Ведь лежать мне в сосновом гробу.

А она мне соленых грибочков
Вынимает в горшке из-под пар,
А она из ребячьих пушков
Подает мне горячий отвар.

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

Гонь да глушь у нее, гниль да мина,
Полуспаленка, полуторьма.

— Ничего, хорошо, хороша:
И я 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 звездных каннибалов". 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 (Мт., XII, 24)

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

И живой, но из жизни изъятый

По своей, по чужой ли вине?

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

И любой человек обезьяний

И полезен и родственен мне

(Программы, принесшей щедрые плоды, в особенности во второй период творчества /1973-1974/).

Обезьяничать, скоморошить – значит делать все наоборот, против естества, "потому что нельзя в этом мире быть самим собой" (вспоминается "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 – Горех, Скоморох, Обезьянич,

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 красок 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 1980-1991 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 "Игод 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. Μετάνοια - 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. Но-видимому, бессознательный характер такого рода процессов - одно из основных условий их творческой действительности.

Парадокс подлинного искусства, к которому трудно привыкнуть стороннему наблюдателю, заключается в том, что приступы нравственного и религиозного раскаяния, вплоть до полного отказа от искусства, порой следуют у художника вслед за периодами наибольшего творческого подъема, что 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 "Свобородой" 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). Дело в том, 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 "чужое 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, много 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 аксеу. Такова, по-видимому, природа "вершин" в творчестве. Достигание их - это всегда или подъем, или перевал, с неизбежным спуском, к новым мирам, к новым ценностям. Гола и перевалу, к движению неизбежно необходима для художника, хотя у читателя плоды этого переваливания не всегда встречают сочувствие. Здесь точка зрения творца и воспринимающего не совпадают.

Из стихотворений, написанных в новой манере, в первую очередь стоит выделить такие вещи, как "Стеклогару едят" (без года, но не позже 1977), "Лампочка слеза разбитого" (1975) и "Строим к историку" (1974).

То, что переход к "прямому слову" потребовал от поэта определенного насилия над собой, можно почувствовать по не-

обычной, даже для привычного читателя Стратановского, направленности интонации:

Стеклотару слез, неботару,
 Баботару восторгов, надежки,
 Баботару любви с отпечатками смелости
 и пьянства,
 Неботару без неба, с остатками боли и яда,
 Боготару пространства с плотью искусовой,
 с мусором,
 С метафизикой боли,
 метафизикой зорь и надежды

Все это уже больше похоже на истерический крик, чем на выкрик, что особенно заметно, если вызвать в памяти блаженно-пламенные интонации "онтологических стихов" ("Хорошо на белом свете..." или "Пролетарий - субъект созидания//Демигург и космический мозг"). Характерно, что внешнего смирения, какого требовала бы метафора, здесь нет и следа - напротив, поэту 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 хотя поэт по-прежнему избегает всякого "я", эффект "прямого слова" создается не только благодаря страдательному нафосу, но, главным образом, за счет отсутствия иронии там, где мы привычно ее ожидаем. Говоря, что многих вводит в заблуждение ключевой образ "стеклотарн", образ - знак, сразу вроде бы отсылающий нас в сторону "Обходного канала" и тем самым провоцирующий на "левые" мысли. Но это не совсем так, лексика здесь (формально-эстетического порядка, что касается смысла, то он обладает высокой степенью отстраненности 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 "Ледя 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 смутном авангардистском толчке, приведшем в колебание поэтическую систему Стратановского.

"Стеклотарой" откривается линия более или менее открыто ориентированных на авангард стихотворений. Таких, как "Памяти Л.А.", "Мастерская поэта", "Ленинградская лестница, или, 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, надеясь, 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, кликированной реальностью — вряд ли могла быть особенно плодотворной. Раньше он, изображая "область 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: выходящая — в подчеркнуте субъективных образах и без помощи лубочных посредников — вроде бы неповторимо-индивидуальное, свое, настолько свое, что его нужно выкрикивать; выталкивать из себя, он по сути дана 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, — антологий, которые по ряду причин никакого влияния на живой литературный процесс не имеют. Вот "Мастерская поэта":

Утром портвейн, губы выжухий
 утварь в стекле помутнилась
 Стулья и стол чуть бормочущие
 конки мостами горбатятся
 Студень очей несняющих
 с хлебом черствым
 с богемной солью
 Об пол желает грохнутья
 посуду-самоубийца
 Стены едва бормочущие
 облиты ядом собойным
 Только углам и не больно
 чернеющим, как метафизика
 О, написать бы на конках
 кистью богемной "надседа"
 На потолке, на полу, на ложках
 Красной звеняще-багровою
 Красной залива-тоскою.

Вспоминаешь, что приблизительно то же слово предлагал в свое время написать Эдвард 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 суженной для массового сознания богемной эпистеме), да и сам материал стихов — жизнь поэта. Сравните "Мастерскую поэта" с "обезьяньей кэбой". Но опирающаяся на закон логического тождества "прямая коммуникация" лжет, когда претендует показать поэта таким, каков он на самом деле есть. Поэт не есть поэт, A не равно A . Субъект "прямой коммуникации" попадает в ловушку: думая — "с последней прямой" — выразить свое, он изобразает чужое, в данном случае — авангардистскую "литературу". Внести в мир, в поэзию самостоятельность, однозначность так же трудно, как отделить добро от зла, чему подтверждением были прежние стихи Стратановского. Быть "другом провозанной ум иглою" и "врагом

торжествующей костоломки" (строки из стихотворения "Чтобы поэт был") можно, действительно, только в оптимизме, т.е. в желательном наклонении. Тем не менее "Мастерская 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 "Холери", "Последнего хемингуэста") 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 самоотдавленности, к моральной однозначности.

Вообще, в стихах, написанных после того, как "перевал" стал фактом для поэта, материалом ему все чаще служит останавливающаяся 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 ("Стеклогару сдают"). К нему примыкает прекрасное стихотворение "Лампочка света разбитого", сильное играющей в нем смысловой энергией, динамическим равновесием противоположных тенденций. Еще не вполне подавленное "чужое", изображенное слово:

...польта в прихожей и шапки
Здесь ли гражданка Корытова
Чьи моральные принципы шатки?
Здесь ли Фома Малозеров?
Нет он уехал в Канаду
Грязных твоих фаланстеров
ему и задаром не мадо

постепенно вытесняется произвольно звучащим "прямым".

О сапоги разохнулись

.....

О языки смешивались

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

О сапоги разохнулись,

с комьями глины небесной

Клячущие метафизику

фрайбургской, бесполезной

взаимодействует с озорной, лубочной наглядностью "детской географии" - в стиле "мисс Доброже Сани":

Ну а в уборной патла

как европейская карта

Видишь вот Скандинавия

Дания рядом как будто

Родина добронравия

и сексуального бунта

далеко не простые последствия метапоэмы, через которую прошел поэт, наиболее осязаемы как в моральном, так и эстетическом плане в третьем из выделенных мною стихотворений - в "Строках к историку" ^{х/}. Идеино оно так же противопоставит циклу "Возвращение в Эдем", как противопоставит его герой - мужественный, "правильный" историк, занятый "перепишем мертвых" (т.е. подведением итогов "возвращению в Эдем"), беспутному поэту, пытающемуся заново пережить правду и ложь Утопии, как вообще противопоставит принцип "переписки" 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

^{х/} 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".

насколько — под влиянием метаноим — изменились основы его мировосприятия. Другой вопрос, чем обернулись внутренние потрясения для собственно поэзии, поэзии как видения мира *visi genexis*. Да, голос поэта, очистившись от "скверны" прозы, бесспорно приобрел — и, в частности, в рассматриваемой стихотворении — какую-то новую свежесть, внятность, звонкость; с другой стороны, именно в "Строках к историку" Стратановский вплотную подошел к границе, где кончается поэзия и начинается моралистика. Прочитавшу конец стихотворения:

Шарить в углях 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 тавтологии 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 "Мари шпионов" Киплингера — 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 нехватает поэтической соли, мадьярштамовской "кривой воды" — наличие такое опреснение смысла, которое ста-

вит 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 оказался 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 вся объяснить, поставить все точки над и означало бы "закрывать" поэта, перебежать 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.

Поясно 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 сгущалась 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 зпятага). 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 злобеще плотской, языческой — до утробки ("Чаща мухрызечек/ с головами груклявыми, тухлыми /// Тони Машки-моршки..."), 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 страхе и трепете" (кстати, единственный в подлинном смысле слова цикл у Стратановского). Циклу нельзя отказать в суровом, несколько стерильном обаянии. Тени от "Книжки Иова", апофатического богословия, фрагментов Розанова ложатся на его строки но, пожалуй, именно доли розановского тепла им и не хватает.

В целом, религия и мифология, разъединившись, не раскрылись в своей положительной истине: мифологическое вызывает у поэта только отращение, религиозное — страх.

Или другой пример. "Суворов" и "Гайдамаки" — 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 адлюэно-низма — этого рабского клейма на лбу полулиберальной-полуофициальной поэзии. Если от "Тайдамаков" перейти к "Брацлавскому восседству" (1978?), то перед нами уже не 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 *себе* .)

Тот же процесс расщепления и обособления виден и на стилистическом уровне: то, что существовало только в виде тенденции, ваяния, 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 остановит-ся, — это создание неологизмов по типу сложных слов (человеколошади, головокоталый), 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 немного) висят целыми гроздьями. Прием подчеркнут.

Водоклещарь ключенийца

речелов в древоотгниенной лодке

Плотник палат муравьиных

чернобожник из черной изби

(Языческие ночи, 1978?)

поминает 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").

Поскольку трудно, говоря о композиции, отвлечься от того, что является ее материалом, т.е. самих стихов, есть смысл перевести разговор о ней в краткий (и на сей раз заключительный) обзор книги — но уже по разделам и акцентируя внимание на тех стихах, которые пока оставались вне поля нашего зрения, т.е. в основном стихах последних лет. Итак, по порядку:

Самопознание. Из 23 стихотворений этого раздела 19 приходится на 1-й период, остальные написаны в 1978-1979 гг. Отсюда понятно, что главное о "Самопознании" уже сказано в начале статьи. Стихи, вошедшие сюда, образуют лирическое ядро книги, давая нам понятие о лирике Стратановского в собственном смысле слова. Они же — тот корень, который глубже всего уходит в темное для читателя допоэтическое прошлое автора, вынашивавшее в себе поэта. Что означает "самопознание" в устах Стратановского? Я уже высказывал предположение, что его надо понимать — исходя из духа поэтики нашего автора — в иронически-пародийном смысле, т.е. "наоборот" — не как приближение к себе, а, напротив, как удаление от себя, как упразднение самости. Итог самопознания: принесение человека в жертву поэту, и как следствие "людоедские" (а если читатель не понимает шутки, то дегуманизированные) стихи II-го периода, т.е. "Суворов", "Возвращение к Эдем" и т.д. Почти пятилетний перерыв в работе самопознания говорит сам за себя.

Однако, в стихах, написанных после перерыва, в силу общего поворота к самооткровенности, когда все становится на свои места, заполняет свой контур, "самопознание" возвращается у Стратановского его основной смысл. Основной, но не тривиальный. Я имею в виду, собственно, только одно стихотворение "Ночное, грязное сознание" (1979), где старый спор в душе поэта "левого" и религиозно-позитивного отношения к миру высвечивается в стихах, столь же глу-

беко сосредоточенных, сколь же и лишенных какой бы то ни было "важности", звучащих пронзительно серо и буднично:

Ночное, грязное сознание
 Мое подполье, голый рай
 Где не готовит в назиданье
 Смиренноудный караван

Тот жалкий хлеб, для всех единый
 Что мне предписано жевать
 И в эрмитажные картины
 От этой доли не сбегать

И в строки Пушкина и Блока
 Ст этой жвачки не уйти
 А где же рай? Он не далеко
 И не заказаны пути...

Вернувшись к поэту способность находить магию в банальном, интеллигентски-гусклом до неприличия ("подполье", "эрмитажные картины", "строки Пушкина и Блока") в какой-то степени результат счастливой для него встречи с творчеством Георгия Иванова, может быть единственного поэта, который что-то открыл Стратановскому в себе как в художнике в последний период. Думается, главное в воздействии Иванова (характерно маргинального поэта) это воскрешение, в новой форме, старого вопроса о вульгаре, о "чужом слове" в лирике.

Остается добавить, что - судя по стихам 1980 ("Лето позаароопасное" и др.) - тема "самопознания" заметно выдвигается на передний план в творчестве Стратановского.

Эрос. Все шесть стихотворений этого раздела относятся к 1-му периоду (причем четыре из них написаны в 1972), все они тесно связаны с проблематикой и особенностями стиля этого периода, во всяком случае мифологизм (еще позитивно понимаемый), "левизна", фактологичность ("Фабричный переулочек") идут оттуда.

В мифологизирующие тона почти сплошь окрашено поэтическое мышление Стратановского в 1-й период, поэтому выделение из всего мифологического спектра именно мифологеми Эроса может вызвать недоумение. Что это? Случайность, связанная с тем, что у автора есть стихотворение, посвященное

"Легкому богу", которое и потянуло к себе — в процессе компоновки — остальные, близкие по теме вещи, или же Эрос — — существенная ипостась поэтического мира Стратановского, которую мы просмотрели при диахроническом обзоре. (Правда, тогда возникает дополнительный вопрос, почему эта ипостась не дает о себе знать после 1973 года?) Полагаю, что в появлении этого раздела есть и внутренняя закономерность, и архитектурный расчет. Эрос не был и не стал для Стратановского самостоятельной темой, но он был — по самой своей функции связующего божества — фокусом, в котором сходились враждующие тематические линии. В рамках мифологизирующего сознания Эрос наиболее универсальная, наиболее метафизическая стихия, подводящая вплотную к "онтологизму", но и для "левого сознания", в принципе враждебного "онтологизму" и признающего только "здесь и сейчас", Эрос — при соответствующей десублимации — значит очень много, если не все. В плане фокусировки центральным стихотворением раздела оказывается "Фабричный переулочек", во всяком случае в 1972 году оно привлекало к себе наибольшее внимание, "смущало".

О дети стравные заброшенных дворов
 Убийцы женственности бледной
 Услыша сердца зов
 Идут к подруге бедной
 К Певии уличной, к ее груди сиротской
 Уже полуживой от ненасытных рук
 И вот когда взята игрушкой плотской
 И брошена как сор
 Над ней живет собор ее незримых мук

Время приглушило эстетическую остроту стихотворения. Попытка трактовать сугубо "левый" сюжет (фактический источник которого — уголовная хроника времен "Вечерней Красной газеты") языком возвышенным, почти иератическим, с реминисценциями из Платона, далеко не во всем выглядит убедительной. В принципе, у такого возвышающего ограничения должен быть тот же эффект, что и у стихов "Ночью Эрос, ночью Инна", т.е. иронический, но его не возникает — уж больно инфернальна тема. И, чувствуя это, поэт делает крен в сторону голого пафоса: "Над ней живет собор ее незримых мук" — идейно и стилистически строка совсем "из другой оперы". Какой, труд-

не определить, оставаясь в пределах 1-го периода. Так или иначе, стихотворение не оставляет спокойным. В нем есть порыв, удивление, отчаяние, есть нечто, вызывающее в памяти образы городского эроса из "второго тома" Блока, с их пьянящим отчаянием перед лицом Афродиты Пандемос, Афродиты Геродекой. Что-нибудь вроде:

Бог — всем телом прижат под фабричной трубой
Незнакомый с весельем разгульных часов...

Он вонзился ногтями в кирпич
В униженной позе греха...

.....
Бог — на груди горячих камней
Распростерта не смеющая часть...

Если речь зашла об Афродите Пандемос, то следует сказать, что поляризуя мифологему Эроса в темах "Эроса мирозданья" и "Эроса мусора, бога буден" (ср. "и брошена как сор"), Стратановский верен духу античного мифа. И если в "Фабричном переулке" скрещиваются высокое и низкое, метафизическое и экзистенциальное, мифологическое и "левое", Афродита Урания и Афродита Пандемос, создавая поле достаточное высокого напряжения, то в остальных стихотворениях раздела заметнее подчиненность одному из полюсов. Так, тревожно-элегический "Эрос" (1971) находится под знаком "высокого" комплекса идей (не случайна его связь с традицией литературы "белых ночей"), а не менее хорошее стихотворение "В ночь когда просишь любви как булки" (1972) — напротив, окрашено в "левые" тона. В том, что этой вещи — в нарушение хронологического порядка — открывается раздел, можно видеть скромное напоминание о действительной иерархии тем: не внутри книги, построенной сегодня, а внутри периода (и внутри раздела с этим периодом полностью совпадающего). Так, нарушая хронологию, автор отдает должное Времени. И действительно, если забыть о главенствующей роли "левой" темы, "левой идеи" в 1-й период, то остальные стихотворения "Эроса", в особенности одно из них, которое стоит процитировать:

И голый юноша склоняясь и шепча
Подруге робкой и губами
Касаясь тихого плеча
И небосвод горит звездами

Когда ухнет свеча

И только божье око
для тела сросшикой найдёт на дне почвы
Сквозь гущину вещей текущего ручья.

могут быть понятия неадекватно, узко: просто как хорошая любовная ларинка. Понятие, что для многих этого более, чем достаточно. Все верно, но важно лишь в том, что это "слишком" хорошая любовная поэзия, с подозрительно крестоматийным блеском в глазах. В чем тут дело? Случая такого рода стихи в 1972 году, начинало казаться, что Стратановский, проходя через немалобликий в жизни, наверно, всякого русского поэта момент "второго" отиртия Пушкина, провинился влечением к некоей классичности, — классичности, понимаемой по преимуществу пластически, статуарно. Характерна, в этом плане, транзитная тема как статуи (в приращенном стихотворении) и статуи как тела (в "Искушении восточною гонимой"), вплоть до гротеска: "на коже статуи капли пота".

Тяготение к классичности, несколько неожиданное для авангардиста и "бунтаря" (впрочем, XX век знает кому пример: вспомним хотя бы Пикассо или Заболоцкого), было, по-видимому, признаком неудовлетворенности поэта собственной, вконец сломавшейся и болучавшей к тому времени признанье, манерой письма. Требовались новые соки, новые энергии.

Конечно, "открывая" Пушкина, Стратановский прежде всего открывал что-то нереализованное в самом себе. А говорит сейчас не о той магистральной для его поэзии пафосической традиции, проходящей и через Пушкина ("Подражаний Корену"), а о другом, что только в общих чертах можно определить как стремление к благородной и разумной пластике словесного образа, т.е. его классичности. Увы, в этом чистом влечении, в этом вечно-детском благоговении перед Пушкинным поэт, как и многие из нас, его современников, находится во власти некоей мари. да, внешне — слепящее до слез "солнце русской поэзии", бог Аполлон, истинный Отец. Но внутренне, в глубине души, разве не является Пушкин для современного русского скорее символом отчуждения от нас — в красоте, в гармонии, в мудрости? Чем больший размах и оборачивает культ Пушкина, чем больше открываётся его музеев, тем дальше мы от него, как поэта, как художника.

Вот почему проблему пушкинизма Стратановского не хотелось бы сводить к проблеме пластического слова, она в другом — в общем отношении к поэтическому языку, в принципах его домостроительства, но об этом чуть позже. Если же все-таки говорить о данном нашему поэту от природы пластическом даре, который лишь назвал себе поддержку в классическом образце, то я бы назвал эту его особенность "хрестоматийным" — образом, мышлением, словом. Если еще раз провести аналогию с живописью, то "хрестоматизм" — это установка не на классику, а на открытие с изображением классики. Т.е. перед нами снова реальность нон-арта (хотя открытку, конечно же, не спутаешь с лубком). Стих Пушкина — в учебнике, в музее, на гулянье — и есть такая открытка.

Стратановский успешно прошел через искушение классичностью. Искусство тем более сильное, что за ним стоял опыт Бродского, слова которого совпадалось в это время с востановленным им неоклассическим каноном письма. Интерес к красивым и благородным, но застывшим формам по тому и остался только эпизодом биографии Стратановского, что вполне самобитный эквивалент классичности уже был дан в "хрестоматизме" — качестве всегда присущем его поэтическому стилю, но, благодаря "встрече" с Пушкиным, заставившем обратить на себя внимание. В "хрестоматизме" есть неуловимый элемент передразнивания. А по свойствам своего темперамента, Стратановскому ближе нарицательное-народное слово, нежели ласкательное-стилизующее. Обводный канал. С точки зрения архитектуры разделу "Грота в книге" принадлежит роль легкой, украшенной мифологическими фигурами арки, которая должна соединять "Самопознание" с "Обводным каналом". Соединять то, что фактически с самого начала уже обладало единством, но потеряло его при нелепом, криком разрыве на части. Чтобы убедиться в поэтическом и экзистенциальном единстве названных разделов, я думаю, не нужно специальных доказательств: достаточно сопоставить "Геростратов" с "Социологическим трактатом" или (из малых вещей) "Заслонить небытие занавесом" со стихотворением "Обводный канал". "Самопознание" связано с "Обводным каналом" или связаны точка зрения и предмет, субъект и объект — причем предмет обуславливает точку зрения, т.е. "левое сознание", служит импульсом к его реализации. Без встречи с миром Об-

годового канала (а это не нужно описывать для тех, кто хотя бы раз в вечерние часы ородил между Воззвнами и "Красным треугольником") "левое сознание" вряд ли бы состоялось. Именно в Обходном канале герой "самопознания", "головокружительный" интеллигентский эноиа, находит себя, свое тому, и в этом смысле городская клоака становится высшей точкой его самопознания. Удачное образное закрепление мотива самопознания, рефлексии (а иначе: страха) получает в заглавном стихотворении раздела:

А там — Главрибы и Главхлеба
 Немые пасмурные души
 А там промышленное небо
 Стоит в канале
 И соль все медленней и глуше
 А ведь вначале
 Была такая боль...
 дым заводской трубы в канале
 Чуть режут, чуть режут осенний день
 И сумым вывеске Главооль
 Вырвет по юлке
 И мнитса: я — совсем не я
 Среди заводов и больниц
 предмогавных, скудных лиц
 А стал молчанием и сором бытия.

Поэт читает отражающийся в канале банальнейшие письма в сосредоточенном молчании — так, словно перед ним скривалась некоего Завета. С кем, не будем уточнять: пусть, с близким. И, если угодно, тут, в Обходном канале (как символе некоего особого мира, эпохи в личной судьбе) всё: и я, и "не я", и смерть, и "второе рождение", тут неуточно входит в стихи возвышенное, и.е. первичная в страдании и истории (= "страхе и трепете" не на волю) сумрачного очарования Бытия. И тайна действия таких вот, вроде бы проходных, стихов, с их чудовищно простыми, крестоматейными средствами выразительности:

Так уходит земля, от которой рождаются боги
 И проходят дома, где не будет новек домовых
 Квартал у железной дороги
 С димми заводов своих

Как там вечерами красиво
 В полнебе бездомный закат
 И ночью всего климатосфера
 Как божьей пятой примет
 Какой-то безумный рабочий

.....

в однажды испытанном — с помощью Обводного канала — и с тех пор не покидавшем поэта ощущение возмущенного в том, что происходит в мире, как гибнет, раздавленный "климатосфером" и другими благами человек.

В подтверждение мысли о своеобразном и существенном тождестве "Самопознания" и "Обводного канала" можно было бы добавить, что временные границы разделов почти совпадают: прежде всего, совпадает их важная граница (1969), а это, в данном случае, главное, (о верхней говорить сложнее, поскольку хронология последних стихов, точнее, стихов периода кризиса, завуалирована автором).

Есть, однако, основания полагать — и тут начинается различия в судьбе разделов-близнецов — что на теме "Обводного канала" Стратановский хотел бы поставить точку. Об этом говорит внутренняя смысловая "Мастерская поэта", которой "закрывается" раздел.

Напротив, тема "самопознания", как я уже отмечал, обретает второе дыхание, особенно в самых последних стихах ("14 стихотворений 1980 года").*

Современники. Образы прошлого. Об этих разделах есть смысл говорить вместе. Смыслом ли это, что их взаимные отношения напоминают нам отношение между "Самопознанием" и "Обводным каналом"? Конечно, нет. "Современники" и "Образы прошлого" в какой-то степени лишь дополняют, но не проникают, не образуют друг в друге, не порождают взаимного напряжения. Это внешняя, музейная оппозиция. Информативная, содержащаяся в ней, минимальна и сводится к табулологии: вот это современники, а это не современники, "история".

Учтем, однако, что причина табулологизма, т.е. "названия вещей своими именами" значим в кампанейской, после "перевала", поэтической системе Стратановского. Именно этого основного, морального, смысла, его ценная сторона — напряженно аллегоризация.

*). "Часы", 1980, № 28.

И, в общем, хорошо, что поэт не стал ничего выжимать из названной (более чем элементарной) оппозиции, не стал, к примеру, противопоставлять современников ("современничков") патроклам прошлого и т.п., а то, что в изображении современников силен гротеск, что отдаленное родство Стратановского с Некрасовым заставляет держать ухо остро при анонсе "Современники!", создавало для этого предпосылки. Но контраста не возникает — и это, повторяю, хорошо. Современники у него разные: и гротескные фигурки в стиле Вагинова ("мыслители", "легкий мальчик"), и с героическим ореолом ("Строки к историку", "Памяти Л.А."), а вообще их, что не менее важно — мало. В разделе всего шесть стихотворений, что при его максимально широких временных границах (1969—1979) заставляет сделать вывод, что о современниках Стратановский в течение 10 лет вспоминал не часто. И это в общем не противоречит тому, что установка на современное — понимать ли его как авангард или как злобу дня — принадлежит к существеннейшим чертам его Музы. Не противоречит, поскольку "образы современников" и "современность" в экзистенциально-безличном ее понимании (а именно оно характерно для Стратановского) — вещи разные, если не противоположные. "Современники" — это современность, увиденная глазами историка, своего рода вариант "переписи мертвых" (не случайно, раздел завершается эпитафией и псевдо-эпитафией — "Последний хемингуэст").

В этом отношении для Стратановского, который прежде, т.е. до 1975 года, "историком" в своих стихах никогда не становился, сегодня (похоже), нет принципиальной разницы между "современниками" и людьми прошлого: и те и другие суть одно сплошное прошедшее, — не настоящее, как соблазнительно было бы подумать. (Ну, а к спекуляциям на тему, кто есть подлинный современник поэта: Суворов, Кохельбекер или Бутушенко, читатель, надеюсь, не имеет вкуса. Хотя, вот, один модный архивист и убежден, "что нет во всем мире писателя столь остро современного, как Пушкин").

Поэтому хотя и удивляешься (поначалу) — при переходе от "Современников" к "Образам прошлого" — богатству и разнообразию последнего раздела (ведь сюда вошли вещи, сделавшие эпоху: вроде "Суворова", "Гайдамаков", да и просто

в рай деревянно-ущербный
В город гипербореев
 помнящих хлеб Хомякова
Скатерть Аксаковых,
 соль и вино Соловьева
Кремль в полудреме плывущий —
 росских Ахиллов акрополь
Праздник соборно-сияющий,
 Греческий хор облаков.

Образы прошлого сакрализуются, из образов превращаются в образы, в иконостас, предстоящий за нас перед великими силами. Особенно это чувствуется в гимническом по духу и форме "Размышлении о деревенских священнослужителях". Пиширую, подчеркивая заклинательную структуру:

Вы — служители Господа в волчьих углах Темноты

.....

Вы — отцы нигилистов, плевавших иконам в зрачки

.....

Вы — заклинатели солнца, сопроводители мертвых

.....

Вы — хранители света в годину бед

..... Помолитесь за нас!

В небесах помолитесь за нас!

В отличие от "Брацлавского воеводства", пространство последних двух стихотворений в какой-то степени разомкнуто — для выхода в мир "почвы", в стихию национального. (Напомню, что национальное, как существенное измерение человеческого существования, открылось поэту уже в "Суворове", но потом, в сумерках промежутка, как-то стеснялось, померкло). Скромная попытка двигаться в сторону открывшегося вновь просвета сделана, однако, лишь в стихах 1980 года:

Ты говоришь, что пьян и болен

Не слышит русский человек

Звон потонувших колоколен

Со дна своих нечистых рек

Но может сила есть в бессильи...

Стихотворение, в общем, находящееся в русле тотчевского постижения России (характерна, в частности, форма спора с современным Кюстином: "Ты говоришь..."), испорчено не лучшей пробой "золотом России", которое предлагает поэт в финале. Впрочем, национальная тема — одна из труднейших для поэта. Есть основания доверять мнению, что национальное лучше всего говорит о себе в искусстве, когда о нем не говорят.

Возвращение в Эдем. К уже сказанному о стихах этого раздела мало что можно добавить. Последние акты драмы "левого сознания", которые разыгрываются здесь, определяют значение и место раздела (его правильнее все-таки называть циклом) в поэтической биографии Стратановского. Крушение "левых" иллюзий, ставшее одной из причин "перевала", не означает, впрочем, что "левое сознание" — как-никак те дробки, на которых вошла его поэзия — полностью исчезает из стихов, написанных после 1975 года. Нет, оно присутствует, но уже не в качестве монолитного тематического пласта, а в раздробленном и смягченном виде. Подтверждением тому стихи, составившие раздел под названием "детство, отрочество, юность", который следует непосредственно за "Возвращением в Эдем".

детство, отрочество, юность. — наименьший по своему объему раздел книги (всего пять стихотворений). Другая, только его характеризующая, особенность состоит в том, что все стихотворения относятся к последнему периоду, точнее сказать, к 1977–1979 гг. и это по-своему симптоматично. То, что объединяет эти стихотворения (условно говоря: тема детства) — вообще, наиболее заметное, если не единственное, тематическое открытие Стратановского в последний период. Первый и убедительный знак выхода из кризиса. Напомню, что в остальных разделах (исключая "эрос") развиваются темы, открытые еще до "перевала". И все же успех автору (в таких вещах, как "Торько детям изюмам...", "Инициация", "Осквернители статуи") приносит не столько тематическая новизна, сколько возвращение к "старому" — в лучшем смысле этого слова: к своим старым приемам, мотивам, интонациям, в конечном счете — к самому себе. ^(децкий) "Левое сознание", скрывшись

на какое-то время (время "перевала") под землю, снова выходит на поверхность, на сей раз в личине детского бунта. Этот вид бунта давно уже стал достоянием литературной хрестоматии, где он потеснил в XIX веке образ детства как золотого сна в жизни человека. Если подумать, левое молодежеское движение 60-х годов опиралось столько же на Маркузе и Адорно, сколько на освященную в художественной литературе ~~красоту~~ (от Диккенса — до Селлинджера) традицию неприятия жестокого и лживого мира взрослых. Новое слово Стратановского, возможно, в том, что он не только проникновенно изобразил точку зрения бунтующего детского сознания, но и бросает в то же время иронический луч на святая святых — слезинку страдающего ребенка.

Горько детям-изгоям
 в малиннике жизни счастливой
 Обделенным малиной
 гонимым свинцовой Садовницей
 Грязные, страшные дети
 размазывающие слезы
 От сердечной занозы
 готовы броситься в пруд
 мучить кошек
 наказывать смертью жуков
 Глянь на дереве жук-гуманист
 Тихим пальцем его раздави
 Копошатся обиды и мир без любви
 Словно детские слезы нечист.

Мы видим, что оставаясь верным "бунту", поэт несколько усложняет его модель: отрицая не только объект бунта — мир взрослых, увиденный в таком вот устрашающе-тошнотворном ракурсе:

Мальчик... И солнце тебе немило
 Перед сонмищем боготцов
 Перед комиссией военных
 В гимнастерках заляпанных красным
 Перед пытливыми эскулапами
 С деревянными, страшными лапами...
 ("Инициация")

но и само бунтующее сознание, т.е. в данном случае мир детства (страдающего, но чистого, как приучили нас думать "куки-гуманисты"). "детство не утраченный рай, в его страданиях - своя грязь" - вот пафос стихов Стратановского, скорее все же идиологический, нежели богореческий. Но, главное, снова пафос живой, творческий, заставляющий набухать поэтическую структуру, открывающий в ней поры для вдыхания смыслов. (Это относится, подчеркиваю, только к трем названным мною стихотворениям, в особенности к "Инициации" и "Осквернителям статуй").

Некоторая прямолинейность "Инициация" объясняется тем, что она строится как своего рода стихотворение-плакат. Плакат пацифистский (и следовательно - "левый"), протестующий и отив той операции над юностью, которую взрослый мир называет "лучшей школой для мужчины". Поэтому образы и приемы, которые в отдельности кажутся бедными, былыми в лоб (вроде "нагой богочительницы с золотистой косой до бедра", что "отмывала лицо от обиды", - кто только не отмывал в школьной хрестоматии "лицо от обиды"), вместе образуют любопытное в художественном отношении целое, а существование всего в двух измерениях: бытовом и ритуально-мифологическом (без чего не получилось бы и стихотворения) придает вещи прочность и грубость железобетона.

Но особенно хороши "Осквернители статуй". В них к поэту вполне возвращаются утраченные было легкость и сила, даже озорство. Поскольку в стихотворении переплетаются сразу несколько мотивов (большинство из которых уже знакомо), я попробую просто перечислить их. Но сначала само стихотворение.

Дело богинь зарубежных
 выставлять непристойные
 прелести
 Мраморным мясом кичась
 и в ночной непредвиденный час
 К нам приходить в общежитие
 забираться в постели,
 под простыни

Пальцами мрамора наглого
 щекотать нескрепшие члены
 Потных, мальчишеских тел
 Мы отомстим этим бабам
 богиням раздетым бесстыже
 Празившим в Риме, в Париже
 Сотворившим науки для греков:
 Будет великий реванш:
 сбросим на чистую землю
 Киричками побьем истуканы

- 1) Содержанием стихотворения является бунт. Сплошной, иррациональный, доведенный, так сказать, до геркулесовых столбов — до разрушения ни в чем неповинных статуй. Впрочем, неповинных только с точки зрения здравого смысла, поскольку текстуально стихотворение как раз и представляет собой обвинительный приговор, выносимый статуям от лица подростков.
- 2) Несмотря на фантастичность сюжета, в основу его положен реальный, хорошо известный всем ленинградцам факт, толки о котором еще не утихли. Фактологичность стиха определяет его эстетику. В частности, читателю ничего не надо объяснять, он уже все знает, все слышал и с полуслова схватывает еще одну версию события. В таком обращении с читателем есть элемент игры, озорства, провокации.
- 3) При всей фактологичности вещи, автор ее имеет дело все же не с реальными фактами (никому не известно, что же на самом деле произошло), а с куда более влиятельной реальностью слухов. Вырастающая из них мифология обвиненности становится столь же острой формой поэтического воображения, какой не так давно была идеология (в "Возвращении в Эдем"). Немного отделившись иллюзии, что эти (или подобные им) стихи хранятся в тумбочке безвестного петушиника, что автор только "списал" их — и опровергнуть это предположение невозможно.
- 4) Стихотворение названо "Осквернители (а не разрушители) статуй" не случайно.^{х)} Одним словом подчеркивается и бук-

^{х)} Как не случайно всплывает в памяти и имя Фолкнера, впрочем, не столько Фолкнера "Intruder in the dust", сколько других его вещей.

вально-телесное, в сущности иконоборческое восприятие произведения искусства (вспомним: "на коже стагуй капля пота", здесь же - "времорным мясом кичась"), и сексуальный характер взаимоотношения с ним (своего рода стагуеложество), обнадеживший все одиночество и нечистоту "детства, отрочества, юности". Побитие "истуканы" кирпичами - конечно же двойной бунт: против цивилизации (причем с почвенническим оттенком: против "богинь зарубежных") и против собственной плоти, беспомощной перед соблазнами взрослого мира, но и, кроме того, - в плане чисто поэтическом - это, возможно, равнозначное выяснение отношений с неоклассическим каноном письма, которым был давно искушаем наш поэт.

Остается сказать несколько слов об "Игре в индейцев" и "Солдате, унесенном на барже в океан" - стихотворениях, которые находятся в прямом родстве с уже рассмотренными, решают те же задачи. По разному, в общем противоположным, причинам эти вещи не удались поэту.

"Игра в индейцев" (1978) слишком вписана в свой контур - псевдореалистической картинки из дворовой жизни. Единственное, что должно было бы оживлять изнутри эту довольно банальную картинку (кстати, неужели дети все еще играют в индейцев?), - это заряд иронии, но именно здесь самое надежное оружие Стратановского, не срабатывает, ирония выглядит вымученной.

Иначе военный совет

у Великого Волка Виталика

Славка и шел с томагавком

Гришка с отцовым волом

Войско Волков Красношерстных

готовится к завтрашней драке

С войском Свиных Воронов

с переулка воронки Раисы

.....
Завтра заборы и лестницы будут забрызганы
кровью

Нам не нужны компромиссы

с жалким вороньим отродьем

Завтра в дворовом сражении

ми победили повторяя

Имя Великого Волка.

Иронического эффекта не возникает, потому что слишком ясно, что грозные слова, произносимые в стихотворении, произносятся все тем же - лишь напуганным на себя волчьим шкуру - ребенок ом-изгоем. И что делать, если не проникнуться ему духом той маленькой банды, которая зовется "здоровым детским коллективом", не понять ее правды. А раз не понять, то нечего и проникать, надо нести возложенное на Изгоев бремя бунта: в том числе и за тех, кто "изгоняет" тебя из игр.

Если "Игра в индейцев" слишком "в контуре", то "Солдат, унесенный на барке в океан" (1979), наоборот, страдает от размытости, неопределенности своей смысловой структуры: стихотворение перегружено проблематикой ("левой", религиозной, экзистенциально-идеологической), что еще не беда - беда в том, что эта проблематика не сфокусирована, существует разное. Бредит величье и подчеркивание автором того, что он лексически знаком с изображаемым, другим, миром. Отсюда и неприменное "на барк-а", отсюда и бессмысленный набор: "брат, ослушавец, салага, волк".

Мифологические осколки. Одним этим заглавием сказано почти все о теперешнем отношении Стратановского к мифу, к стихии мифологического, т.е. к тому, что было (и что, я убежден, продолжает оставаться) основой основ его поэтического видения. Волшебное стекло мифа должно предстать по замыслу составителя книги в виде груды осколков - осколков разных, но все же осколков. (И не так ли червонцы, полученные Петро от ведьмы, в рассказе Гюго, оказываются битыми черенками Полагаю, что смысл этого разрушительного жеста - после того как мы имеем общее представление о "пути" поэта - более или менее приоткрыт для читателя: катастрофу претерпел не столько миф, сколько сознание поэта.

В идейном плане гонение на миф - это, конечно же, гонение на язычество (широко понимаемое), психологически - продолжение той внутренней "чистки", которая последовала за крушением Вавилонской башни Утопии (в "Возвращении в Эдем"), второй ее распадающийся круг. В этой связи не думаю

чтобы походы против язычества, захватившие в последнее время часть интеллигенции, по преимуществу — неофитов, имели какое-то влияние на Стратановского. Нет, отталкивание от "прелестей" язычества — сугубо личная, интимная проблема автора "Языческих ночей", фея его внутреннего ритма, хотя, может быть, именно поэтому диалог микрового культурного маятника — в сторону, противоположную современному язычеству — зарегистрирован им и верно.

Здесь не место судить, прав или неправ поэт в великом споре, достаточно посмотреть, какие творческие плоды ему удалось собрать, в нем участвуя. Наиболее интересной в художественном отношении видится связь, остро почувствованная поэтом, между язычеством и Утопией. Между монументальной, "египетской", скажем так, тьмой язычества и не менее грозной тьмой социальной утопии, с ее "египетскими работами" (и "египетскими казнями"), общий для обеих грандиозно-безнадежный колорит, то, что уже смутно волновало О.Маяделяштама, когда он писал:

И в лазури почувли ми
Ассирийские крылья стрекоз
Переборы коленчатой тьмы.

Трудно сказать, насколько зависим Стратановский в своей интуиции от великого предшественника, но несомненно в чем-то — уже не предчувствуя, а зная — он пошел дальше, хотя бы даже в плане постановки точек над "и". Я имею в виду очень скльвое, на мой взгляд, стихотворение "Каталог вавилонской библиотеки..." (1978?), которым заканчивается раздел и которым в достаточной степени оправдываются подержки борьбы с язычеством в остальных стихах.

Каталог вавилонской библиотеки
Секторы, ярусы и отсеки
В море лижков плавающие человеки
Буке лискал

Заблуждения, истины, ложь
Лижик выдвинешь
Мертвое ухо найдешь
Или мертвую руку

с зеленой цекой

или скуку

с острей-чепухой

Характерно, что ключевой для стихотворения образ каталога имеет достаточно противоречивый смысл. Схватывая, по-своему, содержание, самую суть новейшего столпо-творения, скуку смертную чуть было не воплотившегося муравейника, этот образ в структурном отношении скорее антимифологичен, воспринимается как одно из воплощений принципа переписи, т.е. того, чем занимался, если вы помните, единственный положительный персонаж Стратановского, "разведчик божий", историк ("Перепись мертвых, исчезающих..."). Принцип переписи (инвентаря, каталога) в поэтическом мире Стратановского поларно противоположен принципу мифа, всегда зловеще элитного в своей витальности, всегда амбивалентного. Но не случайно, конечно, и то, что перепись по своему духу — это "перепись мертвых", хотя бы она и делалась "для живых"... Недаром ее плеще смерти боялись раскольники.

Но почему у рассматриваемого стихотворения самоубийственная в своем роде логика: казня миф и все, что с ним ассоциируется, поэт казнит самого себя. Такая же логика и у всего раздела в целом, как он составлен автором. Похоже, что, преодолев некий духовный соблазн, найдя в себе волю к опенке (она особенно окутана в "Языческих ночах"), Стратановский в жертву с таким трудом достигнутой позиции готов и внести многое — вчерашние ценности, хорошие вчерашние стихи, и уже говорил в начале статьи, что выделение каких-то специально мифологических стихотворений довольно искусственная операция применительно к его поэзии: она насквозь мифологична. Разве "Тыква", "Холера", "эрос", "легкий мальчик порхает", помеченные в разные отделы сборника, не мифологичны? Тем более странно (и обидно) найти среди "мифологических осколков" замечательные "Колыбельные песни" (1972), отмеченные трогательным и чистым духом христианской (именно христианской, а не языческой) легенды. На мой взгляд, вторая из "колыбельных" — по неожиданности явления и безусловной верности каждого слова — заслуживает быть причисленной

к разряду "онтологических стихов".

За окном изба - земля ночная
Там пахнет Бог колхозные поля
Тихо ангелы летают
Млеко звездное для
И послушные зарницы
Озаряют божий труд
И с рассветом - его рукавицы
На распаханной ниве найдут.

Мне скажут, что это имитация фольклора, а тем самым как бы и "мифология". Хорошо, но что общего у этого "осколка" с таким, например, несколько отдаленным от него во времени (1978):

Чернобаба земли,
чистобаба воды
Ловят огненных рыб, кличут черных зверей
На костре колоколенку жарят как гриб
Варят луковицы русских церквей
Варят валье и кормят толпу зеленят
Что в полночной траве бубенцами звенят

Ленчская стихия, воплощаясь в образах столь любимых поэтами "начала века" лесовиков, полевиков и прочих "гварей весенних", недвусмысленно трактуется здесь как сила зла, антихристианская, более того, являющаяся нескеей того смерча, который пронесся над родной землей.

Сказ уг, что и "осколки" могут быть разные, что, в конце концов, перед нами просто две стороны одной, мифологической, медали: светлая и темная, гармоническая и безобразная, и я почти готов принять такое объяснение, готов даже думать, что - судя по самим последним, еще нигде не опубликованным стихам - мифологизму предстоит бурное возрождение в поэзии Стратановского. Но если говорить только о "мифологических осколках", то вот что видишь: открывается раздел хорошими во всех отношениях, независимо от того, христианские они или языческие, "Коллибельными стихами" (это время, когда поэт ^(не) задумывался над смыслом мифа, а жил, мыслил им), затем идут стихи неопределенно-переходного характера, что называется "проходные" ("молоко", "желто-бог

у Зелено-бога...". "просьба Сократа в узники...", "Амазонки" - они совпадают по времени с периодом кризиса, когда поэт со всем в разладе, в том числе и с мифом), за ними следуют теоденциозные, и потому слабые, "Лычские ночи" (тут поэт уже перешел суд над мифом) и, наконец, снова хорошие стихи ("Каталог вавилонской библиотеки"), в которых изображая Мировое Зло мифа в образах скорее противоположного, рассудочно-доброе, ради, поэт тем самым "снимает", аннулирует и самое проблему мифоборчества. Это я и имел в виду, говоря о самоусийственной, самоотрицающей себя логично раздела.

Метафизика. Называя так раздел, занимавший последнее и, судя по всему, наиболее важное место в книге, автор - только или несколько - мистифицирует читателя. По существу, не метафизика, а религия определяет лицо и дух раздела. Более того, именно здесь становится ясным, что - при всей очень естественной направленности его поэтической мысли на "абсолютное" - Стратановский по своему творческому типу все же не столько "метафизический поэт", сколько религиозно-страдательно переживающий мир поэт-псалмопевец, поэт-вопроситель. Новый, современный псалмопевец, разумеется.

Очень раннее и очень зрелое (хотя и несколько растянутое за счет экзистенциалистской риторики) стихотворение "метафизик" (1970) служит не более чем "метафизическим введением" в настоящую тему раздела - религиозную, которая тут же и дает о себе знать: сначала в подчеркнуто скромной, даже смиренной форме парадоксальной псалма (буквально "взгляни на тему 1-го псалма", без даты, но определенно 1972 года), - форме, которая, стоит отметить, привлекала к себе в начале 70-х гг. внимание рецензентов "онтологизма". Особенность псалма как архаического поэтического жанра в том, что открывая простор для личного нафоса - и это важно в разговоре именно о Стратановском - он ставит границы индивидуальной эмоции, субъективизму. В известном смысле это особенность так называемой "духовной поэзии" вообще, - особенность, которая этот весьма распространенный в России вид словесности и выводила в последние полтора столетия за пределы "большой", т.е. светской, не-духовной поэзии (не так

было в XVIII и еще в начале XIX века). Значение этой, в общем-то всерьез тогда не воспринимавшейся вещи ("что-то вроде перевода", а Стратановский приучил кдать от него все нового и оригинального) между тем достаточно велико. Помимо углубления основной интонации поэта, "Фантазия" сыграла, я бы сказал, роль той переводной стрелки, с помощью которой ему удалось плавно и незаметно перевести свое творчество с рельс первого периода на рельсы второго — приближаясь к "Суворову" и "Диалогу о грехе" (такой "стрелки" не оказалось при переходе к 3-му периоду).

Вместе с тем у Стратановского хватило художественного чутья уклониться от слишком "прямых" путей "духовной поэзии", как она стала бурно себя к тому времени реализовывать в творчестве ряда поэтов, особенно О. Охалкина. (Напомню, что приблизительно в ту же пору ему удалось совладать и с соблазном неоклассики). Не рассудочно-метафизическое (и не мистическое), а именно религиозное отношение к миру становится тем, что можно назвать тоносом поэзии Стратановского. Внешне это проявляется в том, что религиозная проблематика становится темой (или тематическим элементом) многих его вещей после 1972 года. В этом смысле границ рассматриваемого раздела — будь он назван "Религия" (что звучало бы чудовищно, хотя верно по существу) — достаточно условны: многие вещи в других разделах тянут к нему. Вот строки из "Фантазии на темы Гюголя" (1972), которая по каким-то второстепенным признакам попала в "Образы прошлого":

Что человек? Он с неба пролит
 На землю бедным молоком
 И беда его неволит
 И страстями он влеком

Он рожден на ложе плача
 В скорби тела, в скорби крови
 Ум колеблет неудача
 Сохнет сердце в нелюбови

А вот из "метафизики":

И вся летяная в лицо

По рельсам, ясная природа

Вдруг стала скопищем слепцов:
Трава, деревья — все безглазы
Все — богодельня, дом калеки
(Вот рока страшные проказы
Ты их добыча — человек)

И у первых, и у вторых стихов тот же тонус, дух, что и у собственно религиозных, из цикла "В страхе и трепете":

нас гладит Бог железным утюгом
Он любит нас с окогамн на коже
А мы скулим и жалуемся: "Боже
Ты был нам братом, сделался врагом

и как молиться? Нетъ хвалебный гимн?
Когда его железо нас ломает
И дивный свет невидимый другим
Живую боль не унимает

Говоря о религиозном тоне стихов Стратановского, я тем не менее вполне сознательно не хочу называть его "религиозным поэтом". причина даже не в том, что последнее словосочетание как-то обесмыслилось за последнее время. У Стратановского религиозное отношение к миру сидит не в голове, а в крови. Головою он — интеллигент, идеолог, проблематик, но вот по крови, по темпераменту своей Музы — подлинно потомок тех безвестных русских Иовов, "деревенских священнослужителей", которым посвятил прочувствованное "Размышление". И не подумайте, что я хочу представить Стратановского в благообразном виде бессознательно верующего, тем более "анонимного христианина", нет, он был и остается прежде всего религиозным бунтарем и Боговопрошателем. В качестве кровного наследства ему досталась не привычка веровать в Бога, а привычка жить рядом с Богом, рядом с "небом на земле", подобно тому как русский поп (которому "досталось" в литературе и который, действительно, часто бывал малограмотен, нетрезв и корыстолюбив) касался тем не менее "горних", совершая свой повседневный труд в алтаре. Здесь лично-родовое и национальное сливаются в стихах Стратановского.

Отсюда буднично-деловое, без тени экзальтации отношение поэта к делу; отсюда уверенность, компетентность движений: пишет стихи на религиозную тему, словно повторяет что-то давно знакомое, заученное, словно требу отправляет:

Он был не вор и не грабитель
Он ставил свечи всем святым
Но с неба Бог его увидел
И пошутить решил над ним

Не в ореоле властелин
Он жил колхозником безвестным
И был убит огнем небесным
Ильей пророком в день Ильи

(“Убитый молнией” 1979)

Отсюда окрашенность изображаемого в тона Ветхого Завета, против которого наш поэт, может быть, и бунтует — как интеллигент, как гностик:

лишки скорби и радости
Куклы его Авраам
Куклы его Моисей

пророки, цари на Сионе...

но в котором укоренен хотя бы потому, что жизнь многих поколений русского “колена левитова” проходила под знаком ветхозаветно-языческих начал. Его бунт против Иеговы по-ветхозаветному преисполнен восхищения перед Ним:

Имя Его не узнаешь

след от стопы не найдешь

Входит он в мясо как нож

Жизнь похищает как вор

Напротив, его антихристианские выпады (стихотворение “Гими”, которое правильнее назвать анти-гимном) слишком литературно-ироничны, отдают книжкой Розанова.

Отсюда, наконец, и своеобразный нигилизм Стратановского, которым отличались, как известно, именно дети русских священнослужителей. Я имею в виду сейчас не столько нигилизм как элемент “левого сознания”, сколько причастность Стратановского к апофатической традиции, т.е. тради-

ции мышления о Боге в отрицательных терминах.

Его "диспут" (1979) — это в своем роде пир апофатизма. Тема этой самой большой вещи 3-го периода, для которой сразу и не найти точного мирового наименования, — Бог, определение его сущности, даваемое по очереди участниками воображаемого диспута. Изобилие определений — а среди них есть очень глубокие, обличающие в авторе знание и вкус к богословию — не приближает к истине, скорее бросает ироническую тень и на высказывающих мнения (этаких героев религиозно-философского "балаганчика") и на то, над чем они ломают голову, на "божественное ничто". Диковатое суждение 2-го мистика:

мне Бог сказал, что Он — могучий шар
И в недрах вещества — пожар
не лучше и не хуже трогательных прозрений Хасида:

Бог в повседневности, в миру

Он гость у бедных на пиру

или безжалостных определений Имморалиста:

Бог — вне добра. Он — ужас, гибель, гнев...
такова внутренняя логика произведения. И спорить с ней трудно, поскольку не с кем: перед нами еще одна "композиция", сводка мнений, высказываемых прекрасным русским языком. Двойственное впечатление оставляет эта вещь: есть что-то угнетающее в дурной бесконечности еще и еще точек зрения, какая-то особенно дьявольская ирония, которую, конечно, можно назвать и "трансцендентальной", от чего не легче. Но с другой стороны, в чисто художественном отношении Стратановский здесь, действительно, нечто "доказал" тем, кто в нем сомневался, кто считал, что ему не выйти из кризиса. "Диспут" не случайно увенчивает сборник и господствует в своем разделе. Уверенный и гибкий, ритмически разнообразный стих, общая простота и смелость решений (чего стоит ремарка после слов Алкоголика: "подайте мне баян, а вам спов про Бога" — "ему даст баян"), продуктивность — все говорит о том, что поэт снова в ударе, что вериги аскезы, в которых он ходил после 1975 года, окончательно упали с него. Многие решает и удачно найденная жанровая форма (назовем ее апофатическим симпозионом), в рамках которой ста-

новится возможен компромисс между "прирожденной" поэту косвенной коммуникацией, к которой он снова-таки вернулся, и благоприобретенными навыками прямого, самоидентифицирующего слова. В самом деле, все что ни говорится здесь суть чужое слово, произносимое чужими устами: 1-го мистика, 2-го мистика, Колхозника, Богослова, Хасида, Моралиста, Имморалиста, Гуманиста, Нового мистика, Алкоголика, Культуртрегера, Скептика и т.д. - персонажей, одно появление которых почему-то вызывает у слушателя ироническую улыбку, и вместе с тем под каждым из суждений автор может подписаться не кривя душой, все они с точки зрения апофатизма, разделяемой им, одинаково верны - одинаково не достигают своей цели.

Характерно, что стихи в том же разделе и на ту же тему (определение Бога), текстуально во многом совпадающие с "диспутом", но написанные в ином, однозначно-монологическом ключе:

Бог в повседневности

в овощебазах, на фабриках,

В хаосе матчей футбольных,

в кружке ларечного пива

В скуке, в слезах безысходности,

в письмах обиды любовной

В недрах библейских дубов,

в дрожи плоти от страха

бескровной

Смотрит колхозник смиренный

на Его тонкошаманский шатер.

Краски Его растер

в мастерской остроглазней

художник.

Кто Он? Отец многоликий.....

и т.д. (1979)

на фоне "диспута" не "звучат", а если и звучат - то виспреинне. По-видимому, творческое примирение своего "нового" со своим "старым" - наиболее плодотворный путь для Стратановского. Об этом говорят лучшие вещи 1978-1979 годов: "Диспут", "Каталог вавилонской библиотеки", "Осквернители статуй", "Последний хемингуэст", "Ночное, грязное сознание".