

От неоавангарда к постмодернизму: на примере поэзии Милана Есиха

«Границы моего языка означают границы моего мира»
(*Людвиг Витгенштейн*)

«Поэт.... есть средство существования языка»
(*Иосиф Бродский, Нобелевская речь*)

Поэзия была и остается одним из бесспорных культурных достижений словенцев. Собственно сама художественная литература началась в Словении с поэзии. В 30-е гг. XIX в. гений Франце Прешерна разбудил глухую провинцию Австрийской империи эхом европейского романтизма, и маленький славянский народ, веками боровшийся против национальной дискриминации, за родной язык, школу, книгу, обрел себя в поэтическом слове. В XX веке именно поэзия становилась первым полигоном художественных экспериментов, первой «примеряла» новые — символистские, экспрессионистские, модернистские, постмодернистские — и прочие «одежды». «Послевоенная, современная поэзия Словении, — пишет в предисловии к первой антологии словенских стихов на русском языке знакомец Анны Ахматовой и Иосифа Бродского поэт Тоне Павчек, — говорит не только о печалях и жизненных невзгодах самих поэтов, но ничуть не менее и о приливах и отливах в общественной жизни, о высвобождении и раскрепощении общества, о его демократизации, о росте понимания и уважения к личности и ее суждениям помимо унылой усредненности и коллективного послушания. Поэзия, хотя бы на маковое зернышко, шла впереди и своим плюрализмом убеждала в необходимости политического и повсеместного плюрализма в обществе»¹.

¹ *Павчек Т.* Словенская поэзия XX века // Поэзия Словении. XX век. М., 1989. С. 7.

После Второй мировой войны словенское стихосложение развивалось бурно и ускоренно и к концу 1960-х гг. достигло состояния неизвестного ему ранее стиливого разнообразия. К этому времени, как отмечает И. Шайтанов, экспансия языка уже захватила всю планетарную гуманитарную сферу². Первым переломным для словенской поэзии моментом на пути отхода от господствовавшей на рубеже 1940-50-х гг. соцреалистической эстетики стало появление сборника молодых лириков Каетана Ковича, Янеза Менарта, Тоне Павчека и Цирила Злобеца «Стихи четырех» (1953). Противодействуя идеологии обезличивания и усреднения, они сконцентрировали свое внимание на внутреннем мире современника, на сфере человеческих чувств. В рамках исторического контекста 1950-х гг. этот неоромантический поворот в поэзии нес в себе несомненный политический заряд. В дальнейшем обновление поэтики было связано главным образом с именами Д. Зайца, В. Тауфера, Г. Стрниши, авторов поколения «Перспектив» (1960–1964), журнала, сыгравшего важную роль в изменении словенской литературной и общественной жизни. Ориентируясь на образцы новейшей мировой лирики, «перспективовцы» одновременно искали опору в национальной традиции, обращаясь к эстетике межвоенного периода. Особую роль в их становлении сыграло творчество «поэта эпохи» Эдварда Коцбека (1904–1981), видного представителя экспрессионизма католического направления, до войны лидера левого крыла христианских социалистов, в годы оккупации одного из активных руководителей антифашистского сопротивления. Его нравственная позиция и художественный опыт оказали сильнейшее влияние на творчество словенских «шестидесятников».

Процесс обновления поэтики и неоавангардного реформирования поэтического языка начался в конце 1950-х гг. Одним

² *Шайтанов И.О.* И все-таки — двадцать первый... Поэзия в ситуации пост-модерна // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 8.

из зачинателей этих преобразований стал Дане Зайц (1929–2005), чей первый сборник «Выжженная трава» (1958) контрастировал с неоромантической приподнятостью лирики четверки «интимистов». Для Зайца полученный в годы войны импульс разочарования и неверия в создание устойчивой реальности стал доминантным. В его стихотворениях отражена истина современности — нет более поколения, уверенного в существовании априорного смысла жизни, мир утратил почву под ногами и небо над головой. Традиционные гуманистические ценности показали свою несостоятельность, традиционная поэзия обнажила заключенные в ней китч и ложь. Открытие, что прежний язык поэзии не способен более выражать истины нового мироощущения, воплощено в программном стихотворении «Комок пепла»: язык традиционной поэзии — больше не огонь истины, а пепел. Поэт выбрасывает «заржавленный ключ» от старой поэзии, выметает пепел старого языка. Его новый язык — чист, силен и первобытен, это «язык из земли [...], говорящий словами щепоток и пальцев» (*перевод Ю. Морич*).

Существенную роль в развитии инновационного вектора современной словенской поэзии сыграли художественные опыты другого реформатора национального стиха Вено Тауфера (р. 1933), в лирике которого уже заметно влияние поэтики постмодернизма. Парадоксальность конфликта человека и мира переосмысливается им в цикле «Словенские сонеты 62», где сделана попытка соединить национальную классическую традицию с эпатажным экспериментом. В основе сонетов — загадки, шарады, игра с мифами, при этом логическая связь между отдельными словами заменяется ассоциативной, структура стиха усложняется за счет синтаксических и семантических новообразований. Поэтическая свобода, понимаемая автором как автономная и самодостаточная игра с языком, вовлекает его в замкнутое интертекстуальное пространство.

Без творчества Грегора Стрниши (1930–1987) также невозможно себе представить тот художественный прорыв, который произошел в словенской поэзии в 1960-е гг. Сходные по своему метафизическому взгляду на мир с лирикой Зайца и Тауфера, стихотворения Стрниши отличаются большей устойчивостью и эстетизмом формы, для них характерна обновленная система рифм. Поэту принадлежит одно из главных достижений современной словенской метрики — блестящее владение приемом ассонанса. Простота и гармоничность метрики в сочетании с энергетической «заряженностью» текста приближают поэзию Стрниши к лучшим образцам современной европейской лирики.

Принципиальные перемены, происходившие в поэзии в рассматриваемое десятилетие, были обусловлены не только появлением новых имен, но и возвращением старых — в 1967 г. впервые был опубликован сборник конструктивистской поэзии Сречко Косовела «Интегралы 26», созданной автором в середине 1920-х гг. В этой публикации был, однако, и свой подтекст — отвлечь внимание читателей от радикальных экспериментов молодых неоавангардистов — ниспровергателей классических устоев Т. Шаламуна, Ф. Загоричника, И. Гайстер-Пламена, заявивших о себе в это время. Эффект оказался обратным — молодые авторы подхватили и начали использовать стихотворные новации Косовела. Неоавангардный конфликт между «поэзией смысла» и «поэзией абсурда» нашел воплощение в сборниках Франци Загоричника (1933–1997) «Агамемнон» (1965) и Томажа Шаламуна (1941–2014) «Покер» (1966), в котором автор разоблачает не только социалистическое общество «равных возможностей», но и непреложность национальных мифов в целом. Нарочитая абсурдность и открытая провокационность содержания этого издания сделали его программной книгой словенского авангарда. Шаламун первым посягнул на «неприкосновенные» символы национальной поэзии: его стихотворение «Дума» (1964) стало пародией на одноименную

поэму Отона Жупанчича, хрестоматийное произведение первой половины XX в. Эстафета была вскоре подхвачена Иво Светиной: в стихотворении «Словенский апокалипсис» (1968) он не просто сатирически снижает пафос военного гимна Матея Бора «Гей, бригады!», но и открыто деканонизирует отечественную поэтическую иконографию — партизанскую поэзию.

В поэтике и стиле Загоричника воплотилась национальная модель такого специфического направления как визуальная «конкретная» поэзия, синтезирующая разные виды искусства — футуристические элементы (отказ от нормального языка в пользу фонетической и морфологической зауми), графику, коллаж. Высшей точкой радикализма Загоричника стало скандально известное «стихотворение» 1967 г. «Опус ничто», представляющее собой чистый лист бумаги. Право на неограниченный эксперимент со смыслом и формой отстаивали также Алеш Кермаунер, Матьяж Ханжек и Воин Ковач-Чабби, вместе с Шаламуном и Загоричником и Гайстер-Пламеном организовавшие в 1966 г. мультимедийную художественно-поэтическую группу ОХО (ОНО=oko+ucho). В свой художественный арсенал «оховцы», опираясь на коллажи С. Косовела, включили не только игру со словом и звуком (речепоток и саунд-поэзию), но и геометричность графики, приемы фотопазла, цветность полиграфии. На принципе вербо-воко-визуализации, т.е. соединении вербального, звукового и изобразительного компонентов построены их коллективные сборники «ЕВА» (1966), «Каталог I» (1968), «Каталог II» (1969).

Анализируя поэтическую ситуацию 1960-х гг., известный исследователь словенской поэзии Денис Пониж обращает внимание на три принципиальных момента: именно в это десятилетие была восстановлена прерванная в первые годы социалистического строительства связь с национальной поэтической традицией первой половины XX в., давшей Словении своих авангардистов — футуриста Подбевшека и конструктивиста

Косовела; поэты-шестидесятники начали активный творческий диалог с современной им европейской поэзией в лице самых видных ее представителей; наконец, впервые после войны было достигнуто равноправное сосуществование разных идейных, семантических и художественных принципов и созданы предпосылки для развития эстетического плюрализма, равных условий для представителей разных литературных направлений, концепций и художественных взглядов³.

Молодые арт-революционеры 1960-х, вступившие в литературу на волне «оттепели», отличались от своих старших коллег значительно большей внутренней свободой и иным пониманием смысла, целеполагающих задач поэзии. Если большинство авторов, включая и тех, кто сотрудничал с «Перспективами», видели в искусстве поэтического слова, прежде всего, «национальный проект», то представители неоавангарда делали ставку на полное раскрепощение, игру ради игры, поиск абсолютной языковой свободы, на движение от «чистой» поэзии к другим сферам искусства (театру, инсталляции, хэппенингу). Эти эксперименты, существенно «освежившие» национальную поэтическую атмосферу, либерально ориентированная интеллигенция встретила со сдержанным одобрением, партийная бюрократия, отвечавшая за культуру, — с неприязнью, но главное — их подхватили, расширили и углубили представители следующей генерации, давшей словенской литературе несколько весьма значительных имен. Одно из них — Милан Есих, в творчестве которого современная словенская критика обнаружила немало поэтических метаморфоз⁴.

³ *Пониж Д.* Поэзия 1950–1960-х годов // Словенская литература XX века. М., 2014. С. 165–166.

⁴ *Kos M.* Sonet kot forma prebolevanja vsakdanjosti // *Fragmentsi o celoti.* Ljubljana, 2007. S. 153–169.

Поэт, драматург, переводчик Милан Есих⁵ родился в 1951 г., его поколение оказалось в самом эпицентре вольнодумия и бунтарства югославской молодежи, которой выпало взрослеть на рубеже «вольных шестидесятых» и «свинцовых семидесятых». Эти настроения совпали с тектоническими изменениями системы ценностей во всем мире: под музыку «Битлз» и «Роллинг Стоунз» студенческая молодежь Европы и Америки критиковала общественные институты, выступала с политическими требованиями, искала новые способы творческой самореализации. События 1968 г. в Югославии и «пражская весна» в Чехословакии стали мощным стимулом роста протестных настроений. Как вспоминает известный словенский прозаик и драматург Д. Янчар, «это было время, когда стремление к свободе стало самым сильным двигателем наших жизней»⁶. У вступающих в литературу в конце 1960-х молодых авторов формировалось критическое восприятие окружающей действительности, широкое распространение получали уход в игру и мистификацию, именно в это время в словенском искусстве возникло совершенно новое соединение конструктивизма с поп-артом, названное историком литературы Тарасом Кермаунером «лудизмом» (от латинского *ludus* — игра). Видный словенский поэт Борис А. Новак, друг Есиха, так вспоминает их студенческие годы: «Это было время хипповского поиска подлинности, авангардистского исследования поэтического языка и студенческого движения, противопоставлявшего суровой действительности категорические утопические требования. Милан был одним из главных действующих лиц эстетического и идейного переворота тех сумасшедших и незабываемых лет: в своих стихах он подвергал горькой и освобождающей

⁵ См. подробнее: Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 128–130.

⁶ *Gombač A. Drago Jančar, književnik v fokusu* [Электронный ресурс] // Primorske novice od 6. septembra 2011. URL: <http://www.primorske.si/Kultura/Vilenica/Drago-Jančar-književnik-v-fokusu.aspx> (дата обращения: 08.07.2018).

иронии некоторые ценностные и политические табу, а из-за безобидной рифмы «*что тито/ что жито*» ему даже пришлось оправдываться⁷. Студентом философского факультета Люблянского университета, компаративист Милан Есих вместе с будущими известными поэтами Матьяжем Коцбеком (1946–2013), Иво Светиной (р.1948), Андреем Брваром (р.1945) и крупнейшим словенским драматургом Душаном Йовановичем (р. 1939) создал авангардную литературно-театральную экспериментальную группу «442–443», члены которой составили ядро театральной студии «Пупилия Феркеверк» (1969). Студийцы вошли в историю национального театра тем, что радикально изменили функцию текста на сцене, не просто отказавшись от традиционного словесного действия, но провозгласив «смерть литературного театра»⁸, и попытались создать спектакль, основанный на энергии бунта. Событием театральной жизни стала их неоавангардная постановка со смешным названием «Пупилия, папа Пупило и Пупилчки» (1969). Молодые авторы сознательно отказались от готового сценария в пользу импровизаций, отсылающих к мини-сюжетам повседневной жизни: ТВ-новостям, детским играм, гороскопам, рекламе, демонстрации обнаженной натуры. Спектакль получил культовый статус, ибо вовлекал и зрителей, и артистов в неконтролируемое спонтанное бессюжетное сценическое действие, в ходе которого преодолевались границы между сценой и зрительным залом.

Первый поэтический сборник Есиха «Уран в моче, господин!» (1972), соединивший барочную избыточность строфы, смысловую многослойность, «фантазийные ассоциации, эквилибристику слов и рифм»⁹ с пародийными и сатирическими

⁷ *Новак Борис А.* Портрет Милана Есиха, или Если бы Пьер Безухов писал сонеты... // *Есих М.* Стихи / Перевела Жанна Владимировна Перковская. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2009. С. 101.

⁸ *Toporišič T.* Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. Ljubljana, 2004. S. 79.

⁹ *Poniž D.* Slovenska lirika. 1950–2000. Ljubljana, 1997. S. 257.

колкостями в адрес национальной культурной традиции и социалистической системы, приправленными обильными вульгаризмами (их, как автор признался позднее, он «понатыкал» в книгу «нарочно», с целью «провокации»¹⁰), свидетельствовал о приверженности молодого поэта поэтике неоавангарда:

кто в лес кто за полено терема полны дерьма по
колено да по пуп где же мама папа глуп папа по-немецки
фатер аты-баты две гранаты тут фашисты там артист что
ты сволочь вот так свист на два пальца помочиться так
свистеть не научиться стой стой не поспеешь за тобой
матисс пикассо бритва или колесо покатили капиталы
по телеку политики у кого в петличке колышутся
гвоздички

(стихотворение «maiermärz II», перевод Ж. Перковской¹¹)

Второй сборник «Легенды» (1974), вышедший в трудное для литературы время ужесточения культурной политики СФРЮ, отличали не только сатира и юмор, но и некоторое тяготение к философской элегичности, авангардистская свобода выражения сочеталась здесь с некоторыми шагами в сторону универсальных ценностей классической поэтической традиции. Это ярко проявляется в стихотворении «Хрестоматия»:

Бреду тропой, с полей ползет комбайн;
в шагах нет спешки, страх не давит горло;
горизонтален день, не слишком зноен;

он полиняет, прежде чем вернется в ночь;
«Был — и прошел», о нем наутро скажут:
нигде не наследил, не утолил

¹⁰ *Есих М.* Константа Лудольфа. Тверь, 2014. С. 55.

¹¹ Здесь и далее перевод стихотворений Есиха приводится по книге: *Есих М.* Стихи...

кручин – от них лекарства нет
ни в гаванях, ни в топоре, ни в пляске
огня, ни в полях гречишных спящих,

ни в тишине архивов, ни в балладах, ни здесь.

Авангардистская свобода выражения сменилась постмодернистской иронией и бахтинской карнавализацией в сборниках «Кобальт» (1976) и «Вольфрам» (1980), написанных такими длинными строчками, что столбцы пришлось располагать не по горизонтали, как обычно, а вертикально, вдоль страницы. В них автор задается целью активизировать все доступные пласты лексики и синтаксиса, все метафорическое богатство родного языка, соединяя в одной строфе высокие и низкие его регистры. В стихотворениях химические термины (иридий, вискоза, флуоресцентный и пр.) соседствуют с просторечиями, латинскими, французскими, итальянскими выражениями, неологизмами, бытовые фразы с метафизическими высказываниями. Одним из главных инструментов становится волнообразный, завораживающий ритм строки:

Глянь, с моря церковь белая сюда летит, и время убегает
без оглядки.

Я, как и все, хотел бы вырвать минувшее из своего нутра
и в новую вступить эпоху.

Отведав пива в старших классах, я горечи хлебнул, а
ненависть меня пресытила и раньше.

Но можно ли всю жизнь прожить, как мельник, который
пекарем мечтает стать?

(«Глянь, с моря церковь белая сюда летит...», сборник «Кобальт»)

В 1985 г. выходит пятый поэтический сборник Есиха, резко отличающийся от всех предыдущих. Отказавшись от идеи переписать периодическую таблицу Менделеева стихами, поэт в стихотворениях, состоящих из, самое большее, 16-ти — самое

меньшее, 4-х строк, стремится передать ощущение мгновения и одновременно вечности. Барочное излишество, пиршественность фраз, куртуазный маньеризм словосочетаний уступают место минимализму и лапидарности: афористичные миниатюры-зарисовки по содержательной задаче восходят к поэтике словенской лирики первой половины XIX в. (С. Енко, С. Грегорчич), по формальной — часто следуют принципам построения хокку.

Ночь коротка была,
продлил ее
немного
день.

Или:

Плывет утенок деревянный
по воде.
Уходит лето.
Как внучке

бабушкой стать?
Чуть подождать.

В этой концентрированности поэтического выражения Борис А. Новак увидел первые признаки «зрелой поэзии», которую будут характеризовать «сонетная форма и стихотворный ритм пятистопного ямба»¹². Именно этой формой и размером написаны две «культовые» книги Есиха: «Сонеты» (1989) и «Вторые сонеты» (1993), которые за истекшие десятилетия пережили уже несколько переизданий. По мнению, Давида Банделя, эти сборники «определили качественный переход национального

¹² *Новак Борис А.* Портрет Милана Есиха... S. 105.

стихосложения от традиции к современности»¹³. Это первое за всю историю словенского сонета столь значительное по объему его воплощение: восемьдесят восемь стихотворений составили первый, сто шесть — второй сборник. Автор модернизировал ритм пятистопного ямба и эфонические правила рифмовки, приспособив их к современному произношению, и таким образом открыл новые возможности для стихотворного ритма и рифмы. Тяготея к акустической рифмовке, он широко использует «неправильные» разговорные окончания слов, приближая классическую форму к живой речи.

Сонет — один из жанров, создавших словенскую поэзию, впервые эту аристократическую форму литературы Возрождения на волне европейского романтизма позаимствовал и приспособил к специфическому строю родного языка Прешерн. Он создал основополагающий канонический образец национального сонета, который до сих пор не могут совершенно игнорировать даже те дерзкие смельчаки, кто пытается от него отступить. В XIX — XXI вв. к сонету обращались избранные: Й. Стритар, Д. Кетте, А. Градник, Ф. Балантич, Б. Водушек, Ц. Злобец, Я. Менарт, В. Тауфер, Н. Графенауэр, А. Дебеляк, К. Кович, М. Комель, М. Деклева, и каждый пытался наполнить традиционную форму индивидуальным содержанием. Сонет не потерял своей привлекательности и для неоавангардистов, став, с одной стороны полигоном для радикальных экспериментов (В. Тауфер), с другой — одним из способов возвращения к «чистому искусству» (Н. Графенауэр). Благодаря Есиху, сонетная форма на рубеже 1980-90-х гг. попала в поле зрения авторов-постмодернистов, обратившихся к ней, чтобы восстановить связь с национальным литературным наследием. «Реабилитация»¹⁴ сонета состоялась, главным образом, потому, что Есих приблизил поэтику, в которой «звучание слова значит, а

¹³ *Bandelj D.* Skrivnost subjekta // *Jesih M.* Zbrane zbirke. Ljubljana, 2012. S. 816.

¹⁴ *Kos M.* Prevzetnost in pristranost. Ljubljana, 1996. S. 164.

значение звучит» современному читателю, воссоздал и передал в своих сонетах атмосферу времени. Он «демократизировал»¹⁵ форму, предназначенную для возвышенных тем, введя в нее разные пласты языка, мелодии и ритмы повседневности, фрагменты личных воспоминаний и переживаний. Сонеты Есиха, с одной стороны, пронизаны ностальгией по прошлому до-неоавангардистскому состоянию поэзии, когда поэты еще искали ответы на «вечные» вопросы, с другой — самоиронией в отношении этой ностальгии.

Как и Прешерн, блестяще владея «ремеслом» стихосложения, Есих находится с гением родной литературы в состоянии постоянной то явной, то скрытой полемики, где ирония сочетается с преклонением, ностальгия с неприятием, восхищение с насмешкой. Поэт явно стремится освободить свое художественное сознание от комплексов и стереотипов в восприятии национальных литературных авторитетов, преодолеть эстетический консерватизм, избавиться от псевдомифологизации классики. В 2012 г. альманах «Погледи» опубликовал весьма занимательную открытую переписку двух ведущих современных поэтов: Милана Есиха и Андрея Розмана-Розы, в которой каждый из них высказал свои взгляды на литературное творчество. Приведу рассуждения Есиха о кумирах и пьедесталах — это реакция на сюжет о расшифровке и публикации дневника К.Г. Махи. «Теперь о выбивании постамента из-под Гинека Махи. А небезынтересно было бы собрать в одну кучу все мифы о национальных кумирах, большинство из которых относится к периоду романтизма.: Пушкин, Мицкевич, Петефи, Прешерн... Весьма поучительная экспозиция национальных заблуждений! На уровне истории литературы это пошлое выстраивание популярных биографий, включая дешевый “психологический протрет”, мерзко и вредно — это произвол, ибо там, где начнутся вздорные фантазии на размытую тему, происходят

¹⁵ *Štoka T. Prevara ogleдалa. Ljubljana, 1994. S. 48.*

мистификация литературного творчества и его дистанцирование от автора.

Слава, которую снискал в Словении Прешерн, конечно же, тоже весьма показательна. Не добился девчонки, которая была вдвое младше него, — бедняжка. Завел незаконнорожденных детей — паскудник. Писал сонеты — исповедь. Не отказывался от хорошего глотка вина — пьянчуга. Им принято восхищаться, перемывать ему косточки, а господа академики пишут о нем такое, что, окажись на его месте их предок, так они и не знали бы, куда деваться, лишь бы все это не выплыло на свет. Идол для оплевывания»¹⁶. Для автора этих строк Прешерн отнюдь не идол, не мишень для желтой прессы, не предмет схематизированной идеализации, а собрат по цеху, с которым можно вступить в дискуссию точно так же, как с адресатом процитированной эпистолы. Есих использует прешерновскую сонетную модель как кубики лего, из их комбинации строится авторское видение современного «житейского мира», при этом часто сквозь есиховские строки подобно палимпсесту проступают образы и формулировки великого предшественника, получающие, благодаря снижению пафоса, новое звучание. Так, например, Есих играет с «возвышенной» категорией «счастья», одной из ключевых для Прешерна, намеренно «приземляя» его романтически приподнятую трактовку.

У Прешерна:

Из-за тебя, враждебное мне счастье,
Я больше горьких слов не пророню —
(«Сонеты несчастья», перевод А. Гитовича)

Блеснут надежды, счастья предтечи,
Спадет с очей гнетущая морoka
(«Венок сонетов», перевод С. Шервинского)

¹⁶ Есих М. Константа Лудольфа. С. 66.

Мне снилось, — мы в раю и в счастье верим смело.
А счастье на земле давалось нам на миг, —
(сонет «Мне снилось, — мы в раю и в счастье верим смело», перевод
Н. Стефановича).

У Есиха:

Весь день я жил. Проверил утром рано,
что написал вчера. Умерил страсти
(большую «С» убрал из слова «счастье»),
потом бродил по улицам Любляны.

На барышень, гуляющих толпой,
глазел. Купил сардины, их залил
рассолом, спал и, все еще живой,
проснулся, вдохновенно джем варил...

жил дальше. Ближе к вечеру, как было
намечено, умыл душистым мылом
лицо и, галстук не забыв надеть,

поехал на премьеру – посмотреть,
что нового на сцене. Дребедень.
Запил траминером. Я жил весь день.

(сонет «Весь день я жил. Проверил утром рано», сборник «Вторые
сонеты»)

Культурная память — важная составляющая поэтики Есиха, но не менее принципиальны для него личные впечатления, представления и фантазии, благодаря которым и создается то удивительное ощущение одновременно кайроса и хроноса — чудесной драгоценности каждого мгновения на фоне неумолимой вечности, которая «пролетает мимо», воплощенное, как пишет Борис А. Новак, в «вечном сейчас поэтического языка»¹⁷.

¹⁷ Новак Борис А. Портрет Милана Есиха... С. 109.

Вечереет. На вершинах горных
печально догорает медь заката,
подобно окровавленной короне.
Она и он – вкушаем, как когда-то

под шелест зеленеющих ветвей
любовь — десерт без времени и места.
Он — я — сажусь поближе к — к Ней —
глядим глаза в глаза, без слов, без жеста...

Есть в этом сладость, и боль, и шарм — все вместе,
и ветер, отдохнув, спешит скорей
сквозь сад, и влажным шлейфом нам по лицам

проводит ненароком. И ресницы
смежив на миг, все упускаем мы;
вокруг — ночная власть великой тьмы.

(сонет «Вечереет. На вершинах горных», сборник «Вторые сонеты»)

В традиционные мотивы сонетной лирики — одиночества, смерти, любви, неудовлетворенности собой и миром — поэт часто привносит двусмысленность, парадоксальность, эксцентрики. Ирония по отношению ко всему индивидуальному и абсолютному и авторская самоирония становятся едва ли не главными компонентами его поэтики. Это можно считать настоящим прорывом: не секрет, что словенские авторы всегда отличались некоторым «генетическим» консерватизмом национального художественного сознания, следствием чего стало значительное снижение потенциала иронического и пародийного в литературе в целом. Способность, уважая поэтическую традицию, опираясь на нее, так спародировать классика и одновременно подшутить над собой, что читатель, отсмеявшись, задумается, сочетается у Есиха с радостным, жизнеутверждающим, очень земным, мудрым юмором:

Теплом с юго-востока повеваает;
даль в маслянисто-сизой дымке тонет,
и благодать ко сну меня склоняет:
«Приляг, ни тучки нет на небосклоне!

А если какнет птичка — не плюясь
слизни, причмокни и еще поспи.
Я знаю, что тебе по вкусу грязь —
какой ты только гадости не пил!»

Но отвечаю я, соблазн отринув:
«Ты, Благодать, стараешься впустую:
возлечь с тобой — ну что за доблесть в том?

Мне подавай Суровую годину,
Глухую Ночь, минуту Роковую
иль Смертную — уж если доживем!»

(сонет «Теплом с юго-востока повеваает», сборник «Вторые сонеты»)

«Сонеты» и «Вторые сонеты» в силу своей постмодернистской двуадресности: обращенности как к высокоинтеллектуальной публике, так и к массовому читателю пережили невиданный читательский успех. Эффект был достигнут главным образом благодаря разноуровневой, гибридной организации текстов, в которых рядом с «высоким» литературным языком на совершенно паритетных началах сосуществуют «низкие» разговорные вкрапления, жаргон и просторечие.

Я, славно пообедав и в саду
геройски растянувшись под навесом

сердечно и с живейшим интересом
с бутылкой лобызаясь, ужин жду.
Пусть, если я засну, премудрый бог
устроит так, чтоб позвала негромко
меня к себе в объятья незнакомка,
чтоб я ее во сне пощупать мог...

Так дней моих проходит череда,
подобно зову, брошенному низко,
пронесшейся, не сознавая риска,

беспечной птице: миг – и нет следа.
Надо мной недвижимым небо склонит
главу и в глубине своей схоронит.

(сонет «Я, славно пообедав и в саду...», сборник «Вторые сонеты»)

Поэт играет со всем арсеналом художественных средств и ритмических структур, со всем богатством национальной и мировой поэтической традиции, парафразирует и пародирует стиль, язык, ритмику, сюжеты, темы национальных классиков. Как отмечают словенские исследователи, в его сонетах можно обнаружить интертекстуальные параллели с лирикой Прешерна, Енко, Грегорчича, Жупанчича, Водушека, Светины, Мицкевича, Леопарди¹⁸. Например, в сонете «Повеяло в окно, журнал раскрыло» («Вторые сонеты») обращенном к теме «вечной» любви и смерти, на фоне подчеркнутой эстетизации действительности иронично пастишизируются романтические мотивы Прешерна и Енко, а финал оформлен в духе Омара Хайяма. Герой сонета, книгочей, эстет и сибарит, после долгих и безуспешных поисков потрясшей его чужой поэтической строки «Уж мертвый — мертвую — ее любил он...», не желая выглядеть смешным, превращает свой искренний порыв к идеалу, воплощенному в слове, в циничное философствование, вызванное чрезмерным употреблением алкоголя:

Повеяло в окно, журнал раскрыло,
и я, казалось, фразу прочитал:
«Уж мертвый — мертвую — ее любил он...»
Но тщетно я впоследствии искал

строку, что огорошила меня:
продравшись через приторное читиво,
потратил драгоценные полдня —
и вот себе внушаю незлобиво,

¹⁸ См.: *Paternu B. Jesih v klasiki // Od ekspressionizma do postmoderne*. Ljubljana, 1999. S. 204–216; *Novak Popov I. Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor, 2003. S. 503–529; *Poniž D. Slovenska lirika. 1950–2000*. Ljubljana, 1997. S. 257–262.

что память любит отыскать вовне
нелепицы, живущие во мне,
что это — прах, ничто, останки бранны

любовей — всех и самой незабвенной.
Что было, то прошло — о чем жалеть?
Так думая, успел я протрезветь.

Становится ясно, что «возвращение» Есиха к «истокам» в некотором смысле мистификация, что поэт «флиртует» с самой «биографией» сонета, ставшей для него своего рода кладовой канонизированных тем и мотивов. Его сонеты обретают свое неповторимое звучание именно во взаимодействии с литературным и культурным контекстом. Автор не просто играет с литературной традицией, он то бросает ей вызов, то следует за ней, то отстраняется. Налицо также брехтовский эффект отчуждения: посмеиваясь над исследователями и толкователями поэзии, поэт вводит в свою лирику «персонаж», названный «лирическим героем», который, слегка навеселе, прилег на травку, «дивясь с похмелья, что еще живой» (сонет «За ужином он явно перебрал, сборник «Сонеты»). Встречается прямая метафигурная демонстрация поэтического процесса: например, первая строка первого сонета первого сборника звучит следующим образом: «Не знаю, подберу ли я слова». Фирменным знаком, «фишкой» Есиха также является, по наблюдениям профессора Люблянского университета Ирены Новак-Попов, часто присутствующий в последнем терцете смысловой акцент с элементами парадокса, или афоризма, неожиданной реплики или оригинального оксюморона, «приземляющий», тривиализирующий серьезную интонацию предыдущих строк¹⁹.

Весь день проездив, к вечеру домой
добрался я усталый: всю дорогу
казалось мне — отец сидит со мной...

¹⁹ *Novak Popov I. Sprehodi po slovenski poeziji. S. 511.*

Он, как живой, меня за локоть трогал,
болтал и ждал моих ответных слов,
шутил, смеялся, я ж в ответ — ни слова,
смотрел вперед, серьезен и суров,
кичась блестящим ситроеном новым.

Смеркается. Галдят шальные птицы,
сдуваемые ветром на зимовье.
Есть у меня в заначке сливовица —

пусть я один не пью, но долг сыновий
мне за тебя, отец, велит испить
хоть чарку — и немедля повторить!

(сонет «Весь день проездив, к вечеру домой...», сборник «Вторые сонеты»)

В последующих книгах «Ямбы» (2000), «Так сказать» (2007) и «Город сто» (2007) поэт решил «отдохнуть» от терцетов, здесь в основном представлены стихотворения, состоящие из 4–6 катренов. Лирический герой сохраняет взятую на себя роль резонера, сатирическая интонация и саркастический компонент усиливаются, авторская интертекстуальная игра с мировой поэзией продолжается. В виртуозности этой игры немалую роль играет переводческая деятельность Есиха. Один из выдающихся современных переводчиков Словении (в послужном списке А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, А.П. Чехов, М. Горький, И.Э. Бабель, М.А. Булгаков, У. Шекспир, Р.Б. Шеридан), Есих в своих интертекстуальных эзерсисах не мог не отдать дань русской музе, чем, безусловно, расширил эстетические и интеллектуальные горизонты читателя (о том, какие произведения мировой поэзии, в том числе русской, «прижились» на словенской почве и оставили свой след в сознании и культуре словенцев, дает представление издание «Песнь Орфея. Антология мировой поэзии в подборке словенских поэтов»²⁰). Так, в одно из стихотворений книги «Ямбов» он вводит прямую цитату

²⁰ Об этом подробнее: *Старикова Н.Н.* Мировая поэзия в зеркале словенского художественного сознания (литературный проект «Песнь Орфея») // Славянский альманах 2011. М., 2012. С. 306–316.

канонического перевода пушкинского К*** («Я помню чудное мгновенье»), сделанного Жупанчичем:

Попав в края чужие из вагона,
идешь с вокзала, сонный и помятый,
как будто наугад, но в дом казенный
Стремишься, потому что есть дела там,

и вдруг, внезапно — дивных див дивнее, —
как хлопя воздуха перетекают
из одного в другой, как будто реет
сирены глас над морем, — вырастает

парящее виденье — столбенеешь,
как дурень, налетаешь на прохожих —
и так же растворяется, в тебе лишь
оставив след и цель твою, похоже,

размыв, и вот гадаешь ты:
что это? С пушкинских берегов Невы,
быть может, гений чистой красоты?
Или краса туземная? — увы,

не ведают о нем или о ней
сказания, приметы и поверья —
так ангелы порой, чтоб слыть сильней,
на время облачаются в материю, —
и, отрешась от грезы воспаленной,
как гонит прочь безумец ужас свой,
осознаешь: она в уединенный
час будет всюду и всегда с тобой.

(«Попав в края чужие из вагона», сборник «Ямбы»)

Обращение к тексту Жупанчича свидетельствует о том, как высоко автор ценит эстетическое и языковое чутье мэтра. Есиха-переводчик очень требователен и к себе, и к другим, не случайно именно он первым после Жупанчича взялся за новую интерпретацию драматургии Шекспира.

Поэзия Милана Есиха, в которой полет духа сочетается с обаянием материального, спонтанная раскованность с творческой волей, юмор и ирония с эмоциональной глубиной, свидетельствует о высоком художественном уровне и потенциале современного словенского стихосложения. И читатели, в том

числе в России, где его творчество известно и высоко оценено — в 2012 г. Есих стал лауреатом IV Международного фестиваля славянской поэзии «Поющие письмена» — в праве ждать от него новых достижений. Сам он, уже ставший на родине символом современной поэтической эпохи (словосочетание «есиховский стих» в Словении так же употребимо, как «пушкинская/онегинская строфа» в России), в одном из ответов Андрею Розману-Розе пишет так: «Ты спрашиваешь, как мне удастся не повторяться [...]. Я не веду учет находкам, да и написанные стихи благополучно забываю — чтобы расчистить место для новых. Не вижу ничего худого в том, чтобы рифмы распоряжались мною, когда я пишу. Нечто подобное сказал и Бродскстарий. Это позволяет мне со всей правотой утверждать, что стих пишется сам собой. Ибо стихотворение, если давать ему чисто техническое определение, — не что иное, как последовательность слов [...]. Я распознаю вероятное начало, затем сыплются слова, в их распоряжении – недели, а я стрелочник: вот это отправлю на основной путь, вон то — в тупик. [...] Я еретик, и мое суеверие заключается в том, что стихи нужно сначала написать (найти), а уж сколько у них будет читателей — все это в руке божией [...] Если Тебе удаются стихи, то, согласишься, испытываешь огромное наслаждение. Потому-то я не считаю себя ни мучеником родного языка, ни его пророком. Это просто служение»²¹.

²¹ *Есих* М. Константа Лудольфа. С. 58–59.