

Леонид Ю. Большухин
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Россия
lbolshukhin@mail.ru

Мария А. Александрова
Нижегородский государственный
Лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, Россия
nam-s-toboi@mail.ru

Leonid Iu. Bolshukhin
HSE University, Russia
lbolshukhin@mail.ru

Maria A. Aleksandrova
Linguistics University of Nizhny Novgorod, Russia
nam-s-toboi@mail.ru

«КОГДА ЛЮБИТ ПОЭТ...»: ПАСТЕРНАК VS МАЯКОВСКИЙ

“A POET’S LOVING...”: PASTERNAK VS MAYAKOVSKY

В статье рассматривается стихотворение Бориса Пастернака «Любимая — жуть! Когда любит поэт...», занимающее особое место в структуре книги *Сестра моя — жизнь* и в составе ее финального раздела «Послесловье». Показано, что автор стихотворения представляет ценностную позицию, модель поведения и творческую философию влюбленного «поэта» как «другого» по отношению к лирическому «я». Этим «другим» оказывается в творческом сознании Пастернака Маяковский. Проследив путь отказа Пастернака от номинации «поэт» как формы самоопределения, авторы статьи выявляют связь стихотворения «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» с *Охранной грамотой*, а также детально обосновывают гипотезу о важнейшем для создателя *Сестры моей — жизни* тексте — шокирующем стихотворении Маяковского «Ко всему!».

Ключевые слова: Пастернак, Маяковский, поэт, «другой», лирический диалог, «чужое» слово.

The article examines the poem “Lyubimaya — zhut! Kogda lyubit poet” (“O terrible, beloved! A poet’s loving...”) included in B. Pasternak’s book *Sestra moya — zhizn (My Sister — Life)*. It is included in the “Afterword” section and occupies a special place in the structure of the poetry collection. In it, Pasternak presents the position, model of behavior and creative philosophy of the lover as the position of the “Other”. This “Other” turns out

to be V. Mayakovsky in Pasternak's poetic consciousness. The article traces the path of refusal, the process of Pasternak tabooing the nomination "poet", shows the connection of the poem with *Okhrannaya gramota* (*Safety Protection Certificate*), examines in detail the connection of Pasternak's text with Mayakovsky's shocking poem "Ko vsemu!" ("To All and Everything!").

Key words: Pasternak, Mayakovsky, poet, the Other, lyrical dialogue, "vicarious" word.

Стихотворение Пастернака «Любимая — жуть! Когда любит поэт...», датированное (на основании машинописи из архива автора) 1921 годом, «является одним из самых поздних текстов "Сестры моей жизни". Перед нами <...> *взгляд на прошлое извне и из иного состояния мира*», воплощенный «в особом типе интенции, которая внешне выражается в отсутствии в тексте "я" и *во взгляде на лирического субъекта со стороны*, как на третье лицо ("он")»¹ (Бройтман 2007: 535). Осмысление места этого поэтического высказывания в составе книги и в контексте творчества Пастернака неотделимо от постановки вопроса: кому принадлежит ценностная позиция, изображенная со стороны, ретроспективно? кто «он», «бог неприкаянный»? Ответ не столь очевиден, как это может показаться на первый взгляд.

«Когда любит поэт, // Влюбляется бог неприкаянный» (Пастернак 2003: 155) — «яркое и самоуверенное преувеличение» (O'Connor 1988: 156), позволяющее исследователям проводить параллель с любовной лирикой Маяковского. Отметим со своей стороны, что начальное двустипийное, категорично утверждающее причинно-следственную связь между сущностью «поэта» и катастрофичностью страсти, всей судьбы, имеет «итоговый», обобщающий характер. Несвойственный для воплощения любовной темы в поэзии Пастернака, такой ход мысли типологически ближе к императивным зачинам стихов о творчестве: «Мне по душе строптивый норв // Артиста в силе...» (Пастернак 2004а: 90) и др. Понимание творческой личности, самопонимание — та область, в которой Пастернак предстает максималистом, строго и бескомпромиссно определяющим основания собственного бытия. Его художническая этика, как и само толкование поэзии, уникальны, что особенно выразительно подчеркнуто моментами «совпадений» с современниками, прежде всего с Маяковским, о чем сказано в *Охранной грамоте*.

Пастернаковская бескомпромиссность наделяет особым содержанием понятие «поэт». Примечательно, что формула «когда любит поэт» — единственное во всей книге употребление этого слова, хотя лирическое «я» — создатель и даже истолкователь собственных стихов: «Про эти стихи», «Определение поэзии», «Определение творчества», «Куда мне радость деть мою? // В стихи, в графленую осьмину?...» в «Нашей грозе» (Пастернак 2003: 115, 131–132, 133, 135).

¹ Курсив наш (Л. Ю., М. А.). Далее специально оговариваются только шрифтовые выделения, принадлежащие цитируемому авторам.

Обратившись к ближайшему по времени контексту творчества Пастернака, мы видим, что «поэтом» всегда именуется некое третье лицо, то заведомо чуждое, отделенное от лирического «я» иронической дистанцией, то производное от «я», ставшее объектом созерцания и тем самым объективированное: «Когда за лиры лабиринт // Поэты взор вперят...» (1915); «Как казначей последней из планет, // В какой я книге справлюсь, горожане, // Во что душе обходится поэт, // Любви, людей и весен содержанье? // <...> Но поэт, казначей человечества, рад // Душеизнурительной цифре затрат...» (1915); «Чужими кровями сдабривавший // Свою, оглушенный поэт...» («*Materia Prima*», 1917); «Поэт или просто глашатай, // Герольд или просто поэт...» («Баллада», 1917) (Пастернак 2003: 326, 352, 354, 356, 362); «Всё масло всех портретов; все береты, // Все жженой пробкой, чертом, от руки, // Чулком в известку втертые // Поэты. // И чудачки» («Любовь Фауста», 1919) (Пастернак 2004а: 227).

После *Сестры моей — жизни* в целом сохраняется та же тенденция. Слово «поэт» подсвечено иронией в «Высокой болезни» (1923, 1928): «Проснись, поэт, и суй свой пропуск. // Здесь не в обычае зевать» (Пастернак 2003: 258), в стихотворении «К октябрьской годовщине» (1927): «Костры. Пикеты. Мгла. Поэты // Уже печатают тюки // Стихов потомкам на пакеты // И нам под кету и пайки» (Пастернак 2004а: 227), в «Спекторском» (1925–1930): «За что же пьют? <...> За то, чтобы поэтом стал прозаик // *И полубогом сделался поэт*» (ср. с «богом неприкаянным» в «Любимой...»); «Но мысль осталась, завязав дуэт // С тоской, что гложет поедом поэтов...» (2004а: 16, 28); в «Любке» (редакция 1927 года): «Дыша внушеньем диких орхидей, // Кто пряностью не поперхнется? Разве // Один поэт, ловя в их духоте // Неведенье о чистоте и грязи» (Пастернак 2003: 419).

Слово «поэт» обретает высокое звучание в стихах, где «я» уступает место родственному «другому» — «Марине Цветаевой» (1929): «Любую боль сметут как сон, // Поэта в ней законопатив. // Клубясь во много рукавов, // Он двинется подобно дыму // Из дыр эпохи роковой // В иной тупик непроходимый. // Он вырвется, курясь, из прорв // Судеб, расплющенных в лепеху, // И внуки скажут, как про торф: // Горит такого-то эпоха» (Пастернак 2003: 214). В «Волнах» (1930) рефлексия о сверхзадаче творчества направляется опытом «других»: «Есть в опыте больших поэтов // Черты естественности той, // Что невозможно, их изведав, // Не кончить полной немотой» (Пастернак 2004а: 58). Очевидна связь «Смерти поэта» (1930) и «Борису Пильняку» (1931): «Напрасно в дни великого совета, // Где высшей страсти отданы места, // Оставлена вакансия поэта: // Она опасна, если не пуста» (Пастернак 2003: 212). На общем фоне те случаи, когда лирическое «я» прямо именуется «поэтом» («Весеннею порою льда...», 1932; «Все наклоненья и залогой...», 1936) либо приближается к такой возможности («Мгновенный снег, когда булыжник узрен...», 1929; «Любимая, — молвы слащавой...», 1931), можно признать немногочисленными исключениями.

Обойтись без слова «поэт» лирику трудно, но Пастернак последовательно стремился избежать «самовозведения в поэты» (2005б: 34), как сказано в письме к младшему сыну (1954). Здесь же подытожены литературные отношения, которые были чрезвычайно важны в пору создания «Сестры моей — жизни»: «...совсем, совсем по-другому, чем принято, смотрю я на искусство и в особенности на то, что называется стихами, поэзией, литературой. Например, чтобы недалеко ходить, *пожелание Маяковского, чтобы поэтов было много и разных, <...> совершенно непонятно мне. <...>* Я не знаю, что хорошо, что плохо, даже в таких определенных, осязательных и действительных, имеющих на свете искусствах, как музыка и живопись. Что же мне сказать о таком расплывчатом, лишенном основ и очертаний, несуществующем призраке, как поэзия? Мне кажется, всегда, и особенно у самых больших, она являлась взамен чего-то другого. И только когда она заменяла какую-то неизвестную редкую драгоценность, когда она возникала вместо какой-то великой музыки, великой живописи, великой жизни или великой деятельности, — величие дела, которое она заменяла, придавало ей состоятельности, нисколько не прибавляя определенности и самостоятельного значения. *Я смертельно не люблю слова “поэт” и кроющихся за этим словом представлений, как не люблю слова “скрипка” и самого инструмента*, когда его плаксивый жалостный звук не поддержан гармоническими безднами рояля, оркестра или органа» (2005б: 32–33).

Маяковский в тексте не только назван; аллюзия к одному из самых пронзительных его стихотворений — «Скрипка и немножко нервно» — служит полемическим аргументом против поэта, уподобившего свою исповедь одинокому скрипичному плачу.

Закрепление субъективной (окказиональной) окраски слова «поэт» пришлось на время работы Пастернака над *Охранной грамотой*, где Маяковский олицетворяет «вершину поэтической участи» (Пастернак 2004б: 221), а «соседство Маяковского» трактуется как «испытанье» романтическим мировосприятием (2004б: 222), пониманием жизни «как жизни поэта» (2004б: 226). Абсолютизация романтического представления о поэте, воплощенная Маяковским и Есениным «покоряюще ярко и неоспоримо» (2004б: 226), оттеняется саркастическим отзывом Пастернака о собравшейся в доме «стихотворца-любителя А.» публике, перед которой в январе 1918 года Маяковский читал поэму «Человек»: «Большинство из рамок завидного самоуваженья не выходило. *Все чувствовали себя именами, все — поэтами*» (2004б: 229). Таким образом, негативные коннотации слова «поэт» сформированы и жизнетворцами, готовыми к *полной гибели всерьез*, и литературными обывателями.

Свое отличие от Маяковского видится Пастернаком «не как исконная органическая противоположность двух индивидуумов, а как результат свободного и осознанного *выбора*», «целенаправленного отказа от “совпадений” с Маяковским» (Флейшман 2003: 322). Исследователь справедливо полагает ключевым моментом пастернаковской исповеди свидетельство

о том, что разрыв с романтическим жизнепониманием «означал для Пастернака освобождение от “Маяковского” в себе самом. Жизненный путь Маяковского оказывается *одной из возможностей* автора “Охранной грамоты” — и притом возможностью отвергнутой» (Флейшман 2003: 325)². Следствием этого раскрепощающего выбора сам автор *Охранной грамоты* называет *Сестру мою — жизнь*, книгу, которая «безмерно больше» своего создателя и прежде разделяемых им поэтических концепций (Пастернак 2004б: 227).

Размышления о поэте в *Охранной грамоте* могут служить прямым комментарием к стихам о любви и творчестве, которые несут в себе память различения, разграничения «маяковского» и «своего»: в рамках романтического «зрелищного понимания биографии» поэт

немислим без непоэтов, которые бы его оттеняли, потому что поэт этот не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, *требующая фона* для наглядных очертаний. В отличие от пассионалий <средневековых мистерий Страстей Господних>, *нуждавшихся в небе*, чтобы быть услышанными, *эта драма нуждается во зле посредственности*, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания.

(Пастернак 2004б: 226)

Еще один штрих к пастернаковскому пониманию категории «поэта» содержат воспоминания Н. Вильмонта:

Пытаясь определить его отношение к стихам Маяковского, я сказал однажды:

— Вы в большей степени видите в них произведения *поэта*, чем произведения *поэзии*.

— Это *очень* точно. Именно так³.

(Вильмонт 1989: 55)

Все сказанное позволяет анализировать стихотворение «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» под знаком вопроса, сформулированного А. Долининым применительно к *Темам и вариациям*: «Где спрятан Маяковский?» (2017: 374–396) «Поэт» как слово со специфическими коннотациями, выражающими отвергнутую Пастернаком ценностную позицию, может быть достаточно уверенно связано с «олицетворением поэтической участи» (Пастернак 2004б: 221) — Маяковским.

Иначе ставит проблему «другого» С. Н. Бройтман. Описанная им форма высказывания (отсутствие в тексте «я», взгляд на лирического субъекта как на третье лицо — «он») в других стихотворениях пастернаковской книги «в чистом виде не встречалась ни разу»:

² Курсив принадлежит Л. Флейшману.

³ Курсив принадлежит Н. Вильмонту.

Ближе всего к ней «Памяти Демона» (выполняющее роль своеобразного «предисловия» или «магистрала» к «Сестре моей — жизни»). Существенная разница, однако, в том, что Демон — «легендарный» персонаж и действительно «другой» по отношению к субъекту речи, тогда как герой нашего стихотворения не кто иной, как сам лирический субъект, видящий себя в качестве «другого», но <...> демонического «другого» («поэта»)

(Бройтман 2007: 535–536);

строка «Влюбляется бог неприкаянный» — в контексте книги подразумевает именно Демона, а не другого бога

(Бройтман 2007: 538).

В своих заключениях исследователь опирается на «узнаваемый <“лермонтовский”> демонический хронотоп» двух финальных строф (2007: 538), прослеживает подхват образов текста-«магистрала» («горам Кавказа, “синеве ледника” и “льдам вершин” из первого стихотворения соответствуют “Анды”, — “таяню Андов” — “лавиной вернуся”»), констатирует сверхчеловеческую природу любви героя («И таяню Андов вольтет в поцелуй»), катастрофичность проявлений его чувства (2007: 538).

При всей ценности этих наблюдений возражение вызывает одно обстоятельство: по мере развертывания аналитической мысли С. Н. Бройтмана из его концепции словно бы исчезает важнейший собеседник Пастернака — Маяковский, чье присутствие было признано смыслообразующим в преамбуле разбора текста. Ведь к любовной лирике Маяковского возводится сама «структура субъектной сферы: “я” в присутствии любимой и адресуясь к ней противопоставляет себя осмеиваемым “им”», причем «есть основания говорить, что здесь не непосредственное и наивное совпадение с современником, а эстетически осознанный диалог с ним и ответ ему» (Бройтман 2007: 536). Очевидно, что эстетически осознанный диалог реализуется лишь в «целом» поэтического высказывания. Прежде чем восстановить эту целостность, отметим, что финальный демонический («лермонтовский») хронотоп с не меньшим основанием может быть назван и «маяковским»; два круга ассоциаций не противоречат друг другу.

Сравнение «Памяти Демона» и «Любимая — жуть! Когда любит поэт...» обязывает учитывать не только сам факт образных переключек, но и трансформацию ключевого образа гор: литературно «освоенный» Кавказ сменяется далекими (во всех смыслах) Андами. Вероятный творческий импульс Пастернака — сопряжение горной символики с темой страсти в *Облаке в штанах*: «Дразните?! // “Меньше, чему у нищего копеек, // у вас изумрудов безумий”. // Помните! // Погибла Помня, // когда раздразили Везувий!» (Маяковский 1955: 179). Изоморфность лирического героя Маяковского горным вершинам и вулканам подтверждена в пастернаковской «Смерти поэта»: «Твой выстрел был подобен Этне // В предгорьях трусов и трусих» (Пастернак 2004а: 64). Если лермонтовские истоки финала «Любимой...» обнаруживают себя мотивом высокогорного холода,

то с «вулканическим» Маяковским связано «*таянье* Андов». Одно уточнение влечет за собой целый ряд других, возникают предпосылки для установления новых межтекстовых связей.

Заявленная с первых же строк гиперболитичность, своего рода чудовищность героя — неотчуждаемое свойство Маяковского, уникальный, не подлежащий перенесению на кого-либо другого признак. Его лирический герой «Голиафами <...> зачат —// такой большой// и такой ненужный» (Маяковский 1955: 139); он отражается в оконном стекле гигантской химерой: «В стеклах дождевки серые// свылись, // *гримасу громадили*, // как будто воют химеры // Собора Парижской Богоматери» (Маяковский 1955: 177). Уподобление *поэта* — *мамонту* создает эффект прямой подсказки:

Любимая — жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.

Глаза ему *тонны туманов* слезят.
Он заслан. Он кажется *мамонтом*.
Он вышел из моды. Он знает — нельзя:
Прошли времена и — безграмотно.

(Пастернак 2003: 155)

Вместе с узнаванием «прототипа» героя возникают и упрочиваются ассоциации со стихотворением «Ко всему»:

Нет.
Это неправда.
Нет!
И ты?
Любимая,
за что,
за что же?!

(Маяковский 1955: 103)

Место обращения к *любимой* в структуре «драматургического» зачина, душевный хаос, словно бы переходящий от «я» у Маяковского к «он» у Пастернака, и в особенности развитие темы конфликта *поэта* с миром — всё это позволяет считать «Ко всему» одним из главных претекстов «Любимой...».

Пастернак по-своему воссоздает характерный для раннего Маяковского мотив всепроникающего эротизма, представленный (наряду с другими стихотворениями) в «Ко всему», где мир «находится во власти похоти, перемешивающей человеческое, звериное, вещное — всё звучащее и движущееся» (Большухин, Александрова 2022: 131). Сравним:

Улица *клубилась*, визжа и ржа.
Похотливо лазил рожок на рожок.

(Маяковский 1955: 103)

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.
 Как спаивают, просыпаются.
 Как *общелягушечью* эту икру
 Зовут, обрядив ее, — паюсной.

(Пастернак 2003: 156)

Никем до сих пор не отмечался и парафраз образа из «Нате!», передающий чувство омерзения при контакте с агрессивной в своем эротизме толпой:

Толпа озвереет, *будет тереться*,
 ошестинит ножки стоглавая вошь.

(Маяковский 1955: 56)

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт
И трутнями трутся и ползают...

(Пастернак 2003: 156)

Кульминация противостояния героя-поэта толпе *трущихся трутней* отмечена обращением Пастернака к одному из «скандальных» образов Маяковского, который неоднократно служил обоснованию его репутации «певца насилия»:

Довольно!

Теперь —
клянусь моей языческой силою! —
 дайте
 любую
 красивую,
 юную, —
 души не растрочу,
 изнасилую
 и в сердце насмешку плюну ей!

Око за око!

(Маяковский 1955: 104–105)

Тот факт, что исследователи не узнали источник образа, «совсем уж необычного для Пастернака» (Альфонсов 2001: 92), вполне объясним: слишком непривычна творческая рецепция стихотворения «Ко всему». Противоречия толкованиям вызывающей декларации Маяковского в духе презрения к обиходной морали и мещанской благопристойности, Пастернак оказался ближе всего к трагической сути вызова: выговоренная поэтом

<...> готовность к насилию есть не что иное, как «озвучание» того мироприятия, которое лирическому герою глубоко враждебно и чуждо. Только утрата веры в одухотворенность мира буквально, образно зримо соединяет Я с толпой, творящей насилие.

Все дальнейшее развитие сюжета стихотворения — это стремление героя вернуться к человеческой сущности, заново обрести самого себя (Большухин, Александрова 2022: 133).

Отсюда — «перестановка» участников конфликта при сохранении за соитием исходных языческих ассоциаций; месть лирического героя Маяковского «всему» (миру в целом) оборачивается местью *трутней* поэту:

*...И мстят ему, может быть, только за то,
Что там, где кривят и коверкают,
Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт
И трутнями трутся и ползают,
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
Подымет с земли и использует.*

(Пастернак 2003: 156)

Отмечая «двуголосие» словесного выражения кульминации, С. Н. Бройтман мотивирует его вынужденным обращением Пастернака к враждебному языку обывателей (при этом сама «вынужденность» приема остается не объясненной):

<...> на слово субъекта речи падает объектная тень «их» языка. <...> На фоне «сестры-жизни» <...> такое сочетание <вашу сестру>, сохраняя память об источнике, одновременно оказывается его прозаически сниженным (и что хуже — опошленным) вариантом <...>. Не менее сложно и слово «использует». Это, конечно, «их» слово. Оно принято субъектом речи для того, чтобы быть преодоленным, но сохраняет отчетливое двуголосие, которое *не может быть снято нарастающей высотой и грандиозностью финала* (Бройтман 2007: 537).

Внимание к реминисцентным связям текста Пастернака с поэзией Маяковского позволяет предложить иное прочтение.

Во-первых, Маяковский нередко прибегал к «чужому», не только «прозаическому», но даже «пошлomu» слову, которое, будучи перенесено в новый контекст, буквально взрывало инерцию литературных ожиданий читателя. Укажем лишь на один выразительный и несомненно памятный Пастернаку образец такой творческой практики — из *Облака в штанах*:

*Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся <...>.
Вся земля поляжет женицной,
заерзает мясами, хотя отдаться*

(Маяковский 1955: 187)

Вероятно, пастернаковская *вакханка*, *подымаемая* героем-поэтом *с земли*, явилась творческой контаминацией двух образов «языческой» страсти «от Маяковского». Во-вторых, переход от эротической дерзости и стиливого шокинга к «нарастающей высоте и грандиозности финала»

(С. Н. Бройтман) оправдан законами именно того поэтического мира, который осваивается Пастернаком в качестве «другого», *жуткого* (не только для *любимой*), притягательного, покоряющего.

Автор текста вместе со своей *сестрой-жизнью* (она же адресат высказывания, *любимая*) оказывается втянут в действие, инспирированное, внушенное иной — по отношению к его собственной личности — властной творческой силой. Именно взгляд «из мира Маяковского» избавляет горную символику от лермонтовской (по генезису) демонической двойственности, абсолютизирует духовную чистоту и мощь чувства:

*И таянье Андов вольет в поцелуй,
И утро в степи, под владычеством
Пылящихся звезд, когда ночь по селу
Белеющим бляньем тычется.*

(Пастернак 2003: 156)

Горная и *звездная* чистота духа соединяются с *утром* — подобно тому, как герой Маяковского проходит через ночные метания, «языческое» самоутверждение, мстительные порывы, чтобы *утром* воззвать *ко всему*:

*До края полное сердце
вылью
в исповеди!*

(Маяковский 1955: 106).

При той плотности «маяковских» реминисценций, которые мы постарались показать, неслучайным представляется и близость двух образов «переполненности» чувством: *сердце вылью — вольет в поцелуй*.

Наконец, к последней строфе становится явным накопление семантических и стилевых сдвигов, высвобождающих пастернаковское слово из-под обаятельной власти «другого». Финальный *хаос* не тождествен разрушительному первобытному *хаосу*, что *выползает на свет* при вступлении в человеческий круг *бога неприкаянного*; теперь это «прямая эманация любви и всеединства» (точнее, любви как всеединства), причём «метаморфоза субъекта» влечет за собой переключение всех действий — грандиозных любовных жестов — в безличный план (Бройтман 2007: 539, 540):

*И всем, чем дышалось оврагам века,
Всей тьмой ботанической ризницы
Пахнёт по тифозной тоске тюфяка,
И хаосом зарослей брызнется.*

(Пастернак 2003: 155)

Таким образом, в пределах одного теста совершается перестроение основ поэтического мира — сферы любви и творчества.

Драматизм преодоления «“Маяковского” в себе самом» (Л. Флейшман) выражен кульминационным двустушием о *вакханке* как превращенной,

преображенной волей героя-поэта *сестре*: ведь за *сестринским* образом стоит весь мир пастернаковской книги, где нет места волевому самоутверждению в любви.

Для уяснения итогового смысла этого диалога важно помнить о сугубо тематическом совпадении *Сестры моей — жизни с Облаком в штанах*, «Ко всему», *Флейтой-позвоночником*: подобно трагическим произведениям Маяковского, книга Пастернака рождена любовью отвергнутой, «нездоровой, бессонной, умопомрачительной» (2005а: 624). Между тем образ чувства пастернаковского «я» контрастирует с любовной одержимостью героя Маяковского, как противостоит «богу неприкаянному» олицетворенная сила любви в следующем стихотворении из раздела «Послесловье» — «Давай ронять слова...»:

Ты спросишь, кто велит,
 Чтоб август был велик...
 <...>
 Ты спросишь, кто велит?
 – Всесильный Бог деталей,
 Всесильный Бог любви,
 Ягайлов и Ядвиг.

(Пастернак 2003: 157)

«Давай ронять слова...» написано много раньше, чем «Любимая — жуть! Когда любит поэт...», в 1917-м, но в состав книги стихотворение вошло на стадии подготовки первого издания (Бройтман 2007: 542). Мотивом этого авторского решения было, по-видимому, осознание антиномии «своего» и «другого» (преодоленного), которое столь наглядно выражено контрастными формулами «Бог любви» — «влюбляется бог». Композиционная последовательность текстов, не совпадающая с реальной хронологией творчества, утверждает саму направленность развития — «уход от Маяковского».

В мире Маяковского нелюбящая любимая должна быть отвоевана у «Повелителя Всего» (1955: 252), возвращена, присвоена: «Мария! Мария! Мария! //Пусти, Мария!»; «Мария, дай!» (1955: 191, 193), и со временем лирический герой не изменится: «Я все равно/тебя/когда-нибудь возьму// — одну/или вдвоем с Парижем» (1958: 389). Комплекс отвергнутого влюбленного будет роковым образом воспроизводиться Маяковским в отношениях со всеми современниками (от читателей до товарищей по цеху), с надличными силами (от Бога до советской власти). Именно романтическая позиция «поэта» обрекает его считать мир неотзывчивым: «Глухо.// Вселенная спит, //положив на лапу// с клещами звезд огромное ухо» (1955: 196); «Я хочу быть понят моей страной, //а не буду понят — / что ж?! //По родной стране / пройду стороной, // как проходит / косой дождь» (1957: 489).

Пастернаковский образ «любви поэта» предвещает актуализацию формулы «смерть поэта» в стихотворении на самоубийство Маяковского.

Нам представляется, что и страницы *Охранной грамоты*, посвященные трагедии Маяковского, можно прочесть как изложение сбывшегося пророчества, которое давно созревало в сознании Пастернака. Соответственно, пастернаковское «расподобление» с Маяковским в *Сестре моей — жизни* (а затем радикальное переписывание раннего «Марбурга» — одного из самых «маяковских» его стихотворений) не просто задает иное решение любовной темы, но оформляет мировоззренческий поворот, который переживался Пастернаком в годы работы над книгой о любви: выходом из болезненных, потенциально трагических коллизий становится благодарное приятие мира.

ЛИТЕРАТУРА

- Альфонсов Владимир. *Поэзия Бориса Пастернака*. 2-е изд. Санкт-Петербург: «САГА», 2001.
- Большухин Леонид, Александрова Мария. *Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности»*. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2022.
- Бройтман Самсон. *Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь»*. Москва: Прогресс-Традиция, 2007.
- Вильмонт Николай. *О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли*. Москва: Советский писатель, 1989.
- Долинин Александр. «Где спрятан Маяковский? (Заметки об устройстве “Тем и вариаций”»)». *Новое о Пастернаках: Материалы Пастернаковской конференции 2015 года в Стэнфорде* / Под ред. Л. Флейшмана. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2017: 374–396.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 7. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 9. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. I: Стихотворения и поэмы 1912–1931. Москва: Слово/Slovo, 2003.
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. II: Спекторский. Стихотворения 1930–1959. Москва: Слово/Slovo, 2004 (2004а).
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. III: Проза. Москва: Слово/Slovo, 2004 (2004б).
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. VII: Письма 1905–1926. Москва: Слово/Slovo, 2005 (2005а).
- Пастернак Борис. *Полное собрание сочинений с приложениями*. В 11 т. Т. X: Письма 1954–1960. Москва: Слово/Slovo, 2005 (2005б).
- Флейшман Лазарь. *Борис Пастернак в двадцатые годы*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2003.
- O’Connor K. T. *Boris Pasternak’s “My sister — life”. The Illusion of Narrative*. Published by Ardis, Ann Arbor, 1988.

LITERATURE

- Al’fonsov Vladimir. *Poeziya Borisa Pasternaka*. 2-e izd. Sankt-Peterburg: “SAGA”, 2001.
- Bol’shuchkhin Leonid, Aleksandrova Mariya. *Liricheskiy geroy Mayakovskogo: fenomen “nezavershennosti”*. Moskva: Izdatel’skiy dom Vyshey shkoly ekonomiki, 2022.

- Broytman Samson. *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moya — zhizn"*. Moskva: Progress-Traditsiya, 2007.
- Dolinin Aleksandr. "Gde spryatan Mayakovskiy? (Zametki ob ustroystve 'Tem i variatsiy')". *Novoye o Pasternakakh: Materialy Pasternakovskoy konferentsii 2015 goda v Stenforde / Pod red. L. Fleishmana*. Moskva: Izdatel'skiy tsentr "Azbukovnik", 2017: 374–396.
- Fleishman Lazar'. *Boris Pasternak v dvadtsatyye gody*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proyekt, 2003.
- Mayakovskiy Vladimir. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 13 t. T. 1. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1955.
- Mayakovskiy Vladimir. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 13 t. T. 7. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1957.
- Mayakovskiy Vladimir. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V 13 t. T. 9. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1958.
- O'Connor K. T. *Boris Pasternak's "My sister — life"*. *The Illusion of Narrative*. Published by Ardis, Ann Arbor, 1988.
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. I: Stikhotvoreniya i poemy 1912–1931. Moskva: Slovo/Slovo, 2003.
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. II: Spektorskiy. Stikhotvoreniya 1930–1959. Moskva: Slovo/Slovo, 2004 (2004a).
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. III: Proza. Moskva: Slovo/Slovo, 2004 (2004b).
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. VII: Pis'ma 1905–1926. Moskva: Slovo/Slovo, 2005 (2005a).
- Pasternak Boris. *Polnoye sobraniye sochineniy s prilozheniyami*. V 11 t. T. X: Pis'ma 1954–1960. Moskva: Slovo/Slovo, 2005 (2005b).
- Vil'mont Nikolay. *O Borise Pasternake. Vospominaniya i mysli*. Moskva: Sovetskiy pisatel', 1989.

Леонид Большухин, Марија Александрова

„КАД ПЕСНИК ЛУБИ...“: ПАСТЕРНАК VS МАЈАКОВСКИ

Резиме

У раду се разматра песма Бориса Пастернака „Вољена — језа! Кад песник љуби...“, која заузима посебно место у структури књиге *Живой — браїи мој* и у саставу њеног крајњег дела „Поговор“. Показано је да аутор песме представља вредносну позицију, модел понашања и стваралачку философију заљубљеног „песника“ као „другог“ у односу према лирском „ја“. Испоставља се да је тај „други“ у Пастернаковој стваралачкој свести Мајаковски. Пратећи пут одбијања номинације „песник“ као облика самоодређења, аутори рада показују везу песме „Вољена — језа! Кад песник љуби...“ са *Защити́ином ѿво́лом*, а такође детаљно заснивају хипотезу о најважнијем тексту за ствараоца *Живойа — браїи моџ* — шокантној песми Мајаковскому „Свему!“.

Кључне речи: Пастернак, Мајаковски, песник, „други“, лирски дијалог, „туђа“ реч.