

Итальянское искусство в поэзии Жозефины Пастернак

А. В. Марков

профессор, Российский государственный гуманитарный университет.
Россия, г. Москва. ORCID: 0000-0001-6874-1073. E-mail: markovius@gmail.com

Аннотация. В поэзии Жозефины Пастернак образы западного искусства оказываются частью размышлений о природе памяти, влюбленности и любви. Внимательное чтение стихов и атрибуция упомянутых произведений позволяет объяснить предложенную поэтессой концепцию жертвенной любви. Вскрываются основные опорные точки этих размышлений: наследие Микеланджело и Бронзино, Пасха в Италии и туристическая индустрия. Музейные впечатления в ее стихах дополняют туристические, раскрывая профессиональную любовь художника к произведению. В этих стихах проводится определенный метод вживания в судьбу художника и в те обстоятельства, в которых он вынужден был действовать.

Как и для Бориса Пастернака, для Жозефины Пастернак важны не эмоции при встрече с искусством, а понимание общих законов художественного творчества, влияющих на восприятие социальной жизни и истории. Только в отличие от Бориса Пастернака, внимательного к переломным эпохам, Жозефина Пастернак исследует роль творчества в спокойной повседневности. Ключом к ее стихам становится ее философское исследование логики Сократа и Аристотеля. Жозефина Пастернак доказала, что силогистике Аристотеля предшествовали различные визуальные подходы к личности Сократа, который создал ответственное высказывание. В стихах она применяет это свое историко-философское открытие к изобразительному искусству. Согласно мысли поэтессы, культура Ренессанса требовала различать влюбленность и любовь, и это различие создало более глубокое понимание памяти. Давид Микеланджело, Иоанн Креститель Пьеро делла Франческа и Христос Бронзино обладают для нее теми же свойствами, что Сократ, как равно требующие от искусствоведа создавать ответственные высказывания. Поэтому внимание к музейной ценности и незаметным особенностям произведений позволяет Жозефине Пастернак лирически представить миссию художника как создателя ответственной памяти о подлинной любви, значимой для всей вселенной.

Ключевые слова: Жозефина Пастернак, Микеланджело, Бронзино, экфрасис, живопись, Ренессанс.

Жозефина Леонидовна Пастернак (1990–1993) обладала особой одаренностью: значительно уступая своему великому брату в изобретательности, она равнялась с ним в открытости разным культурам, знании разных языков и разных форм культурного выражения, что отвечало и распределению ролей в семье, введенному Л. О. Пастернаком [1], и неожиданной роли философии для продолжения самоопределения братьев и сестер в этой семье друг по отношению к другу [15], к ценностям друг друга [14, с. 405] и даже мировоззренческим позициям [13, с. 285]. Такая живая эрудиция, требующая уметь ориентироваться в разных культурных мирах, опиралась на опыт предшествующих русских поэтов, что мы видим в ее стихах, многие из которых, особенно посвященные городам, развивают готовые мотивные комплексы вместе с их ритмическим сопровождением. Например, в строках стихотворения «Лука» [7, с. 31] «Мамонт без клыков и жизни, / Незаконченный собор. / Верный готике, эскизный / Безошибочный набор» нельзя не узнать хорей «Поездки в Ассизи» Михаила Кузмина (с прямыми параллелями, например, в изображении ненасильственного обращения с природой: «Жизни здесь не погоняют» как соответствие кузминскому-францисканскому «Довезет веселый ослик»). Стихотворение «Дольдельберг» [8, с. 24] с его романсовыми оборотами и ритмами, «Не знаю почему – в моем воспоминаньи / Мне чистый город этот – символ пустоты, / Необъяснимого, без встречи, расставанья – / Быть может потому, что отвернулся ты...» легко напоминает образы и обороты фетовского «Сияла ночь. Луной был полон сад...». Или стихотворение «Штарнберг» [7, с. 44], посвященное трагической кончине Людвига II на озере, сразу же напоминает о мотивах русского символизма: «Озера шири ширь и рознь / А это вольное как море, – / И если жизнь морочит – брось! / Смерть восстановит правду в споре» – такие повелительные призывы, обобщающие всё содержание жизни, сразу напоминают «Валерию Брюсову» Блока: «А красотой без слов повелено...» Тем самым для Жозефины Пастернак встреча с городами Европы была способом восстановить культурную память о сложных эмоциях и

переживаниях, которые уже нашли свою дикцию в русской поэзии, но которые именно поэтому нельзя сводить к развитию готовых сюжетно-мотивных комплексов – наоборот, столкнувшись с ни на что не похожим городом, надо заново собрать те мотивы, которые определяли эмоциональные режимы межличностных отношений, важных и для предпосылок романного строя Бориса Пастернака [2, с. 29], и тех способов передачи впечатлений искусства, которые нашли окончательную реализацию в романе, не археологического, а жизнетворческого типа [10, с. 27; 11, с. 59; 12, с. 105].

Некоторые стихи Жозефины Пастернак предвосхищают увлечения позднего Пастернака, например, строки «Не лейкой, ноктюрном Шопена Левкой, табак, резеду / Во тьме поливали, и пена / Не таяла долго в саду» [7, с. 53] ритмически напоминают «Средь шумного бала, случайно...» А. К. Толстого, но конечно, подсказывают нам образ Шопена у Пастернака («Во всем мне хочется дойти...»). А строки [7, с. 55]:

В круженье снежинок бесшумном
Земля обручается небу,
И мягко сгребаются думы
У церкви Бориса и Глеба.

– сразу напомнят любому читателю Б. Л. Пастернака о географическом расположении сюжета его «Вакханалии». Можно говорить здесь о музыкальном переживании пространства как предпосылке новой психологической лирики [4, с. 84; 5, с. 22–24], общей для брата и сестры при всех прочих различиях. Главным различием можно считать то свойство, которое уже отмечалось для эмигрантской лирики [6, с. 619] – отказ от переживания переломных эпох как главного ресурса вдохновения в пользу перебора в воспоминаниях знакомых и экзотических пространств.

Будучи разносторонне одаренной женщиной, Жозефина Пастернак написала философскую диссертацию «Неопределимость: очерк философии познания», недавно переведенную на русский. Этот труд был признан необходимым вкладом в философскую дискуссию, и нам он важен тем, что в нем зрительная память противопоставляется простой ассоциативной памяти, основанной на силлогизмах. Пастернак прямо говорила, что в создании силлогистики Аристотель был «движим грамматическими соображениями» [9, с. 347] и что силлогистика не может правильно направлять мышление, а обладает разве некоторым потенциалом верификации [9, с. 404]. При этом она заметила, что Аристотель хотел «обуздать *сам процесс мышления*» [9, с. 403], и на следующей странице иронизирует, что если бы Сократ и Аристотель были современниками, никакой силлогистики мир не узнал, потому что Сократ ее бы высмеял, «как высмеял многие фантомы, плоды мышления, ведомого желанием» [9, с. 404], и «бестселлер из Стагиры» [5, с. 369] не состоялся бы.

Аристотель, по мнению Пастернак, руководствуется в выстраивании аргумента «Все люди смертны, Сократ смертен...» визуальным от противного: «Трудно зрительно представить бессмертных людей, и точно так же трудно зрительно представить бесконечность» [9, с. 391], сведением визуальной памяти к чистым функциям сравнения возможности или невозможности взвешенного суждения. Но Пастернак до этого уточнила, что смертность Сократа просто интереснее, чем внешность Сократа, «[п]о очевидным причинам» [9, с. 389]. Таким образом, согласно философской позиции Жозефины Пастернак, правильное мышление, не сводящееся к силлогизмам, основано на некоторой визуальной двуслойности: сначала мы замечаем внешние черты Сократа, но потом замечаем (и вполне зримо), и что Сократ может умереть. Сначала мы видим нечто, заставляющее нас влюбиться, пробуждающее влюбленность, а потом уже видим и жертвенность, и ответственность, и вечное значение фигуры Сократа. Объединяет эти два слоя, влюбленности и любви, только общее напряжение Сократа, готового помнить себя и познавать себя, напряженно знать себя и как бы парадоксально восходить выше себя самого, хотя силлогистика Аристотеля и должна была как бы упразднить все эти парадоксы. Но спор с Аристотелем и позволил Жозефине Пастернак открыть искусство по-новому, и ее стихи выглядят как раскрытие в образах тех принципов рассуждения о роли ответственного мыслителя, которые в ее философском труде даны в понятиях.

Чтобы понять смысл отсылок к искусству в поэзии Жозефины Пастернак, следует сначала определить, как она соотносила в поэтическом изображении пластические искусства с другими, а затем понять, в чем для нее состояла специфика восприятия итальянского искус-

ства в итальянском путешествии, – чем рассмотрение его на месте создания отличалось от знакомства с ним в музее или по репродукциям. На первый вопрос ответить легче всего, потому что музыкальные мотивы в стихах Жозефины Пастернак часты, но связываются со вполне определенным комплексом впечатлений, блокирующим другие чувства кроме слуха – с темной зимней ночью, вообще с невидимым полумраком, с зимним жаром и бессонницей в жар, когда разве слышны непонятные звуки. Так, музыка Моцарта сравнивается с проповедью Предтечи (а значит, с зимним праздником Крещения) «в полуночном Зальцбургском мраке» [7, с. 35], а Шуман вызывает в памяти «банкеты января» [8, с. 38]. Такой мрачный и зимний ландшафт музыкального исполнения требует понимать живопись и вообще пластические искусства как наслаждение зрения после долгого перерыва, иначе говоря, вписывать в контекст весны, что мы и видим в ее стихах итальянского путешествия, где действие происходит весной.

Второй вопрос усложнен тем, что и в стихах о путешествиях могут вполне упоминаться как непосредственные зрительные впечатления, так и опосредованные способы обращения с искусством, такие как покупка репродукции и рассматривание ее в дороге. Другими словами, определенные формы памяти, позволяющие правильно прочитывать произведение уже после того, как ты расстался с его непосредственным впечатлением, оказываются не менее важны, чем ощущение Италии с ее культурной атмосферой. Но мы видим, что и стихи, посвященные музейным экспонатам, судя по всему, увиденным только на репродукции, подразумевают не столько оживление изображенного, сколько размышление об аффектах, тех эмоциях, носителями которых являются эти произведения как хранители памяти. Многослойности существования произведения, которое известно и как оригинал, и как растиражированная репродукция, отвечает многослойность памяти. Это мы видим в стихотворении «Барельеф из Парфенона» [7, с. 46], где описывается барельеф «Задумавшаяся Афина» (в англоязычной традиции – Mourning Athena, скорбящая Афина), найденный на Акрополе в 1888 году и с тех пор находящийся в музее, при этом тиражируемый во многих книгах о древнегреческой культуре как образец высокой классики. Стихотворение представляет собой риторический диалог, который должен ответить на вопрос, почему смелая богиня, «на всё глядящая в упор», потупила взгляд. Ответ оказывается двойным, двуэтапным: для женщин-воительниц очень тяжела как первоначальная влюбленность в стремлении первого шага навстречу мужчине, так и уже необоримая страсть. Первая «смерть» выделяет женщину из среды других «Ев», обособляя ее индивидуальность, а вторая «смерть» несовместима с верностью, требуя подражать не хранительнице семейного очага Гере, но любвеобильному Зевсу:

Пусть умирают амазонки дважды
(Брунгильды сон, Пентезилеи гнев):
Смерть первая: сражающая жажда,
И утоление – не по рецепту Ев –

Вторая смерть. Их шлем тяжеле рока,
Бумаги – легче. Скинуть! страсть, бери!
(Но и любовь не служит им уроком
И Зевса чтят, не Геры алтари).

Таким образом, скорбь Афины выводится из ее природы: будучи мыслью Зевса, рожденная из ее головы, она не может не видеть страдания всех женщин и не печалиться о них, не сочувствовать, если настоящая мысль мыслит обо всем. Поэтому получается, что существование Афины на репродукции оказывается необходимым для того, чтобы видеть, как именно она высечена, рассматривать отрешенно артефакт и тем самым отмечать, что есть в этой стеле не только эмоция, но и вполне определенный замысел художника, мысль о мысли:

Но Зевса дочь ... тебя ль коснулось пламя
Нечистое – земнорожденных чад?..
– Такой тебя художник высек в камне,
Главой к плечу (куда, куда руками!)
С Олимпа увидавшей ад.

Такая двуслойность восприятия, открывающего тайну ремесла, а значит, соответствие художественной идеи произведения более глубокой идее жизненного предназначения женщины,

представлена и в итальянских стихах, рассказывающих как будто о непосредственном туристическом опыте. Так, в итальянских стихах сложная система указаний на невыразимое в атмосфере страны, на то, что не передашь искусством, должна произвести сам эффект столкновения с реальностью. Образ Тосканы открывается «Приездом» [8, с. 40], где обыгрывается имя Флоренции как цветущей. При этом образность Флоренции задается культурными смыслами отдельных символов: «молоко, смущенное клубникой» – молоко ассоциируется явно с изобилием и полнокровностью жизни, клубника – с любовным жаром, от которого «закипает кровь». Эти культурные символы группируются вокруг общего образа Флоренции как «зеркала Италии» [3]: «Левкои – в зеркале» сразу должны напомнить о весеннем цветении в Средиземноморье, опять же о цветущей Флоренции и о небывалой яркости цветов как таковых. Но кроме весенних впечатлений юга в этой Флоренции, погруженной «в цвета... и в аромат», есть и образы живописного искусства: если тосканская даль «подобно крыльям птицы / Трепещущая, сизая» – то она напоминает сфумато ренессансной живописи, причем поэтесса говорит, что это настоящее сфумато, настоящую зимнюю дымку, как и весеннюю зелень, нельзя передать в искусстве, она не вмещается ни в какую раму, даже в раму окна: «к окну / Не подходящая, сквозящая». Таким образом, Флоренция оказывается двуслойной: есть некоторая совокупность символов, которые сразу внушают определенные эмоции и настроение, но есть и общая мысль о невыразимости духа Флоренции в искусстве, даже если вся необходимая атрибутика живописной оптики, такая как зеркала, окна, рамы, соблюдена.

В дальнейших стихах о Флоренции достигается особое взаимопроникновение образов, основанное на метафоризации значительной части архитектурных, живописных и прочих туристических впечатлений. При этом ключевой образ, наиболее фантастический, как оказавшийся в центре такой метафоризации, также показывает как величие искусства, так и невозможность для искусства выразить подлинное душевное напряжение. Так, в стихотворении «Пиццале Микеланджело» [8, с. 41] площадь отождествляется с морским простором, а собор – с кораблем:

Подплывает, чаруя смещеньем,
Проглотивший пространство собор.

Две метафоры – море и корабль – поддерживают друг друга, и нельзя сказать, как именно одна вытекает из другой – они требуются обе. Туристические открыточные впечатления сменяют друг друга («И один за другим подниматься / Соберутся то церковь, то дом» – что дальше поддерживает образы морского простора и корабля!), но дальше появляется описание статуи Давида, как третьего предмета, который усиливает эти метафоры: его дыхание уже не морское, а океанское, он уже высится среди моря как зов, вроде маяка, способного выдержать все ветры, и некоторая двусмысленность отдельных сравнений (гордость Иеговы – это Давид прославляет Иегову или Иегова гордится Давидом? – первое больше соответствует библейскому духу, а второе – русским функциям падежей) только усиливает общее впечатление:

– Среди однообразья морского
Этой площади – зов, монолит:
Обернитесь же! гордость Иеговы:
Совершенство: библейский Давид.

Одарен океанским дыханьем
Непорочно разлившийся круг.
Терпеливо к ветрам изваянье,
Тело – скромно натянутый лук.

«Псалмопевец, собою одетый» оказывается самодовлеющим образом, выражающим способность искусства к предельному напряжению при виде совершенства. Давид как бы становится сам себе искусством, причем недостижимым искусством, искусством, недостижимым для самого себя, поэтому он и сравнивается с натянутым луком. Такой образ искусства, пытающегося подняться выше себя самого, позволяет дальше ввести новый способ для образов поддержать друг друга, указать на то, что искусство видит само себя в каком-то другом искусстве, и это оказывается фоном для разыгрывающейся любовной драмы, где уже не просто два образа поддерживают друг друга энергией своей метафоричности, но возлюбленные про-

должают роман благодаря энергии памяти. А именно в стихотворении «Пицца Сантиссима Анунциата» [8, с. 43] описывается довольно поздний, начала XVII в., памятник Фердинанду Медичи: «Бронзовый всадник стоит – взором к окну», «Полуоткрыто с тех пор / (всадника воля) окно». Такое искусство, которое заглядывает в окно, оказывается вписано в некоторую рамку восприятия, есть лишь условное обозначение места, где возлюбленные находят друг друга взглядом. В начале стихотворения арки на этой площади отождествляются со вздохами, в галерее происходит томительное ожидание и длительность времени ожидания соотносится с удаляющейся перспективой арок. Но статуя напоминает, что это свидание уже состоялось, сколь бы оно ни казалось невозможным, и теперь нужна память, которая по какой-то репродукции, связанной с этой площадью, восстановит ход любовного свидания.

Это и происходит в следующем загадочном стихотворении [8, с. 44], открывающемся с упоминания репродукции Бронзино, не названо какой:

Вот репродукция Бронзини.
И полицейский – Аполлон.
И неизменно темных пиний
Ничем не омраченный фон.

Их неизменна складка мантий.
В тарелке шляпе – иезуит.
Бутыл огромная кьянти
На таратайке дребезжит.

Весенний дождик сладко реет,
Поит глициний торжество.
И Аполлон, и портупея,
И пиний темно-серый ствол.

Еще не понимая, почему полицейский сравнивается с Аполлоном и зачем понадобилось имя Бронзино, о котором обычно знают в основном специалисты, мы узнаем признаки тосканских имений: пинии, которые обязательно растили как величественные деревья, глицинии как фиолетовый цветок Тосканы, такой же ее символ, как лаванда для Прованса, и, конечно, сосуд кьянти. Мы выехали из города с сувенирами, но что происходит в самом стихотворении?

Всё встает на свои места, если мы поймем, что здесь продолжается тема церкви Сантиссима Аннунциата, как места встречи возлюбленных, для которой Бронзино и написал алтарный образ Воскресения Христова (Сошествия во Ад), все художественные решения которого были подсказаны потрясшим художника Страшным Судом Микеланджело. Глициния цветет в апреле, на Пасху, тогда же бывают мелкие дожди. Получается, что повествовательница покидает город после Пасхи, уже воскресший город, город воскресения. Вне календаря у нас была бы память о романе юноши и девушки, но остается память о воскресении в виде гравюры. Таким образом, религиозное ренессансное искусство, начиная с Давида Микеланджело, оказывается функцией такого переживания Пасхи как итога итальянского паломничества.

Сопряжение Бронзино и Микеланджело продолжено стихотворением «Пиета (Микеланджело)» [8, с. 45–47], представляющим собой драматический миракль, в котором мир назван «[м]аленькая каменная кукла», «без лица и без мыслей», что вызывает ассоциацию с Бронзино в Уффици, где экспонируются его детские портреты Медичи. Раз имя Бронзино прозвучало, поэтесса не могла о нем не думать. Но также и стихотворение «Пистоя» [4, с. 48] требует видеть в городе пестрый рынок и рыночную корзинку, «узор арабески». Арабеска могла возникнуть как ассоциация с мавританской Испанией, потому что через Пистую шел путь паломников из Рима в Сантьяго-де-Компостелла, отвоеванный у арабов еще в 750 году, но эта ассоциация менее обязательная, чем цветные расшитые одежды Бронзино, как полная противоположность белому мрамору Микеланджело.

Как мы говорили, встреча с музеем и репродукцией требует особой двуслойности ассоциаций, история влюбленности как вдохновения и история любви как памяти, которая решается в собственной позиции изображаемого лица. Стихотворение «Крещение (Пьеро де ла Франческа)» [8, с. 64–65] описывает лондонскую картину, говорит о встрече в галерее. В первой части стихотворения дается традиционный экфрасис с указанием на такие детали,

как густота листьев, общая статичность композиции со стволом дерева в центре, неизвестное лицо, смиренно готовое принять крещение, особенности крещального ковша и обмелевший до самого дна Иордан:

Листья чернее гнева.
Тише рассветов ствол.
Голубь простертый и слева:
Покорности естество.
Смирение. Медной тарелкой
Бога покрыл человек.
Бледно намечен и мелко
Уровень неба и рек.

Единственное для нас, зрителей, – этот человек, снимающий покорно рубаху перед крещением, стоит справа, а не слева. Но здесь появляется главная тема – художник и создает ту рамку восприятия, которая и позволяет понять главные эмоции. Если дерево раскидисто, оно будет напоминать о гневе, а если небо взято в полукруг алтарной рамы, то оно тоже кажется мелким, как и река, оно не может уйти в глубокую даль, схваченное этим обручем. Но за первой частью, говорящей о власти художника, о влюбленности художника в свое произведение, появляется вторая часть, говорящая о любви:

Иоанн! Черный мужик!
Слушайся гласа! Служи.
Сын тебе темному внемлет.
Благословляет землю.
Да будет воля Отца.

Ты думаешь, надо? Крести!
Сын и это готов снести:
Теплой водицы грязь,
Духа Святого вязь.
Да будет воля Отца.

Ангелы встали топорно,
Сузился Бог покорно:
Отец Небесный! стою
На самом краю
У вод Иордана
Под дланью Иоанна.
Да будет воля Твоя.
Упруга, Отец, земля.
Да будет воля Твоя.

Любовь раскрывается здесь как постоянное действие воли Бога, готового к самопожертвованию по законам искусства, готового «сузиться покорно». Определение «черный мужик» для Иоанна Крестителя очень странное – на картине он смуглый, но не похож на мужика. Конечно, имеется в виду его борода и длинные волосы, «черный» в значении заросший волосами. Также и слова об ангелах «встали топорно» могут удивлять, потому что написаны они весьма искусно, но скорее всего речь идет о том, что они на картине как будто водят хоровод – отсюда ассоциация с народом, с теми же мужиками и с топорностью. Таким образом, речь идет здесь о том, что художник должен преодолевать множество трудностей, быть готовым к грязной предварительной работе, и только тогда чистая высшая воля исполнится. Образы Иоанна и ангелов как крестьян, а крещения – как грязной работы, вроде работы на земле, выражают то, с чем приходится иметь дело художнику, которого только постоянная любовь, а не мимолетная влюбленность в предмет, может направить к созданию совершенного произведения. Итак, как только мы вновь попадаем из-под неба Италии в музей или в альбом, мы говорим уже не о пережитой любовной драме, а об ответственности художника за произведение, о художнике как о мыслящем, о мысли Афины и мысли Иоанна Крестителя. Так и в третьей части наконец появляется взгляд Иоанна на ситуацию, именно Иоанн, как прежде Афина и Давид, оказывается напряжен:

Партиколаре. Частичка.
А замысел в ней.
Кисть авансцены кличка.
Приманка. Христос плотней
Булки из сонных пекарен.
Скучный Иоанн педагог.
Замысел сзади: парень,
Который не смог
Прикосновенья рубашки
К телу снести.
Брось, Иоанн, замашки!
Иди рядового крестить.

В этом сложном на первый взгляд финале сочетается две напряженные памяти: память о воскресшем Христе в хлебе и память о самом крещении как крещении «рядового». Иоанну нужно было крестить Иисуса как любого другого человека, сколько бы он ни отказывался, признавая пророческую силу Иисуса, он должен был тем самым перейти от напряжения отказа к особому напряжению, возвыситься до собственной непорочности. И как замысел Афины – это сострадание к женщинам, так и здесь замысел Иоанна как скучного педагога – это спасение всех благодаря частицам Евхаристии, благодаря подобиям, как бы репродукциям, но которые на самом деле и оказываются подлинными частицами. Кажется, что они «из сонных пекарен», что память спит, но на самом деле память оказывается самым живым ощущением того замысла, который настигает «сзади», застаёт врасплох. Как и в итальянских стихах память о Бронзино оживает как свидетельство о Пасхе, так и здесь память о евхаристическом хлебе оживает как освящение материи. Художнику надо бросить замашки и стать настолько сострадательным, чтобы вся материя его творчества освятилась.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. Жозефина Пастернак как философ открыла двуслойность визуального акта, от влюбленности к любви, и доказала, что фигура Сократа и является фигурой ответственности за правильность любви как метода познания. В стихах, посвященных искусству, она говорит о такой же влюбленности и любви на фоне образов искусства и образов церковного календаря, находя в «Давиде» Микеланджело и живописи Бронзино необходимые ресурсы для создания нужных режимов зрения. При этом если мы перемещаемся из-под неба Италии в мир репродукций и музеев, мы уже говорим не об ответственности художника, превращающей любовный роман в общее переживание новой жизни после Пасхи, а об ответственности самих изображаемых лиц, таких как Афина и Иоанн Креститель, за человеческие страдания и их преодоление в особом напряжении, превращающем любого человека в художника хотя бы на уровне мысли, освящающего всю материю искусства как общее достояние человечества.

Список литературы

1. Акимова А. С. Художественный мир Л. О. Пастернака и поэтика Б. Л. Пастернака // *Объятие в тысячу охватов*. М., 2013. С. 27–39.
2. Арустамова А. А. Художественный мир романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // *Литературное краеведение в школе*. Пермь, 2018. С. 160–177.
3. Данилова И. Е. Цветок Тосканы, зеркало Италии. Флоренция XV века: голоса современников. М. : РГГУ, 1994. 32 с.
4. Иванов В. В. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // *Философия. Литература. Искусство*. Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Александр Скрябин. М., 2013. С. 79–113.
5. Колотаев В. А. Фотоискусство как система поэтически эксплицируемых репрезентаций // *Артикульт*. 2017. № 1 (25). С. 18–32.
6. Марков А. В. Между викторианством, ар-нуво и ар-деко. Экфрасис в блоковской линии поэзии русской эмиграции // *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: материалы конференции*. Седльце, 2018. С. 617–634.
7. Пастернак Ж. Координаты: Стихи. Берлин : Петрополис, 1938. 84 с.
8. Пастернак Ж. Памяти Педро: [Стихи]. Paris: Ymca-Press, 1981. 109 с.
9. Пастернак Ж. Хождение по канату: мемуарная и философская проза, стихи. М. : Три квадрата, 2010. 543 с.
10. Седакова О. А. «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып. I. М. : Наследие, 1992. С. 24–30.

11. Седакова О. А. Апология разума. М. : МГИУ, 2009. 138 с.
12. Суханова И. А. Интермедиальные связи стихотворений Б. Л. Пастернака «Рождественская звезда» и «Магдалина» с произведениями изобразительного искусства // Ярославский педагогический вестник. 2000. № 2. С. 101–106.
13. Шмаина-Великанова А. И. Поэзия как выход из богословского тупика: «Доктор Живаго» и его последствия // Наше положение: образ настоящего. М., 2000. С. 280–291.
14. Шмаина-Великанова А. И. Письмо друзьям о похоронах Е. Б. Пастернака // Объяты в тысячу охватов. М., 2013. С. 405–409.
15. Шмаина-Великанова А. И. Сестра. Переписка Ольги Фрейденаберг и Бориса Пастернака // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2017. № 4. С. 99–116.

Italian art in the poetry of Josephine Pasternak

A. V. Markov

Professor, Russian State Humanitarian University.
Russia, Moscow. ORCID: 0000-0001-6874-1073. E-mail: markovius@gmail.com

Abstract. In the poetry of Josephine Pasternak, images of Western art are part of reflections on the nature of memory, infatuation and love. Careful reading of the poems and attribution of the mentioned works allows us to explain the concept of sacrificial love proposed by the poetess. The main reference points of these reflections are revealed: the legacy of Michelangelo and Bronzino, Easter in Italy and the tourism industry. The museum impressions in her poems complement the tourist ones, revealing the artist's professional love for the work. In these verses, a certain method of getting used to the fate of the artist and the circumstances in which he was forced to act is carried out.

As for Boris Pasternak, for Josephine Pasternak, it is not emotions that are important when encountering art, but an understanding of the general laws of artistic creativity that affect the perception of social life and history. Only unlike Boris Pasternak, who is attentive to critical epochs, Josephine Pasternak explores the role of creativity in a quiet everyday life. The key to her poems is her philosophical exploration of the logic of Socrates and Aristotle. Josephine Pasternak proved that Aristotle's syllogism was preceded by various visual approaches to the personality of Socrates, who created a responsible utterance. In poetry, she applies this historical and philosophical discovery to the visual arts. According to the poetess, Renaissance culture required a distinction between love and infatuation, and this distinction created a deeper understanding of memory. Michelangelo's David, Piero della Francesca's John the Baptist, and Bronzino's Christ have for her the same properties as Socrates, as well as requiring the art critic to create responsible statements. Therefore, attention to the museum value and inconspicuous features of the works allows Josephine Pasternak to lyrically present the artist's mission as the Creator of a responsible memory of true love, significant for the entire universe.

Keywords: Josephine Pasternak, Michelangelo, Bronzino, ecphrasis, painting, Renaissance.

References

1. Akimova A. S. *Khudozhestvenny Mir L. O. Pasternak I poetika B. L. Pasternak* [Artistic world of L. O. Pasternak and the poetics of B. L. Pasternak] // *Ob'yat'e v tysyachu ohvatov* – Embrace in a thousand circumferences. M. 2013. Pp. 27–39.
2. Arustamova A. A. *Hudozhestvennyj mir romana B. Pasternaka "Doktor Zhivago"* [Artistic world of the novel of Boris Pasternak "Doctor Zhivago"] // *Literaturnoe kraevedenie v shkole* – Literary study of local lore at school. Perm. 2018. Pp. 160–177.
3. Danilova I. E. *Cvetok Toskany, zerkalo Italii. Florenciya XV veka: golosa sovremennikov* [Flower of Tuscany, mirror of Italy. Florence of the XV century: voices of contemporaries]. M. RSHU. 1994. 32 p.
4. Ivanov V. V. *O vozdejstvii "esteticheskogo eksperimenta" Andrey Belogo (V. Hlebnikov, V. Mayakovskij, M. Cvetaeva, B. Pasternak)* [On the impact of the "aesthetic experiment" of Andrei Bely (V. Hlebnikov, V. Mayakovsky, M. Tsvetaeva, B. Pasternak)] // *Filosofiya. Literatura. Iskustvo. Andrej Belyj, Vyacheslav Ivanov, Aleksandr Skryabin* – Philosophy. References. Art. Andrey Bely, Vyacheslav Ivanov, Alexander Scriabin. M. 2013. Pp. 79–113.
5. Kolotaev V. A. *Fotoiskusstvo kak sistema poeticheski ekspliciruemyh reprezentacij* [Photo art as a system of poetically explicable representations] // *Artikul't* – Articult. 2017. No. 1 (25). Pp. 18–32.
6. Markov A. V. *Mezhdru viktorianstvom, ar-nuvo i ar-deko. Ekfrasis v blokovskoj linii poezii russkoj emigracii* [Between victorianism, art Nouveau and art Deco. Ecphrasis in the line of Blok's poetry of the Russian emigration] // *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya: materialy konferencii* – Theory and history of ecphrasis: results and prospects of study: conference proceedings. Siedlce. 2018. Pp. 617–634.
7. *Pasternak Zh. Koordinaty: Stihi* [Coordinates: Poems]. Berlin. Petropolis. 1938. 84 p.
8. *Pasternak Zh. Pamyati Pedro: [Stihi]* [In Memory of Pedro: [Poems]]. Paris. Ymca-Press. 1981. 109 p.

9. Pasternak Zh. *Hozhdenie po kanatu: memuarnaya i filosofskaya proza, stihi* [Walking on a tightrope: memoir and philosophical prose, poems]. M. Three squares. 2010. 543 p.
10. Sedakova O. A. "Vakansiya poeta": k poetologii Pasternaka ["Vacancy of the poet": to the poetology of Pasternak] // "Byt' znamenitym nekrasivo..." Pasternakovskie chteniya – "To be famous is ugly..." Pasternak's readings. Is. I. M. Nasledie. 1992. Pp. 24–30.
11. Sedakova O. A. *Apologiya razuma* [Apology of reason] M. MSIU. 2009. 138 p.
12. Suhanova I. A. *Intermedial'nye svyazi stihotvorenij B. L. Pasternaka "Rozhdestvenskaya zvezda" i "Magdalina" s proizvedeniyami izobrazitel'nogo iskusstva* [Intermedial connections of B. L. Pasternak's poems "The Christmas star" and "Magdalene" with works of fine art] // *Yaroslavskij pedagogicheskiy vestnik* – Yaroslavl pedagogical herald. 2000. No. 2. Pp. 101–106.
13. Shmaina-Velikanova A. I. *poeziya kak vykhod iz bogoslovskogo tupika: "Doktor Zhivago" I ego posledstviya* [Poetry as a way out of the theological impasse: "Doctor Zhivago" and its consequences] // *Nashe polozhenie: obraz nastoyashchego* – Our position: the image of the present. M. 2000. Pp. 280–291.
14. Shmaina-Velikanova A. I. *Pis'mo druz'yam o pohoronah E. B. Pasternaka* [Letter to friends about the funeral of E. B. Pasternak] // *Ob'yat'e v tysyachu ohvatov* – Embrace in a thousand circumferences. M. 2013. Pp. 405–409.
15. Shmaina-Velikanova A. I. *Sestra. Perepiska Ol'gi Frejdenberg i Borisa Pasternaka* [Sister. Correspondence between Olga Freudenberg and Boris Pasternak] // *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* – Herald of RSHU. Series: History. Philology. Cultural studies. Oriental studies. 2017. No. 4. Pp. 99–116.