

АВТОПОРТРЕТНОСТЬ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГЕ ОДИССЕАСА ЭЛИТИСА «МОНОГРАММА»

Александр Викторович Марков

доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация. Поэтика Одиссеаса Элитиса включает в себя автопортретирование как необходимую часть выстраивания отношений между поэзией и другими искусствами. Поэтическая книга «Монограмма» (1971) показывает не только границы и основные свойства автопортрета в поэзии Элитиса, но и сами способы построения автопортрета как превращения «переднего плана» из плана исторического действия в план субъективных лирических решений, обретающих власть над оптикой обстоятельств. Сопоставительный анализ поэтической и коллажной техники позволяет реконструировать следующие уникальные особенности автопортретирования у Элитиса: понимание задумчивости как поворотного момента исторического нарратива, сравнения как основа композиции при отказе от привычных ассоциативных рядов, игра речевыми регистрами, неразрывное соединение перволичного любовного высказывания и эротической объективации и главное – вписывание себя в иконописный мир как преодолевающий границы эпох и осуществляющий критику привычной историзации обстоятельств. В таком случае автопортрет оказывается не просто способом размышлений об устойчивых чертах собственного характера, но способом видеть собственное присутствие и переживание как трансформирующее устройство и саму механику изображаемой сцены. Автопортрет превращается из формы художественной рефлексии в форму организации критического нарратива. Благодаря интермедийному автопортретированию Элитис развил критику репрезентации, не сводящуюся к критике отдельных репрезентативных искусств, и создал новый тип любовной лирики, не мотивированной ни эмоциональными обстоятельствами, ни топосами и приемами отдельных искусств и тем самым не редуцирующей любовную ситуацию к обстоятельствам ее возникновения или восприятия.

Ключевые слова: автопортрет, поэтика, Элитис, греческая литература, коллаж, сюрреализм.

Автопортрет – важный жанр европейской живописи, моделирующий самоописания особого рода, явно противопоставленные исповедальным самоописаниям. В отличие от исповеди, в которой взгляд на себя исходит из явной поврежденности человеческой воли, в автопортрете, живописном или литературном, показывается, что творческая воля сохраняется неповрежденной, даже если приходится решать задачи, не свойственные репрезентативному искусству – представлять самого себя, причем с той стороны, с которой тебя не знает больше никто. В этом смысле автопортрет в чем-то близок детективному расследованию, в котором всем, кроме преступника, доступны только улики, а не какое-либо рациональное объяснение преступления, и стратегия сыщика состоит не в рационализации мотивов преступника, а в понимании того, как работают улики и как преступник становится заложником собственных улик.

Именно на такую связь улики и портретирования впервые обратил внимание сюрреализм, который, с одной стороны, увидел в преступлении провокационный жест, при определенных условиях соотносимый с художественным жестом, а с другой стороны, стал создавать те типы произведений искусства, в которых доступная рациональному анализу репрезентация окружающего мира заменена логикой улики, сразу выставленных на поверхность. Такими искусствами следу-

ет признать автоматическое письмо и коллаж или ассамбляж. В таком случае, лица на коллаже, как и специфический речевой профиль при автоматическом письме, оказываются именно портретами, а не деталями сюжета, но эти портреты функционируют исключительно как часть специфически авторского жеста.

Исследования по теории автопортрета уже обращали внимание на одну ключевую особенность: автопортрет встраивает изображение лица вовсе не в обстоятельства или фон, но в ряд персонификаций, в некотором смысле изображает человека не на фоне заднего плана, но на фоне переднего плана. Данный вопрос был разобран на таких кейсах, как переход от персонификаций Вазари к автопортретированию Артемизии Джентилески [Garrard: 98] или от манипулятивной политической технологии Макьявелли к манипулированию социальными взаимодействиями при самопредставлении [Crozier, Greenhalgh: 29]. В основе рассуждений здесь обычно лежит странность автопортрета как копии, которая становится оригиналом, ценностный перенос с изображаемого на изобраителя, что применительно к скульптуре означает новые принципы моделирования и проработки [Rousset: 542], а применительно к живописи – также изменение способов проработки, но вкуса, незаметные изменения во вкусах моделирования [Jaffé: 606].

При этом парадоксальным образом такому изменению не находят «точку сборки», которая могла бы объяснить, как автопортрет порождает новую оптику, новые режимы восприятия или новые топосы. Это тем более странно, что в литературе автопортретность осмысливается и в романах, и в поэзии как «репрезентация репрезентации», способная менять не только установки субъективности, но и ход сюжета [Edelman: 99]. Заметим, что все эти выводы исследователей вполне вписываются в ту генеалогию автопортретности, которая дана в блестяще разобранном в статье Л. Эдельмана стихотворении Дж. Эшбери “Self-portrait in a convex mirror”. В этом стихотворении – тот же Вазари, Пармиджанино как идеолог, то же смешение буквального (отражение в зеркале) и переносного (внутреннее размышление) понимания рефлексии как основа эффекта автопортрета, то же понимание прицеливания зрения и уточнения черт автопортрета как повторения (рекуррентности) и образует сюжет стихотворения. Можно сказать, что современная искусствоведческая теория автопортрета движется внутри этого стихотворения Эшбери, и такая ограниченность привела к некоторому затуханию исследований автопортрета в последние три десятилетия, так что статьи по предмету трактуют автопортрет как саморекламу фотографического типа и, самое большее, – вдобавок еще и как «буржуазную драму» [Auricchio: 45].

По нашему убеждению, исследование творчества Одиссеаса Элитиса, одновременно великого поэта и коллажиста-экспериментатора, поможет вывести из тупика современные self-portrait studies (SPS), тем более что исследования «Монограммы» обычно указывают только на продуманность структуры, не объясняя, почему она так продумана [Friar: 233]. В качестве материала для сравнения брались коллажи Элитиса, кратко уже проанализированные, но не в связи с темой автопортрета [Σάντα] (к этой подборке коллажей и требуется обращаться читателю статьи по библиографической ссылке).

Одиссеас Элитис, как довольно последовательный представитель сюрреалистического искусства, полностью оценил его возможности не только по созданию текстов или композиций, но и по работе с материалами. Так, замена поэтического сборника на продуманную книгу, созданную в сотрудничестве с художником, создание собственных визуальных произведений, а также эссеистика как монтаж разговоров, а не простое изложение готового опыта подтверждают, что Элитис усвоил сюрреализм не только как художественный язык, но и как особый способ обращения с разнородными материалами, при котором дисциплина мысли или вполне рациональная последовательность сюжетного развития не противоречит вторжению гетерогенных или несовместимых материалов или тем.

«Монограмма» (1971) – особая поэтическая книга Элитиса, отличающаяся от других крайней лаконичностью оформления и при этом особым отношением автора к самому факту ее материализации. Эта книга постоянно переиздается стереотипно, с изменением на титульном листе только года издания и номера (прописью) издания (рис. 1).



Рис. 1. Обложка стереотипного издания «Монограммы», на титуле меняется только год и указание на то, какое по счету это издание.

Это единственная книга, которую поэт издал не только типографским набором, но и как факсимиле рукописи. Уже одно это, полная доступность почерка и всех свойств оформления рукописного материала, говорит о том, что Элитис понимал эту книгу как лучше всего показывающую его начальную работу с материалом, а не дальнейшую его художественную разработку. При этом под материалом понимаются как умственные впечатления, так и буквально материал художника: именно сопоставление природных впечатлений и работы живописца в мастерской с материалами и инструментами и составляет главный нерв этой поэтической книги.

Титульный лист украшен действительной монограммой, зашифровывающей не только имя возлюбленной, но и море, и горы как основные принадлежности греческого пейзажа. При этом эти шифры даны зеркально, что уже готовит нас к тому, что отношение между передним и задним планом может поменяться, по крайней мере, в их идеологической роли в изобразительном искусстве. Мы и увидим эту перемену отношений, более того, ее удастся так конкретизировать медленным чтением поэтических текстов, что это уточнит и искусствоведческую природу автопортрета. Далее все тексты даются в нашем переводе.

Сквозной сюжет «Монограммы» – обращение к возлюбленной с того света, ко-

торое одновременно оказывается памятью обо всем пережитом и прожитом вместе и попыткой охарактеризовать свое прежнее и нынешнее положение. В отличие от обычной любовной лирики, поэтическая книга Элитиса говорит не о чувствах как таковых и не об обстоятельствах, которые должны вызвать эти чувства, но о той речевой ситуации, которая остается уже при невозможности этих чувств. При этом для Элитиса важна не речь как некий остаток после события, а именно речевая ситуация – возможность назвать предметы и действия как материалы для дальнейших переживаний и размышлений.

В первом стихотворении цикла топика судьбы сразу переведена в топик работы станкового живописца. «Черты на ладони» отождествляются с ключами судьбы, которые и позволяют в какой-то удачный момент создать художественное произведение. Создание произведения при этом отождествляется с тем, что «время представляет наши внутренности», а «чистота поражает мир грубостью черной смерти». По сути, перед нами техника сопоставления двух темнот: темноты нашего физического устройства, грозящего смертью, и темноты метафорически понимаемой смерти как черной, темноты художественного факта. И Элитис, превращая физическое устройство в материал для Неба как художника, тем самым делает смерть из факта художественной репрезен-

тации в факт исключительно внутренних отношений между этическими и эстетическими категориями. Такие понятия как «чистота» и «грубость», помимо принадлежности сразу двум регистрам, этическому и эстетическому, оказываются также и характеристиками коллажной техники, где готовые грубые вырезки берутся в чистом виде. При этом в современных языковых привычках для чистоты первично эстетическое значение, а для грубости – этическое, и Элитис преодолевает власть привычек отдельной эпохи, тем самым выводя нас из области смертных и временных вещей в область бессмертных отношений. Точно так же в коллаже встроена образ ангела как возлюбленной во взаимноотражение разных образов Греции, взаимопревращение ангела и возлюбленной, делает выходящие «на первый план» отношения нормой оптики с переднего плана.

Во втором стихотворении книги говорится о былой встрече, которая и стала условием таких автономных отношений категорий.

Скорблю о солнце, и скорблю о череде годов,
Идущих к нам без нас, и плачу о них, от нас
ушедших,
Правдивы слезы.

Тел разговор и сладкий лодок стук,
Кифары, грянувшие из под воды,
Мольба о вере, строгость отрицанья,
То в воздухе, то в музыке.

И наши руки как зверьки,
 Тайком нашли друг друга,
 В дверях открытых банка потная,
 Клочки морей сошлись
 Над серостью оград,
 И анемон в твоей руке
 Дрожал тройною синевою трикратно перед щелями.

Правдивы слезы песни,
 Сундук стоит, квадратная корзина,
 А на стене – опасная Горгона,
 Из темноты выглядывает кошка,
 И где-то там ребенок с ладаном и красным крестом,
 В тот час, когда на скалы сумрак пал,
 Оплакиваю ткань, тяжелую как мир¹.

Центральная сцена данного стихотворения – метафорическое описание телесного отношения возлюбленных – построена по принципу коллажа, на что уже указывает то, что руки не соприкасаются, но находят друг на друга, в оригинале именно накладываются, как аппликация. Также изображение капель на банке возможно только в цветной фотографии, станковая живопись это не передает, а клочки морей (что в оригинале звучит еще эксцентричнее) говорят, что перед нами именно изготовление аппликации. Тем

более финал этой сцены, изображение ласки, поражает таким двойным указанием на число не только актов, но и их запечатлений перед щелями, то есть перед возможными зрителями. Последняя часть стихотворения показывает, что такие «щели», возможность заглянуть в собственное будущее, оказываются разрывом жизненной ткани: смертью, которая неизбежна. Опять, как и в первом стихотворении, Элитис использует специальную технику: показывает, как исключительно эстетическое переживание взгляда оказывается и переживанием смертности вещей, с явными намеками на больницу, гроб, прощание в доме и отпевание. Тем самым, коллажная техника должна показать, что скорбь – определенное музыкальное настроение, тогда как композиционно разрыв жизненной ткани еще не означает смерти духа, но, скорее, обещает бессмертие. Телесное отношение – это не развитие эмоций, а, наоборот, включение художественных материалов, монтируемых как коллаж и потому не поддающихся слишком эмоциональному переживанию происходящего. При этом личная скорбь отождествляется с медитацией над неизменным, и тогда неизменность навсегда смонтированного коллажа переопределяет оптику взгляда как пророческую и одновременно ласковую.

¹ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию [Ελύτης]. Перевод везде наш – А. М.

Если во втором стихотворении автопортретность только была намечена, так как портрет повествователя неотделим от портрета возлюбленной, то в третьем стихотворении такая автопортретность уже становится очевидной. Повествователь сравнивает себя с Панселином, крупнейшим византийским иконописцем, который ночью входит в спальню возлюбленной. Здесь имя Панселин может быть этимологизировано как Полнолунный, тем самым показано, что художник входит, когда все предметы освещены, а его автопортрет – это демонстрация того, как, светя отраженным светом, можно с ясностью увидеть все предметы. При этом этот Панселин видит «маленькую ножку под пространном одеялом», в чем легко прочитывается кратчайшее художественно-критическое высказывание об иконописи Панселина – особо утонченная передача тела, а не только лица, динамика рисунка, при этом впечатляющие одежды и фон, кажущиеся благодаря тонкой технике изображения человека почти бездонными. Повествователь идет «среди лунных проходов и тайных портиков моря», в чем можно увидеть и просто пейзаж полосы отраженной луны на волнистой ряби моря, и описание техники работы: море оказывается фоном, причем фоном первого плана, как часто в коллажах Элитиса, как будто бы колоннадой, за которой находится все остальное, а луна – материалом, некоей краской, которая позволяет придать

коллажу глубину, освободив его от плоскостности. Если Панселин в своих фресках преодолевает плоскостность тонкостью фигур, продуманной их жестикულიцией и необычно живым фоном, а не условным светом, то Элитис делает то же самое средствами описываемого «коллажа». Тогда автопортрет – это не изображения своего характера, а способ превратить плоскость привычных отношений в глубину предвещающих настоящую встречу переживаний. Повествователь Элитиса – как бы психопомп, проводник к этим переживаниям. Вхождение лирического повествователя в мир застывших при лунном свете вещей эротической лаской луны и оказывается единственным оправданием переднего плана как таинственной части: таинственность не в деталях, но в самой возможности отношений в мире гипнотического сомнамбулизма. Здесь коллаж уже оказывается механизмом не только скорби и сожаления, но и переживания момента как оформляющего саму поэтическую субъективность как таковую, а не только отношение субъективности к происходящему, заставляющее лирический субъект властно войти в мир Эроса, как в воду, подчиняя его не только своему взгляду, но и самому своему телу как уже прекрасному, преобразенному и находящемуся на первом плане.

Далее опять дается изображение ночной телесной встречи в уже знакомой нам коллажной технике:

И волны позволяют слышать
 Твой шепот поцелуйный,
 Твои вопросы удивленные,
 Вхожу я в твою бухту к твердой шее
 Мы светотень,
 Ты светлая звезда, а я плыву во тьме...

В этом отрывке мы видим, как именно Элитис превращает привычное описание любовных отношений в автопортретное. Опять речь оказывается не частью сюжета, а неким материалом, монтирующимся независимо от поведения моря и прочих погодных условий. И опять оказывается, что телесное сближение – результат не эмоций, а художественной оценки материала, «твердой шеи» как твердого материала для творчества и одновременно начальной твердыни переднего плана, на котором держится и его оптика вдаль, и его непосредственная самоочевидность. Тогда автопортрет – это указание на способность состоять в отношении к материалу как к идеальной репрезентации, не превращая свою оптику только в способ оценки этой репрезентации, но, напротив, определяя ограниченный режим этой репрезентации, например, что она возможна только как «даль», как уже прошедшие или еще только грядущие эротические отношения. Сюрреализм Элитиса, разумеется, преодолевает всякое противопоставление материала и репрезентации: материальность возлюбленной и оказывается ее репрезентативностью, а участие

художника – лишь обстоятельством проявления этой репрезентативности. Так дальше и выстраивается цепочка сравнений, например:

Ты каменная статуя всегда, я тень растущая
 всегда,
 Ты ставня приоткрытая, я ветер распахнувший
 ее...

Элитис, употребляя привычную любовную топику зависимости возлюбленного от любимой и одновременно его порывистости и бесстрашия, заменяет описание эмоциональных ситуаций на монтирование художественной техники: статуя ведь только тогда покажется оживающей, когда мы увидим тень от нее как будто движущейся. А ставня распахнется, только если ветер будет не просто сильным, а особо порывистым, хотя мы сначала чувствовали движение ветра, а не его характер. Именно это мы видим в коллаже, где на переднем плане стоит обнаженная статуя, глядящая вдаль. В цитированной статье В. Санты: это и есть саморепрезентация как воспоминание о своей твердости и несомненности даже при самом трепетном переживании роковых событий. Элитис преодолевает иллюзорность репрезентативного искусства указанием на то, что ситуация не просто была, а должна была быть такой; иллюзорность оказывается тем оживляющим дальним планом, при

котором предельно статичная картинка, как в коллаже, оживает, и тем самым автопортрет действует именно как та самая луна по отношению к вещам первого плана, которыми может быть даже море, как тот самый властный и волнующий передний план. «Когда я вдыхаю тебя, дичают люди» – одна из последних строк этого стихотворения: предельное оживление возвращает природе всю ярость и дикость, тогда как разумное отношение к происходящему – это отношение портретирующего себя художника, что мы видим во многих коллажах, где взгляд вдаль оказывается на первом плане, как нормативный взгляд на то, что вроде бы в коллажной технике должно предстать уже готовым [Σάντα].

Четвертое стихотворение книги – взывание к возлюбленной с того света. Здесь повествователь обещает возлюбленной, что через тысячи лет они сделаются «блистательными окаменелостями»: геология, мыслящая миллионами лет, контаминируется с историей искусства, изучающей тысячелетия; и поэтому окаменелости оказываются блестящими, как произведения искусства. Здесь геология оживляет материал, делает его заметным, но только искусство может объяснить, как этот мертвый материал, вдруг оказавшийся на переднем плане, относится к жизни. И опять мы находим автопортретность как такое оживление в финале большого стихотворения:

Прямо в море,
Из воли любить, услышь меня
Возвели мы остров, услышь меня
С пещерами, гротами, скалами, услышь меня,
слышишь?

Кто говорит из воды и кто плачет – ты слышишь?

Кто блуждает, ищет, кричит – ты слышишь?

Это я кричу, я плачу, ты слышишь...

Если портретирование сопровождается просьбой «услышь меня», то есть просьбой серьезно отнестись к живописной репрезентации, то автопортрет требует вопроса «ты слышишь?» – это уже не репрезентация, а сами условия начала разговора. Как всегда, повествователь натывается на нечто твердое, возлюбленная как бы непрístupна, именно потому что она всегда на первом плане, и потому незыблема. Это соответствует женским образам коллажей Элитиса, в которых глянцево-женские изображения склеиваются с иконописными и помещаются на самое заметное место как на однозначно передний план: блестящая непрístupность и вечность здесь совпадают, перестав быть отвлеченными идеями или поводом для эмоций, но превратившись в тот передний план, который и есть искусство, и есть истина совершенных отношений, тогда как только автопортрет может придать некую живость, глубину и неоднозначность происходящему. В частности, в приведенном финале четвертого стихот-

ворения пещеры и гроты острова любви, которые могли бы получить исключительно телесно-сексуальный смысл, становятся той неприступностью, по отношению к которой даже самый искренний крик повествователя от первого лица звучит как бы издали.

Пятое стихотворение начинается раскрытием техники автопортретирования:

О тебе говорил я издавна, лишь бы повод был,
С мудрыми нянями, старыми вояками,
Что скорбь о тебе столь дика,
Как отблеск воды на лице твоём.
Почему же я прихожу к тебе?
Не ради вечной любви, но ради ветра,
Ради галопа открытого моря.

Как мы видим, здесь морской пейзаж уже не наклеен, он ожил. Автопортретирование состоялось благодаря тому, что любое общение повествователя понято как самораскрытие, а та самая животная дикость, о которой уже говорилось выше, оказывается не только фактом автопортретного оживления, но фактом самого коллажа: ведь отблеск воды на лице – частое явление на море, когда играющие волны бросают на лицо солнечные зайчики. Но это явление невозможно передать не только средствами станковой живописи, но и средствами фотографии, из которой и клеится коллаж – ведь зайчик будет воспринят как брак пленки, а не как изображенное. Тем самым Элитис уже преодо-

левает не только живописную, но и фотографическую репрезентативность и показывает, что автопортрет – это определенный способ говорить не только о себе как о вносящем оживление в мир искусства, но и о том, что ни одна фиксация себя не оживет, пока одичание природы не станет и внутренней мотивацией автопортретирования, той самой фовистской яростью переднего плана, которая и стала оптической несомненности, способной оценить далекое и близкое. Только тогда и состоится настоящая любовь, о которой можно говорить и после смерти, – не как система приятных отношений, но и не как вдохновение для искусства, а как состоявшееся искусство любви.

В шестом стихотворении как раз дана эта феноменология состоявшегося искусства. Его лучше привести полностью, сэкономив на разборе предвосхищающих эту феноменологию образов слишком большого пятого стихотворения.

Я видел многое, и земля прекрасна при взгляде
моего ума,
Прекрасна в дымке золотой,
Скалою острой так прекрасна,
В прибрежной синеве как крыши над волнами,
В лучах торжественных идешь
Непобедимо, как Ника Самофракийская над
кручами.

Тебя я видел – и уже я счастлив,
И время испытаньем не грозит,

И комната твоя – твой прежний след –
 Как след дельфина юного,
 Где душа моя играет с бело-синю волною.

В победе этой побежден
 Любовью, что не знает
 Счета минут и шелеста шелков,
 Что не боится потеряться,

Любовь – как солнце с младенцем на руках,
 А я – отчизна скорбная
 Я – слово, венчающее лавром,
 И ветер сильный
 Обкатывает гальку в глубине,
 Рыбак туда вошел и моментально
 Вынул рай.

Отношения повествователя с возлюбленной включают в себя ее портретирование исключительно средствами света, как будто фотографированием, и автопортретирование как взгляд ума спереди в даль, способного оживить даже самую косную и далекую от ярости Эроса материю. Но здесь фовистская «дикость» приобретает подробные свойства: это игра дельфина (в поэзии Элитиса главный фаллический символ), иначе говоря, беззаботность, равнодушие к времени и прочим обстоятельствам любви, наконец, это саморепрезентация уже слова и мысли, слово само венчает лавром, а любая эмоция превращается в морской шум. Рыбак, который в поэзии Элитиса обычно мудрец, из-

влекает благодаря удачному моменту рай из этой дикости, из этой доверчивости жизни – момент, из которого складывалась любовная история двоих, оказался моментом рая для третьего и всех. Иначе говоря, автопортрет не остается только колоритом, оказывается в конце концов действием природы, которая оставляет свои «дикие» приметы и следы, но именно тогда уже становится не нужна топика света, фотографической выразительности, чтобы состоялась ситуация подлинной любви. Меняется качество автопортрета, критика репрезентативности становится тотальной, но именно так уже не только воспоминание или предчувствие, вкладываемое в искусство, но и удачное мгновение искусства жить, искусства мудрости, возвращает рай.

Это подытожено и в седьмом стихотворении цикла, где рай служит и вечному счастью возлюбленных «с большой кроватью и малой дверью», и видению возлюбленной, проходящей в воде и отражающейся в слезах повествователя. Говоря другими словами, как репрезентация факта, так и репрезентация эмоции сводятся к ряду случайных отражений, тогда как структура рая выстраивается как удобный остров. Автопортрет остается уже не оживляющим колоритом, а дрожащей на кончике ресницы слезой, фундаментальным моментом, который ближе всего к взгляду, передний план переднего плана.

Именно такой автопортрет мы видим в коллажном произведении Элитиса, где он поставил себя сомкнутым лицом к лицу с наклоненным апостолом Павлом, скорбящим о собственном несовершенстве. При этом за Элитисом стоит райское дерево, а над апостолом Павлом – райский небесный град. Все это вырезки из икон, все дано в пустыне, то есть невозможности какого-либо эмоционального трепета, и все полностью соответствует выводам из сборника «Монограмма». Дикость природы как сначала результат творческого колорита автопортрета оказывается потом частью собственного отношения к происходящему, а твердость небесного града как материала для вдохновения и есть то место мук и сомнений апостола Павла, которые и позволяют дальше жить в одном раю совсем разным персонажам. Так ландшафт становится мигом райской дали, а общение – счастливым искусством любви, как передний план переднего плана, лицом к лицу на переднем плане.

Итак, автопортретность у Элитиса – не исследование характера, а исследование самой возможности сохранить живое отношение к событиям в отношении к творческому акту. Автопортрет при этом выражает не только содержание субъективности, но и структуру той объективности, в которой творчество только и может сбыться как факт. Это приводит к определенной метаморфозе автопортретности, превращению

автопортрета из феноменологии работы с материалом в феноменологию становления природы, но эта вторая феноменология только и может сделать отношение с предметом по-настоящему вдохновенной любовной ситуацией, свободной как от жизненных, так и от творческих обстоятельств.

По сути, автопортрет – это стояние «на стороне моря», которое и в стихах, и в коллажах оказывается на переднем плане, в отличие от привычных картин, где море и небо образуют фон. Именно море как стихия, стихия любви, входит вместе с повествователем в любовную ситуацию, как полномочный автор-герой и дальше начинает действовать в этой ситуации. Обычное для воспитанных на «классике» противопоставление переднего плана как автономного или уже завершившегося действия и заднего плана как некоей вечной декорации, равнодушной природы при этом полностью переворачивается. Задний план оказывается завершившимся действием, но передний – его метафизическим полномочным обстоятельством, самой актуальностью бытия, позволяющей себе не зависеть не только от обстоятельств действия, но и от самого действия. В таком случае автопортретирование и оказывается тем, чем должен быть автопортрет: утверждением автономии личности не как власти над отдельными обстоятельствами, а как способности всегда быть встроенной в метафизическую актуальность бытия.

References

Auricchio, L. (2007). Self-promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 "Self-portrait with two students". *The Art Bulletin*, 89(1), 45–62.

Crozier R.W., & Greenhalgh, P. (1988). Self-portraits as presentations of self. *Leonardo*, 21(1), 29–33.

Edelman, L. (1986). The pose of imposture: Ashbery's "Self-portrait in a convex mirror". *Twentieth Century Literature*, 32(1), 95–114.

Friar, K. (1989). The imagery and collages of Odysseus Elytis. *World Literature Today*, 63(2), 250th Issue, 233–238.

Garrard, M.D. (1980). Artemisia Gentileschi's self-portrait as the allegory of painting. *The Art Bulletin*, 62(1), 97–112.

Jaffé, M. (1977). Rubens in Italy: a self-portrait. *The Burlington Magazine*, 119(894), *Special Issue Devoted to Peter Paul Rubens*, 605–608; 645.

Rousset, J. (1969). Les difficultés de l'autoportrait. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 69e Année, No. 3/4, *Littéraire sous Louis XIV*, 540–550.

Σάντα, Β. (2015). Όταν η ποίηση και το όνειρο γίνονται εικόνες. Retrieved from: aromalefkadas.gr/όταν-η-ποίηση-και-το-όνειρο-γίνονται-ει/ (date of access: 01.10.2018).

Ελύτης, Οδ. (1971). *Το μονόγραμμα* [The monogram]. Αθήνα: Ίκαρος.

SELF-PORTRAIT IN THE POETIC BOOK “MONOGRAM” BY ODYSSEUS ELYTIS

Alexander V. Markov, Dr. Habil., Professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; e-mail: markovius@gmail.com.

Abstract. The poetics of Odysseus Elytis includes self-portraiture as a necessary part of building relationships between poetry and other arts. The poetic book “Monogram” (1971) shows not only the boundaries and the main properties of the self-portrait in Elytis’ poetry, but also the ways of constructing a self-portrait as a transformation of the “foreground” from the plan of historical action into the plan of subjective lyrical decisions gaining power over the optics of circumstances. Comparative analysis of poetic and collage technique allows us to reconstruct the following unique features of self-portraiture in Elytis: the understanding of pensiveness as turning point of historical narrative, comparison as the basis of composition in the case of exterminating usual associative series, the spectre of speech registers, the inseparable combination of the primary love affair and erotic objectification, inscribing oneself in the icon-painting world as the epoch-view overcoming the boundaries and carrying out the criticism of any common circumstances. In this case, the self-portrait is not just a way of thinking about the stable traits of one’s own character, but a way to see one’s own presence and experience as the transforming device and the very mechanics of any depicted scene. Self-portrait is transformed from the mood of artistic reflection into the mood of organization of a critical narrative. Through intermedial self-portrayal, Elytis developed criticism of representation not reduced to the criticism of individual representational arts and invented a new type of love lyrics, motivated neither by emotional circumstances, nor by the topos and techniques of individual arts, and thus not reducing the main love affair to the circumstances of its emergence or perception.

Key words: self-portrait, poetics, Elytis, Greek literature, collage, surrealism.

