

УДК 130.2:82

ФИЛОСОФИЯ ГРАММАТИЧЕСКИХ ЛИЦ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРТЕ

Марков А.В., Штайн О.А.

В творчестве крупнейшего дизайнера XX в. Эрте соединилось непредсказуемое оживление орнамента и буквализация чувственности, подчинение чувств парадигматическому плану выразительности. Это позволило Ролану Барту дать убедительную семиотическую интерпретацию творчества художника в 1975 г. В том же году Эрте выпустил свою автобиографию, где представил диалогические истоки своего творчества. В статье отмечаются общие моменты авторефлексии художника и рефлексии философа над его творчеством, делается вывод о значимости различения первого, второго и третьего лица диалога для художественных программ Эрте, основанных на автокоммуникации, и для семиологии позднего Барта.

Ключевые слова: семиология, семиотика, дизайн, Эрте, Ролан Барт, грамматическая категория лица, орнамент, поэтика изображения, автокоммуникация.

PHILOSOPHY OF GRAMMATICAL PERSON(S) IN ERTÉ'S WORK

Markov A.V., Shtayn O.A.

The greatest designer Erté combined the unpredictable revitalization of ornament and the literalization of sensuality, the subordination of feelings to the paradigmatic plan of expressiveness. This allowed Roland Barthes to give a convincing semiotic interpretation of the artist's work in 1975. In the same year Erté released his autobiography, where he presented the dialogical origins of his work. The paper points out the common sides of the artist's autoreflection and the philosopher's reflection on his work, and concludes on the significance of the distinction of the first, second and third person of the dialog for Erté's auto-communicating artistic programs and for the semiology of late Barthes.

Keywords: semiology, semiotics, design, Erté, Roland Barthes, grammatical category of person, ornament, poetics of image, autocommunication.

Крупнейший дизайнер XX в. Эрте (Роман Петрович Тыртов, Romain de Tirtoff, Erté, 1892-1990) был не только новатором рисунка, но и творцом специфической сдержанности. Некоторое противоречие между избыточностью декора, с неизбежными эротическими импульсами и мысленной репрезентацией фантазийных сцен, и общей рациональной скупостью орнаментальных элементов, чувством внутренней уместности, провоцировало семиотический анализ творчества мастера. Самый убедительный опыт предложил Ролан Барт [1, с. 106-130] – создатель и гений французской семиологии, в том же 1975 г., в котором вышла автобиография самого Эрте [7]. В этом же году была издана автобиография Барта «Ролан Барт о Ролане Барте» [2], в которой Эрте – один из любимых героев. Для обоих авторов 1968 г. является поворотным. Именно этим годом Барт маркирует апофеоз художника, его американский успех, выступление на Нью-Йоркском телевидении [1, с. 107], тогда как для самого Эрте 1968 г. был годом его выставки в Метрополитен-музее. Для него существеннее было появиться не на телевидении, а в великом собрании старых мастеров; но как он замечает в мемуарах, правила американского музея не позволяли персональной выставки, и ему пришлось делить залы с Л. Бакстом, Н. Гончаровой и другими мастерами дизайна. В современных исследованиях зависимость Эрте от Бакста обычно акцентируется [см.: 4], при этом Эрте трактуется как своеобразная скромная версия Бакста: вместо цветowych пятен орнамента, гирлянд – выдержанная драпировка и всегда вовремя останавливающаяся детализация.

Эрте работал в трех техниках:

1. Сериография, цветной трафаретный оттиск – это татуировка, только перенесенная в другой материал, как бы отстраняющийся от себя, светящийся отраженным светом. Глядя на женщин Эрте: луноликих и жемчужных, в туманах и шелках, перьях и мехах, со сфинксами, бабочками и борзыми на

поводках, с египетскими голубями и попугаями, в чалмах и на каблуках, бирюзовые, аметистовые, горчичные и хризолитовые, фигуры чернолаковых гидрий, реципиент понимает, что балансирует на грани эротического: «Эротический поиск связан с особой страстью, которую Фурье называл Переменчивой, Чередовательной, Порхательной» [2, с. 84]. Он набивает цвет на трафарет, как набивают татуировку на кожу. И то, и другое – голос своего времени. Татуировка является границей состояний, условием вхождения в ритуал, способом конструирования исторической реальности. Мы видим в работах Эрте успех Анны Павловой, Мата Хари или Сергея Дягилева, представляем «русские сезоны» и мироощущение эмигрантов первой постреволюционной волны. Ролан Барт говорил о том, у каждого человека несколько тел: «...меня пленяет и чарует тело социальное, мифологическое, искусственное» [2, с. 70]. Трафаретные тела Эрте – оттиск совершенной формы, своего рода печать-перстень, что в истории культуры функционально заменил татуировку.

2. Тиснение фольгой помогло Эрте выделить персиковый цвет женских тел: «Выделить – основной жест классического искусства. Художник выделяет какую-то черту или тень, если надо, увеличивает или переворачивает» [2, с. 71]. Его миниатюры напоминают театральные мизансцены, там всегда диалог (женщины и собаки, женщины и дьявола, женщины и птицы). Впрочем, театральный жест как целостный женский образ в воображаемом Барт называет мизансценой. Что такое мизансцена? – «последовательное размещение кулис, распределение ролей, обозначение рамп» [2, с. 12]. О.Б. Вайнштейн справедливо сопоставила Эрте и Коко Шанель как создателей минималистических мизансцен, но с одним различием: Эрте раньше Шанель создал маленькое черное платье, но с накидкой, как бы маской, в результате его диалог всегда имеет в виду превосходство *автокоммуникации*, жеста оформления себя как выделения себя из числа других, над *коммуникацией* как способом передать другому высшее одобрительное суждение о моде, которую ты сам(а) изобретаешь, как это было у Шанель [см.: 3].

3. Техника «утраченного воска». Так Эрте изготавливал бронзовые статуэтки. Скульптура лепилась из воска, затем обмазывалась глиной, воск вытапливался, на его место заливалась бронза. Эрте – это эстетический Декарт. Его воск, как и воск Декарта, способен запечатлевать существование, при этом проецируя сущность в вечность духа или вечность материальной протяженности. В «Размышлениях о первой философии» Рене Декарт задается вопросом о существовании человека в модусе мысли и модусе протяженности: «Я существую, это очевидно. Но сколько долго?» Образ восковой статуэтки уместен как метафора постоянной трансформации. Воск, извлеченный из пчелиных сот, хранит в себе аромат меда и запах цветов. Он тверд, холоден и издает определенный звук при ударе. Ему присущи вполне определенные свойства, которые тут же меняются, если приблизить воск к огню. Запах исчезает, аромат выдыхается, цвет меняется, очертания расплываются, звуков он больше не издает, поскольку становится жидким, горячим и бесформенным. Куда делись свойства? Они изменились, но воск при этом остался воском. Так и человек, меняясь при определенных обстоятельствах, ракурсах, ситуациях, сохраняет за собой мысль, стержень, но меняет характеристики. Мы знаем, что с воском работал Ансельм Кифер (род. 1945), как работал с войлоком и жиром Йозеф Бойс (1921-1986), но любое обращение к материалу у художника – это *эстетизированная материалом автокоммуникация*. Такую стилизованную автокоммуникацию и раскрывает Барт в специальной работе об Эрте.

Конечно, поворотный характер 1968 г. и в автоинтерпретации художника, и в интерпретации философа – это необходимая часть своеобразной автокоммуникации, то есть размышления о том, как вообще возможно высказывание, имеющее всеобщий смысл. 1968 г. в Европе был годом поворотных для левого движения событий, начиная со студенческих выступлений в Париже, изменивших соотношение между социальными науками и политической практикой. В США Вудсток был годом позже, но молодежная культура заявляла о себе в полной мере. Можно сказать, что 1968 г. был годом *практического поворота* во всём мире: от социальных,

политических и исторических концепций, которые реализуются последовательно внутри отдельных программ развития к постоянно меняющимся практикам, выводящим на историческую сцену новые поколения и силы.

Когда читаешь подряд мемуары Эрте, поражаешься тому, как он продумывал автокоммуникацию как конструктивный принцип. Начиная новую работу, он имел в виду предыдущие работы, но специальными жестами отстраивался от них. Например, по ходу творчества в мастерской он занавешивал предыдущие работы, чтобы не попасть под собственное влияние [8, р. 62]. То есть ему как бы нужно было постоянно преодолевать себя, убеждая другого своим творчеством, и только тогда он приобретал репутацию. Работа над собой была маской, маскировкой себя от самого себя, тогда как разговор с другими посредством изображений имел в виду становление окончательной репутации.

Всем мемуарам довлеет одна схема трех грамматических лиц. О чём бы он ни писал, о женщинах-моделях красоты, об опере, о Голливуде или о других институтах, всегда соблюдается одна схема. Каждое искусство обладает собственным убеждением, говорит от первого лица и тем самым завораживает. Но всегда необходимо, чтобы искусство вышло за пределы круга ценителей и не подпало бы в этом кругу под собственное банализующее влияние, прибавлять к этой работе над собой, этой перволичной убедительности, техники убеждения другого. Именно так появляются таланты в разных сферах – люди, которые превращают работу над собой в ставку своей убедительности для собеседника, становятся чистым зеркалом для собеседника. В них дисциплина побеждает импровизацию. Но, в конце концов, эти два навыка, умение быть обворожительным (искусство жизни, искусство нравиться) и умение дисциплинированно представлять свое ремесло другим людям, сходятся в третьем лице, которое и поддерживает репутацию. Тогда возможна выставка, съемка фильма или устройство модного показа: когда все участники действия, в

том числе, случайные, приняли репутацию этой площадки как само собой разумеющуюся и движущую всё искусство вперед.

Иллюстрировать эту схему можно любой страницей, приведем только один пример. Эрте говорит о создании костюмов для танцовщиц, по замыслу танцующих обнаженными. Он говорит, что придерживался при этом двух принципов. Он искал некоторую деталь (причёску, аксессуар или иную), которая позволяет создать идею танцевального костюма как некоторой драгоценности, то есть сделать танцовщицу чем-то вроде драгоценного камня. И он же выстраивал костюм, рассматривая нагое тело как ресурс причудливых орнаментов (арабесок). Ясно, что начинал он с позиции первого лица, озадаченного, столкнувшегося с проблемой, с автокоммуникативным парадоксом – танцовщица, танцующая как обнаженная, одета, раз это ее сценический костюм, но именно этим костюмом она раздета. То есть одетость и раздетость соседствуют, и не просто требуют друг друга, но и вызывают к жизни речевой парадокс, навязчиво преследующий мастера: «Говорить об одевании обнаженных женщин может показаться парадоксальным, однако я часто сталкивался с этой проблемой. Нет ничего сложнее, чем создавать костюмы для так называемых обнаженных танцовщиц. Вообще говоря, я всегда руководствовался двумя принципами. Первый – найти одну деталь (прическу, украшения или другой аксессуар), которая была бы достаточно интересной или яркой, чтобы натолкнуть на мысль о костюме. Второй принцип заключался в том, чтобы построить костюм, расширив линии обнаженного тела в декоративные арабески» [8, p. 112].

Как мы видим из приведенных слов, Эрте, понимая неразрешимость проблемы при простой рефлексии каким должен быть костюм, переходил сначала как раз к детализации, обращенной к другому. Танцовщица, признав, что это костюм, покажет каждому зрителю, каждому *ты* нечто выразительное, что и стало сообщением тела, способностью тела быть вовлеченным в обращение и быть обращением, распространив яркость детали на всё воззвание к другому. Но дальше расширение линий тела имеет в виду уже ту самую

публичность, которая обращена ко всем, к каждому зрителю, и опытному, и начинающему – ведь причудливость арабесок в том и состоит, чтобы они считывались не независимо от эстетической подготовки, распознавались как причудливые.

В принципе арабесок действует тот же принцип, что и в организации грамматической категории лица: существенно не только то, о ком говорят, но и кто говорит. Арабеска как бы возвращает нас к начальной способности удивляться миру, и при этом представляет вещи, которые удивительны, и которые всякий раз переживают сдвиги, уходят от нас в своей неуловимости. Только мы хотели сказать *ты*, как вещь уже ушла от нас, красавица обернулась спиной. Такую технику Р.О. Якобсон называл техникой шифтеров [см.: 6], развивая идею Л. Ельмслева о сдвигах в употреблении одних и тех же слов как основе коммуникации. Ключевые для коммуникации слова, такие как личные местоимения, как бы могут поворачиваться к нам то лицом, то боком, то спиной, определяя режим восприятия происходящего.

Хотя термин Якобсона – «шифтер» – не прижился как общепринятый в лингвистике, современные исследования подтверждают, что категория лица не является лингвистической универсалией. Так в статьях, посвященных понятиям «я», «ты», «лицо» в «Словаре непереводимостей» Б. Кассен [см.: 7], вдохновленных идеями Э. Бенвениста о языковой и речевой недостаточности и компенсации ее индоевропейскими хозяйственными институтами [5, с. 10], подробно раскрывается, что ни из логики языка, ни из логики социальных отношений схема трех эксклюзивных лиц не следует. Она, если говорить совсем упрощенно, стала результатом развития индоевропейского хозяйства, где есть «я» хозяина, «ты» членов семьи и «он/она/она/они» рабов-слуг, которые оказываются ближе к безличным вещам хозяйства.

Эрте явно реконструирует своей деятельностью эту индоевропейскую схему хозяйства: он работает без помощников, но при этом он исходит из того, что другой, становясь материалом его творчества, компенсирует для его собственного *я* ту фрустрацию, которую приносят поставленные перед ним

творческие задачи. Он справляется с парадоксами своего хозяйства, когда хозяйство, наконец, получает третье лицо публичного признания, но после того, как он полностью растворил замыслы о декоре в аксессуарах диалога, осуществив трудовые практики, наподобие практик работы отца семейства и родственников в индоевропейском хозяйстве.

Ролан Барт в эссе об Эрте видит повторение образа там, где сам Эрте усматривает повторение своего успеха. «Эрте не ищет Женщину; он сразу подает ее, повторяемую и словно дублируемую в перспективе точного зеркала, до бесконечности множащего всё тот же образ; сквозь сонм всех этих женщин нет никакой вариативной работы с женским телом, которая свидетельствовала бы о символической насыщенности и загадочности» [1, с. 107]. То есть он видит здесь свойства шифтера, а именно, сразу же разрешаемого вопроса, кто говорит, кто сразу создает высказывание, кто подает знак. Для Барта как раз Эрте разрешает парадокс творчества, когда ты отвечаешь за чужой заказ, через чистое превращение хозяйства мира в ряд условных знаков, отсылающих к потенциальным успехам хозяйства. Женщина в мире Эрте по Барту и есть некоторая единая морфема, «всего лишь шифр, знак, отсылающий к условной женственности (предмет общественного договора), ибо она – чистый предмет коммуникации, ясной информации, не выражение чувственного, а переход к умопостигаемому. Несметные женщины Эрте – не живописание идеи, не зарисовки фантазма, но, напротив, возвращение к единой морфеме, которая занимает место в языке эпохи и, составляя нашу лингвистическую память, позволяет нам говорить об этой эпохе (что есть большое благодеяние): смогли бы мы говорить без памяти о знаках?» [1, с. 108]. Из этого Барт делает вывод об Эрте как учредителе *особого первописма*, в котором женщины и означают любые хозяйственные объекты, любые фантомы наслаждения, но и любые реальные практики хозяйственного и жизненного вдохновения.

То, что для Эрте было реальной загадкой, проблемой, которую нужно разрешить в творческом задании, для Барта становится просто грамматикой

фетишей. Согласно Барту [1, с. 109] фетишизм в мире Эрте начинается с мизинца, как *дейктического* начала, того самого начала шифтера по Якобсону, именно он отвечает за признак «я». Потом стопа танца позволяет повернуться к другому, и, наконец, ягодицы, как основа особого узора движения, как основа тех самых волн участия всего тела в представлении, которые воспринимает вся публика, и отвечают как бы за третье лицо, за общий распорядок услуг той реальности, которую и создает публично представленное искусство.

То, что для Эрте было решением парадокса, то есть некоторым автокоммуникативным актом, для Барта становится автокоммуникацией знаков, то есть способностью знака свести себя к силуэту. Силуэт – экономный портрет, названный так в честь прижимистого французского министра финансов, то есть это основа экономики и либидинальной икономии Эрте: «Силуэты Эрте (не просто эскизные, набросанные карандашом, а восхитительно завершённые) висят на грани жанра: они прелестны (всё ещё вызывают желание) и вместе с тем полностью уопостижаемы (это поразительно точные знаки). Скажем, они отсылают к новому отношению между телом и одеждой. Гегель отмечал, что одежда обеспечивает переход от чувственного (тело) к означающему; силуэт у Эрте (намного более продуманный, чем какая-нибудь фигурка Моды) предполагает обратное (куда более редкое) движение: он делает одежду чувственной, а тело – означающим. Здесь тело (означенное силуэтом) дано, дабы существовала одежда; ибо одежду невозможно помыслить без тела (без силуэта): одежда пустая, без головы и конечностей (шизофренический фантазм) – это смерть, не нейтральное отсутствие тела, а тело обезглавленное, искалеченное» [1, с. 110].

Замечательно, что Барту интересна слаженность хозяйства, которая и позволяет его маркировать: нельзя быть одежде без тела, как условно говоря, водоотводу в хозяйстве нельзя быть без русла, дому – без фундамента, а саду – без земли. Тогда как Эрте обращал внимание не столько на маркировку хозяйства, сколько на изначальный успех: уже обращение к другому подразумевало, что тебя признают состоявшимся и состоятельным.

Для Барта символ такого обращения – стопа, разворот; то есть он семиологически понимает шифтер как некоторую потенциальную риторическую фигуру. Эрте же здесь ближе к Якобсону, понимавшему шифтер не как основу риторики, но как основу индоевропейской лингвистики: Якобсон стоял ближе к Ж. Лакану с его сборкой «я» лингвистическими средствами.

Барт постоянно видит риторичность шифтера, например, в рисунках Эрте: «лицо оказывается всего лишь бесстрастным просцениумом чрезмерно высокой причёски, где явлены бесконечная возможность форм и, в результате парадоксального сдвига, сама выразительность фигуры» [1, с. 112]. Ясно, что для Эрте причёска – это, как мы видели из его мемуаров, способ создать арабеску, то есть уже обратиться к публике, напрямую вызвать третье лицо из плена невнимания. Тогда как Барт видит здесь возвращение фигуры к своей выразительности через риторику театрального самопредставления, через отношение к себе как к «ты» и «он», когда ты и служишь своему телу, и становишься родственным с ним, и смешиваешь все роли индоевропейского хозяйства в парадоксальном сдвиге риторического аргумента. Риторика и основана на том, что речь, как слуга или как слово другого, вдруг начинает полновластно хозяйствовать. Барт не может отойти от этого риторического понимания творчества Эрте, тогда как Эрте мыслил совершенно практически и лингвистически свою деятельность.

Буквы Эрте, сложенные из женских тел, Барт восхваляет, и говорит, что «кто видел алфавит Эрте, уже никогда не сможет его забыть» [1, с. 113]. Ясно, что мнемоника – это результат того, что знаешь, как пользоваться, как нельзя разучиться ездить на велосипеде или коньках. Эрте явно скорее создавал общие предпосылки мнемоники, как запомнить телесный жест, как запомнить, что у тебя вообще есть в хозяйстве. Барт говорит о другом – о дефигурации, о том, как женщина обретает букву своего высказывания, инстанцию первого лица, но тут же дефигурируется, чтобы быть функцией искусства, а не «я». «В обобщенном алфавите Эрте имеет место диалектический обмен: Женщина

словно одалживает Букве свою фигуру. Зато, и куда увереннее, Буква предоставляет Женщине свою абстрактность.

Фигурой буквы, Эрте дефигурирует женщину (позволим себе этот необходимый варваризм, поскольку Эрте отбирает у женщины ее фигуру, или, по крайней мере, фигура испаряется, что, однако, ничуть не обезображивает женщину). Фигуры Эрте постоянно ускользают, буквы трансформируются в женщин, а ноги [jambes (даже наш язык справедливо признает это родство)] – в прямые черты [jambages] наших букв [m, n]. Теперь понятна важность силуэта в искусстве Эрте (мы уже указывали на его неоднозначный смысл: символ и знак, фетиш и идея): силуэт – это произведение главным образом графическое, он делает из человеческого тела потенциальную букву, требует прочитывания» [1, с. 118]. Для Барта такая дефигурация означает чистую инстанцию буквы, которая и позволяет фетишу стать шифтером, меняющим лица и, в конце концов, превращающим женскую фигуру в чистый объект поклонения. То есть прежние хозяйственные сделки, экономия силуэтов, икономия страсти, превращается в универсальную мировую экономику поступков, «экуменизм буквы», по пышному выражению Барта. Каждый из поступков невинен, потому что просто манифестирует только появившееся «я», только появившееся самосознание.

В конце концов, если сам Эрте мыслил свои опыты пространственно, как опыты мастерских, которыми становятся и киностудии, и музеи, то Барт мыслит творчество Эрте музыкально, как наделяющее самосознание возможностью заявить своё «я» прямо здесь, в стихии чистой длительности, чистого самовыражения во времени. Точкой отсчёта для обоих, художника и философа, стал 1968 г., когда частные поступки и эстетические формы выражения, молодёжного и обновленного, стали настоящим «экуменизмом буквы», приобрели всемирное звучание. Только Барт понимает это звучание буквально, как прочитывание вслух невинных букв, тогда как Эрте думал о небуквальном звучании, о ряде договорённостей субъектов мира искусства по

созданию проекта, выставки или фильма, где ты всегда будешь с кем-то делить место.

Такой узел музыкального и организационного особенно актуален в наши дни, когда картинки, созданные искусственным интеллектом, вызывают всё больший общественный резонанс. Будут ли они переживаться так же, как переживается музыка, например, в философии А. Шопенгауэра или А.Ф. Лосева? Эрте и Барт дают на это положительный ответ: возможна та *арабеска признания*, тот ажиотаж признания, который сделает и общий алфавит образов искусственного интеллекта видом искусства.

Список литературы:

1. Барт Р. Образ. Музыка. Жест / Пер. с франц. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 304 с.
2. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. / Пер. с франц. С.Н. Зенкина. М.: Ад Маргинем, 2002. 288 с.
3. Вайнштейн О.Б. Маленькое черное платье: семиотика и история // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2024. № 1. С. 126-150.
4. Лапик Н.А. Проблема интерпретации темы античности в эскизах театрального костюма Леона Бакста и модной иллюстрации начала XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 2 (23). С. 90-93.
5. Марков А.В. Живая ласточка языка. М.; Екатеринбург: Издательские решения, 2023. 96 с.
6. Якобсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. С. 95-113.
7. Cassin B. Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles. Paris: Editions du Seuil; Dictionnaires Le Robert, 2004. XXIV, 1533 p.

8. Erté. Things I remember. An autobiography. New York: Quadrangle; New York Times Book Co, 1975. 208 p.

Сведения об авторах:

Марков Александр Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).

Штайн Оксана Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).

Data about the authors:

Markov Alexander Viktorovich – Doctor of Philological Sciences, Professor of Cinema and Contemporary Art Department, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia).

Shtayn Oksana Aleksandrovna – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of Social Philosophy Department, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia).

E-mail: markovius@gmail.com.

E-mail: shtaynshtayn@gmail.com.