

Н.В. Голубицкая

Метафоры тела в поэме Тристана Тцара «Приблизительный человек»

Аннотация: В статье анализируются метафоры тела в поэме Тристана Тцара «Приблизительный человек», что позволяет в целом охарактеризовать поэтику произведения и определить значение сюрреалистической метафоры в контексте творческой эволюции поэта.

Ключевые слова: Тристан Тцара, метафора, телесность, сюрреалистическая метафора, сюрреализм, дадаизм

Abstract: The article deals with the issue of corporal metaphor in Tristan Tzara's poem *Approximate Man*. The analysis serves to characterize the general poetics of the poem and to educe the role of surrealist metaphor in Tzara's artistic evolution.

Key words: Tristan Tzara, metaphor, surrealist metaphor, corporeity, surrealism, Dadaism

«Поэма Тристана Тцара «Приблизительный человек» (*L'homme approximatif*, 1931) представляет большой интерес для исследования, так как является переходным произведением в творчестве поэта и синтезирует черты дадаистской и сюрреалистической поэтики. Модель «приблизительного человека», созданная Тцара, – это развернутый ответ на вопрос, поставленный им еще в «Первом манифесте ДАДА» (1918): «Как можно упорядочить хаос, который составляет эту бесконечную, бесформенную вариацию – человека?»¹

«Упорядочивание» в поэме осуществляется на уровне риторического приема – метафоры. Используя семиологический анализ, можно интерпретировать всю поэму как иллюстрацию языковых возможностей, заложенных в самом механизме сюрреалистической метафоры. Подсказки для такой трактовки рассеяны по всему тексту, приведем одну из них: «покой на поверхности этого перевернутого мира в литейной чаше всеобщих приближений»². Наиболее вероятное референтное значение образа «перевернутого мира» – это сюрреальность, «литейной чашей» (формой) в таком случае является поэзия или творчество³, «всеобщие приближения» –

¹ Tzara T. *Dada est tatou. Tout est Dada*. Paris: Flammarion, 1996. P. 205 (далее: «Tout est Dada» с указанием страницы).

² Tzara T. *L'homme approximatif*. Paris: Gallimard, 2012. P. 43 (здесь и далее перевод мой. – Н. Г.)

³ Субъектом которого одновременно является и автор, и герой, что постулируется в рефрене «приблизительный человек как я как ты читатель как все другие» (Tzara T. *L'homme approximatif*. Paris: Gallimard, 2012. P. 28).

основной метод образотворчества в сюрреальности «приблизительного человека», т. е. метафора.

Метафора в поэме тотальна: она объединяет все уровни поэтической Вселенной, все элементы цепочки «всеобщих приближений». «Всеобщность» (отношения аналогии между всеми образами поэмы) и тотальность (полнота и замкнутость текста) обеспечивается двумя специфическими чертами сюрреалистической метафоры. Развернутая сюрреалистическая метафора⁴, как правило, не обладает одним установленным референтным значением: связь между членами метафоры (метафоризируемым и метафоризирующим) оказывается подвижной и произвольной, что позволяет дешифровать метафору одновременно в соотношении как с предшествующими, так и со старыми образами, – и возникает множество планов прочтения текста. Эту черту Е. Спасская называет возможностью «двунаправленной интерпретации»⁵ метафоры, которая позволяет один и тот же элемент интерпретировать и как агент, и как референт образа. Ту же риторическую фигуру Ж. Женетт в связи с анализом барочной поэзии называет «взаимной метафорой», т. е. метафорой, члены которой взаимно обмениваются предикатами⁶. Концепт «приблизительности» можно считать поэтической реализацией заложенных в сюрреалистической метафоре специфических черт.

Наиболее подходящей для описания специфики образа приблизительного человека («человека немного животного немного цветка немного металла немного человека»⁷) является концепция микрокосма, при этом герой поэмы не просто «малое подобие» Вселенной – он вмещает в себя «материально-телесное целое мира» (в терминологии М. Бахтина)⁸. Если проанализировать поэтические определения человека, данные Тцара в разные годы, можно найти в них три общих черты: Тцара всегда определяет человека через его тело и через материю; тело мыслится как нечто разъятое, неорганизованное, поделенное на элементы; эти элементы всегда имеют свои эквиваленты в природном или материальном мире. Приведем некоторые примеры: «В человеке я вижу луну, растение, черное, металл, звезду, рыбу» («Заметка о негритянском искусстве», 1917)⁹; «странное сочетание костей, муки и растительности» («Заметка о графе Лотреамоне, или Крик», 1922)¹⁰; «масса тряпья и плоти» («Я видел сдувающегося человека в Олимпии», 1922)¹¹.

Характерная для Тцара концепция тела разъятого, лишённого чувственной идентичности и конкретных границ, позволит позднее использовать образы органов как «материал» для сюрреалистической метафоры. Важным шагом в оформлении этой концепции стала пьеса «Газовое сердце» (1921), в которой «действующими лицами» являются органы тела. Глаз, Рот, Ухо в ней наделяются способностью автономизироваться в самостоятельных персонажах. В пьесе, таким образом, возникают слож-

⁴ См. подробный анализ развернутой сюрреалистической метафоры: *Riffatere M. La production du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1979; *Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Mingue Ph. Avant-gardes et rhétoriques // Les avant-gardes littéraires au XX siècle Vol. II* Budapest, 1984. P. 885–887.

⁵ *Спасская Е.Л.* Восприятие и интерпретация поэтического образа (на материале поэзии французского сюрреализма) // *Коммуникативная лингвистика*: Сб. М., 1997.

⁶ *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Т. 2. М: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 37.

⁷ *L'homme approximatif*. P. 142.

⁸ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М: Художественная литература, 1965.

⁹ *Tout est Dada*. P. 242

¹⁰ *OC I*. P. 262.

¹¹ *Ibid.* P. 309.

ные метонимо-метафорические отношения: отношения смежности (органы – человек) здесь служат «обоснованием» более сложных отношений аналогии (разговор персонажей-органов – органическая жизнь тела). В тот же период формируется идея взаимоуподобляемости и взаимозаменяемости органов: «извилины его легких», уподобленных мозгу (Второе небесное приключение)¹², «твое сердце – это глаз в каучуковой коробке» (Прыжок белое хрусталь)¹³. Идея взаимоуподобляемости органов вместе с пониманием тела как эквивалента материальному миру подготовила почву для поэтики «Приблизительного человека». Если в «Газовом сердце» части тела метонимически представляют человека, а их общение – органическую жизнь тела, то в «Приблизительном человеке» метафорические связи позволяют подняться Тцара до уровня изображения Космоса: части тела представляют собой части мира, а процессы, происходящие с ними (или ими производимые), – явления природы.

Итак, в основе понимания Космоса в поэме Тцара лежит идея подобия микрокосма и макрокосма. На уровне поэтики она реализуется в первую очередь с помощью метафоры тела, являющейся проводником между двумя уровнями и между цепочками универсальных подобий. Главными при этом оказываются тема тела – Универсума и тема антропоморфного космоса, которые объединяются через метафоры органов, частей тела, телесных ощущений (боли, болезни), процессов, протекающих внутри живых организмов. Тело, идентифицируемое с космосом, проецирует на него свою структуру чувственного восприятия, свое строение.

Оба уровня – микрокосм и макрокосм – имеют центр, метонимически представляющий целое. Сопоставление этих центров осуществляется использованием одних и тех же телесных метафор: сердце, утроба («ventre» или «entrailles»), голова, кулак. Неразрывность связи человека с ядром, которое он «не может сломать», представлена, с одной стороны, его связью с утробой матери, с другой – с земным ядром: земля «держит его в грозном кулаке» (*L'homme approximatif*, p. 32; далее цитируется то же издание с указанием номера страницы в круглых скобках. – Н. Г.). Но это ядро в то же время – центр человека, его сердце: «концентрические круги расходятся со временем / сердце тяжелый камень к которому привязывают себя утопленники / держит тебя в глубине невыразимых соответствий» (p. 65). Эта связь мучительна для человека, что раскрывается одновременно в образах «анатомической тюрьмы» (p. 24) и «тесной Вселенной» (p. 73). Еще один образ, раскрывающий эту тему, – «человек с открытыми, но герметично (плотно?) завязанными глазами» (p. 40), и лейтмотивный образ глаза, «повернутого внутрь». Для Тцара важно переворачивание структуры чувственного восприятия: человек с помощью зрения может отделить себя от объектов внешнего мира, но глаз «приблизительного человека» принципиально обращен внутрь себя, в замкнутый мир тела, потому что его тело и есть тело мира. Заключенный в своей анатомической тюрьме, человек ощущает и тесноту Вселенной.

Замкнутость уровней микро- и макрокосма символически представлена и образом головы-сферы. Обращение к сферическим, шарообразным образам характерно для сюрреалистов, «сфера оказывается элементарным ядром метафорического процесса, основанного на разрушении традиционной семантики»¹⁴. По Бретону и Супо, «сфера разрушает все»¹⁵, по Тцара, сфера – «идеальный пример бесконечности, ко-

¹² Tout est Dada. P. 97.

¹³ Ibid. P. 67.

¹⁴ Ямпольский М. Память Тиресия. М: РИК культура, 1993. С. 281.

¹⁵ Breton A., Soupault F. Les champs magnétiques. Paris: Gallimard, 2011. P. 117.

торую мы можем контролировать»¹⁶. Значимость образа головы – сферы – космоса¹⁷ в «Приблизительном человеке» определяется следующей рефренной фразой: «Ты держишь в руках будто бы для того чтобы бросить шар светящуюся цифру твою голову полную поэзии» (р. 30). Таким образом, внутренний космос человека полон поэзии; поэзия – творческая деятельная сила, которая организует внешний космос, а связь микро- и макрокосма воплощена в метафоре головы. Поэтическая организация микро- и макрокосма, их телесная связь подтверждаются еще одной цитатой: «потому что никогда слово не переступало порога тела». Слово тоже становится своего рода органом, наделенным способностью восприятия: рефрен «одного слова хватает, чтобы увидеть» (р. 62).

В сюрреалистской поэзии часто происходит метафорическое сближение различных предметов на основе их формального, внешнего сходства. Особенно часто используются ряды шарообразных, круглых предметов. В «Приблизительном человеке» образ головы сближается с образами солнца и луны, часового циферблата. Ассоциация по формальному признаку постепенно приводит к десемантизации образов, в результате которой шарообразные метафоры становятся знаками друг друга. В приведенной выше цитате (р. 30) человек держит голову будто бы для того, чтобы бросить, через несколько глав появляется образ «голов, перебрасываемых из рук в руки ото дня к ночи» (р. 49), и далее: «я вспоминаю часы отрезающие головы чтобы определить время» (р. 54). Образ головы постепенно замещает собой образ солнца и луны, что позволяет трактовать «перебрасывание» головы как смену дня и ночи, а в цитате «я вспоминаю часы...» голова становится символом общего движения времени. Так голова как часть тела становится сначала метафорой небесных светил, а затем – времени (причем времени циклического, что подчеркивается как формой предмета, так и тем, что с ним происходит).

Похожая «образная метаморфоза» происходит с другим органом, который Тцара тоже относит к ряду шарообразных образов, – с открытым ртом. Рот часто является метафорой ограниченного Космоса, другой его референт – это ночь (появляется уже в «Заметке о негритянской поэзии»: «рот заключает в себе силу темноты»), например: «темная глотка в которой скопились облака» (р. 87). «Рот – ночь» иногда, как перебрасываемые головы, отвечает за смену времени суток и ход времени: «растворяясь как сахар во рту годов / растворяет сахар дней» (р. 64). Ночь в поэзии Тцара часто связывается с бездной и с пропастью, поэтому рот, являясь их метафорой, может «перенимать» эту связь: «обломки / развалины праздников, разразившиеся смехом и бурей / в дверях, откуда могли бы открыться пропасти» (р. 23); образ дверей далее метафорически связывается с зубами: «хлопают двери зубов» (р. 29), «в нас смеется пропасть» (р. 37).

Еще одна метафора тела, которая показывает связь микро- и макрокосма, – это рука. Рука осуществляет взаимодействие между внешним миром и человеком. Так показано «взаимодействие» человека со временем: «Наши нервы – это плети в руках времени» (р. 27); метафора сна выводится из физического взаимодействия человека и ночи: «ночь снимает руками сна наши внутренние вещи – тревоги» (р. 23). Показательно сопоставление лейтмотива «тяжелой руки на голове» и образа «тяжелой крышки навалившейся на мышцы» (р. 21), что можно трактовать как небо, накрывающее человека, ограничивающее его «тесную Вселен-

¹⁶ Tout est Dada. P. 249.

¹⁷ Яркий образ головы-космоса встречается у Л. Арагона в «Парижском крестьянине».

ную». Так, возникают подобия руки: крышки-плети, с одной стороны, освобождающая рука, с другой.

Метафоры органов, как и все в этой поэме *становления и приближенности*, не имеют установленных значений. Голова может означать как движение, так и статику, замкнутость; рука – как ограничение, так и освобождение. Это становится возможным благодаря своеобразию сюрреалистического образа, который может вступать в различные метафорические отношения, одновременно быть аналогом или эквивалентом сразу нескольких других образов. Связь между членами метафоры оказывается подвижной и произвольной, что позволяет дешифровать метафору, одновременно соотнося ее с предшествующими и с новыми образами, при этом текст оказывается абсолютно замкнутой системой, так как референтами метафор являются не объекты реальности, но образы поэтической сюрреальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М: Художественная литература, 1965.
2. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.
3. Спасская Е.Л. Восприятие и интерпретация поэтического образа (на материале поэзии французского сюрреализма) // Коммуникативная лингвистика: Сб. М., 1997
4. Ямпольский М. Память Тиресия. М: РИК культура, 1993.
5. Breton A., Soupault F. Les champs magnétiques. Paris: Gallimard, 2011.
6. Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Mingue Ph. Avant-gardes et rhétoriques // Les avant-gardes littéraire au XX siècle. Vol. II. Budapest, 1984. P. 885–887.
7. Tzara T. Œuvres complètes en 6 vol. Paris: Flammarion, 1992.
8. Tzara T. Dada est tatou. Tout est Dada. Paris: Flammarion, 1996.
9. Tzara T. L'homme approximatif. Paris: Gallimard, 2012.
10. Riffaterre M. Paris: La production du texte. Éditions du Seuil, 1979.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bakhtin M.M. (1965) Oeuvre of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow.
3. Spasskaya E.L. The perception and interpretation of the poetic image (based on the poetry of French surrealism). Communicative linguistics. Collection. Moscow. 1997
4. Yampolsky M. (1993) Memory of Tiresias. Moscow.
5. Breton A., Soupault F. (2011) Les champs magnétiques. Paris. Gallimard.
6. Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Mingue Ph. Avant-gardes et rhétoriques. Les avant-gardes littéraire au XX siècle. Vol. II. Budapest. 1984, pp. 885–887.
7. Tzara T. (1992) Œuvres complètes en 6 vol. Paris. Flammarion.
8. Tzara T. (1996) Dada est tatou. Tout est Dada. Paris. Flammarion.
9. Tzara T. (2012) L'homme approximatif. Paris. Gallimard.
10. Riffaterre M. Paris: La production du texte. Éditions du Seuil. 1979.

Сведения об авторе:
Ника Вениаминовна Голубицкая,
аспирант
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Nika V. Golubitskaya,
Postgraduate
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
nikagolubitskaya@gmail.com