

# *Lacinae*

Иван Курбаков

## **Приблизительный человек, век двадцатый.**

ЗАМЕТКИ К ПОЭМЕ ТРИСТАНА ТЦАРА

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_199\_3\_15

Ivan Kurbakov

Approximate Man, the 20<sup>th</sup> Century. Notes Toward Tristan Tzara's Poem

**Иван Курбаков**

Независимый исследователь  
ensueo@gmail.com.

**Ivan Kurbakov**

Independent researcher  
ensueo@gmail.com.

### 1

В середине 1920-х годов Тристан Тцара приступает к написанию объемной поэмы «Приблизительный человек», уже мало похожей на те дадаистские стихи и манифесты, благодаря которым он стал известен, но вместе с тем развивающей их образный мир.

Время ее написания охватывает годы с 1925-го по 1930-й. За это время дадаизм сошел на нет, хотя его бунтарские флюиды регулярно можно было наблюдать в сюрреалистическом сообществе. После бурной размолвки во время премьеры «Газового сердца» в Париже между Тцара и группой Бретона в 1923 году поэт подводит итог дадаистскому периоду, смещая акцент в своей жизни с общественной на частную: создает семью с художницей Гретой Кнутсон, у них рождается сын Кристоф, архитектор Адольф Лоос строит примечательный модернистский дом для них на Монмартре. Во Франции тем временем наступает время расцвета сюрреализма, его зрелый период, когда Бретон пишет «Первый манифест» и «Надю», Элюар — «Столицу скорби», Арагон — «Парижского крестьянина» и «Защиту бесконечности», Роже Витрак пишет пьесы «Тайны любви» и «Виктор, или Дети у власти», Макс Эрнст изобретает новые

живописные техники, такие как фроттаж и гроттаж, создает книгу-коллаж «Женщина о ста головах» (не говоря уже об участии в постановках Дягилева вместе с Миро), Ман Рэй, Бунюэль и Дали снимают сюрреалистическое кино — «Антракт», «Мистерии замка костей», «Андалузского пса» и «Золотой век».

Книга «Приблизительный человек» вышла в издательстве *Editions Fourcade* в 1931 году небольшим тиражом в 510 экземпляров с иллюстрациями Пауля Клее, с которым Тцара был знаком еще со времен «Кабаре Вольтер» в Цюрихе. Отдельные ее части последовательно появлялись в периодике, в том числе в 1929 году в журнале Бретона «*La revolution surrealiste*», последняя часть поэмы даже печатается в одном выпуске со «Вторым манифестом сюрреализма», знаменуя не просто перемирие, а новый этап взаимодействия. Бретон отзывается о поэме самым лестным образом, приветствуя выдающийся лирический талант своего визави, пришедший на смену нигилистическим абстракциям дада. Книга, впрочем, не получает широкого резонанса, хотя некоторые видные литераторы, не относящиеся к сюрреализму, например Жан Кассу, также оценивали ее очень высоко, в том числе за нехарактерный ранее для поэта гуманистический тон.

Сюрреализм Тцара в «Приблизительном человеке» хоть и привержен определенным принципам автоматического письма (за редким исключением отсутствуют знаки препинания, доминирует произвольный синтаксис), однако уже движется в заданном направлении — цепочки слов нанизываются на непрерывность формы, ритмические акценты и содержательную константу, которая удерживается благодаря сквозному лирическому «я» поэмы, то теряющему, то вновь обретающему свою человеческую сущность. Субъект поэмы постоянно мерцает на гранях я/ты/мы и уносит тем самым свою субъективность к горизонту множественности. Стремление к лиро-эпической интонации заметно на уровне содержания так же отчетливо, как на уровне формы. Если ранние дадаистские стихи, как правило, умещались на одной странице и были подобны мгновенному типографскому фейерверку, то тут каждая часть разворачивается долго, слой за слоем составляя масштабное полотно. Переходящие друг в друга ландшафты, переполненные города, скорбные пустоши, безостановочное движение человека по ним то в виде полета, то в виде падения, то в одиночестве, то в слиянии с массами, в которых он растворяется; и вместе с тем обрывочный песенный лиризм — как контрапункт в длинных метафорических рядах Тцара.

Именно на этапе написания «Приблизительного человека» в поэзии Тцара начинает появляться все больше созвучий с предшествующей ему поэзией французского модерна — не только любимого им Аполлинера, предвосхитившего сюрреализм, но и до некоторой степени Бодлера. Фланирующий субъект «Цветов зла», замороженный сиюминутной городской жизнью и ищущий особую интенсивность красоты в ее безобразных проявлениях, составляет одну из сущностей «Приблизительного человека». Номадический импульс постоянен, и человек всегда предан движению, то осознанному, то бессознательному. Опуская биографические подробности собственной жизни в то время, Тцара создает субъективное альтер эго из бесчисленных оттисков других, которые стирают его собственное отражение. Деконструкция эпического начала также происходит через отсутствие четкой сюжетности — процессом тцаровского эпоса является становление сознания в его попытках устоять перед шквалом индивидуального и коллективного бессознательного и обрести путь, ведущий

к фундаментальному обновлению человеческого «я». Теоретические размышления самого Тцара об этом будут сформулированы позже в сборнике «Зерна и урожай» (1935), сочетающем опыты утопического воображения с анализом места поэзии в современности и в будущем. Фрагментированность, неслиянность опыта превращают субъекта в грезу или галлюцинацию о самом себе — «сны едкие таскают наши туши словно загнанных зверей и кран в порту небесном возносит нас висющими на крюке грезы»<sup>1</sup>, — которая обладает особой материальностью и проходит разные субстанциональные стадии вне человеческого облика: от газообразно рассеянного, растительного и животного до напластований горной породы и огненных вспышек.

Мотив приближения у Тцара связан с блуждающим или вовсе отсутствующим центром — сменой наблюдающего (подобно кинокамере) начала и субъективного проявления, которое теряется в множестве себе подобных. Рефрен *et tant d'autres* — один из самых распространенных в поэме, и он играет вполне артикулируемую роль, вписанную в исторический контекст: с одной стороны, это то, что Ортега-и-Гассет называет «восстанием масс», с другой — человеческая общность как потенциальная утопия, связанная с культурой и искусством. Внимание к Другому — одна из причин гуманистического поворота в поэзии Тцара, начинавшего с символистских стихов на румынском языке, позже исследовавшего стихотворный фольклор Африки и Океании во времена «Кабаре Вольтер» (невышедший сборник «*mrala gaoo*») и затем полностью перешедшего на французский язык.

Приблизительный человек явлен на фоне последствий Первой мировой войны в Европе, антиколониальной борьбы, основополагающих для XX века научных открытий, гуманитарных исследований и резонирующих с ними революций в искусстве.

18 февраля 1930 года астрономы открывают самую удаленную планету Солнечной системы, называя ее именем римского бога потустороннего мира Плутона (в образе и этимологии имени которого соединены смерть и немислимые богатства), в новой символической интерпретации отвечающего за ядерную физику, тоталитарные режимы и собственно массы как феномен цивилизации. Человек обретает немислимые ранее возможности, но этому сопутствует разрастающийся экзистенциальный кризис. Сквозь искореженные Первой мировой войной ландшафты и пухнувшие города индустриального Запада просвечивают эти разнообразные Другие, не вписанные в новый порядок вещей, выпадающие из него. Начиная с руин распределенного времени (дни недели как дни творения уже не состоятельны, и тем не менее первое слово поэмы — это именно день недели: *dimanche*, воскресенье) и заканчивая эсхатологической концовкой (ожидание очистительного огня), Тцара прокладывает головокружительный маршрут по кривым пространства и времени, предчувствуя новую катастрофу XX века в виде следующей мировой войны.

Возвышенный тон по мере развития поэмы приобретает более объемное и полифоничное звучание, задействуя для этого достаточно обширный лексикон. Для Тцара важна возможность создать панорамный вид на цивилизацию, отражением которой является «приблизительный человек», и здесь поэма оказывается способной трансформировать оптику по ходу развертывания. От-

1 Tzara T. L'homme approximative / Pref. d'Hubert Juin. Paris: Editions Gallimard, 2007. P. 30.

даление, дистанция, которые Тцара практикует в этой поэме, не менее важны, чем то самое приближение. Как если бы для нового приближения, еще более точного и интенсивного, нужно было бы отходить, отодвигаться и начинать сначала, пробуя все новые и новые образные ряды. Можно сказать, что этот кинематографический прием очень прочно укоренен в инструментарии поэмы. В новых приближениях варьируется тот же лейтмотив грезы:

составы тормозят на берегу растворены в морях земные мерки  
пловец засеивает воду своим жестом  
движение как плод уже попутно широте ее лаская  
он вспахивает непокорную волну  
из рук его и ног испарина следа что направляет путь  
вся масса его тела движима мечтой  
и в дверь мечты стучит одышка его ритма<sup>2</sup>

Этот лейтмотив сближает подход Тцара с логикой возникновения архаических мифов, в которой между человеческим, животным и растительным нет четких границ, поскольку они существуют в одной досубъектной среде («время сновидения», «время оно» и т.д.). Именно в подобной среде осуществляется антропоморфный бриколаж, напоминающий мифы о первочеловеке — например, Пань-Гу из древнекитайской легенды о создании мира. Вот краткая сводка его «метаморфоз».

«Истинный» человек появляется тогда, когда уже возникла «тысяча вещей», то есть в разделении великого одного, в горизонте множественности. «Истинному» человеку соответствует Пань-Гу, миф, который в самых общих чертах предполагает четыре последовательных состояния: во-первых, зарождение мирового яйца; во-вторых, созревание внутри яйца «мирового» человека Пань-Гу; в-третьих, выход Пань-Гу из расколовшегося яйца, половинки которого образуют небо и землю; и наконец, смерть Пань-Гу и образование из части его тела всех вещей и существ. Пань-Гу также может быть уподоблен Адаму Кадмону в каббалистической традиции.

что кристаллизуешь ты вокруг ненастного призвания — где находишь  
ты частицы самого себя  
с каждым витком дороги ты меняешься становишься другим<sup>3</sup>

В контексте же поэмы Тцара происходит обратное движение, поиск и переборка этого прототипа из рассеянного множества. Как говорит Мишель Лейрис в «Представлении “Бегства”»: «Тцара было необходимо сначала разобрать человека на части, разметать их по всему свету, чтобы затем, уже по-новому, прийти к его, человека, воссозданию»<sup>4</sup>.

На мифотворческую среду и космогоническое время накладывается не-обратимый ход истории, та череда катастроф, по которой мы узнаем XX век; и Тцара (в отличие, например, от Паунда с его «Кантос», который активно монтировал исторических лиц, их высказывания и теории, так что этим создавал

---

2 Ibid. P. 75.

3 Ibid. P. 34.

4 Лейрис М. Представление «Бегства» / Пер. с фр. Е. Березиной // Антология французского сюрреализма / Сост., предисл. и коммент. М. Яснова. СПб.: Амфора, 2004. С. 417.

отпечаток своего отношения к текущему периоду цивилизации, будь то ирония, восторг или ожесточенная критика) дает эти черты эпохи как бы слитыми в один апокалиптический поток, где нет имен собственных, а есть все люди, им подхваченные, от лица которых и случается песнь Тцара.

Примечательным образом перекликается с этим запись из «Бегства из времени» Хуго Балля, писателя и сооснователя дада, товарища Тцара во времена их совместных перформансов в цюрихском «Кабаре Вольтер».

Октябрь 1915

Сбросить свое «я», как дырявое пальто. Чего нельзя удержать, пусть падает. Есть люди, которые абсолютно не выносят мысли о расставании со своим «я». Эти люди думают, что у них только один экземпляр их «я». Но у человека много «я», как у луковицы шелухи. Больше или меньше — без разницы. Ядро — тоже в достаточной степени оболочка. Странно видеть, как люди цепляются за свои предрассудки. Выносят жесточайшие муки, лишь бы не расстаться со своим «я». Вероятно, самая нежная внутренняя суть человека очень чувствительна; но она же, без сомнения, и весьма удивительна. Немногие приходят к этому пониманию<sup>5</sup>.

У Тцара эта нежная внутренняя суть связана со словом, как с некой плацентой.

Я думаю о вытканном слове тепле

Вокруг своего центра что мы называем собой<sup>6</sup>

Здесь проявляется своеобразный эзотеризм Тцара, который, в силу постоянного напоминания о других, становится чем-то вроде «эзотерического коммунизма», основанного на языке, на слове, способном окружить человека этим теплом, — необходимым не только чтобы выжить, но также чтобы познать себя через других. В этом смысле он напоминает «теплый марксизм» немецкого философа Эрнста Блоха, противопоставлявшего науку и искусство по принципу холода и тепла. Неизвестно о том, читали ли они друг друга, но между статьей Блоха «Марксизм и поэзия» 1935 года и книгой «Зерна и урожай» Тцара того же года есть очевидные параллели в смысле веры в утопический и социальный потенциал поэзии.

Марксизм хочет создать новый тип взаимодействия между миром и внутренней жизнью, преодолеть отчуждение и овеществление. Это намерение совершенно реалистично, но, естественно, не в смысле банальности или схематизированного клише. Напротив, марксистская реальность — значит реальность плюс то будущее, которое находится в ней<sup>7</sup>.

Тцара, в свою очередь, говорит о важности поэзии как спонтанной деятельности духа, опережающей сознание, в противовес поэзии как средству выражения, основанному на непосредственном опыте собственной жизни, уже обработанном сознанием. Первому подходу, который заряжен в большей степени энергией настоящего момента и устремлен в будущее, он на практике был верен и

5 Балль Х. Бегство из времени / Пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2022. С. 33.

6 Tzara T. L'homme approximative. P. 25.

7 Bloch E. The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays. Studies in Contemporary German Social Thought. Cambridge: MIT Press, 1988. P. 162.

в дадаистский период, и в «Приблизительном человеке», где при значительно более лирической интонации считается все тот же мгновенный генезис визуальных и слуховых образов. Поступательное написание поэмы в течение пяти лет придало ей как раз сложное равновесие между этими двумя ее сторонами. Намеченная же в поэме линия утопического потенциала человеческого воображения находит более ясное и артикулированное выражение в упомянутых уже выше «Зернах и урожаях», первая часть которых носит название «Грезы эксперимента», а вторая является развернутым критическим комментарием к первой и к общей ситуации вокруг искусства и поэзии того времени.

Как замечает Юбер Жуин в предисловии к поэме: «Поэзия Тцара сопровождается критикой поэзии <...> желание соединить сам акт поэзии с брошенным на нее взглядом — постоянно <...> поэзия таким образом становится поэтикой, поэма — способом познать поэзию»<sup>8</sup>.

## 2

Самое материальное и непосредственное, что есть у человека, — это его тело.

Из дадаистского периода (в частности, пьесы «Газовое сердце», где глаз, нос, ухо, рот и другие части тела были выведены в качестве отдельных персонажей) в разбираемую нами поэму переходит также множество образов, связанных с органами тела. К этой теме обращалась исследовательница творчества Тцара Ника Голубицкая<sup>9</sup>:

Оба уровня — микрокосм и макрокосм — имеют центр, метонимически представляющий целое. Сопоставление этих центров осуществляется через использования 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 — земным ядром: земля «держит его в грозовом кулаке» <...>. Эта связь мучительна для человека, что раскрывается одновременно в образах «анатомической тюрьмы» <...> и «тесной Вселенной»...<sup>10</sup>

Покидая утробу, человек оказывается предан постоянному движению:

приблизительный человек движешься в почти что судьбы  
с сердцем чемодану подобным и танцем вместо головы  
пар на холодном стекле ты скрываешь свой вид от себя  
высокий и незначительный среди ледяных украшений ландшафта<sup>11</sup>

Движению навстречу смерти; и осознание своей смертности оказывается необходимым звеном приближения. Здесь в тоне Тцара появляются порой ноты, характерные скорее для экспрессионизма:

8 Ibid. P. 17.

9 Нельзя не упомянуть, что недавняя диссертация Н. Голубицкой «Поиск нового языка в творчестве Тцара» является наиболее глубоким и подробным академическим исследованием, посвященным Тцара на русском языке.

10 Голубицкая Н.В. Метафоры тела в поэме Тристана Тцара «Приблизительный человек» / Stephanos. 2015. № 6 (14). С. 229–235.

11 Tzara T. L'homme approximative. P. 29.

ты баюкаешь ритм минут чтобы время тайны прошло  
проходит время и пусть смерть не станет слишком резким сюрпризом  
с такими широко раскрытыми глазами  
наполняется страхом каждый момент без спешки и остановки<sup>12</sup>

Образный и интонационный ряд поэмы интегрален для своей эпохи в том смысле, что сочетает в себе дадаистские, экспрессионистские и сюрреалистические регистры; будучи глубоко укорененным в телесности, отталкиваясь от нее, воображение поэта развивает потенциал для преобразований в слове и звуке (первое, что случается после того, как лирический субъект поэмы проваливается внутрь себя, — звон колоколов, который смешивается с лязгом цепей). И позже: «я всего лишь маленький звук»<sup>13</sup>; первоспособность к звучанию становится фундаментом позиции «я могу говорить», уже обладающей силой воздействия на мир. Составляя грандиозную сновидческую опись всех мытарств и горестей приблизительного человека, поэт совершает также определенный ритуал очищения и оказывается способен заклясть мир, остановить его на мгновение, которого может быть достаточно для читателя, чтобы поверить в усилия своего воображения. Наследующее поэме эссе о положении поэзии заканчивается фразой Лотреамона о том, что поэзия должна создаваться всеми. От отчаяния субъект поэмы приходит к надежде:

бутыл на гребешке волны и ореол  
чудовищных бессмертий  
ты прячешь в тайне своих недр ключ  
к великим совпадениям  
не позволяешь зависти проникнуть  
в подвижные зияния содружества плодов  
но вечное смятение — общий свет для нас  
к эпохе от эпохи привязывает нас он к грезам  
что всходят полем колоссящимся<sup>14</sup>

Не уставая проверять на поэтическую прочность тело, Тцара играет на оппозициях, расширяющих образное пространство языка. В нем тело, подобно Иксиону в колесе, исчерпывает себя, переходя в иное состояние. Конец поэмы манифестирует ожидание глубинной метаморфозы:

свое ожидание в пустыне страстями окисленной посвящаю я  
мощному восшествию на престол ее пламени<sup>15</sup>

Позволим здесь себе вспомнить небольшой отрывок из эссе ирландского поэта У.Б. Йейтса, чтобы дать одну из интерпретаций образа пламени и разомкнуть эсхатологический контекст «Приблизительного человека» в более широкое поле мировой культуры того времени. Итак, в «Anima mundi» (эссе, написанном тоже в 1920-е годы) читаем:

---

<sup>12</sup> Ibid. P. 31.

<sup>13</sup> Ibid. P. 24.

<sup>14</sup> Ibid. P. 40.

<sup>15</sup> Ibid. P. 159.

Существуют две реальности: земная реальность и состояние огня. Вся власть исходит от земной реальности, ибо там сходятся все противоположности и существует свобода выбора, полная свобода. Там существуют раздор и зло, ибо зло есть насилие одной крайности над другой: но в состоянии огня все — музыка и покой.

<...>

Но несомненно, что цель наша — Состояние Огня, где чувства не обрываются грубо и внезапно, где нет ни оград, ни ворот, туда мы обязаны подняться; и маска, снятая с ветви дуба — символ ритмического тела, которое мы должны обрести. Нужно молиться этой цели — не важно, под каким именем, но не так как молятся вещи или идее; большинство молящихся обращаются к ней, как к мужчине или женщине или ребенку, ибо

у Милосердья — сердце человечье  
у Сострадания — женское лицо

Внутри нас самих Разум или Воля, как муж и жена приносят к неведомому алтарю плачущее или смеющееся дитя<sup>16</sup>.

Ритмическое тело поэмы Тцара то возвращает себе «я» субъекта поэмы — самого себя, волит эту кристаллизованность собственного опыта в панораме общей жизни (даже когда в духе экспрессионизма ужасается ей), то растворяет его без следа в мироздании, переключаясь в этом и с высоким модернизмом «Сестры моей жизни» Пастернака.

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями  
Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной<sup>17</sup>.

Зрелое кредо Тцара — «Задача поэзии — не потерять на своем пути человека»<sup>18</sup> — отсылает и к его возросшей политической и социальной активности. Тцара-поэт в 1930-е все больше настаивает на ценности поэзии как способе познания и, как следствие, способе переустройства мира. И человек, по его мнению, должен принять этот риск, связанный с выходом за пределы материального мира и подразумевающий возможность разотождествления с привычной формой себя (в чем тоже есть мотив растворения — трансформации, — кристаллизации в новом качестве), человек переживает становление не только сам по себе, он является и агентом — активным веществом становления Вселенной как таковой.

Ретроспективная алхимическая модель человека как микрокосма подразумевает, что многие внешние явления имеют свои соответствия в человеческой органике. Вселенная расширяется, следовательно, расширяется и спектр этих соответствий внутри. Как пишет Борхес в предисловии к сочинению Сведенборга: «В человеке заключены и Ад, и Рай, впрочем, так же как планеты, горы, моря, континенты, минералы, деревья, травы, цветы, рифы, звери, реп-

16 *Йейтс У.Б.* Страна друидов, снов и струн / Пер. с англ. Г. Кружкова. М.: Азбука-Аттикус, 2019. С. 371, 387.

17 *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 128.

18 *Tzara T.* L'homme approximative. P. 17.

тилии, птицы, рыбы, инструменты, города и здания»<sup>19</sup>. Но для Тцара в новом прочтении этой алхимической модели важен утопический аспект, располагающий будущего человека в геометрии нового воображения и новой реальности, которую он создает сам, переосмысляя материальные, социальные и мистические элементы существования и, главное, активизируя врожденную для него поэтическую способность.

Думается, что по прошествии столетия среди новых вызовов времени и новых катастроф «Приблизительный человек» может быть наконец прочтен во всей полноте возможных интерпретаций, не только литературных или искусствоведческих, но также перформативных и аудиовизуальных.

---

19 *Борхес Х.Л.* Предисловие / Пер. с исп. Б. Дубина // Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде / Пер. с швед. А. Аксакова. СПб.: Амфора, 2006. С. 15.