

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М. В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Голубицкая Ника Вениаминовна

Поиск нового языка в творчестве Тристиана Тцара (1916–1924)

Специальность 5.9.2 – литературы народов мира

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научные руководители:

доктор филологических наук, профессор,
Толмачёв Василий Михайлович,

доктор филологических наук, доцент
Гальцова Елена Дмитриевна

Москва – 2025

Оглавление

Введение.....	4
Общая характеристика работы.....	4
«Дада не значит ничего»: введение в проблематику исторического и теоретического осмысления движения.....	22
Тцара-поэт и Тцара-лингвист.....	29
Структура исследования.....	32
Глава 1. Язык зримый.....	36
§ 1. 1. Поэзия Тристана Тцара в свете истории развития визуальной конфигурации стиха во французской постсимволистской поэзии (1890–1920).....	36
§ 1. 1.1. Значащее пространство.....	36
§ 1. 1. 2. Ритм, больше не стих.....	39
§ 1. 1. 3. Визуальная поэзия и кубизм.....	43
§ 1. 1. 4. Симультанность.....	45
§ 1. 1. 5. Афиша и реклама.....	47
§ 1. 1. 6. Освобожденное слово.....	52
§ 1. 2. Визуальная конфигурация стиха в поэзии Тристана Тцара.....	55
§ 1. 2. 1. Визуальность как «переизобретение синтаксиса».....	55
§ 1. 2. 2. Материальность и автореференциальность.....	59
§ 1. 2. 3. Связь метафоры и пространства страницы.....	63
§ 1. 2. 4. Дейксис и перформатив: текст как дадаистский перформанс.....	66
§ 1. 2. 5. Жест письма/ событие текста.....	72
§ 1. 2. 6. Каждая страница – «сальто мортале».....	76
Заключение к главе 1.....	85
Глава 2. Язык звучащий.....	87
§ 2. 1. Ритм как фактор сдвига в поэзии Тцара.....	87
§ 2. 2. Ипостаси звука.....	93
§ 2. 2.1 Манифест кричащей поэзии.....	93
§ 2.2.2. Симультанные поэмы.....	96
§ 2.2.3. Полилингвизм.....	102
§ 2.2.4. Звуковая поэзия и примитивизм.....	106
§ 2.2.5. Искусство шумов.....	117
§ 2.2.6. Звук и тело.....	125
§ 2.2.7. Звуковая поэзия и танец.....	130
§ 2.3. Анализ ритмических структур.....	136
§ 2.3.1 Работа над рукописями и параномазия.....	136
§ 2.3.3. Имя как гипограмма.....	145
§ 2.3.4. «Движение» и «Дикая вода»: манифест анафонической поэзии.....	151
Заключение к главе 2.....	165
Глава 3. Язык образный.....	168
§ 3.1. Специфика теории образа Тристана Тцара.....	168
§ 3.1.1 «Рождение новых созвездий».....	168
§ 3.1.2. Переосмысление концепции поэтического образа в 1900–1910 годах.....	171
§ 3.1.3. Реверди и Тцара: концепции поэтического образа.....	177
§ 3.1.4. Дада – сплетение всех противоположностей.....	182
§ 3.1.5. Вереница неочевидных подобий.....	185
§ 3.1.6. Автореференциальность образов.....	187
§ 3.2. Ключевые структурообразующие образы в произведениях Тцара.....	189
§ 3.2.1. Герметичность поэзии и образ «светоносной темноты».....	189
§ 3.2.2. Верх и низ. Тоска по восходящей вертикали.....	204

§ 3.2.4. Рождение и смерть	225
Заключение к главе 3.....	247
Заключение.....	251
Библиография.....	262

*Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie¹*

Введение

Общая характеристика работы

Данная диссертация посвящена исследованию поэзии Тристана Тцара с 1916 по 1924 г. – во время становления и расцвета авангардистского движения Дада. Временные рамки исследования связаны с периодом исторического функционирования дадаистской группы: 1916 г. знаменуется открытием «Кабаре Вольтер», первыми совместными вечерами-«перформансами» и созданием первого печатного органа группы (Cabaret Voltaire); что касается 1924 г., несмотря на то, что многие историки искусства и литературы считают 1923 г. датой распада Дада, в контексте исследования творчества Тристана Тцара «прощание» с дадаистским периодом знаменует скорее 1924 г., когда публикуются «Семь манифестов Дада» – сборник, подводящий итоги шестилетней работы Тцара, а также когда Тцара делает первые наброски к поэме «Приблизительный человек» – тексту, порывающему с дадаистской поэтикой, тексту, который Андре Бретон позже официально признает «сюрреалистическим».²

Отец Дада и его главный *enfant terrible*, Тцара остался в восприятии читателя творцом литературного мифа о произвольной поэзии, «рожденной во рту»³ или составленной из газетных вырезок. Эта слава нигилиста и иконоборца, противопоставлявшего случайность продуманному творческому

¹ «И эти старые языки уже на грани смерти, а мы только по привычке и из-за отсутствия смелости заставляем их служить поэзии» (Apollinaire G. La victoire// Nord-Sud. Revue littéraire. № 1(15 mars). 1917. P.8.)

² В журнале «Сюрреалистическая революция» (N12, 15 déc.1929). Еще одной причиной к выбору 1924 г. как границы поля исследования является, разумеется, публикация «Первого манифеста сюрреализма». Так как последний период деятельности Тцара в роли лидера дадаизма связан с зарождением парижской протосюрреалистической группы, официальное признание последней принципиально новым авангардистским движением подводит черту Дада, к которому ранее относили себя члены группы.

³ Tzara T. Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer// Œuvres complètes en 6 vol. P. : Flammarion. 1975–1992. T.I. P.236 [далее мы используем аббревиатуру ОС с указанием тома].

акту и постоянно отказывавшегося от собственных «заявлений без претензий»⁴, вытеснила его творчество из истории литературы. Как метко написал французский специалист по авангарду Серж Фошро: «Юный Тцара так часто повторял, что он всего лишь балагур, что в результате мы действительно этому поверили»⁵.

Поэзия дадаизма остается для читателя серией изобретательных экспериментов, нацеленных на постоянное шокирование публики. Поэтому внимание к деструктивному и контркультурному пафосу заменило непосредственное *чтение* текстов: в этом смысле рецепция следует апофатической стратегии самих дадаистов, сосредотачиваясь на том, чем *не* является дадаистская литература вместо выявления ее сущностных признаков. Анри Беар, крупнейший специалист по творчеству Тцара и составитель полного собрания сочинений поэта, справедливо замечает: «Я задаюсь вопросом, читал ли кто-то когда-то – в традиционном смысле слова ЧИТАТЬ – дадаистские произведения Тцара, за исключением нескольких наиболее радикальных сентенций, и пытался ли увидеть их двойное – интеллектуальное и эстетическое – революционное новаторство»⁶.

Сопротивление «традиционному» чтению – субстанциональный признак текстов Тцара, в которых критика языка и его практическое обновление через поэзию составляют неразделимое единство. Постулирующие альтернативную противоречивую и неcodифицированную модель языка и поэтической выразительности, эти тексты, по нашему убеждению, определяются двойственной интуицией поэта и теоретика языка.

В статье с говорящим названием «Дада, мы больше не играем» Анри Мешонник, крупный теоретик литературы и философии языка конца XX-го века, определяет «центральное содержание» дадаистского стихотворения как

⁴ Тцара Т. 7 манифестов дада. М.: ГММ, 2016. С. 71.

⁵ Fauchereau S. Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes. Т. 1. Paris : Éditions Denoël, 1976. P. 197. Все переводы с французского, английского и немецкого языков в данной работе принадлежат нам [Голубицкая Н.В.].

⁶ Behar H. Introduction // Tzara T. Dada est tatou, tout est Dada. P. : Flammarion, 1996. P. 5.

демонстрацию того, «как стихотворение повергает поэзию в кризис [met en crise]»⁷, – эта интуиция стала одним из отправных пунктов данной диссертации. Дополнить его следовало бы положением из поздней статьи самого Тцара 1953 г. «Жесты, пунктуация и поэтический язык», где он говорит о том, что «сфера воздействия поэтической функции выходит за пределы производства стихотворения как литературного жанра» и «приравнивается к созидательной силе языка»⁸, тем самым определяя кризис поэзии тождественным кризису языка. Этот двойной ракурс определил **проблематику** данного исследования: пристальное *чтение* дадаистских текстов Тцара послужит нам, во-первых, материалом для определения теории «поэтического» Тцара во всей ее противоречивости и разнородности и, во-вторых, – материалом для реконструкции его собственной теории языка, обуславливающей своеобразии этой поэзии.

Предметом исследования является специфика поэтического языка Тцара, понимаемого как сложная и подвижная система. Так, в сферу исследуемого входит переосмысление синтеза искусств, в результате которого в поэтическом языке выявляются особые потенциалы визуального и аудиального начала, и восприятие пространства поэтического листа как нового ритмического единства и поля для типографского эксперимента; заимствование приемов из изобразительных искусств и рекламы, служащих основой для реформы синтаксиса, и влияние музыки шумов и различных способов «примитивной» ритмизации на звуковое строение стихотворения; новая интерпретация концепции образа, отказывающаяся от принципа подобия, и восприятие языка как тела и тела как языка.

Объектом исследования являются поэтические и театральные произведения, а также манифесты, эссе и статьи Тцара, написанные в период с 1916 по 1924 г. К основному корпусу исследуемых работ относятся 1) три поэтических сборника «Двадцать пять стихотворений» (Vingt-cinq poèmes,

⁷ Meschonnic H. Dada on ne joue plus // Europe. № 995, 2012. P.127.

⁸ Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 236.

1918), «Кино календарь абстрактного сердца, Дома» (Cinéma calendrier du cœur abstrait, Maisons 1920), «О наших птицах» (De nos oiseaux, 1923), стихотворения из неопубликованного сборника « Мпала Гароо» (Mpala Garoo) – первого поэтического сборника, задуманного Тцара в 1916 г., а также дадаистские стихотворения, не вошедшие в сборники; 2) три пьесы – «Первое небесное приключение господина Антипирина» (La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine, 1916), «Второе небесное приключение господина Антипирина» (Le deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine, 1920) и «Газовое сердце» (Le cœur à gaz, 1922); 3) сборник манифестов «7 манифестов Дада» (Sept manifestes Dada), собранный и изданный в 1924 г., и сборник эссе «Ламповые» (Lampistéries), содержащий тексты написанные в дадаистский период, но изданный лишь в 1963 г. Кроме того, для иллюстрации некоторых положений мы привлекаем более поздние теоретические работы, как-то: статьи «Эссе о положении поэзии» (Essai sur la situation de la poésie, 1931) и «Жесты, пунктуация и поэтический язык» (Gestes, ponctuation et langage poétique, 1953). Наконец, отдельное внимание мы уделяем рукописям произведений Тцара из архива Жака Дусэ.

Степень научной проработанности проблемы и теоретическая база.

К сожалению, список русскоязычных исследований по творчеству Тцара нельзя назвать обширным. Отдельные главы, посвященные его биографии, а также некоторым его текстам, можно найти в книгах «Дадаизм и дадаисты» В. Д. Седельника⁹, «Сюрреализм» Л. Г. Андреева¹⁰ и «Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века» К. В. Дудакова-Кашуро¹¹. Кроме того, материалы, частично освещающие его творчество, есть в книге «По лабиринтам авангарда» В. С. Турчина¹², в послесловии М. А. Изюмской к «Альманаху Дада»¹³, в книге «Французская поэзия XX века» Т. В.

⁹ Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 552 с.

¹⁰ Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. С. 143–147, 152–156.

¹¹ Дудаков-Кашуро К.В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса: Астропринт, 2003. С. 82–88.

¹² Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: МГУ, 1993. 246 с.

¹³ Изюмская М.А. Альманах Дада/ Под общ. редакц. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2000. С. 123–153.

Балашовой, в двухтомнике «Авангард в культуре XX-го века»¹⁴, в послесловии Н. Л. Сухачева к переводу поэмы «Лицо наизнанку»¹⁵ и в учебном пособии «Зарубежная литература XX века»¹⁶. Что касается особенностей поэтики дадаистских произведений Тцара, в российском литературоведческом поле они освещаются лишь в статье И. А. Кулик «Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского»¹⁷, в предисловии и комментарии Е. Д. Гальцовой к изданию «7 манифестов Дада»¹⁸ и в ее книге «Сюрреализм и театр. К вопросу театральной эстетики французского сюрреализма»¹⁹.

Во французском литературоведении существует несколько важнейших исследований, посвящённых творчеству Тристана Тцара. Прежде всего следует упомянуть работы Анри Беара, под редакцией которого вышло полное собрание сочинений. Комментарии и примечания Беара дают представление не только об истории публикаций и постановок (в случае с театральными произведениями), но и о генезисе текстов, и о рецепции произведений Тцара (в рубрике «Échos» приводятся полные тексты и фрагменты рецензий на основные публикации); кроме того, Беар сопровождает тексты собственным подробным анализом и цитирует основные положения из крупных литературоведческих исследований, посвященных Тцара (например, М.-Э. Коуз и Г.-Ф. Браунинга). Всеохватное изучение полного корпуса текстов поэта в сочетании с обращением к различным литературоведческим методологиям, выбор которых соотносится с особенностями материала,

¹⁴ Кофман А.Ф. Примитивистская составляющая авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. Т.1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 157–229; Седельник В. Д. Дадаизм в контексте европейского авангардизма // Там же. С. 413–471; Гальцова Е.Д. Французский вектор авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. Т.2. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 208–272.

¹⁵ Сухачев Н.Л. Поэтика наизнанку. О Тристане Тцаре, его времени и литературном авангарде // Тцара Т. Лицо наизнанку. М.: Наука, 2018. С. 109–195.

¹⁶ Зиновьева А.Ю. Дадаизм // Зарубежная литература XX века. Т. I Первая половина XX века / под ред. В. М. Толмачёва. М.: Юрайт, 2015. С.87–91.

¹⁷ Кулик И.А. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сб-к/ под ред. С. Кудрявцева. М. Гилея, 1998. С. 167–222.

¹⁸ Гальцова Е.Д. Семь манифестов Тристана Тцара – философа, антифилософа и АА антифилософа // 7 манифестов дада. С. 4–45.

¹⁹ Гальцова Е.Д. К проблеме абстракции // Сюрреализм и театр. К вопросу театральной эстетики французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 393–415.

представляют собой богатейший источник для исследования творчества Тцара.

Важное значение в истории развития критики наследия Тцара имеют две другие книги Беара: его произведение «Littérupture»²⁰, которое представляет собой анализ многообразия аспектов авангардистской поэзии и театра, ознаменовавших слом (*rupture*) традиционной модели литературы и художественного языка; а также его книга «Тристан Тцара»²¹, состоящая из биографического исследования и ряда статей, посвященных изучению поэтики Тцара в различные периоды его творчества. В «Littérupture» Беар рассматривает дадаистскую поэзию в свете поэтических техник «деконструкции» и «новой комбинаторики» (или «вербального коллажа») и, применяя к анализу текста ряд дихотомий – связности и бессвязности, произвольности и мотивированности, доказывает, что дадаистский текст не может быть осмыслен в плоскости традиционных логических оппозиций. Опираясь на семиотический анализ, Беар поднимает вопрос о статусе поэтического знака в деконструированном тексте, а также, используя теорию дискурса (в рамках подхода Эмиля Бенвениста), указывает на примат «акта высказывания» над «высказыванием» как на определяющую характеристику дадаистского текста. Лингвистический подход к исследованию поэтического текста применяет так же семиотик Жан-Жак Тома в работе «Дада ничего не означает»²², в которой он сосредотачивается на способах акцентуации означающего (в его звуковом и визуальном проявлении) в дадаистских экспериментальных текстах. Однако, краткое исследование Тома нельзя назвать полным и исчерпывающим, скорее оно намечает важные отправные точки для дальнейшего изучения вопроса.

²⁰ Béhar H. Littéruptures. Paris : L'Age d'Homme, 1988. 255 p.

²¹ Béhar H. Tristan Tzara. Paris : Oxus, 2005. 265 p.

²² Thomas J.-J. Dada ne signifie rien // La langue et la poésie : essais sur la poésie française contemporaine. Lille : Presse Universitaire de Lille, 1989. P. 72–87.

Американский литературовед и переводчик творчества Тцара Мэри Энн Коуз в своих работах²³ исследует произведения Тцара в рамках поэтики. Коуз выделяет сквозные мотивы и темы в поэтических сборниках Тцара и приводит последовательный анализ эволюции образности и используемых в них художественных приёмов. Она говорит о том, что связность ранних сборников Тцара обусловлена чередованием центральных мотивов – цвета, движения и прочих, – к которым в «раздробленном» тексте отсылают отдельные семы. Движение, по утверждению Коуз, реализуется как на смысловом уровне (об этом свидетельствует множество лексем, маркированных соответствующей семантикой), так и на уровне формы – визуального и звукового ритма стихотворений. Румынская исследовательница Екатерина Грюн в своем сравнительном анализе трех румыно-французских поэтов²⁴ также изучает поэтику Тцара через призму определяющей темы движения и темы пути, выделяя три траектории движения: вертикаль (которая соответствует теме поисков трансцендентного), горизонталь (мотив скитания) и цикл (понимание миропорядка как Уробороса). Большая часть работы Грюн посвящена, однако, поэме «Приблизительный человек» (1931) и многие выводы, сделанные ей в отношении этого более позднего по отношению к дадаистскому периоду текста, не могут быть в равной степени применены к ранней поэтике произведений Тцара, так как «Приблизительный человек» знаменует принципиально новый этап в его творчестве.²⁵

Интересное исследование произведений Тцара предлагает один из главных французских специалистов по литературе сюрреализма – Мишель

²³ Caws M. A. *The Inner Theatre of Recent French Poetry: Cendrars, Tzara, Peret, Artaud, Bonnefoy*. Princeton: Princeton University press, 1972. 208 p.; *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, Desnos*. Princeton: Princeton university press, 1970. 248 p.; *Quelques approximations sur Tzara*// *Europe Revue littéraire mensuelle*. № 555-556, 1975; Caws M.A. *The Object of Dada/ Dada and Beyond*. Dada Discourses/ Edited by Elza Adamowicz and Eric Robertson. N.-Y., 2011. P. 73–82.

²⁴ Grûn E. *L'image récurrente de la route chez trois écrivains roumains d'expression française*. Timiçoara Ed : Orizonturi universitare, 2002. 384 p.

²⁵ Об этой проблематике мы писали в выпускной квалификационной работе: Голубицкая Н. В. Поэма Тристана Тцара «Приблизительный человек»: между дадаизмом и сюрреализмом.

Мюра²⁶. В статье, опубликованной в важном для нашего исследования сборнике «Шассе-круазе Тцара – Бретон», он заключает, что наиболее продуктивным в анализе герметичных текстов Тцара может быть выявление особенностей ритма и оснований его отказа от метрической поэзии и от современных ему верлибристских поисков. Ритм является определяющим концептом и в нескольких статьях Анри Мешонника, посвященных Тцара. В одной из них, вошедшей в вышеупомянутый сборник, Мешонник говорит о том, что Тцара – единственный поэт того времени, кроме Клоделя, «для которого ритм был основной категорией в создании поэзии»²⁷. Мешонник – главный теоретик ритма как лингвистической и антропологической категории во Франции; его работы, отталкивающиеся от исследований ритма Эмиля Бенвениста, являются, по нашему убеждению, важным фундаментом для изучения специфики поэзии Тцара. Через призму теории Мешонника мы рассматриваем в данной работе примат «устности» в творчестве Тцара, анализируем дадаистский «театр страницы», чтобы выявить, какая концепция поэзии и «языка как такового»²⁸ стоит за этим «спектаклем речевой практики»²⁹. Наконец, мы неоднократно иллюстрируем близость теоретических суждений Тцара о поэтическом ритме (в эссе «Заметка о поэзии», «Негритянская поэзия», «Жесты, пунктуация и поэтическая речь» и т. п.) к концепции Мешонника.

Театральное наследие Тцара полнее всего рассматривается в книге Анри Беара «Театр Дада и Сюрреализма»³⁰, в которой отдельная глава посвящена пьесам Тцара. Анализу театрального наследия Тцара также посвящена работа Мишеля Корвэна «Существует ли театр Дада»³¹. Исследование Беара дает

²⁶ Murat M. Vers et discours poétique chez Tzara et Breton // Chassé-croisé Tzara-Breton : actes du colloque international/ Études réunies par Henri Béhar. Lausanne : L'âge d'homme, 1997. P. 255–273.

²⁷ Meschonnic H. Tzara, la nécessité de l'absurde, et breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir / Ibid. P. 301.

²⁸ Всякий тип оформления текста предполагает обращение к определенной концепции языка, которая за ним скрывается <...>, следовательно, любая поэтическая страница отсылает к определенной теории поэзии. (Meschonnic H. Ibid. P. 303.)

²⁹ Meschonnic H. Dada on ne joue plus // Europe. № 995, 2012. P.127

³⁰ Béhar H. Le Théâtre dada et surréaliste. Paris : Gallimard, 1979. 448 p.

³¹ Corvin M. Le Théâtre Dada existe-t-il. Paris : Revue de la Société de l'Histoire du Théâtre III (1971). P. 265-283.

историко-концептуальный контекст в отношении проблемы преодоления Тцара традиций «буржуазного театра» и связи его пьес с произведениями Альфреда Жарри и Гийома Аполлинера. Важнейшими для нас являются выводы исследователя о том, что определяющим признаком «театральности» текстов Тцара является особая акцентуация устности, что позволяет рассматривать произведения других жанров (поэзия, манифесты) в ракурсе «театрализованного текста». На наш взгляд, работа Корвэна внесла важный вклад в опровержение распространенного тезиса о том, что театр Тцара является лишь коллажом из несвязных реплик, который может быть определен любимыми выражениями Тцара «n'importe quoi» (все подряд) или «tohu-bohu» (путанница, смятение) : согласно Корвену, несмотря на то, что пьесы Тцара будто не подчиняются никакому логическому осмыслению, в них можно вычленить тематическое единство, а также драматическую структуру (конфликт и персонажей).

Большую теоретическую ценность имеет исследование Катерины Папахристос³², также посвящённое театральным произведениям Тцара. Обращаясь к теориям антрополога Джека Гуди и филолога-классика Эрика Хэйвлока, она исследует язык Тцара с точки зрения особого влияния на его формирование устной речи, а также его «графическое» измерение, то есть то, как перерабатывается эта свободная устная стихия при знаковом оформлении, что выражается, например, в особом расположении текста на странице. Кроме того, Папахристос частично обращается к социологии и теории рецептивной эстетики, анализируя особенности текста пьес как «сообщения» и особенности его восприятия публикой: по её мнению, экспериментальные художественные техники, к которым обращается Тцара, переосмысливают статус зрителя, персонажа и автора.

В данной работе мы также опирались на биографические исследования: книгу Франсуа Бюо «Тристан Тцара. Человек, который изобрел революцию

³² Papachristos K. L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara. Peter New York : Lang Publishing Inc, 1999. 226 p.

Дада»³³, Мариуса Хентеа «Тата Дада: реальная жизнь и небесные приключения Тристана Тцара»³⁴, материалы из книги Мишеля Сануйе «Дада в Париже»³⁵, и более раннее исследование Рене Лакота и Жоржа Альдаса, включающее в себя значительный блок биографического материала³⁶. В книге «Тристан Тцара: изобретатель нового человека»³⁷ Мишель Тиссон-Браун перемежает биографический анализ и анализ текстов, подтверждая тезис о том, что произведения Тцара – это своеобразное житие. Тиссон-Браун исследует творчество Тцара с точки зрения эволюции концепции человека, отражаемой в нём. Похожей позиции придерживается Рене Лакот: он отталкивается от высказывания Тцара о том, что поэзия – это способ поиска человека³⁸. Лакот называет эту сквозную тему «отвоевание человеком собственной идентичности» и говорит, что бунт Дада был первым этапом в этой кампании³⁹. Несмотря на то, что концепция человека не является центральным вопросом данной работы, мы будем косвенно затрагивать ее, говоря о связи антропологических и онтологических интуиций Тцара и его концепции языка и мышления.

Наконец, богатейшим источником для исследования произведений Тцара являются для нас две диссертации: «Генезис дадаистской поэзии от Дада до Аа» Гордона-Фредерика Браунинга⁴⁰ и «Космополитическое призвание Тристана Тцара (1915–1925)» Катрин Дюфур⁴¹. В диссертации Браунинга дадаистские произведения Тцара впервые были рассмотрены как

³³ Buot F. Tristan Tzara L'homme qui inventa la révolution Dada. Paris, 2002. 380 p.

³⁴ Hentea M. The Real life and Celestial Adventures of Tristan Tzara. Cambridge Massachusetts: The MIT press, 2014. 368 p.

³⁵ Сануйе. М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. 637с.

³⁶ Lacote R., Haldas G. Tristan Tzara : Choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, facs., poèmes inédits. Paris: Seghers, 1952. 230 p.

³⁷ Tisson-Braun M. Tristan Tzara inventeur de l'homme nouveau. Paris: Gallimard, 1968. 116 p.

³⁸ В 1919 г. отвечая на вопрос «Почему вы пишете?» в знаменитой анкете журнала *Littérature*, Тцара писал: «потому что недостаточно новых людей (...) потому что мы ищем людей» (https://www.melusine-surrealisme.fr/site/Litterature/litt_10, дата обращения: 3.04.2025). Много лет спустя он комментирует ту же фразу: «Сейчас я продолжаю писать для себя, но так как я не нашел других людей, я продолжаю искать самого себя» (Tzara T. OC I, 417).

³⁹ Lacote R. et Haldas G. : Choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, facs., poèmes inédits. P. 45

⁴⁰ Browning G.-F. The Genesis of the Dada Poem or From Dada to Aa: Dissertation for a Degree Doctor of Philosophy. Illinois, Northwestern University, 1972. 293 p.

⁴¹ Dufour C. La vocation cosmopolite de Tristan Tzara (1915-1925) : thèse de doctorat en littérature française. Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris-III, 2001. 880p.

цельный корпус поэтических текстов с характерным для него тематическими лейтмотивами, ритмическими особенностями и особой структурой построения поэтического образа. Браунинг первым, опираясь на работу с архивными материалами, описал генезис поэзии Тцара с точки зрения становления его поэтической манеры, проследил связь поздних текстов, определяемых дадаистской эстетикой с ранними стихотворениями, написанными под большим влиянием символизма, и с переводами Тцара «негритянской поэзии»⁴² 1918–1919 гг. Во время нашей работы в архивах Жака-Дусэ и Национальной библиотеки Франции мы руководствовались некоторыми выводами Браунинга, то подтверждая, то ставя под сомнение релевантность его исследований. Что касается, обширной работы Катрин Дюфур, она является наиболее исчерпывающим источником в вопросе вызревания поэтики и эстетики Тцара в контексте среды европейского и американского авангарда и справедливо выделяет «космополитизм» и «полилингвизм» Тцара в качестве определяющих факторов в его творчестве.

Актуальность нашей работы обусловлена в первую очередь произошедшим в середине XX в. культурологическим «поворотом», в результате которого многие теоретики и историки искусства признали определяющее влияние дадаизма на современную культурную парадигму. Этот момент точно описан американским исследователем Мэлом Гордоном:

Появилось целое поколение кураторов и историков искусства, полностью переосмысливших роль Дадаизма, наконец получившего свой особенный и революционный статус в искусстве двадцатого века. Дада стал считаться краеугольным камнем [bedrock] всего позднего модернистского и постмодернистского искусства⁴³.

Эта фраза, в которой Гордон подводит некоторые итоги критическому осмыслению Дада поколением теоретиков 1960–1980-х гг., может быть в равной степени применена и к последующим поколениям; особый взлет интереса к движению можно проследить в 2000–2010 гг., когда выходит

⁴² Этот термин наряду с «негритянским искусством» постоянно используется Тцара, под ними он объединяет произведения стран Африки, Океании и Полинезии. Это словупотребление характерно для эпохи: Пикассо и Матисс, к примеру, используют ту же терминологию.

⁴³ Gordon M. Dada Performance. New-York: PAJ Publications, 1987. P. 7.

значительное количество работ, расставляющих новые акценты в проблеме связи современного искусства с дадаистским⁴⁴. Целую волну публикаций, отражающих неугасающую актуальность идей движения, вызвала 100-летняя годовщина Дада⁴⁵; очевидной иллюстрацией этого тезиса можно считать и многочисленные выставки, организованные по всему миру к указанной дате⁴⁶. О том, что вопрос не потерял своей актуальности и сегодня, можно убедиться на примере более поздних искусствоведческих и литературоведческих работ⁴⁷. Однако, в сравнении с обилием произведений, посвященных Дада, количество исследований творчества Тцара, его основателя и идеолога, неизмеримо мало, в них практически не изучается вопрос «языкового эксперимента»⁴⁸, не осмысляются особенности ритма стихотворений, поэтика же (за редким исключением) анализируется в связи с отдельными текстами, а не со сборниками в их совокупности.

Что касается представления Тцара в русском литературном и литературоведческом поле, хотя за последние годы значительно возрос

⁴⁴ Этому вопросу уделяется особенное внимание в следующих исследованиях: Pegrum M. *Challenging Modernity: Dada between Modern and Postmodern*. New York and Oxford: Berghann books, 2000. 288 p.; Sheppard R. *Modernism, Dada, Postmodernism*. Evanston : North Western University Press, 2000. 480 p. ; Dachy M. *Dada & les dadaïsmes; rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*. Paris: Gallimard, 2011. 540 p.; Dada and Beyond, vol. 2: Dada and its Legacies / ed. by Elza Adamowicz and Eric Robertson. Amsterdam. New York: Rodopi, 2012. 274 p.

⁴⁵ См., например, Бойе А.А. Проблема выражения анти-эстетики дадаизма и её классификация / А.А. Бойе // *Артикульт*. 2016. 23(3). С. 17–25.; Вы гниёте, и пожар начался: рецепция дадаизма в России / сост. Томаш Гланц. М.: ГММ, 2016. 151 с.; Mittelmeier M. *DADA: Eine Jahrhundertgeschichte*. München: Siedler Verlag, 2016. 272 s.; Genese Dada: 100 Jahre Dada Zürich: eine Ausstellung des Arp Museums Bahnhof Rolandseck in Zusammenarbeit mit dem Cabaret Voltaire Zürich. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2016, 247p.; DADA total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder / herausgegeben von Karl Riha und Jörgen Schäfer. Stuttgart: Reclam, 2016. 384 p.; Dada-Almanach: vom Aberwitz ästhetischer Contradiction: Textbilder, Lautgedichte, Manifeste / herausgegeben von Andreas Puff-Trojan und H.M. Compagnon. Zürich: Manesse, 2016. 176 p.

⁴⁶ «Dadaglobe Reconstructed» в Художественной галерее Цюриха и Моме в Нью-Йорке, «Dada Africa» в Музее «Оранжери» в Париже и музее «Ритберг» в Цюрихе; «Everything is Dada» в Yale Art Gallery, «Dada Universal» в «Национальном музее Цюриха», Genese Dada. 100 Jahre Dada Zürich в музее Ханса Арпа в Роландзеке ; Dada 1916 : la nascita dell'antiarte в музее Святой Юлии в Брешиа.

⁴⁷ Beals K. *Wireless Dada: Telegraphic Poetics in the Avant-garde*. Evanston [Illinois]: Northwestern University Press, 2020. 212 p.; Jones D. *Dada 1916 in Theory: Practices of Critical Resistance*. Liverpool: Liverpool university press, 2021. 284 p.; Haakenson T. *Grotesque Visions: The Science of Berlin Dada*. New York: Bloomsbury Academic, 2021. 260p.; Dada & the revolution. / a cura di Paola Bozzi. Milano: Ledizioni, 2021. 247 p.; Mareuge A., Zanetti S. *The Return of Dada = Die wiederkehr von Dada = Le retour de Dada en 4 vol*. Dijon: Les presses du réel, 2022.; Śniecikowska B. *A Stab in the Ear: Poetics of Sound in Futurism and Dadaism*. Lausanne : Peter Lang, 2023. 533 p. ; Bru S. *Dadaïsmes // Les avant-gardes européennes : 1905-1935 : Guide illustré*. Paris: Hermann Éditeurs, 2023. P. 149–181.

⁴⁸ Мы понимаем этот термин согласно трактовке Владимира Фещенко. См., Фещенко В. В. *Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве*. М.: Языки славянских культур, 2009. 392 с.

интерес к дадаизму⁴⁹, большая часть произведений его лидера до сих пор не переведена на русский язык⁵⁰.

Научная новизна работы обусловлена тем, что в отечественном литературоведении ранее не предпринималась попытка комплексного изучения творчества Тристана Тцара. Большинство текстов рассматриваются в российской филологии впервые, в научный обиход вводится новый историко-литературный и текстологический материал. Проведен пристальный анализ не только манифестов, но и поэтических текстов Тцара, предпринята попытка описания особенностей образной и ритмической структуры его дадаистской поэзии. Также впервые исследуется литературная и искусствоведческая критика Тцара, интересная и в качестве «документа эпохи», – как взгляд поэта, активно вовлечённого в авангардистское движение первой половины XX века, – и как художественное произведение *per se*, так как по форме и жанровому своеобразию критика Тцара, на наш взгляд, вписывается во французскую традицию «стихотворения в прозе» и более всего близка к «критическим поэмам»⁵¹ Стефана Малларме.

Новизной отличается и сам **метод** анализа: в связи с разнонаправленностью языковых экспериментов Тцара, в данной работе используется междисциплинарный подход, объединяющий инструментарий историко-литературного анализа, лингвосемиотики, прагматической теории литературы, фонологии, концептуального анализа, поэтики и философии языка. Дадаистский проект не ограничивается сферами литературы и искусства в целом, в разное время Дада определялось лидерами движения как

⁴⁹ В 2014 г. спустя 50 лет после публикации фундаментального труда Х. Рихтера о дадаизме в России вышел его перевод. В последние годы также были опубликованы переводы книг лидеров движения – В. Сернера (2012), И. Баадера (2013), Р. Хаусманна (2018) и Х.Балля (2013), сравнительно недавно (в 2010) вышло первое системно-типологическое исследование, посвящённое дадаизму, – работа В. Седельника; был опубликован сборник русской рецепции дадаизма в 1920-е гг (2016) и сборник филологических работ, рассматривающих творчество И. Зданевича в разрезе типологической близости к дадаизму – «Дада по-русски» (2013). Что касается творчества Тцара, на русском языке впервые полностью был издан сборник «Семи манифестов Дада» Т. Тцара (2016), а также опубликована его лекция «Сюрреализм и литературный кризис (2016) под редакцией Е.Д. Гальцовой; в 2018 г. вышел перевод его поэмы «Лицо наизнанку».

⁵⁰ Не считая нескольких стихов в антологиях поэзии XX века и произведений, указанных в предыдущих сносках.

⁵¹ Mallarmé S. Divagations// Œuvres complètes/ édition établie par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard. T. II, 2003. P. 277.

«образ мышления»⁵², «состояние духа»⁵³, «зародыш нового типа человека»⁵⁴ и «Душа Мира»⁵⁵. Поэтому объект данного исследования так же частично рассматривается как объект гносеологии и онтологии, и на разных стадиях анализа мы будем прибегать к философскому научному аппарату.

Как отмечает исследователь модернизма Ирина Едошина, «Полиморфность и поливалентность художественного сознания модернизма определяют, что лишь стереоскопический взгляд на этот феномен культуры позволяет раскрыть смысл его противоречивой целостности»⁵⁶. Три методологических ракурса, выбранных нами в этой работе, – визуальный, звуковой и образный эксперимент, – позволяют проследить, как разнохарактерными средствами реализуются центральные положения Тцара о природе поэтического языка, как-то: метадискурсивность, примитивизм, перформативность, телесность; и выделить специфические черты каждой из исследуемых проблем в ее теоретическом осмыслении и практическом разрешении.

Нам близок метод Ю.Н. Гирина⁵⁷ и Изабель Крживковски,⁵⁸ совмещающий, с одной стороны, анализ концептов, с другой – способ исследования, осуществляющийся при помощи концептов. Под «концептами» мы понимаем «культурно-ментально-языковые образования, структурирующие смысловое пространство культуры», и в то же время «теоретическую единицу, конструируемую исследователем (...) в осмыслении и систематизации материала»⁵⁹. Так, например, термин «примитивизм»

⁵² Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года// Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. Пер. с нем. С. К. Дмитриева. М.: Республика, 2002. С. 208.

⁵³ Tzara T. Conférence sur Dada// OC I. P. 422.

⁵⁴ Hausmann R. Dada ist mehr als Dada// Am Anfang war Dada. / ed. by Günter Kämpf, Karl Riha. Steinbach/Giessen: Anabas Verlag. S. 87.

⁵⁵ Балль Х. Манифест к первому вечеру Дада в Цюрихе 1916 года// Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 113.

⁵⁶ Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы. Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора культурологии. М., 2002. С. 14–15.

⁵⁷ Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 399с.; Гирин Ю.Н. Системообразующие концепты культуры авангарда// Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 77–157.

⁵⁸ Krzywkowski I. Le temps et l'espace sont morts hier. Paris : Ed. L'improviste, 2006. 277 p.

⁵⁹ Филатова А.А. Концепт интеллигенция в смысловом пространстве современной русской культуры// Логос. 2005. [Вып.] 6. С.206.

представляет в данной работе исследовательский конструкт, позволяющий синтезировать большое поле разнородных практик в поэзии Тцара, направленных на отказ от европоцентристской поэтической традиции, от контролируемого *ratio* и логически структурированного высказывания в пользу «автоматизма» и спонтанности, от письменной культуры в пользу «элементарной устности», требующей «режима восприятия, предшествующего появлению нарратива, логики, самого языка»⁶⁰, а также принципов ритмизации, определяющихся этой «устностью», наконец – от поэзии, детерминированной «развитой» поэтической традицией в пользу «протоформ», имитирующих первобытное состояние языка. При этом термин «примитив», как будет показано в работе, периодически используется самим Тцара (в том числе с целью оспаривания коннотаций, которые он порождал в современном ему культурном пространстве), но используется в основном для описания «негритянской поэзии» и «негритянского искусства» и не учитывает все разнообразие смыслов, закладываемых нами в этот концепт. Часто используемые нами концепции, заимствованные из философии и теории языка и литературы, представляют своеобразные параллели к исследуемым феноменам: так, под «перформативной поэзией» мы понимаем дадаистское требование «деятельной поэзии» и манифестации «поэтического акта» взамен дескриптивного и последовательного языка.

Для нашей работы основополагающим является тезис, сформулированный Владимиром Фещенко в книге «Литературный авангард на лингвистических поворотах»: «Одни и те же языковые процессы и процедуры характеризуют как парадигмы языкознания, так и сопутствующие им в культурном пространстве стратегии литературного авангарда»⁶¹. По нашему убеждению, многие интуиции Тцара параллельны основополагающим парадигматическим открытиям в теории и философии языка и теории

⁶⁰ Zumthor P. *Oralités – Polyphonix* 16. Québec : Les Éditions Intervention, 1992. P.21.

⁶¹ Фещенко В. В. *Литературный авангард на лингвистических поворотах*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 9.

литературы XX в., сделанных Юрием Тыняновым, Романом Jakobсоном, Фердинандом Соссюром, Людвигом Витгенштейном, Эмилем Бенвенистом и Анри Мешонником.

Цель нашего исследования заключается в том, чтобы комплексно изучить произведения Тристана Тцара, датируемые 1916–1924 гг., и определить их особенности в рамках литературного и лингвистического эксперимента.

Поставленной цели соответствуют следующие **задачи**:

1. изучить корпус текстов Тцара, датируемый 1916–1924 гг. и выявить общие черты поэтики;
2. систематизировать высказывания Тцара, касающиеся природы поэтического языка;
3. охарактеризовать особенности понимания Тцара категории ритма в свете современных ему концепций;
4. определить причины акцентирования визуальной материи стиха в дадаистском творчестве Тцара и проанализировать специфику визуальной формы стихотворного текста;
5. определить мотивы акцентирования звуковой материи стиха и проанализировать фонетические закономерности, появляющиеся в поэзии Тцара;
6. охарактеризовать концепцию поэтического образа Тцара и проанализировать специфику образной системы в произведениях.

Теоретическая значимость нашего исследования заключается в параллельном анализе поэтики произведений Тцара и его теоретических интуиций, касающихся природы языка, а также – в концептуализации отдельных идей Тцара, пересекающихся с положениями теории литературы, семиотики, лингвистики и философии языка XX века.

Практическая ценность работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы при подготовке общих курсов по истории зарубежной литературы XX века, спецкурсов по истории французской

литературы, а также в спецкурсах по истории и теории поэзии XX-го века и по литературе европейского авангарда⁶². Кроме того, разработанный нами теоретический аппарат может быть применен к исследованию других образцов «лингвопоэтического эксперимента» в искусстве авангарда, а также может послужить фундаментом для дальнейшего исследования творчества Тцара более поздних периодов.

Положения, выносимые на защиту.

1. Динамика творчества Тцара 1916–1924 гг. определяется поисками нового языка — как в метафорическом, так и в буквальном, лингвистическом смысле.
2. В дадаистских текстах Тцара критика языка и его практическое обновление через поэзию составляют неразделимое единство, поэтический эксперимент в равной степени является языковым.
3. Визуальная конфигурация стихотворений не определяется чисто игровой интенцией, но осуществляет реформу синтаксиса, заставляет текст действовать по принципу жеста и является проводником метадискурса.
4. Ритм формируется по принципу анафонии и параномазии, звуковые закономерности стихотворений отражают фонетическое строение гипограммы (или слова-темы).
5. Герметичные образы могут быть разъяснены с помощью «внутреннего интертекста» сборников; кажущиеся разрозненными, элементы стихотворений образуют лейтмотивы, отражающие центральные положения эстетической программы Дада.

⁶² Частично этот материал был использован нами в спецкурсе, проведенном в 2018–2019-м учебном году на филологическом факультете МГУ, а также в нескольких авторских курсах лекций, проведенных в «Еврейском музее» в 2017–2019 годах.

Апробация результатов исследования.

По теме диссертации было сделано 9 докладов на международных конференциях, , проходивших в МГУ имени Ломоносова (апрель 2015, октябрь 2018, декабрь 2018, июнь 2019), ИМЛИ РАН (апрель 2016, декабрь 2018), СПбГУ (март 2016), РУДН (декабрь 2018) и МВШСЭН (сентябрь 2019). Кроме того, материалы диссертации были использованы для трех авторских учебных курсов: 1) Цикла лекций «Поэзия XX века: от свободного стиха к поэзии вне текста» (6.03.2018-5.06.2018) и «Театр авангарда» (9.10.2018 – 11.12.2018) в Еврейском музее и центре толерантности ; 2) Спецкурса кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. Ломоносова «Поэзия против текста: визуальные и фонетические эксперименты авангардов» (27.09.2018 – 26.04.2019)).

Положения исследования отражены в 4 публикациях в рецензируемых научных изданиях из списка, утверждённого решением Учёного совета МГУ имени М. В. Ломоносова:

1. Голубицкая Н. В. Центурии Мишеля Нострадамуса как интертекст Двадцати пяти и одного стихотворения Тристана Тцара // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2019. № 3. С. 145–155. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,144 (0,65 а.л.).
2. Голубицкая Н. В. Визуальная конфигурация стиха как особый тип семиозиса: от Стефана Малларме к Тристану Тцара // Новое литературное обозрение. 2019. № 156 (2/2019). С. 143–162. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,236 (1,3 а.л.).
3. Голубицкая Н. В. *Simultaneità, Simultanéisme, Simultanéité*: концепция simultанности и ее модификации в авангардистской эстетике// Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 3. С. 111–121. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,261 (1,3 а.л.).
4. Голубицкая Н. В. «Бог Дада танцует»: поэзия и танец в эстетике дадаизма. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия

Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. Вып. 4. С. 427–432. Импакт-фактор РИНЦ 2023: 0,285 (0,720 а.л.).

Кроме того, положения диссертации были апробированы в двух магистерских работах, написанных на французском языке: одна из них («Langage et théâtralité dans les pièces dadaïstes de Tristan Tzara») была защищена в 2016 г. на базе «Французского колледжа при МГУ», другая («La poésie dadaïste de Tristan Tzara») – в университете «Париж-VIII» в 2017 г.

«Дада не значит ничего»: введение в проблематику исторического и теоретического осмысления движения.

Задача представить точное определение Дада является для историка и теоретика литературы проблематичной и в некотором смысле парадоксальной. Английский критик Джон Ричардсон в своей статье 1953 г. точно описал комплекс проблем, с которым сталкивается любой исследователь дадаизма:

Как можно определить и *a fortiori* описать движение, которое не определимо ни конкретным кругом персонажей, ни местом действия, ни единой доктриной, ни специфической темой, движение, которое затрагивает все искусства, чей центр интересов постоянно смещается и которое, ко всему прочему, провозглашает себя нигилистическим, эфемерным, нелогичным и беспредметным?⁶³

Несмотря на то, что за семьдесят лет (отделяющих нас от этого высказывания) вышло немалое количество работ, посвященных истории и поэтике Дада⁶⁴, проблема не потеряла своей актуальности. Во-первых, ввиду топографической децентрализованности движения и его интернационального характера. Созданный в «нейтральном» Цюрихе во время Первой мировой войны двумя немцами (Хуго Балль и Рихард Хюльзенбек), двумя румынами

⁶³ Richardson J. The Dada Mouvement// The Times Literary Supplement. 23 oct. 1953. P. 669-671. Цит. по Sanouillet M. Dada à Paris, éd. revue et augmentée. P. : CNRS éditions, 2005. P. 2.

⁶⁴ Среди прочих перечислим тексты, наиболее важные для нашего исследования: Béhar H., Carassou M. Dada: histoire d'une subversion. Paris : Fayard, 1990. 261 p. ; Dachy M. Archives Dada : Chronique. Paris : Hazan, 2005. 575 p. ; Dachy M. Dada & les dadaïsmes; rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté. Paris : Gallimard, 2011. 880 p. ; Dada circuit total/ Coordonné par Henri Béhar et Catherine Dufour. Lausanne : l'Age d'homme, 2005. 777 p.; Hugnet G. Dictionnaire du dadaïsme 1916-1922. Paris : Simoën, 1976. 367 p. ; Dada and Beyond. Dada Discourses/ Edited by Elza Adamowicz and Eric Robertson. NY, 2011. 246 p.; Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde, Avant-garde critical studies / Edited by Dafydd Jones. Amsterdam – New York, 2006. 327 p.

(Тристан Тцара и Марсель Янко) и эльзасцем (Ханс Арп), Дада изначально был плодом нескольких культур и впитал в себя специфику различных национальных художественных и литературных традиций. И хотя дадаистов объединяла установка на разрушение эстетики, каждый из национальных вариантов предполагал борьбу со своим идолом: так, в зависимости, от норм стихосложения и риторики, ритмического канона, фонетики и просодии, обновление стиха осуществлялось разными средствами. Если *Lautgedichte* были «визитной карточкой» немецкого Дада, то французы не писали поэзии «неведомых слов» – скорее поэзию «неведомых образов». Следует учесть и то, что дадаисты черпали вдохновение в разнохарактерных источниках: многое в творчестве Хуго Балля соотносимо с поэзией Августа Штрамма и немецких экспрессионистов, а также с эстетикой Василия Кандинского, Тристан Тцара же вдохновлялся в первую очередь французской «поэзией нового духа» – творчеством Гийома Аполлинера, Макса Жакоба и Блеза Сандра, на юного Тцара сильно повлияла эстетика символизма, а роль в формировании его литературного вкуса сыграли и румынская фольклорная традиция, и «негритянская поэзия»⁶⁵.

Дада изначально было поликультурным и гетерогенным⁶⁶ движением, но дальнейшее его неоднородное развитие и постепенная децентрализация способствовали окончательному размыванию его философских, эстетических и социально-политических оснований, некоторые из которых напрямую конфликтовали друг с другом: так, «первородный» цюрихский Дада, с его подчеркнуто экспериментаторским и «синкретическим»⁶⁷ характером в

⁶⁵ В связи с этой особенностью можно проследить характерные разночтения в исследованиях, принадлежащих к различным национальным традициям: если в немецкоязычной критике наблюдается тенденция к сближению дадаистских и экспрессионистских идей (о чем свидетельствуют, например, работы Рихарда Шеппарда), то внутри франкоязычной критики дадаизм часто рассматривают как своеобразный «пролог» к полувекковой истории сюрреализма. Так, Маргарит Боне называет историю Дада «интермедией» к сюрреализму (Bonnet M. Commentaires // Breton A. Œuvres complètes. Vol. I Paris : Gallimard, 1990. P. 1280), а источники его идей возводят к Альфреду Жарри и Лотреамону (подобный анализ можно увидеть, например, в монографии Анри Беара «Театр Дада»).

⁶⁶ Под гетерогенностью мы понимаем принципиальную разнородность идей, выдвинутых лидерами движения. Идей, вокруг которых в свою очередь выстраивались программы, не только противоречащие друг другу в отдельности, но и имеющие непримиримые противоречия внутри собственной структуры.

⁶⁷ Dachy M. Dada & les dadaïsmes : rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté. P. 17.

некотором смысле противоречит более поздним его ипостасям – политически ангажированному берлинскому и «протосюрреалистическому» парижскому кругу.

Не только внутренняя полиморфность движения делает проблематичным изучение Дада как цельного культурного феномена. Возникает закономерный вопрос: может ли движение, «неравное» самому себе, отрицающее идею идентичности и самотождественности, определяться некоторыми историческими рамками? Историцистский подход к описанию движения противоречит внеисторичному характеру, прокламируемому дадаистами: «Дада всегда двадцать два года»⁶⁸, «Рано или поздно все стареет. Но не Дада»⁶⁹. Теоретик патафизики, философ Даниэль Аккурси, в связи с этим замечает: «Замкнуть Дада в его эпоху, сделать из него историческое событие, значит не считаться с его мыслью, его чрезмерностью, его безумием»⁷⁰.

Во многих высказываниях дадаистов слово Дада определяется как «состояние духа» или «способ мышления» («état d'esprit dadaïste», «Dada-Geist»⁷¹), что вырывает его из исторического контекста и делает некой онтологической и гносеологической категорией. Так, Марсель Дюшан называет Дада «нонконформистским духом, который существовал в каждом веке, в каждом периоде с тех самых пор, как человек является человеком»⁷²; Курт Швиттерс пишет: «Идея того, что однажды Дада исчезнет, абсурдна. В том или ином обличье Дада всегда появляется заново – каждый раз, когда накапливается слишком много глупости»⁷³. Отталкиваясь от этой идеи, многие

⁶⁸ Picabia F. Dada philosophe // Manifestes Dada surréalistes/ textes réunis et présentés par Georges Sebbag. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2005. P. 23.

⁶⁹ Schwitters K. Le dadaïsme // Schwitters K. Merz / éd. Établie, présentée et annotée par Marc Dachy. P. : Champ Libre, 1990. P. 120.

⁷⁰ Accursi D. Dada ou le chaos créateur : entretien avec Catherine Dufour // Dada circuit total. P. 35

⁷¹ «Dada ist eine Geistesart» (Huelsenbeck R. Dadaistisches Manifest// Dada Almanach. Berlin: Erich Reis Verlag, 1920. S. 27.) Название знаменитой механической головы Пауля Хаусманна («Die Geist unserer Zeit») отсылает к этим словам манифеста Хюльзенбека.

⁷² Hamilton G.H. Interview with Marcel Duchamp <http://www.golob-gm.si/4-three-standard-stoppages-marcel-duchamp/r-interview-with-marcel-duchamp-george-heard-hamilton.htm> (дата обращения : 9.11.2024.).

⁷³ Schwitters K. Ibid.

исследователи, размыкают рамки Дада и включают в его историю и его предтечи, и его последователей. Так, Марк Даши в своем фундаментальном исследовании с говорящим названием «Дада и дадаизмы» рассматривает в контексте дадаизма и группу «291», и конструктивизм, и различные «неодадаистские течения», Юдит Дельфинер в книге «Двуствольное ружье. Дадаизм в США»⁷⁴ анализирует послевоенное американское экспериментальное искусство как дадаистское.

Стоит, однако, учесть, что протест Дада против конечности обрел-таки свой конец в произведениях 1920-х гг. Речь, произнесенная Тцара в Веймаре 23 сентября 1922 г. или его интервью, данное Роже Витраку в 1923 г., безусловно, подводят итоги дадаизму – как свершившемуся историческому культурному событию. И если Жорж Рибемон-Дессень в 1925 г. говорит: «Сегодня можно написать историю Дада, как пишут историю Франции, это однако не значит, что она закончена»⁷⁵, – то позже он сам становится историографом движения, которое и в работах других бывших дадаистов рассматривается как событие культуры, замкнутое в четких исторических рамках⁷⁶. Поэтому наиболее плодотворным нам кажется идея специалиста по французскому авангарду Жака-Анри Левеска, разделяющего две ипостаси «Дада»: дух Дада, «который всегда существовал и всегда будет существовать», и движение Дада, «которое было рождено в 1916 году и умерло в 1923-м»⁷⁷.

Но даже замкнутый в исторических границах, феномен Дада оставляет неразрешенным вопрос о границах эстетических: в первую очередь, о соотношении «программы» дадаизма с другими движениями авангарда.

⁷⁴ Delfiner J. Double-Barrelled Gun – Dada aux Etats-Unis (1945-1957). Dijon : Les presses du réel, 2011. 640 p.

⁷⁵ Ribemont-Dessaignes G. Introduction au dadaclysme// Dada/ nouvelle éd. rev. et présentée par Jean-Pierre Begot. P.:Ivrea, 1994. P. 293.

⁷⁶ См.: En avant dada Рихарда Хюльзенбек, Chroniques zurichoises Тристана Тцара, Déjà jadis Жоржа Рибемона-Дессеня, Dada, Dada, Monograph of a Movement Марселя Янко, Dada art und antiart Ханса Рихтеара.

⁷⁷ Lévesque J.-H. Affiche-catalogue pour l'exposition « Dada 1916-1923 », Sidney Janis Gallery, 1953. Проблема историзации Дада в целом характерна для авангардистского контекста. На наш взгляд, она является созвучной дискуссии о границах авангарда и о разделении метафорического и историко-культурного применения термина. Кроме того, сама тактика позиционирования идей движения как некоего вневременного «духа» роднит дадаизм со многими другими «измами» – например, с сюрреализмом. Так, в «Манифесте сюрреализма» Андре Бретон дает список авторов, близких к сюрреалистической мысли и опередивших формирование движения, и называет их «сюрреалистами».

Дадаисты наследуют и развивают многие ключевые идеи футуризма и экспрессионизма (например, футуристическую концепцию симультанности и экспрессионистическую «поэтическую абстракцию»), печатаются в периодических органах других «измов»⁷⁸ (и наоборот: печатают их лидеров в своих изданиях), экспонируют их работы на своих выставках⁷⁹, словом – сосредотачивают «все конструктивные силы, представляющие «Новый Дух», в котором купается Европа»⁸⁰. Тем не менее, начиная с манифестов 1918 г. Тристана Тцара и Рихарда Хюльзенбека, дадаисты радикально противопоставляют себя другим представителям авангарда, уличая их в программности, претендующей на создание новой традиции, в недостаточной радикальности, в оторванности от жизни и т. д. В интервью Роже Витраку (1923 г.) Тцара выявляет основы этого противопоставления: «Мне кажется, что это ошибка – говорить, что Дадаизм, Кубизм, Футуризм базируются на общих принципах. Два последних течения в первую очередь основывались на идее технического и интеллектуального совершенствования, в то время как Дадаизм никогда не имел никакой теоретической основы и был чистым протестом»⁸¹. Дадаистское «отвращение» [dégoût] привело к самому радикальному протесту в рамках исторического авангарда, при этом многообразие форм, которые принимал этот протест, принципиально не поддается обобщению и систематизации. По Тцара, теоретическое обоснование и концептуализация протеста лишает его всей силы. Именно поэтому он был категорически против идеи «Парижского конгресса»: «Отказ Дада от участия в систематической кодификации его бессистемности было последней дадаистской манифестацией»⁸².

⁷⁸ В экспрессионистских изданиях: *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Neue Kunst*; в изданиях итальянских футуристов – *Cronache letterarie*, *Le Pagine*, *Crociere barbare*, *Noi*, *Procelleria*.

⁷⁹ В залах, где проходили манифестации и выставки Дада, были развешаны футуристические полотна и *Parole in libertà*.

⁸⁰ Dachy M. *Dada & les dadaïsmes*. P. 16.

⁸¹ Tristan Tzara va cultiver ses vices / Interview par Roger Vitrac avec Tristan Tzara // Tzara T. OC I. P. 623.

⁸² Tzara T. *Essai sur la situation de poésie* // Tzara T. OC V. P. 21.

На наш взгляд, анализ подобного противоречивого объекта требует от исследователя прежде всего постулирования невозможности «систематической кодификации». Это, безусловно, не подразумевает нарушения необходимой дистанции по отношению к объекту научного анализа и слепого следования букве Дада: речь идет о сознательной исследовательской позиции, о ракурсе, позволяющем увидеть дадаистский текст во всем многообразии его субстанциональных противоречий. Подобную позицию высказывает Эльза Адамович, профессор Лондонского университета королевы Марии, в предисловии к книге «Тела Дада: между полем сражения и ярмарочной площадью», заявляя, что в своей работе она сознательно отказывается «от возможности целостности и замкнутости традиционного дискурсивного нарратива, чтобы предложить взамен серию альтернативных микро-нарративов, отдавая дань уважения дадаистскому отказу быть замкнутыми [to be contained] внутри каких бы то ни было границ и желая сфокусироваться на противоречиях и путанице, гетерогенности и, главным образом, непрерывной витальности».⁸³

«Невозможности дать номинальное или реальное определение дадаизму» Филипп Серс, философ и специалист по авангарду, объясняет двумя причинами: 1) «Дада – единственное художественное движение, взявшее себе имя, не отсылающее ни к какому содержанию» ; 2) «Дада – это нечто вроде «пустого знака», который потенциально может вместить в себя все многообразие авангардистских характеристик»⁸⁴. Оба этих пункта, на наш взгляд, определяются одной предпосылкой: отказом дадаистов от того, чтобы наделить «Дада» (и имя, и феномен) каким бы то ни было фиксированным, заданным содержанием. Знаменитый парадокс из «Манифеста Дада 1918» Тцара: «Дада ничего не означает»⁸⁵ – центральное положение движения. Так, Рихард Хюльзенбек утверждает: «Дада было найдено в словаре, оно ничего не

⁸³ Adamovicz E. Dada Bodies: between Battlefield and Fairground. Manchester : Manchester University press, 2018. P. 17.

⁸⁴ Sers P. Sur dada : essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Nîmes : Édition Jacqueline Chambon, 1997. P. 6.

⁸⁵ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // Тцара Т. 7 манифестов Дада. С 55.

значит. Это значащее ничто, значение которого – что-то означать»⁸⁶. Дадаистская интенция значить вне ограничения денотата, быть «одновременно всем и ничем»⁸⁷, обусловила возможность синтезировать все полиморфные и гетерогенные смыслы и все многообразие противоречивых эстетических форм внутри одной номинации, поэтому Дада неравен самому себе и «всегда больше, чем Дада».⁸⁸

Дадаистское «ничто» («nichts»⁸⁹, «rien»⁹⁰) отсылает не только к неуёмному нигилистическому пафосу, как ложно полагают многие исследователи (значительно сужая при этом проблематику движения), – оно является эмблемой протеста против логики и языка, являющегося медиумом этой логики. Утверждение «Дада ничего не означает» ставит под вопрос не значение «Дада», но релевантность значения как такового. «Значащее ничто, значение которого – что-то значить» осуществляет переход от закреплённого значения к означиванию (понимаемый нами согласно теории Эмиля Бенвениста и Анри Мешонника как сам процесс осуществления значения)⁹¹; «ничто», являющееся одновременно «ничем», «всем» и «чем-то», олицетворяет собой протест и против логики (против законов тождества, противоречия и исключённого третьего), и против языковой системы, определяющейся логической.

Именно проблематика «ничто», «пустого знака» объединяет разрозненные тексты дадаизма. «Недостаточность» языка и произвольность связей внутри языковой системы дадаисты объясняют в первую очередь ее подчиненностью логической системе. Суть этой проблемы можно было бы

⁸⁶ Huelsenbeck R. En avant Dada : l'histoire du dadaïsme. Paris : Allia, 1983. P. 22.

⁸⁷ Béhar H., Carassou M. Dada : histoire d'une subversion, p. 17. Эта особенность дадаизма привела к его сближению с «ничевоками» и «всеками» в специальной литературе (см. Goriély B. // Cahiers de l'association internationale pour l'étude de Dada et du surréalisme. 1966. №1. P. 31-42 ; Galtsova E. Parallèles dadaïstes dans les avant-gardes russes // Dada circuit total. P. 363-372.)

⁸⁸ Hausmann R. Dada ist mehr als Dada// Am Anfang war Dada. S. 85.

⁸⁹ «То, что мы называем дадаизмом, есть дурашливая игра в Ничто» (Ball H. La fuite hors du temps (12.06.1916), trad. de Sabine Wolf. Paris: Éditions du Rocher, 1993. P. 136.)

⁹⁰ «Дада не пахнет ничем. Он ничто, ничто, ничто» (Picabia F. Manifeste Cannibale // Écrits. P.: Éditions Belfond, 1975. T.1. P. 213)

⁹¹ «Больше нет означающего противопоставленного означаемому, но лишь многосложное структурное означающее, которое значит повсюду, означивание (значение, осуществляемое означаемым), которое постоянно создается и разрушается» (Meschonnic H. Le Signe et le poème. Paris : Gallimard, 1975, p. 512.)

описать положением из «Философского трактата» Людвига Витгенштейна: «Изобразить в языке нечто «противоречащее логике» так же невозможно, как нельзя в геометрии посредством ее координат изобразить фигуру, противоречащую законам пространства, или дать координаты несуществующей точки»⁹².

Четыре буквы «Дада» рисуют в языке координаты несуществующей точки – так, средствами языка⁹³ дадаисты манифестируют кризис значения и конвенциональность языкового знака. В этом смысле «бессвязность» и «алогичность» дадаистской поэзии – это проекция законов языка, которые эта поэзия пытается разрушить. Традиционные языковые формы понимаются ими как основа лого- и радио-центрического мышления – ложных пут, наложенных на язык, и ограничивающих возможность выражения смыслов, не поддающихся конвенциям Рацио и Логоса.

Тцара-поэт и Тцара-лингвист

Чувствительность к проблеме подчиненности языка логическим и рационалистическим структурам и социальному, экономическому и историко-культурному контекстам характерна в равной степени для всех дадаистов. Тем не менее никто, кроме Тристана Тцара, не выражает столь последовательного убеждения, что эти проблемы могут быть решены только через поэтическое творчество, и что поэзия является единственной сферой, в которой могут быть реализованы искания как поэта, так и лингвиста. Об этой особенности позиции Тцара вскользь упоминают некоторые специалисты⁹⁴, но до статьи «Тцара лингвист» французской исследовательницы Мари Вассевьер, никто, насколько нам известно, не определял ее как центральную для понимания поэтики его произведений. В данной работе мы предоставим множественные примеры, указывающие на легитимность центрального тезиса Вассевьер:

⁹² Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М: Канон + РООИ «Реабилитация», 2017. С. 52.

⁹³ «Невозможно избежать языка даже с помощью таких радикальных жестов» (Śniecikowska B. A Stab in the ear: poetics of sound in Futurism and Dadaism. Lausanne: Peter Lang, 2023. P. 223).

⁹⁴ Например, Анри Беар в «Littéruptures» и Катерина Папахристос в выше процитированной работе.

«Тцара искусно подтверждает мысль Якобсона о неразрывной связи, существующей между поэзией и лингвистикой и между работой поэта и лингвиста»⁹⁵.

По Тцара, именно поэзия позволяет преодолеть ограниченность языка. В программной статье «Жесты, пунктуация и поэтический язык» он говорит: «Существует язык поэзии. Этот язык не систематичный и не конвенциональный»⁹⁶; а в лекции «Сюрреализм после войны» добавляет к вышеуказанному субстанциональному признаку поэзии другую важную характеристику: «Поэзия не должна изображать реальность. Она сама является реальностью. Она выражает саму себя»⁹⁷. Поэзия, по Тцара, помогает преодолеть проблему произвольной связи между означающим и означаемым и между знаком и феноменом: «Знак и означаемая вещь перемешиваются и взаимно поглощают друг друга, и за счет особенного витального чувства, которое является неистощимым субстратом поэзии, преодолевают ограниченность языка как переводчика и катализатора идеи или образа»⁹⁸.

Искания Тцара-поэта неразрывны с исканиями Тцара-лингвиста: его языковой эксперимент осуществляется в рамках единственной, по его убеждению, формы, которая является независимой от языковых конвенций с учетом ее автореференциальности; каждая нарисованная в этом «неевклидовом пространстве» точка рождает собственное альтернативное пространство и определяет его свойства, а не определяется ими.

Согласно Тцара, поэты не только «перекраивают» язык, пользуясь особым свободным, бессистемным и неконвенциональным способом выражения, но и через язык «перетворяют» мышление, обнаруживая, таким образом, естественную динамическую связь языка и мышления:

⁹⁵ Vassevière M. Tzara linguiste // Europe. № 1061-1062, 2017. P. 92.

⁹⁶ Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 229.

⁹⁷ Tzara T. Le surréalisme et l'après-guerre. Paris : Nagel, 1948. P. 33.

⁹⁸ Tzara T. Grains et issues // Tzara T. Poésies complètes/ édition préparée par Henri Béhar. P. : Flammarion, 2011. P. 661-662. Несмотря на то, что процитированные тексты написаны после «дадаистского периода», многие их положения, как будет показано нами далее в работе, встречаются уже в дадаистских текстах. Если бы Тцара-дадаист позволил себе столь же последовательно и связно описать указанные проблемы, это, безусловно, противоречило бы манифестируемой им позиции.

Несомненно, начиная с Аполлинера, предшественниками которого на этом пути были Верлен, Рембо и Кро, поэзия (вместе с Сандрамом, Максом Жакобом, Реверди, Дада и сюрреалистами) обрела значительную часть потерянной свободы в эмпирическом утверждении, что язык постоянно перетворяет находящийся в движении человеческий ум, – что противоречит общепринятому мнению, которое сделало из него институцию, застывшую в неизменных формах».⁹⁹

Почти все тексты Тцара отмечены стремлением к синтезу поэтического высказывания и его критического осмысления [мета-уровень речевого акта], который в то же время является «вмонтированным острающим комментарием» и «конструктивным принципом, возводящим себя в ранг основного предмета презентации»¹⁰⁰, то есть точкой «сдвига» от содержания высказываемого к способу и к структуре высказывания.

Эту особенность отмечают многие исследователи творчества Тцара. Анри Беар говорит, что дадаистские манифесты Тцара были «поэтическим актом, объединяющим в одном движении поэзию и дискурс о поэзии»¹⁰¹. Юбер Жуан отмечает: «Поэзия для Тристана Тцара с самого начала (и «Семь манифестов Дада» это целиком доказывают) сопровождается критикой поэзии. Это – постоянное желание подмешать к поэтическому акту взгляд на поэтический акт. <...> Поэзия в равной степени является для него поэтикой, а критика в свою очередь – поэзией»¹⁰². А Жорж Альдас отмечает «постоянный неуловимый переход от поэзии к внутренней критике поэзии и трансформации этой критики в рождающуюся поэзию»¹⁰³.

Если в манифестах сама жанровая специфика предполагает наличие «острающего» комментария, то в поэзии алогизм и непроницаемость образности часто являются своеобразным шифтером к чтению логики «сделанности» произведения. Майкл Риффатер отмечает, что «абсурд, нонсенс [приемы дадаистской литературы *par excellence*], в силу того, что они

⁹⁹ Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 236. Именно эта интуиция приводит его к рассмотрению поэзии как психологически-гносеологического феномена: в более позднем сборнике «Зерна и всходы» он рассматривает как «движение психики» [mouvement psychique] и как «акт познания» [acte de connaissance].

¹⁰⁰ Ханзен-Леве О. Русский формализм. М. : Языки культуры, 2001. С. 68.

¹⁰¹ Behar A. Commentaires // OC III. P. 517.

¹⁰² Juin H. Introduction // Tzara T. L'homme approximatif. Paris : Gallimard, 2012. P. 16.

¹⁰³ Lacote R. et Haldas G. Ibid. P. 99.

блокируют декодирование, заставляют читателя непосредственно читать структуры»¹⁰⁴; ту же особенность комментирует Владимир Седельник: «Авангардистское искусство способствовало формированию нового типа рецепции – основное внимание уделяется не смыслу, а принципу конструирования, сделанности»¹⁰⁵. Поэтому отправной точкой для исследования двойной связи Тцара-лингвиста и Тцара-поэта для нас зачастую будет служить не наличие отдельного комментария Тцара, но принцип «остранения», содержащийся в самих текстах.

Структура исследования

Данное исследование состоит из неких «микро-нарративов» – концептуальных ракурсов, которые, на наш взгляд, позволяют выявить существенные признаки поэтического эксперимента Тцара и определить особенности «нового языка», постулируемые им напрямую в произведениях теоретического характера, а также – косвенно – через метадискурсивный уровень высказывания в поэзии и пьесах.

Исследование начинается с анализа визуальной формы текстов Тцара, которая рассматривается, во-первых, как ритмическая, во-вторых, как содержательная («ритмосмысл»¹⁰⁶) структура. Вводные параграфы посвящены переосмыслению категории ритма в «постмаллармеанской» поэзии и обзору различных этапов в преобразовании визуальной конфигурации стиха. Последнее приводит нас к авангардистскому контексту, в частности – к влиянию на поэзию Тцара идей футуристического и кубистического движений, а также лидера школы аббатство Крелей – Анри-Мартэн Барзэна. Мы уделяем отдельное внимание понятию «симультанности», которое является сквозным для течений исторического авангарда, и раскрываем особенности трактовки данного понятия Тристаном

¹⁰⁴ Riffatere M. La production du texte. Paris : Éditions du Seuil, 1979. P. 217.

¹⁰⁵ Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. С. 129

¹⁰⁶ Béhar H. Commentaires // Tzara T. OC. I. P.639. Характеристика Беара близка к понятию «смыслоформы», которое Мешонник концептуализирует в «Поэтике» и позже характеризует как своеобразное триединство ритма, смысла и субъекта.

Тцара, значительно повлиявшим на визуальную поэтику его произведений. Кроме того, в этой части текста мы раскрываем тезис о том, что визуальная конфигурация поэтического текста у Тцара также определяется эстетикой афиши и рекламы – еще одним общим источником вдохновения поэтов, экспериментирующих с визуальной материей. Наконец, мы переходим к подробному анализу поэтических текстов Тцара, который позволяет сделать следующие выводы о «визуальности» текста: 1) визуальные средства являются надстройкой по отношению к синтаксической системе: они позволяют преодолеть логику последовательного чтения текста и представляют альтернативный метод комбинации слов и организации поэтического дискурса; 2) визуальная акцентуация позволяет поэту выделять центральные для произведений метафоры и подобно «конstellациям» группировать образы, раскрывающие эти центральные метафоры; 3) «сдвиг» к визуальной материи является проводником метадискурса; 4) особая визуальная форма способствует перформативности поэтического текста и дает основы переосмысления акта письма в качестве «жеста» и события».

Во второй главе мы продолжаем писать об особенностях ритма дадаистской поэзии Тцара, на этот раз выделяя аудиальную материю в качестве центральной проблематики. В первую очередь мы рассматриваем важнейшую для дадаистских манифестов концепцию «крика» – как речи, противопоставляющей себя *ratio*, логосу и письменности. Это позволяет нам ввести в анализ категорию примитивизма и рассмотреть три важнейшие ипостаси «примитива» в текстах Тцара – ребенка, шамана и «примитивного человека» (с одной стороны, как носителя неевропейского сознания, с другой – как древнего человека, чье сознание характеризуется синкретизмом, иррациональностью и приматом устного речепроизводства). С помощью аудиальных средств Тцара стремится перевести фокус читателя/слушателя с означаемого и значения в сторону означающего и его чистой суггестивной функции. Последний фактор связан со сквозной для дадаистов идеей сакрализации языка и восприятия дадаистской спонтанной поэзии как

глоссолалической речи. В отличие от другого лидера движения Хуго Балля, Тцара никогда не создавал чисто абстрактную поэзию, но реорганизовал ритмическую структуру своих стихов таким образом, чтобы фонемы превалировали над словами, вместо «поэзии неведомых слов» он писал поэзию слов, освобожденных звуками, – слов внутри которых фонетические акценты осуществляли сдвиг от значения к звучанию. Эту функцию выполняют прежде всего повторы – отдельных фонем, слогов и чередований звуков, а также использование «брюитизмов» (шумов) и заимствованных слов из языков банту, способствующих переходу от восприятия-понимания к восприятию-слушанию. Полилингвизм поэзии Тцара приводит нас, во-первых, к подробному анализу симультанных поэм (уже в контексте аудиальности, а не визуальности); во-вторых, позволяет нам предложить свою трактовку псевдонима Тцара, этимология которого, по нашему убеждению, восходит к румынскому языку и ивриту; в-третьих, выдвинуть гипотезу звуковой ритмической стилизации французских стихов под звучание языков банту, и, в частности – создания эффекта преназализации, характерного для последних. Наконец, мы подробно останавливаемся на паронимазии, не только исследуя тексты Тцара с точки зрения постоянного обращения к этому приему, но и восстанавливая с помощью архивных материалов и некоторых комментариев Анри Беара и Гордона-Фредерика Браунинга генезис произведений Тцара. Подробный анализ архивных материалов позволяет нам показать «внутреннюю лабораторию» поэта и проиллюстрировать, что слова или отдельные части предложений во время редакции были заменены по принципу паронимической аттракции, что превращало изначально связный и логичный текст в бессвязный и герметичный.

В последней, третьей, главе мы исследуем специфику поэтического образа в произведениях Тцара. Во введении мы приводим историко-идейный контекст, исследуя своеобразный «сдвиг от метафоры к образу», произошедший в поэтической теоретической мысли в 1900-1910-х гг. и приведший к формированию ключевой для эпохи исторического авангарда

концепции поэтического образа, сформулированной в эссе Пьера Реверди. Затем мы проводим сравнительный анализ концепций Тцара и Реверди, выделяя как общие моменты, так и точки расхождения. Ставя под сомнение распространенное в критике мнение о произвольной связи между компонентами образа в поэзии Тцара, мы предлагаем две альтернативные гипотезы: 1) внешне несвязные слова, разбросанные по тексту, можно объединить в тематические блоки, соответствующие центральным положениям дадаистской программы Тцара; 2) зачастую эти блоки образуют фигуры противопоставления, с помощью которых Тцара стремится преодолеть традиционное для европейской культуры видение мышления как естественно дихотомичного (неспособного к одновременному восприятию истинности двух «противоречащих» друг другу феноменов-суждений), – что проясняется в контексте его последовательных «нападков» на второй закон логики в манифестах и других теоретических текстах. С помощью подробного анализа стихотворений мы выделяем образ «светоносной тьмы» в качестве центральной для поэтики Тцара фигуры с подобной структурой и проясняем ее значение благодаря двум важнейшим интертекстам для поэзии Тцара этого периода – «Центуриям» Нострадамуса и «негритянской поэзии». Отдельное внимание мы уделяем образам телесности и мотивам расчлененного, раздробленного тела, являющихся, во-первых, саморепрезентацией поэта, во-вторых, – своеобразным портретом культуры и языка. Наконец, мы указываем на метапоэтичность всех выделенных сквозных образов и анализируем их с точки зрения соответствия теории поэзии и теории языка. В частности, мы уделяем отдельное внимание образам «рождения», «прорастания», «становления» и устанавливаем их соотнесенность с идеей возникновения в поэтической речи нового языка.

Структура диссертационной работы соответствует поставленным задачам и состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии, включающей 512 наименований. Общий объем диссертации – 299 страниц.

§ 1. 1. Поэзия Тристиана Тцара в свете истории развития визуальной конфигурации стиха во французской постсимволистской поэзии (1890–1920).

§ 1. 1.1. Значащее пространство.

С того момента, как «стих» больше не определяется силлабическим принципом (основой которого является фоноцентрическая модель), особенности визуального оформления текста получают новое значение: статус «поэтического» оказывается поставленным в зависимость от визуального фактора.¹⁰⁸ Соотношения текста и печатной страницы радикально переосмысляются. Так как стихотворная норма определяет не только звуковую модель построения стиха, но и его визуальный облик, поэзия, освобожденная от диктатуры метрико-силлабического шаблона, в равной степени приобретает независимость от традиционных правил строфики, типографии и расположения стиха на странице.

Мишель Декоден в статье «От фигуративного пространства к пространству означающему» связывает отказ от классической нормы версификации с осмыслением материального оформления стиха как смыслопорождающей структуры. По его мнению, «кодифицированный стихотворный размер, акцентированный рифмой и композицией строфы, предписывает определенную модель размещения стихотворения на странице»¹⁰⁹, поэтому отказ от идеи «миметической гармонии»¹¹⁰ в равной

¹⁰⁷ «A. B. = спектакль» (Tzara T. Bulletin// Dada 3. Zurich: Zeltweg. Décembre 1918. P. 13.)

¹⁰⁸ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее. (Голубицкая Н. В. Визуальная конфигурация стиха как особый тип семиозиса: от Стефана Малларме к Тристиану Тцара // Новое литературное обозрение. 2019. № 156 (2/2019). С. 143–162.)

¹⁰⁹ Décaudin M. De l'espace figuré à l'espace signifiant// Poesure et peinture : d'un art, l'autre. Marseille. Paris : Réunion des musées nationaux, 1993. P.69

¹¹⁰ Ibid. P. 70

степени распространяется и на фонетический, и на визуальный фактор. Анри Мешонник отмечает, что «всякий тип оформления текста предполагает обращение к определенной концепции языка, которая за ним скрывается <...> Следовательно, любая поэтическая страница отсылает к определенной теории поэзии»¹¹¹.

В ситуации «кризиса стиха» новые стихотворные формы постсимволистской поэзии объединяет импульс переизобретения «поэтического». При этом переосмысление границ поэзии с необходимостью предполагает переосмысление границ самого языка. Общей предпосылкой разнонаправленных поэтических поисков французского авангарда является «недостаточность языка»¹¹² – интуиция Малларме, родственная сформулированной позже концепции «произвольности знака» Соссюра.

Особенности визуальной конфигурации стиха свидетельствуют об определенной концепции поэзии и языка как такового, создающей возможности для ее реализации. Акцентирование визуального фактора в поэзии – универсальный прием эпохи авангарда, но в одной парадигме осуществляются разнородные, зачастую противоположные по своему характеру эксперименты. Так, Аполлинер называет «Каллиграммы» «лирическими идеограммами»; в то время как Маринетти порывает с концепцией лирического своими «словами на свободе»¹¹³, а Пьер Реверди противопоставляет свои поиски футуристическим, говоря о последних как о «введении в литературу чуждого ей фактора»¹¹⁴.

Эксперименты дадаистов с особой визуальной композицией поэтического текста, как правило, описывают как явление, родственное

¹¹¹ Meschonnic H. Critique du rythme. Lagrasse : Verdier, 1982. P. 303

¹¹² Mallarmé S. Crise du vers // Œuvres Complètes. Paris : Gallimard, 1945. P. 366.

Жерар Женетт концептуализирует эту цитату из «Кризиса стиха» в статье «Поэтический язык. Поэтика языка» [Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. – М: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С 197–211], предлагая модель для анализа поэзии как критики языковой системы.

¹¹³ Аполлинер в статье «Наши друзья футуристы» называет опыты «слов на свободе» «дидактическими и антилирическими» (Apollinaire G. Œuvres en prose complètes. Vol. II, 1991. P. 971). «Я хотел с помощью своих «Идеограмм» найти форму, которая, не являясь верлибром, не возвращалась при этом классическим стихом. Мои картины имеют ценность/статус стихов» (Apollinaire G. Lettre à Fagus (fin juillet 1914) // Points et Contrepoints. N°105, 1972. P. 3]

¹¹⁴ Reverdy P. Self-défense // Œuvres complètes. Paris : Flammarion, 2010. Vol. I. P. 530

футуристической концепции «типографически живописной страницы»¹¹⁵; так, Жан-Жак Тома говорит о том, что страница воспринимается дадаистами как «плоскость, на которую накладывается изображение»¹¹⁶. Согласно другому общему месту в критике, визуальные эксперименты лидера дадаизма Тристиана Тцара принадлежат к «сфере технико-игрового»¹¹⁷. Так, Мишель Сануйе характеризует их как «типографскую горячку», которую рождает «чисто игровое начало»¹¹⁸. Джоанна Дракер связывает специфическую визуальную конфигурацию стиха в творчестве Тцара исключительно с адаптацией рекламных кодов, направленной на «субверсию поэтической нормы»¹¹⁹, причем доминирование субверсивного начала свидетельствует, по ее мнению, о «глубоко антилиричном» характере этих экспериментов¹²⁰. Установка Тцара на то, чтобы «каждая страница была взрывом»¹²¹, отвечающая иконоборческой позиции дадаизма, направлена в первую очередь на разрушение эстетических конвенций, которое осуществляется в том числе через разрушение визуального кода. Однако субверсия часто обусловлена в поэзии Тцара тем, что можно было бы описать словами Малларме как «возмещение недостаточности языка»¹²²: при помощи задействия визуального кода Тцара графически транслирует семантические артикуляции стиха.

Поэтика Тцара характеризуется интенсификацией семантики ритмическими средствами, в том числе – акцентированием визуального ритма, замещающего синтаксическую и просодическую структуру. На наш взгляд, речь идет о феномене, который описывают Анри Мешонник и Жерар Дессон в «Трактате о ритме»: «Семантическая плотность (интенсивность) не

¹¹⁵ Marinetti F.-T. L'imagination sans fils et les mots en liberté // Lista G. Futurisme : Manifestes, proclamations, documents. Lausanne : L'Age d'homme, 1973. P. 146.

¹¹⁶ Thomas J.-J. Dada ne signifie rien // La langue et la poésie : essais sur la poésie française contemporaine. Lille : Presse Universitaire de Lille, 1989. P. 108.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Sanouillet M. Introduction // Dada : réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara. Nice : Centre du XX siècle. Vol. II, 1983. P. VIII.

¹¹⁹ Drucker J. The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art 1909-1923. Chicago: The university of Chicago press, 1994. P. 103.

¹²⁰ Ibid. P.200.

¹²¹ Tzara T. Manifeste Dada 1918// OC I. P. 362.

¹²² Mallarmé S. Œuvres complètes. Paris : Gallimard, 1945. P. 364. Эту тему подробно исследует Жерар Женетт в статье «Поэтический язык, поэтика языка».

формируется одним лишь смыслом слов. Именно благодаря ритму слова в группах значат»¹²³. Особая визуальная конфигурация стихотворения, связанная в первую очередь с отказом от метрической нормы и введением альтернативной модели ритмизации, предлагает альтернативную логику организации смысловых структур. Функция визуальной композиции стиха не исчерпывается игровой и субверсивной интенциями, но определяется иным способом означивания. Стихотворения Тцара не являются «антилиричными» – они предлагают иной тип лирического.

§ 1. 1. 2. Ритм, больше не стих

Обращение к визуальному фактору в поэзии на рубеже XIX–XX вв. происходит параллельно верлибристским поисками, вызвавшим всплеск теорий ритма; именно в этом контексте следует рассматривать характерное для эпохи высказывание Аполлинера о том, что «Каллиграммы» являются «идеализацией верлибристской поэзии»¹²⁴. Особенности теоретизации «ритма», сквозного понятия в различных поэтических концепциях – от Рене Гиля и Стефана Малларме к Жаку Руссию и Анри Мартен-Барзену, можно определить словами последнего: «итак, ритм, больше не стих»¹²⁵.

Ритм позиционируется как альтернатива «стиху», в первую очередь – его нормативному аспекту. В теориях начала века употребление термина окрашено идеей трансгрессии нормы. «Отец» верлибра Гюстав Кан говорит о том, что ритм «не может быть простым кодом, основанным на привычке уха и традиции, заданной предшествующей просодией»¹²⁶. Стефан Малларме в письме поздравляет его с изобретением «своего собственного ритма» в

¹²³ Dessons G., Meschonnic H. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Édition Nathan, 2003. P. 163.

¹²⁴ Apollinaire G. *Lettre à André Billy du 29 juillet 1918* // Billy A. *Apollinaire vivant*. Paris : Éditions de La Sirène, 1923. P. 103–104.

¹²⁵ Barzun H.-M. *L'Art poétique d'un idéal nouveau* // *Voix, rythmes et chants simultanés expérimentent l'ère du drame*. Paris : Eugène Figuière, 1913. P. 33.

¹²⁶ Kahn G. *Symbolistes et décadents*. Paris : L. Vanier, 1902. P. 315.

противовес «безличной форме»¹²⁷. Рене Гиль в своем «Трактате о слове» настаивает на том, что ритм «не может определяться традиционной бедностью правила равноудаленности акцентированных тактов, которым определялся стих», — в отличие от последнего ритм «имманентен самому движению мысли»¹²⁸.

Трактовка понятия ритма в начале XX-го века сближается с этимологическим значением, установленным Эмилем Бенвенистом: ритм понимается не как фиксированная и регулярная закономерность, но как «форма мгновенного становления, сиюминутная, изменчивая»¹²⁹, как «отдельные конфигурации движущегося»¹³⁰. Статья Бенвениста, которая позволяет осмыслить переход от понимания ритма как статичной упорядоченности частей к подвижному и динамичному единству, указывает также на изначальную связь термина с «конфигурацией знаков письменности», с визуальной характеристикой знака («формой букв алфавита»)¹³¹.

«Имманентный самому движению мысли», ритм из внеположной, предшествующей стиху категории, превращается в «категорию значения». Так как понятие «стихотворения» больше не определяется некой трансцендентной нормой, ритм начинает рассматриваться как имманентное поэтическому произведению формальное усилие. Это усилие к тому же является в той же степени смысловым, что и формальным: ритм (в том числе в его визуальной конфигурации) воспринимается поэтами конца XIX-го-начала XX в. как смыслоформа.

Все элементы этого нового понимания ритма в его трех аспектах — «свободной», движущейся упорядоченности, являющейся значащим элементом и проявленной визуально, — можно обнаружить в высказываниях

¹²⁷ Mallarmé S. *Propos sur la poésie* / Récoll. Par Henri Mondor. Monaco : Éditions du Rocher, 1953. P. 155

¹²⁸ Ghil R. *Le Traité du Verbe*. Paris : Nizet, 1978. P.162.

¹²⁹ Бенвенист Э. Понятие «ритм» в его языковом выражении // *Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974. С. 382.

¹³⁰ Там же. С. 384. Изменчивый характер ритма подчеркивает и Аполлинер в характерной для авангардного дискурса формулировке: ритм — «непрерывно обновляемые приемы» (Apollinaire G. *L'antitradition futuriste, manifeste-synthèse* // <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p/f2.item> (дата обращения : 28.02.2019).

¹³¹ Бенвенист Э. Там же. С. 379.

Стефана Малларме. В письме Андре Жиду (14 мая 1897) Малларме пишет: «Ритм фразы, воспроизводящей действие или предмет, обретает смысл только когда он им подражает, и, овеществленный на странице, самой своей формой заимствующий нечто у первоначального впечатления, должен передавать, несмотря ни на что, хоть частицу заданного смысла»¹³². Имитируя действие или предмет, ритм, «изображенный на бумаге», является, таким образом, смыслопорождающей структурой: либо «уплотняя» за счет визуального фактора семантику, либо добавляя новые значения и множа уровни интерпретаций. Эта имитация, по Малларме, не ограничивается иконическим характером, так как «отпечаток» не является стабильным; ритм имитирует мысль в движении, адекватной этому движению может быть только дестабилизированная структура.

В письме Камиллю Моклеру (октябрь 1897) Малларме пишет: «Мне кажется, что любая фраза или мысль, если она обладает ритмом, должна переносить его на бумагу, и, явленная сейчас же в своей наготе, будто извергнутая духом, воспроизводить, таким образом, характер этого объекта»¹³³. Малларме неоднократно возвращается к тому, что связь мысли и ритма имеет двусторонний характер: если ритм является отпечатком мысли, то она, в свою очередь, изменяется в связи с материальной природой инструмента, который ее транслирует. Структура печатной страницы перестраивает поэтическую фразу согласно новым правилам, которые не детерминированы пропозициональной логикой. Мысль, «брошенная на страницу», являет себя через материально оформленный знак, который соотносится с другими знаками системы визуально (не только синтаксически, семантически или просодически).

¹³² Mallarmé S. Lettre à André Gide // Correspondance / Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1995. P. 617.

¹³³ Mallarmé S. Lettre à Camille Mauclair // Ibid. P. 635.

«Типографская реформа»¹³⁴, осуществленная в поэме «Бросок костей никогда не упраздняет случай» является, по всей видимости, поэтическим средством, разрешающим проблематику, описанную Малларме и в «Кризисе стиха»:

Чистое произведение предполагает исчезновение голоса поэта, уступающего инициативу словам, которые сталкиваются друг с другом в силу своего задействованного неравенства. Заменяя собою дыхание, осязаемое в старинной лирической поэзии, или личный энтузиазм, направляющий фразу, слова освещаются взаимными отблесками, словно воображаемая цепь огоньков в ожерелье из драгоценных камней»¹³⁵.

Стремясь высвободить поэтическое слово от «дыхания лирической поэзии», с одной стороны, и от «личного энтузиазма», с другой, Малларме осуществляет реформу синтаксиса, которая предполагает новые возможности комбинации синтаксических элементов. Это позволяет создать эффект «самоустранения поэта»: поэтическая фраза отныне не направляется его «голосом»; слова «сталкиваются» друг с другом в новых синтаксических группах, одинаково преобразуя за счет этих столкновений ритм стиха и его поле значений. Эксперимент с визуальной формой стиха, таким образом, позволяет расширить его «Структуру»¹³⁶, выйти за границы поэтической строки и строфы и сделать весь книжный разворот единицей значимости. «Столкновение слов», происходящее в ранней поэзии благодаря перекомпоновке синтаксических элементов, в «Броске» осуществляется еще и с помощью особенностей визуального оформления, перераспределяющих смыслы в поэме.

В разрозненных высказываниях Тристана Тцара о поэзии неоднократно встречаются переклички с текстами Малларме. Так, в «Заметке о поэзии» (1918) Тцара говорит, что «необходимым условием для создания новых созвездий» является «целостность и автономность элементов», каждый из которых «имеет свое место в группе», создавая своего рода «внутреннюю

¹³⁴Так Тцара характеризует реформу Малларме в «Записке буржуа» (Tzara T. Note pour les bourgeois // OC I. P. 492) – послесловии к первой симультанной поэме дадаистов.

¹³⁵ Mallarmé S. Crise du vers // Œuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1945. P. 366.

¹³⁶ Ibid.

структуру», обладающую «ореолом»¹³⁷. Система метапоэтических образов – «ореол» или «излучение» и «созвездие» – близка к поэтике Малларме. Сама логика высказывания, в котором «упорядоченное созвездие» предполагает некоторую «автономность» слов (не полностью освобожденных, но «имеющих свое место в группе»), перекликается с мыслью Малларме о том, что поэт «должен уступить инициативу словам», освещаемым «взаимными отблесками».

Тот же образ «излучения»/ «ореола» Тцара использует в поздней статье «Жесты, пунктуация и поэтическая речь»: «Слово обладает своим собственным ореолом. Образуя связи с другими словами, благодаря новизне создаваемых отношений, оно достигает силы, выходящей за пределы означаемой вещи»¹³⁸. Описываемые здесь сочетания слов определяются не грамматическим или логическим порядком, но ритмической и образной структурой. Смысл слова при этом создается не контекстом предложения, но новыми связями, образующимися в пространстве стиха, – что позволяет выйти за границы фиксированного поля значений, устанавливаемых языковой нормой. Отрывок из стихотворения «Святая» описывает ту же модель поэтического: «внутренняя концентрация хруст слов, которые лопаются которые потрескивают электрическими разрядами («concentration intérieure craquement des mots qui crèvent qui crépitent les décharges électriques »)¹³⁹. «Электрические разряды» – образ, синонимичный «излучению» и «ореолу», метафорически описывает «концентрацию» слов, их новую ритмическую комбинацию, звукообраз которой создается игрой с аллитерациями.

§ 1. 1. 3. Визуальная поэзия и кубизм

¹³⁷ Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 403

¹³⁸ Tzara T. Geste, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 229.

¹³⁹ Tzara T. Sainte // OC I. P. 98.

Если влияние Малларме на Тцара остается имплицитным¹⁴⁰, последний не скрывает преемственности своей поэтики по отношению к творчеству Пьера Реверди. Согласно Реверди, «новое типографское оформление является параллельным переизобретению синтаксиса»¹⁴¹, который понимается им как «искусство расположения слов соответственно их ценности и роли»¹⁴². Реверди, вслед за Малларме, понимает синтаксис как «художественный прием» и определяет его близость к визуальной конфигурации стиха. При этом «чисто литературной» причиной этой конфигурации, являются «поиски новых ритмов, направляющих чтение, новой пунктуации»¹⁴³. Альтернативное оформление стиха заменяет в поэзии Реверди пунктуацию, которая, являясь посредником синтаксической логики, «направляла внимание читателя», в то время, как «сегодня любое произведение несет все необходимые для понимания читателя указания, проявляющиеся в его собственной форме»¹⁴⁴. По Реверди, свободное расположение текста на странице предполагает не преодоление логики, но открытие новых ресурсов связей: «Логика произведения искусства – это его структура. Если некая общность уравновешена и «держится», значит ее построение логично»¹⁴⁵.

Концепции «визуального ритма» Тцара и Реверди помимо прочего объединяет их соотнесенность с искусством кубизма. Реверди выступает против характеристики его творчества как «кубистического», он говорит о кубизме как «о новой отрасли поэзии – пластической поэзии»¹⁴⁶. На его взгляд, кубизм усваивает принцип, имманентный поэзии, – «разделять, чтобы создавать»: «Художники применили этот принцип к объектам: вместо того, чтобы им подражать, они занялись изображением связей, устанавливаемых

¹⁴⁰ В дадаистский период Тцара ссылается на влияние Малларме только в «Note pour les bourgeois» как на предшественника в изобретении поэтической симультанности. Однако в «Essai sur la situation de la poésie» (1931), написанном в сюрреалистический период, он отдает должное синтаксической реформе Малларме.

¹⁴¹ Reverdy P. L'image // Œuvres complètes. Vol. I. Paris : Flammarion, 2010. P. 501.

¹⁴² Ibid. P. 500.

¹⁴³ Reverdy P. Self-defence // Ibid. P.530.

¹⁴⁴ Reverdy P. Note: punctuation // Ibid. P.487.

¹⁴⁵ Reverdy P. Self-defence // Ibid. P. 521.

¹⁴⁶ Reverdy P. Le cubisme, poésie plastique // Ibid. P. 547.

объектами»¹⁴⁷. Тцара, в свою очередь, сравнивая кубистическую художественную реформу с поэтическими приёмами, говорит о «мире форм и цветов, который овеществляется во всех его внутренних связях, и элементы которого также являются художественными средствами»¹⁴⁸. В то же время «сегодня приемы разных искусств являются взаимозаменяемыми, они могут быть использованы в любой форме искусства – как в живописи, так и в поэзии», т. к. «ассамбляж гетерогенных элементов превращается в искусстве в неожиданную, гомогенную связность, как только все они занимают свое место в только что созданной композиции»¹⁴⁹. Согласно Тцара, искусство поэзии заключается в том, чтобы располагать элементы, «материальные и длящиеся плотности», «согласно их весу, цвету и материалу», не подчиняя их ничему, кроме «внутреннего порядка»¹⁵⁰.

Реверди настаивает на том, что кубисты заимствовали основной прием из поэзии, Тцара, напротив, утверждает, что поэтические эксперименты вторичны по отношению к художественным, при этом для обоих неоспорима связь между кубизмом и современной поэзией, в особенности, в отношении организации пространства «значений» – холста в первом случае и поэтической страницы во втором.

§ 1. 1. 4. Симультанность

Рассуждения Тцара о кубизме позволяют обнаружить еще одно важное значение реконфигурации визуального пространства стиха – стремление к симультанности. В поясняющей заметке к симультанной поэме «Адмирал ищет жилье для съема» Тцара пишет: «Эссе первых художников-кубистов о преобразовании объектов зародили у поэтов желание применить в поэзии те же принципы симультанной организации элементов»¹⁵¹. Преобладание

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Tzara T. Un art nouveau // OC I. P. 557.

¹⁴⁹ Tzara T. Introduction // Hugnet G. L'aventure Dada (1916—1922). Paris: Éditions Seghers, 1971. P. 6.

¹⁵⁰ Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 401.

¹⁵¹ Tzara T. Note pour les bourgeois // OC I. P. 492.

визуального фактора над текстуальностью меняет темпоральность текста и обеспечивает возможность создания структуры независимых и равноценных элементов в пространстве страницы.

Анализируя различные изводы симультанного искусства¹⁵², Тцара говорит о том, что основой «современной эстетики» становится «возможность начать читать стихотворение со всех сторон одновременно», благодаря которой читатель может «находить собственные ассоциации и связи» и тем самым перестраивать текст сообразно собственной воле, следуя одному из «направлений, заданных автором»¹⁵³. Нарушение логики последовательного чтения ведет к появлению нескольких симультанно представленных стратегий восприятия произведения.

Идею конкурирующих, симультанно представленных стратегий чтения впервые формулирует Малларме в предисловии к «Броску костей». Малларме пишет о «симультанном видении поэтической страницы», которое должно возникнуть, с одной стороны, благодаря особой роли пробелов и воздействию пространственных категорий на процесс чтения, с другой – благодаря тому, что текст представляет собой своего рода «словесную партитуру»¹⁵⁴. При этом апеллируя к музыкальной организации текста («контрапункт», «партитура», «музыкальный концерт»), Малларме утверждает визуальность как способ внедрения этой структуры в поэтический текст (за счет пробелов, обеспечивающих «опространствливание» чтения)). То же толкование прослеживается в адаптации идеи симультанности у дадаистов: текст

¹⁵² Важность «симультанных поисков» для художественно-литературного контекста эпохи изобличает полемика, разгоревшаяся в 1913–1914 гг. вокруг вопроса о том, кто является автором концепции симультанности. Ее инициатором был Умберто Боччони, который в своей статье «Simultanéité futuriste», напечатанной в «Der Sturm», утверждал преемственность симультанной живописи Робера Делоне по отношению к находкам футуристов в области симультанного искусства – «ключевого элемента футуристической чувствительности» (Boccioni. U. Simultanéité futuriste // Der Sturm. Vol. 4, 1913. P. 151). Отвечая на претензии футуристов, Делоне отделяет свою эстетику от «последовательного динамизма» Боччони (Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait : documents inédits publiés par Pierre Francastel. P. : S.E.V.P.E.N., 1957. P. 108): его эксперименты связаны в первую очередь не с идеей новой темпоральности, но с феноменом контраста и его влияния на перцепцию. Весной-летом 1914-го года спор разгорелся уже на страницах французской периодики между Анри-Мартемом Барзеном и Гийомом Аполлинером (против Барзена выступают также Николя Бодюэн, Блез Сандрар и Робер Делоне) по поводу первенства в создании литературного варианта симультанизма.

¹⁵³ Tzara T. Note pour les bourgeois // OC I. P. 493.

¹⁵⁴ Mallarmé S. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard // Œuvres complètes. P. 455-456.

«Адмирала» оформлен как партитура для трех голосов, кроме того, в нем используются музыкальные знаки (акколада, нотные обозначения, связанные с оттенками громкости звучания и т.п.), при этом поясняя особенности построения текста, Тцара отсылает читателя к поэтическим экспериментам визуального характера (к «словам на свободе» и к «Каллиграммам») и одновременно к изобретениям кубизма и орфизма.

Симультанность является некой универсальной поэтической установкой, которую можно обнаружить и в стихотворениях, не относимых дадаистами к этому жанру. Стихотворения, набранные в две колонки (например, «Арка»), предлагают одновременно синтагматическое и парадигматическое чтение; знаки акколады, введенные в поэтические тексты (например, в стихотворении «Космические реальности ваниль табак пробуждения» из того же сброника), препятствуют последовательному чтению. Кроме того, подобно «Броску костей», многие стихотворения Тцара оформлены таким образом, что слова, выделенные одинаковым шрифтом и калибром, образуют своего рода лейтмотивы, группы значений, которые также ставят под вопрос возможность чтения сообразно их месту в цепи высказывания. «Симультанное стихотворение» является частным случаем феномена, который Ласло Мохой-Надь точно охарактеризовал как «изобретением дадаистами многомерного языка»¹⁵⁵. Симультанность для дадаистов — это форма постулирования языка, который предусматривает сосуществование и конкуренцию различных знаковых систем, предлагающих разные стратегии чтения текста.

§ 1. 1. 5. Афиша и реклама

Исследователь симультанных тенденций в литературе Карл Риа говорит о том, что «определяющую роль в формировании и трансформации

¹⁵⁵ Dachy M. Dada : la langue comme utopia // Poesure et peinture: d'un art, l'autre. P. 118.

симультанного письма сыграли пресса и реклама»¹⁵⁶. Визуальные модели рекламы и афиши во многом определили авангардистские эксперименты с типографикой. Влияние рекламы на поэтику дадаизма многоаспектно: кроме использования типографских визуальных кодов следует также отметить заимствование рекламной риторики и частое использование императивной модальности в поэтических текстах и манифестах. Дадаисты обращаются к рекламе как к образцу «низкого жанра», желая разрушить иерархию стилей, и противопоставить утилитарность рекламного дискурса идеалистической концепции «искусства для искусства».

Интересно, что поэты обратили внимание на рекламу и афишу как на образец новой формальной организации освобожденного стиха еще в символистскую эпоху. Так, Альбер Мокель сближал технику типографа, работающего над афишей, с работой поэта, пишущего верлибром: «Кажется, он, как и мы, исходит из желания выделить различные части фразы (...) которые для поэта служат материалом для ритма»¹⁵⁷, а в «Дневнике» братьев Гонкуров есть упоминание о том, что Жорж Роденбах сравнивал оформление поэтической книги с «подготовкой афиши»¹⁵⁸.

Следующим этапом в поэтизации рекламы стало творчество Блеза Сандрара и Гийома Аполлинера. Сандрар утверждала тождество двух форм выразительности: «Publicité=poésie»¹⁵⁹; поясняя, что «всю мировую рекламу объединяет лиризм. И в этом реклама близка к поэзии»¹⁶⁰. Обращаясь к поэтам, Сандрар говорит: «Друзья, реклама – это ваша сфера. Она говорит вашим языком. Она воплощает вашу поэтику»¹⁶¹. Свидетельством нового типа лиризма является знаменитая строка из «Зоны» Аполлинера: «Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut/ Voilà la poésie ce matin

¹⁵⁶ Riha K. Structures temporelles : le principe de simultanéité // Weisberg J. Les Avant- gardes et la Tour de Babel. Lausanne : L'Age d'Homme, 2000. P. 33

¹⁵⁷ Mockel A. Propos de littérature. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2016. P. 84

¹⁵⁸ De Goncourt E. et J. Journal, Mémoires de la vie littéraire / éd. Robert Ricatte. Paris : Fasquelle-Flammarion, 1956. T. II. P. 1165 (dimanche 27 avril 1890).

¹⁵⁹ Cendrars B. Aujourd'hui. Paris : Bernard Grasset, 1931, p. 127

¹⁶⁰ Ibid. P. 210.

¹⁶¹ Ibid. P. 211.

et pour la prose il y a les journaux»¹⁶². Проспекты, каталоги и афиши – это манифест «нового лиризма», обращающегося к современной повседневности, но не только содержательный план определяет новый тип лирического. Афиши наделяются здесь свойствами субъекта речи, это поэзия, которая сама себя манифестирует, это знаки, которые «требуют внимания»¹⁶³.

Именно эта прагматическая рамка рекламы в первую очередь использовалась дадаистами. Само слово «Дада» как таковое рассматривалось ими и как коммерческая марка, и как рекламный «слоган», требующий к себе внимания: «Дада – это вывеска абстракции: реклама и коммерция тоже являются поэтическими элементами»¹⁶⁴. С одной стороны, Дада – слово, которое манифестирует себя в своей материальной конкретности, уподобляясь вывеске, является объектом повседневной урбанистической культуры, с другой – за этой вывеской стоит постулат определенного восприятия, требующего абстракции от последовательного чтения, от логики, от эстетических конвенций.

В самом знаменитом образце дадаистской типографики «Une nuit d'échecs gras»¹⁶⁵ – странице, оформленной Тцара для «продажи публикации Дада», есть пример, поясняющий логику абстракции, к которой призывает реклама : « messieurs mesdames achetez entre achetez et ne lisez pas vous verrez celui qui a dans ces mains la clef de niagara... »¹⁶⁶. Стилизованный под речь зазывалы, фрагмент заканчивается призывом «не читать» купленное. Отказ от чтения при этом выступает своеобразным условием для того, чтобы «увидеть», «vous verrez» становится рефреном фрагмента, который кроме «держателя ключей от ниагары» обещает увидеть и «танец брюха» и т. д.

«Специалисты в области печатной рекламы»¹⁶⁷, дадаисты стали использовать рекламную типографику как структурирующую основу

¹⁶² Apollinaire G. Œuvres poétiques. Paris : Gallimard, 1990. P. 39.

¹⁶³ Drucker J. The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art 1909-1923. P. 211.

¹⁶⁴ Tzara T. Dada manifeste 1918 // OC I. P. 363.

¹⁶⁵ Tzara T. Une nuit d'échecs gras // 391. N°14, 1920. P. 3.

¹⁶⁶ Позже этот отрывок был включен в XV часть «Манифеста любви слабой и любви злобной».

¹⁶⁷ Рекламное общества дада // Альманах Дада/ под ред. Рихарда Хюльзенбека. М: Гилея, 2000. С. 118.

поэтического текста. Анри Беар называет «Une nuit d'échecs gras» «настоящей типографской поэмой»¹⁶⁸ и включает ее в раздел «поэзии» в собрании сочинений Тцара.

В этом тексте перемешаны призывы к покупке дадаистских изданий (с указанием цены и библиографии), пастиши рекламных слоганов («La solution contre tous les mystères de l'univers») и поэтические фрагменты («la pierre s'exprime par la forme»). Причем в последних визуальные коды афиши и рекламы служат средством для создания поэтического эффекта:

	rose
feu économique	
	rose
l'art est mort	

В этом фрагменте «роза», символ красоты, отсылающий к традиционной эстетике, визуально противопоставлена «огню экономики» (идеальная концепция искусства его коммерциализации), и «смерти искусства» (разрушение старой красоты новой). В то же время при парадигматическом чтении «смерть искусства» – результат разрушающего огня коммерции. Особая визуальная конфигурация фрагментов, обусловленная кодами афиши и рекламы, производит различные иносказательные смыслы в зависимости от порядка чтения.

Адресность афиши и рекламы, превалирование коммуникативной функции в рекламном дискурсе стало важным образцом для организации речи в дадаистской поэзии. Но главная структурная характеристика, заимствованная Тцара из рекламы и афиши, – это возможность управления порядком чтения. За счет варьирования шрифтов, использования перформативных конструкций и типографских знаков, управляющих вниманием читателя, реклама перераспределяет смысловые акценты в тексте и заставляет парадигматическое чтение превалировать над синтагматическими.

¹⁶⁸ Behar H. Commentaires // OC I. P. 722.

Афиша и реклама служат альтернативной моделью организации поэтического высказывания. Так, в стихотворении «Boxe I»¹⁶⁹, одном из «стихотворений-афиш»¹⁷⁰ Тцара, «указующий перст», своеобразный логотип дадаистских изданий¹⁷¹, предшествует перформативу «ATTENTION», за которым следует фрагмент, в котором указательную функцию выполняет грамматической выделительная конструкция «с'est... que»: «с'est la plaie que je sonde ». Так, различными средствами: графическим знаком, перформативом, набранным прописными буквами (за счет чего он уподобляется «вывеске»), и выделительной конструкцией – акцентируется яркий образ «зондирования раны». Этот образ, по всей видимости, соотносится со словами из манифеста «Заявление без претензий»: «Искусство нуждается в операции»¹⁷². Внешне разрозненные фрагменты, таким образом, объединяются темой «операции», которую совершает поэт-дадаист над традиционной эстетикой. Ориентация на синтаксические особенности рекламных слоганов обогатила эффект некоторых других программных установок дадаизма: так, знаменитая строка из стихотворения «Bulletin» Тцара: «Pour l'anéantissement de l'ancienne beauté & co»¹⁷³, – в краткой поэтической формулировке синтезирует антиэстетический пафос движения.

«Bulletin» был напечатан в третьем номере журнала «Dada», про который Тцара писал позже: «Типографика Dada 3 – сама по себе манифест, т.к. типографские нормы больше не соблюдаются; рисунки, стихи, заметки и объявления перепутаны, чтобы сделать очевидной позицию дадаистов, которые, желая внести беспорядок во все, больше не беспокоились об

¹⁶⁹ Tzara T. Boxe I // SIC : revue fondée et dirigée par Pierre Albert-Birot/ collection complète 1916 à 1919. Paris : J.-M. Place. № 42–43, 1993. P. 335.

¹⁷⁰ Эта номинация, заимствованная из словаря Рихарда Хюльзенбека (Plakat-Gedicht) используется критиками в отношении нескольких стихотворений Тцара (как правило это Boxe I и Boxe II, Sels de minuit и Bulletin). См; напр.: Fauchereau S. Expressionisme dada surréalisme et autres ismes. Paris : Éditions Denoël, 1976. T.1. P. 242.

¹⁷¹ Знак указательного пальца, впервые использованный Тцара в виде подписи еще в 1915 г., постепенно становится логотипом дадаизма, используемым в различных изданиях (в Dada, 351, Dadaglobe, SIC...) для обозначения их принадлежности или близости к движению. В «Манифесте Дада 1918» указательный палец отмечает центральное положение движения: «Дада не значит ничего». Подробнее об употреблении знака: Wild J. The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema. Berkeley : University of California Press, 2015. P. 241-243.

¹⁷² Tzara T. Proclamation sans prétention // OC I. P. 368.

¹⁷³ Tzara T. Bulletin // Dada 3. P. 13.

эстетических требованиях»¹⁷⁴. Экспрессивная типографика позволяет объединить гетерогенность материала – важный принцип дадаистской поэтики, названный Анри Беаром «новой комбинаторикой»¹⁷⁵. В этом смысле типографика афиши, стала подходящим медиумом для вербального коллажа: полиморфность скульптурного или визуального коллажа выдавала разница материалов или цветов, здесь ту же роль выполняет разница шрифтов.

Кроме «выделения отдельных частей фразы» и управления читательским вниманием, авангардисты обратили внимание на еще один важный эффект, производимый особенностями типографского оформления афиши – синестетичность¹⁷⁶. Образ афиш, которые «громко поют»¹⁷⁷, из выше процитированных строк «Зоны» Аполлинера – характерный пример осмысления этой особенности типографики. В «стихотворениях-афишах» Тцара за счет особенностей типографского оформления передает звуковые эффекты: так, «SIFFLET» в «Boхе I» набран крупным калибром, выделяющимся из текста. В «Bulletin» стих «craquement des arcs», который семантически отсылает к звуку и фонетически его имитирует (за счет аллитерации kr/gk), выделен жирным шрифтом.

§ 1. 1. 6. Освобожденное слово

Если благодаря Малларме визуальная конфигурация стиха стала восприниматься как средство «повышения или понижения интонации» и «регулирования декламации», то Маринетти, ориентируясь на типографику афиш, заставил слова, вырванные из просодического, метрического и синтаксического строя, кричать и издавать шумы. «Parole in libertà» открыли для авангарда потенциал типографской синестезии. Ономатопеи и «бурные

¹⁷⁴ Tzara T. Les revues d'avant-garde// OC V. P. 509.

¹⁷⁵ Behar H. Littéruptures. Paris : Age d'homme, 1988. P. 109-119.

¹⁷⁶ А.- М. Кристин связывает синестетичный характер афиши с историей печати: начиная с Франциска I, афиша становится средством передачи государственных декретов, заменяя культуру «scriage». По мысли исследовательницы, афиша при этом сохраняет функцию «крика», графически ее имитируя. (С. А.-М. L'image écrite, ou la déraison graphique. Paris, Flammarion. 464 p.)

¹⁷⁷ В переводе Н. Стрижевской: «Горластые афиши».

звукоподражания», введенные футуристами в поэтическую практику, способствовали «выражению чистой эмоции»¹⁷⁸, не опосредованной языковым инструментарием. При этом «абстракция»¹⁷⁹ от языковой логики, позволяющая передать звук в его материальной конкретности, подразумевала кроме аудиальной потенции языка задействование его графического образа.

В этом отношении Маринетти, по всей видимости, обязан теории «словесной инструментовки» Рене Гиля и в особенности последней ее редакции – «От метода к производству» (1904), где Гиль говорит: «истинное поэтическое выражение зависит от идеографического смысла слов, но в то же время от их фонетизма»¹⁸⁰. Если в «Трактате о Слове» звуковой потенциал слова связан в первую очередь с «музыкализацией» словесного материала (так, каждой гласной соответствует определенный музыкальный инструмент и характерная манера исполнения), а визуальный – с образами, суггестивно подсказываемыми стихом, то в «От метода к производству» Гиль сосредотачивается на языке как на объекте, имеющем двойную природу – «идеографическую» и «фонетическую» – и ищет научные и практические основания работы с языковой материальностью.

Тем не менее «словесная инструментовка» должна была лишиться своего идеалистического измерения («универсальный РИТМ», «упорядочивающий тотальную Сущность мира»¹⁸¹, «осмысленные движения»¹⁸² Вселенной), чтобы футуристическое «наваждение материей» («материей вне законов интеллекта»)¹⁸³ нашло адекватную форму в «словах на свободе».

Кроме того, многие положения Маринетти выдают влияние Малларме. Так, слова из «Дополнения к техническому манифесту» почти дословно воспроизводит метафору «взаимных отблесков» из «Кризиса стиха»: «Слова,

¹⁷⁸ Маринетти Ф.-Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова. Футуристский манифест // Футуризм. СПб: Прометей, 1914. С.182.

¹⁷⁹ Маринетти Ф.-Т. Там же.

¹⁸⁰ Ghil R. En méthode à l'œuvre. Paris : Editeur A. Messein, 1904. P. 17

¹⁸¹ Ibid. P. 41.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристской литературы // Футуризм. С. 155.

освобожденные от знаков препинания, будут озарять друг друга, скрещивать свои различные магнетизмы»¹⁸⁴; как и в «Броске костей» особенности типографии указывают на ведущие мотивы в произведении «прописные буквы укажут слова, которые синтезируют преобладающую аналогию»¹⁸⁵. Однако от доктрины Малларме футуризм отличает поиск максимальной непосредственности выражения и отсутствие системы («пригоршни существенных слов без всякого условного порядка»¹⁸⁶). «Слова на свободе» не должны посредством суггестии внушать определенные состояния, но действовать на чувства аффективно: бросаться в глаза, кричать.

Несмотря на то, что Тцара неоднократно отказывался от влияния Маринетти и сводил находки футуризма к «формальным изобретениям», которые продолжают быть «подражательными»¹⁸⁷ и не свободными от «интеллектуального капитала»¹⁸⁸, влияние «parole in libertà» на его работу с визуальной формой стихотворения безусловно. Маринетти делает шаг к осмыслению слова как конкретного феномена, «слова как такового» (если обратиться к терминологии русского футуризма), с помощью которого акт письма «освобождается от своей прикладной, технической функции, чтобы осуществиться материально»¹⁸⁹. Он порывает с «типографской гармонией» Малларме, открывая возможности к бессистемной и «какофонической» типографике, которая позволяет совместить несколько интонаций внутри текста:

Мы будем употреблять также на одной и той же странице чернила трех, четырех различных цветов и в случае надобности двадцать различных шрифтов. Например: *курсив* для серий сходных и быстрых ощущений, жирный для бурных звукоподражаний.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Маринетти Ф.-Т. Дополнение к техническому манифесту футуристической литературы // Там же. С. 163.

¹⁸⁵ Маринетти Ф.-Т. Там же.

¹⁸⁶ Маринетти Ф.-Т. Слова на свободе / Футуризм. С. 171.

¹⁸⁷ Tzara T. Essai sur la situation de la poésie // OC V. P. 14.

¹⁸⁸ Tzara T. Dada manifeste 1918 // OC I. P. 362.

¹⁸⁹ Lista G. Entre dynamis et physis ou les mots en liberté du futurisme // Poesure et peinture. P. 48.

¹⁹⁰ Маринетти Ф.-Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова. Футуристский манифест // Там же. С. 179.

Футуристическая типографика позволила «удвоить выразительную силу слов»¹⁹¹. Непосредственность выражения открыла возможности для изобретения письменной инструментария, способного адекватно отразить дадаистскую «спонтанность». Однако «живописный эффект», от которого сам Маринетти отказывался,¹⁹² часто доминирует над лирической выразительностью «слов на свободе» – что не характерно для дадаистских практик. Кроме того, Тцара вслед за Аполлинером считал, что эксперименты Маринетти, с одной стороны «возвращают поэзию к описательности»¹⁹³ (ономатопеи подражают конкретным звукам, курсив – скорости движения), с другой – «отдаляют ее от естественности» выражения («никто не говорит словами на свободе»¹⁹⁴).

§ 1. 2. Визуальная конфигурация стиха в поэзии Тристана Тцара

§ 1. 2. 1. Визуальность как «переизобретение синтаксиса»

Стихотворение «Смерть Гийома Аполлинера» – яркий пример произведения Тцара дадаистского периода, визуальная композиция которого служит организации семантических блоков и перераспределяет смысловые акценты в стихотворении. В отсутствии пунктуации особое расположение фрагментов стиха и акцентуация белого пространства страницы свидетельствуют о «переизобретении синтаксиса» в духе Реверди и является своего рода визуализацией лирической интонации стиха.

Конфликт, через который раскрывается ведущая тема утраты, возникает из сопоставления противоположных планов, выраженных разными временными грамматическими формами (прошлого и настоящего) и разными наклонениями (изъявительным и условным), и осуществляется в том числе визуально благодаря особой разбивке стиха пробелами. Два первых стиха

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Apollinaire G. Œuvres en prose complètes. Paris : Gallimard. T.2, 1991. P. 971.

¹⁹⁴ Ibid.

(«nous ne savons rien/ nous ne savions rien de la douleur»), параллелизм которых акцентирован анафорически и визуально, разбиты пропуском строки. Этот пропуск словно предваряет конфликт, возникающий при смене временного регистра (знаем/знали) и при появлении ключевого образа боли. Еще один яркий пример использования белого пространства страницы как синтаксического средства появляется в конце этого поэтического фрагмента. «En cage» отделено большим пропуском, который, с одной стороны, изолирует слова в стихотворной строке и расчленяет синтагматическое единство, с другой – образует парадигматическую связь с последующей строкой. Образ «клетки», отсылающий к семантике «запертости» и неподвижности, формирует значащую группу с образом, статичность которого передана грамматической формой – инфинитивом («ne pouvoir rien faire»). Так, идея статичности и неподвижности реализуется на трех уровнях – иконически, грамматически и образно.

В стихотворении использованы разные типы графического означивания. Так, оформление строк «la saison amère du froid/ creuse de longues traces dans nos muscles» уподобляется образу движения и его направлению. Кроме того, перенос строки начинается с глагола «creuser» (копать, выпаживать, рыть), по своей семантике отсылающего к вертикальному нисхождению, которое дублирует трансверсальный перенос. Между значением, передаваемым на смысловом уровне, и графическим оформлением поэтической строки, создаются, таким образом, миметические отношения сложного характера: визуальный знак отсылает не к вещи, но к процессу, имитирует особенности его развития.

Три фрагмента, открывающихся анафорическим «si», графически образуют нисходящие фигуры. Синтаксический параллелизм подкреплен параллелизмом визуальным, что способствует особой интенсификации значения. Помимо этого, оформление трех условных предложений, по всей видимости мотивировано особенной интонационной каденцией, в которой маркер условности – анафорическое «если бы» – предшествует понижению

интонации. Нисходящие трансверсальные фигуры для фрагментов, формирующих план «условного», использует Малларме в «Броске костей», в результате чего, согласно Сергею Зенкину, «поэма представляет собой иконический знак, но не знак зримого внешнего предмета, а знак абстрактного философско-эстетического принципа, которому она подчинена»¹⁹⁵. Кроме иконичности в указанном отрывке Тцара можно говорить и о символности знака: графическая конфигурация строчек задается условной модальностью.

В данном фрагменте рисуется образ перевернутой вертикали (снег, падающий вверх, птицы смотрящиеся в гладь озера над головами, деревья, свешивающиеся вниз кронами), который векторно противоположен направлению чтения: судя по всему, Тцара обыгрывает конфликт между образным и прагматическими планами. Кроме того, указанные строки направлением своего наклона акцентируют конечную позицию поэтической строки. Тцара особыми средствами выделяет элементы, к которым визуальное направлено нисхождение: во-первых, единственным в стихе случаем употребления пунктуационного знака («— unique pleur —»), во-вторых, использованием прописных букв («ON POURRAIT COMPRENDRE»). Интересно, что в обоих случаях знаки отчуждаются от своего непосредственного значения, и, не являясь больше проводником синтаксической логики и не неся никакой грамматической функции, становятся чисто графическим средством акцентуации. В этом отношении тире в указанной строке играет ту же роль, что и пробел перед фрагментом «в клетке»: оно выделяет словесную группу в отдельную целостность и дает возможность образования связей, альтернативных тем, что образуются в линейной последовательности.

Таким образом, Тцара обыгрывает ударную позицию в стихотворном ряду, предлагая визуальное средство акцентировки: он смещает все ключевые фрагменты стиха вправо. В итоге следующие элементы оказываются соположенными по вертикальной оси: «мы ничего не знаем», «мы ничего не

¹⁹⁵ Зенкин С. Пророчество о культуре (творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: 1995. С. 36–37.

знали о боли», «в клетке/ не в силах ничего сделать», «-общий плач-», «МЫ БЫ СМОГЛИ ПОНЯТЬ». Эти элементы образуют ведущий мотив и формируют своего рода «контрапункт» стихотворения. Каждый из них раскрывает важный смысловой аспект: «Общий плач» – вербальный эквивалент интонации ламентации, доминирующей в стихотворении-эпитафии на смерть друга; в первых двух строках и в строке, выделенной прописными буквами, концентрируется основной конфликт – невозможность принятия смерти; в другом фрагменте раскрывается причина такого восприятия смерти через образ клетки, в семантике которого содержится идея запертости человека в собственном существовании. Тема невозможности выйти за границы экзистенциального опыта дополняется в самом конце стихотворения образом, который семантически близок к «клетке» и расположен на той же вертикальной оси стиха, – «структурой» из плоти и костей.¹⁹⁶

Визуальная композиция стихотворения «Смерть Гийома Аполлинера» задает несколько стратегий его чтения, образует алеаторную структуру, элементы которой сопротивляются фиксированной природе письма и линейному развитию текста. Алеаторика при этом не направлена исключительно на разрушение конвенции, но обеспечивает возможность образования новых синтаксических связей и новых групп значений, вся типографская страница становится полем формирования связей. Стихотворение графически транслирует семантические артикуляции, его синтаксис, как и визуальная композиция, отвечают идее словесной конфигурации.

¹⁹⁶ Образы костей и плоти часто в лирике Тцара связываются с семантикой запертости, замкнутости. Например, в «Приблизительном человеке»: «анатомическая тюрьма из костей и плоти» (Tzara T. L'homme approximatif. P. 430), «моя плоть мои пути» (Ibid. P. 462).

§ 1. 2. 2. Материальность и автореференциальность

«Смерть Гийома Аполлинера» – редкий для дадаистской поэзии пример логически последовательного текста. Дискурсивная связность этого стихотворения, пронизываемая система образов, которая находит эквивалент в графической выразительности, не представляют собой радикальной трансгрессии по отношению к категории «лирического». К иному типу относятся стихотворения Тцара, характеризующиеся расшатыванием логических связей и отчуждением денотативной языковой функции. Видимое отсутствие связности подталкивает к восприятию этого рода стихотворений как «антилиричных». Тем не менее лиризм в подобных произведениях формируется, на наш взгляд, за счет особого гибрида вербальных и визуальных средств, перформативности поэтического языка и «сгущения» дейктических маркеров. Эти особенности можно проследить в стихотворении «Арка».

С самого начала стихотворения устанавливаются отношения соответствия между содержательным планом стиха, его визуальным оформлением и его функционированием:

les virages de quelques lignes
 autour d'un point
 aux bouts des doigts

«Виращ нескольких линий» – метапоэтический образ, описывающий само бытование текста, специфическая визуальная конфигурация которого сразу бросается в глаза.

Образ «виражей» как характеристики графизма письма встречается в другом стихотворении Тцара того же периода («Вокзал»): «lis tranquillement/ virages/ le journal»¹⁹⁷. Несмотря на то, что посредствующее звено сравнения опущено (виражи – строки), смысл метафоры пронизываем, учитывая восприятие газетной и журнальной типографики в авангардистском контексте.

¹⁹⁷ Tzara T. Gare // OC I. P. 87.

«Космические реальности ваниль табак пробуждения» повторяет образное сближение «пальцев» и «виражей»:

parmi les douleurs il y a des organismes et la pluie
tes doigts **VIRAGES**

Очевидная связь в логике образного построения двух фрагментов дополняется типографским акцентом: слово виражи, набранное крупным жирным шрифтом, контрастирует с остальным текстом и словно указывает на собственную графическую материальность. «Космические реальности ваниль табак пробуждения» – единственное стихотворение в сборнике «О наших птицах», в котором некоторые строки набраны полукругом и другими извилистыми линиями. На наш взгляд, речь идет о распространенном в постмаллармеанской традиции выделении сем, имеющих метапоэтический статус в стихотворении: так, центральное слово «разноцветный» («bariolé») в «Прозе о Транссибирском экспрессе» Сандрара выделено жирным шрифтом и вынесено в отдельную строку: оно отсылает к «симультанным контрастам» авторства Сони Делоне, которые «иллюстрируют» текст.

Композиция первых трех строк «Арки» определяется иконической связью изображаемого с объектом высказывания: в образе «виража» отражена модель графического оформления стихотворения («нескольких линий»). Стихотворение, являющее себя как «виражи» строк, переосмысляет отношения между категориями «видимого» и «читаемого»¹⁹⁸.

В изначальной версии «Арки», напечатанной в журнале «SIC», игра с иконичностью знака, заявленная в первых строках, продолжалась в следующем фрагменте стиха, набранном в две колонки:

chaque objet dessine une lettre et j'écris des lettres
précipice
poste d'observation la fatigue coupée en lettres

¹⁹⁸ Перераспределение акцентов между двумя этими ипостасями текста («présence lisible» и «présence visible») Морис Бланшо считает главным новаторством «Броска костей» Малларме, который сформировал новую парадигму в поэзии XX-го века (Blanchot M. Le livre à venir. Paris : Gallimard, 1971. P. 353). По Бланшо, текст, бывший феноменом, являющим себя как нечто, предназначенное для прочтения, трансформировался в текст-для-зрительного-восприятия. То есть обе эти потенции («à lire» и «à voir») стали равнозначными сущностными характеристиками поэтического текста.

В этой версии типографский пропуск, по всей видимости, является референтом «пропасти»: пустота, к которой слово отсылает семантически, находит буквальное соответствие в белом, не заполненном словами пространстве листа. Отношения соответствия/противопоставления между двумя колонками устанавливаются благодаря симметричной структуре набора. Симметрия, выстраиваемая между фрагментами текста, акцентирует единственное поле несказанного, поле умолчания, пробел, который являет себя «пропастью» в процессе письма.

С самого начала «Арки» появляется игра с соответствиями семантики слова месту, занимаемому им на странице, которая продолжается на протяжении всего стихотворения. Так, словосочетание «вокруг точки» («autour d'un point») занимает середину из трех фрагментов, образующих нисходящую фигуру, а последняя строчка «виража» открывается конструкцией «au bout», имеющей значение «на краю», «в конце». Подобное соответствие можно увидеть и в последних строках стихотворения: словосочетание «к полям» («vers des marges»)²⁰⁰ «стремится» к правому полю поэтической страницы, наконец, последнее слово (набранное вразбивку, что графически его акцентирует) – слово «окончательный» («définitif»), его семантика совпадает с его функцией в стихе. Буквальность этих фрагментов выдает их метапоэтичность: текст отсылает не к внешней референции, но к самому себе.

При этом сам принцип референциальности осмысливается в стихотворении: «chaque objet dessine une lettre», «le mât bigarré dessine un alphabet». Объектом референции становится язык как система материально оформленных значений. Вещи отражаются в рисунке алфавита, но и буквы алфавита наделены атрибутами вещной реальности – о чем свидетельствует

¹⁹⁹ Tzara T. Arc // SIC. N°32, 1918. P. 4

²⁰⁰ «Vers des marges» можно также перевести как «стих(и) на полях».

образ «просверливания», «пробивания насквозь» «А» («perçant l'A») в конце стихотворения.

Благодаря тому, что буквы выступают своеобразным отпечатком вещей, создается иллюзия непосредственной, прямой связи между языком и вещным миром. Параллелизм образов объекта, «рисующего буквы», и человека, «пишущего буквы» акцентирует графизм письма.

Тема визуальной материальности собирает внешне разрозненные фрагменты стихотворения. На наш взгляд, принцип составления семантических блоков проявлен в метапоэтическом двусоставном образе «contours couleurs». По двум этим метафорическим «полюсам» можно разделить многие образы стихотворения: «dessine», «lignes», «point», «virages», «taches», «panse», «cercle», с одной стороны; и «rosejauneclair », «rouge », «bigarré » – с другой.

Тема материальности слова продолжается другим знаковым образом – «la fatigue coupée en lettres». Он соотносится со знаменитым рецептом «Как написать дадаистское стихотворение» из «Манифеста о любви слабой и любви злобной», в котором Тцара замещает творческий акт процессом вырезания слов из газет и их случайного распределения по странице²⁰¹. В этом ироничном жесте, как и в другом знаменитом фрагменте манифеста («Мысль производится во рту»), в противовес логоцентристской, рационалистической традиции Тцара создает образ поэтического языка, внеположного диктатуре *ratio*. Отчуждение коммуникативной и денотативной функции сопряжено с акцентированием материальности языка – его визуальной материи в первом случае и звуковой во втором. Понимание акта письма как смыслопорождающего процесса заменяется благодаря образу буквенного коллажа идеей работы с визуальной материальностью слова.

²⁰¹ Манифест опубликован двумя годами позже «Арки». Однако, источником вдохновения для Тцара послужила художественная техника дадаистского коллажа, которая разрабатывалась с самого начала истории движения. Ранние критические фрагменты Тцара («Заметка о брюттистской поэзии» (1916), «Заметка для буржуа» (1916), «18-я заметка об искусстве» (1917) свидетельствуют о его особом интересе к коллажу, который он адаптирует к собственной технике письма.

Тцара различными средствами осуществляет деконструкцию акта письма. С одной стороны, письмо уравнивается с рисунком, оставляемым вещами, с другой – со спонтанным коллажем. Кроме темы материальности, эти образы объединяет идея языка, не опосредованного ментальной деятельностью.

§ 1. 2. 3. Связь метафоры и пространства страницы

Визуальная сегментация фрагментов стиха влияет на организацию образной системы так, что типографская страница становится «местом разыгрывания [mise en scène] аналогии»²⁰². Согласно современной исследовательнице визуальной поэзии Изабель Шоль: «Эксперименты начала XX в. положили начало буквальной трактовки метафоры»²⁰³, то есть метафоры как сдвига и перехода. Образное смещение обретает конкретный пространственный эквивалент.

В выше процитированном фрагменте из стихотворения «Вокзал» для того, чтобы считать образ «виражей» как метафору газетной типографики, нужно перевести взгляд на следующую строчку. Тот же эффект создается образом «виражей», открывающим «Арку»: в процессе чтения метафора приобретает буквальное значение, для ее восприятия нужно следовать «виражу линий», созданных письмом. Набор в две колонки позволяет варьировать возможности такого рода «опространствления» образной связи. Так, в «Арке» в одной колонке «наблюдательный пост» семантически отсылает к визуальному восприятию и задает точку, определяющую вектор наблюдения, а образ «станции на карте» в противоположной колонке, благодаря типографскому интервалу и переводу взгляда, необходимость которого задается этим интервалом, «осуществляет» наблюдение в пространстве страницы.

²⁰² Chol I. Espacements et nouveautés des formes dans la poésie française // Livre de poésie : jeux d'espaces/ ouvrage réalisé sous la direction de Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès. Paris : Honoré Champion, 2016. P. 437.

²⁰³ Ibid.

Сравнение чернового варианта стихотворения «Ангел» с финальной редакцией позволяет увидеть эффект, который достигается благодаря тому, что метафорический сдвиг получает графический эквивалент:

la couleur se recompose et coule entre les espaces
~~comme~~ les pendus liquides
l'arc-en-ciel²⁰⁴

~~La~~ Cette couleur se recompose ~~et~~ coule entre les espaces
comme un ~~les~~ pendus liquides- (*карандашом se balance*)
l'arc-en-ciel²⁰⁵

la couleur se recompose coule entre les espaces
les pendus liquides balance arc-en-ciel²⁰⁶

Вместо синтаксических («et») и образных («comme») связок, Тцара использует визуальную конфигурацию стихотворения. Отступ между колонками визуализирует заданную семантикой глагола «se recomposer» идею: типографский сдвиг имитирует деконструкцию и перестройку цвета, а набор в две колонки создает симметрию, соответствующую семантике «balance». Кроме того, такая композиция визуально выстраивает пары аналогий (se «recompose» и «balance», «coule» и «liquides»).

Визуальный ритм «Ангела» делает видимым «момент конструкции стиха» и «динамизации»²⁰⁷ семантического материала. Расстановка фрагментов стиха с типографскими интервалами дает возможность проследивать «процесс выработки», процесс подбора внешне разрозненных сем.

Показателен в этом смысле вербальный коллаж в конце «Арки», сконструированный из созвучных слов, в которых повторяется носовой гласный звук [ã] (*danse, plantes, avancent, encerclant, ensevelissant, panse, mouvement, paon, perçant, blanche, descend, ventre, s'élargissant, incommensurables, étendard*) и согласный [s] (*avancent, encerclant, ensevelissant,*

²⁰⁴ TZR 577 (4). (Ange (Ntucu) poème).

²⁰⁵ TZR 575 (Ange (Hiver Tropique) Ntoucq mouloumbou poème).

²⁰⁶ Tzara T. Ange // OC I. P. 198.

²⁰⁷ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 44.

la panse, danse, impassible, perçant, descend, s'aplatit sur la surface, s'élargissant cercle incommensurables, ciel, passage); а также используются различные звуковые закономерности, например, чередование [кв]/ [вк] (encerclant, crâne, croix) и внутренние рифмы (phospore, liqueur, mort, vapeur). Деконструируя язык как систему смыслов, Тцара организует поэтическую речь по принципу близости звучаний и дает ему альтернативный графический эквивалент – «табулярное» письмо, которое вместо связи акцентирует переход.

Кроме того, слова могут быть элементами сразу нескольких фигур: «panse», встраивающийся в параномастическое перечисление, имеет очевидную семантическую связь с появляющимся чуть ниже образом «ventre». В то же время «perçant l'a» является своеобразным двойником «la panse». Причем последние два фрагмента связаны и образно. Одно из значений «la panse» – круглая часть буквы, это значение актуализируется сквозной в стихотворении и проявляющейся в образе «просверливания а» темой материальности языка. Возможно, «panse» мотивирует и выбор «а» как одной из четырех букв, имеющей в своем рисунке закругление.

В итоге страница становится полем формирования связей. Шоль предлагает термин «топология образного» для обозначения этого эффекта:

Образ рождается за счет простого перехода от одной строки к другой, от одного элемента к другому, возвращая метафоре ее конкретное значение. Так создается топология образного, которая задана расположением стихотворения в пространстве страницы.²⁰⁸

На наш взгляд, концепция «топологии образного» особенно плодотворно может быть применена к стихотворениям, обнажающим процесс письма. «Арка» все время раскрывает механизмы создания значащих групп – синтаксических связей, семантических полей, визуальных и аудиальных подобий. «Топология образного» при этом определяется векторами движения письма и чтения.

Так, процесс письма, начиная с нисходящей «лестницы» из трех стихов, создающей образ «виражей», выстраивает вертикальную иерархию – и

²⁰⁸ Chol I. Espacements et nouveautés des formes dans la poésie française. P. 438-439.

образно, и прагматически. По мере чтения сверху-вниз, взгляд останавливается и на других маркерах вертикали: «птицы летящие вниз», «нисходящий свет», «ниспадающая шевелюра». В самом низу страницы и, соответственно, в конечной пространственной точке, к которой стремится стих, на той же вертикальной оси, что и образ «птиц, летящих вниз», находится образ «нового неба». Так, метафорика «перевернутой вертикали» обретает эквивалент в «топологии» страницы. Семантика образа определяется не только устанавливаемыми аналогиями, но и его местом в визуальной структуре стихотворения. Метапоэтичность образа «птиц, летящих вниз» определяется нисходящим характером «виражей», синтаксическим параллелизмом, возникающим с фрагментом противоположенным им по диагонали, «volant vers» (сегментация синтаксиса позволяет перевести его и как «летащий к», и как «летащий стих»), тем, что образ «птиц» расположен в колонке, трижды повторяющей образ «букв», наконец, тем, что полет стремится к «новому небу», предваряющему явление нового стиха. Все эти элементы синтаксической, визуальной, образной структуры позволяют трактовать образ «птиц, летящих вниз» как метафору нисходящего движения пишущегося стиха.

§ 1. 2. 4. Дейксис и перформатив: текст как дадаистский перформанс

Раскрывая собственные механизмы означивания, текст «Арки» обнаруживает не только связь между знаком и референтом («каждая вещь очерчивает букву»), но и субъектом речи и знаковой системой, в которой его речь реализуется («и я пишу букву»). В ситуации отсутствия «длящейся» связной речи обнаружить присутствие субъекта в поэтическом тексте позволяют дейктические конструкции разного характера, которыми изобилует текст стихотворения²⁰⁹. Дейксис служит средством «выражения личности

²⁰⁹ Подробно это положение проанализировано в статье Фещенко В. Дейксис как присутствие субъекта в поэтическом тексте: теоретические подходы // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии. Berlin: Peter Lang, 2018. С. 157-169.

поэта в минуту самого акта поэтической речи»²¹⁰, различными дейктическими средствами акцентируется *Origo* – «здесь и сейчас» поэтического высказывания.

Спецификой «Арки» является то, что «исходная точка» актуализации речи совпадает с осмыслением момента производства значений. Такую интерпретацию подсказывают два знаковых метатекстуальных образа стихотворения: «я пишу буквы» и «я декламирую». Стихотворение изобилует метатекстовыми элементами, которые можно трактовать как «своего рода коммуникативный дейксис»²¹¹.

Маркером личного дейксиса в «Арке» является не только личное местоимение первого лица и согласующиеся с ним глагольные формы («я пишу буквы», «я декламирую стихи»), представляющие полюс автора – субъекта метадискурсивного высказывания, но и притяжательное местоимение «твой», обозначающее полюс читателя – адресата речи. Метаобраз полюса²¹² проявлен в тексте, он предваряет фрагмент, в котором сталкиваются автор и адресат²¹³:

sur un pôle	d'une lumière antécédente
je récite	quelle pensée court à travers le cirque
ton cerveau	et la résistance
si flexible et pardessus tout transformable	
rosejauneclair en ce moment	

Каждый элемент этого высказывания отсылает к контексту дадаистской эстетики. В первом манифесте Тцара, «Манифесте господина Антипирина» (1916), появляется образ «директора цирка» – маска главного глашатая ДАДА. Образ цирка становится сквозным в стихотворениях 1916–1918 гг. («Цирк», «Космические реалии табак пробуждения», «Бродячие акробаты», «Прыжок белое кристалл»), его семантика раскрывается в «Манифесте ДАДА 1918»:

²¹⁰ Иванов Вяч. Категория определенности-неопределенности и шифтеры // Категория определенности-неопределенности в славянских и балтийских языках / Ред. Т.М. Николаева. М.: Наука, 1979. С.97.

²¹¹ Рябцева Н. Коммуникативный модус и метаречь // Логический анализ языка: Язык речевых действий. М.: Наука, 1994. С. 90.

²¹² Полюс – лейтмотивный образ в творчестве Тцара этого времени, всегда соотносимый с темой поэзии. Более подробно об этом образе см. главу 3 данной работы.

²¹³ Тема адресного письма, возможно, намечается еще в образе «марки», которую «приклеивает» субъект поэтического высказывания несколькими строками ранее.

Я ломаю ящички мозга и общественного устройства: нужно <...> починить плодородное колесо всемирного цирка в действительных силах и фантазии каждого индивидуума.²¹⁴

«Мысль, пробегающая сквозь цирк», – образ, родственный «вращению мирового цирка в фантазии каждого индивида», вводит в текст реакцию читателя, делает зримым его присутствие в моменте *Origo*. Тот же прием Тцара использует в стихотворении «Белый прокаженный великан пейзажа» (*Le géant grand lepreux du paysage*):

каолин кишит в его черепной коробке/ <...> тттттттттттг здесь читатель
начинает кричать он начинает кричать начинает кричать/<...>он ничтожный грязный
идиот он не понимает моих стихов и кричит.²¹⁵

Во время своих манифестаций и представлений дадаисты использовали различные провокации, чтобы вырвать зрителя из состояния пассивного восприятия, вызвав у него агрессивную реакцию, и вовлечь его таким образом в театрализованное действие. Дадаистская поэзия, с ее герметичной образностью, непроницаемым синтаксисом и алогизмом, воспроизводит провокативность манифестов, направленную против рационалистической традиции. Вводя в текст стихов различные образы, имитирующие реакцию читателя на воспринимаемый им текст²¹⁶, Тцара дублирует партиципаторные практики в пространстве стиха. Интерактивность и партиципаторность являются неотъемлемой чертой перформанса, действие которого осуществляется в том числе в реакциях публики (то есть не является законченным и полным вне их).²¹⁷

Все указанные элементы встраивают контекст вечеров «Кабаре Вольтер» в текст стихотворения. Дейктические пространственные («СТОП»,

²¹⁴ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 61.

²¹⁵ Tzara T. *Le géant blanc lépreux du paysage*// OC I. P. 87.

²¹⁶ «Податливость», «видоизменяемость» и «сопротивление» – повторяющиеся образные элементы в описании «мозга» читателя; в стихотворении «Разоблаченный оптимизм»: «РАЗУМ/ наименее ценный и наиболее сопротивляющийся» (OC I. P. 226); в «Аптеке-сознании»: «твой мозг прозрачная губка» (OC I. P. 95).

²¹⁷ «В отношении современных произведений искусства было бы правильное использовать термин «формирование», нежели «форма»: в противовес объекту, который, за счет посредничества стиля и авторства, был замкнут в самом себе, современное искусство показывает, что нет формы вне встречи, вне динамических отношений, которые художественное высказывание поддерживает с другими формациями, художественными или нет» (Bourriaud N. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 2002. P. 21)

«там, где») и временные («сейчас») маркеры выполняют при этом важную роль в актуализации контекста: «дейксис привязан к контексту, но он и создает этот контекст»²¹⁸. Учитывая, что в стихотворении при этом проявлены субъект и адресат дискурса, зашифрованная во фрагменте реальность дадаистских перформансов воспроизводится в коммуникации автора с читателем.

Выделяя режим *hic et nunc* как сущностную черту перформанса, Тьерри де Дюв характеризует его как «соприсутствие»²¹⁹ в единой пространственно-временной рамке публики и перформера, при этом, согласно Давиду Зербибу, *hic et nunc* – это «условие, которое делает одновременными эстетические процессы, обычно разделенные во времени и пространстве: время создания, время представления, время опыта»²²⁰. Можно говорить о двух особенностях темпоральности текста, уподобляющегося перформансу: во-первых, структура этого текста (семантическая, синтаксическая, ритмическая) выстроена таким образом, чтобы создать эффект «соприсутствия», то есть совмещения временных рамок производства смыслов и их восприятия, во-вторых, текст больше не представляется конечным продуктом, которому предшествовал акт созидания, и который потенциально (то есть впоследствии) будет воспринят. Момент производства значений, параллельный моменту их восприятия, – это, таким образом, момент «перетворения» текста.

Особой перформативностью отличается центральный фрагмент стихотворения: «СТОП/ сконцентрируй эти моменты». «СТОП» является пространственным дейксисом, его функционирование как знака связано с тем «местом», которое он занимает. Это место, по всей видимости, не является внешним контекстом высказывания: набранное прописными буквами и графически выделенное в независимую от остального текста целостность (за счет пропуска строки и пробелов), слово автореференциально и указывает в

²¹⁸ Green K. Deixis: a Revaluation of Concepts and Categories // New essays in Deixis: Discourse, Narrative, Literature / ed. by Keith Green. Amsterdam-Atlanta : Rodopi B.T. V, 1995. P. 17

²¹⁹ Duve Th. La performance, hic et nunc // Performance, textes et documents. Montréal : éditions Parachute, 1981. P.18-27.

²²⁰ Zerbib D. Les quatres paramètres onthologiques de la performance (et leurs doubles) // La performance : vie de l'archive et actualité/ dirigé par Raphaël Cuir, Eric Mangion. Dijon : Les Presses du Réel, 2013. P. 189.

первую очередь на собственный визуально акцентированный материальный образ, пространство, к которому оно привязано и в котором оно действует, – это типографское пространство страницы. Императивная глагольная форма («concentre») актуализирует поэтическое высказывание в моменте здесь-и-сейчас речевой коммуникации, при этом другой дейксис – указательное местоимение («ces») – отсылает к моментам («instants») этой речи. В обоих фрагментах акцентируется индикативная функция речи, но объектом указания является сама длящаяся поэтическая речь.

Отдельный интерес представляет конструкция «розовыйжелтыйсветлый», дополненная другим дейктическим маркером – «сейчас». Такого рода «склеенные слова» встречаются в сборнике «Стихотворения-танцы и стихотворения-крики» Пьера Альбера-Биро – редактора журнала SIC, в котором была опубликована первая версия стихотворения «Арка» (Тцара регулярно печатал свои тексты в SIC). Согласно современному исследователю авангарда, Жану-Пьеру Бобийо, «склеенные слова» в текстах Альбера-Биро представляют собой одну из вариаций симультанной поэзии эпохи²²¹. Плодотворность такой трактовки в отношении «склеенного слова» в версии Тцара подкрепляется тем, что фрагменты конструкции отсылают к цветам и цветовым оттенкам. Если соотнести это с симультанными поисками авангардов, можно предположить, что «розовыйжелтыйсветлый» имитирует вербально идею наложения цветов в орфическом кубизме Робера Делоне, к тому же в эссе о введении симультанных принципов в поэзии Тцара ссылается на работы кубистов о «преобразовании цветов».

Стихотворение «Ангел» открывается фрагментом, в котором образ цвета в очередной раз оказывается связанным с тематикой симультанности:

la couleur se recompose	coule entre les espaces
les pendus liquides	balance arc-en-ciel
les vers de lumière dans la vapeur	là où nos durées sont visibles

²²¹ Bobillot J.-P. Trois essais sur la poésie littéraire : de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck. Marseille : Éditions Al Dante, 2003. С.79-90.

Два пространственных дейксиса («там» и «где») связываются с образом, отсылающим к тематике времени («длительность»). Установка на то, чтобы сделать время «видимым» за счет «перекомпоновки» цвета, по всей видимости, отсылает к «симультанной» эстетике Делоне, который создает в своих картинах измерение опространствованного времени за счет разложения цветового спектра.

Образы цветов часто вводятся в поэзии Тцара через дейктические маркеры. Благодаря индексальной природе дейксиса, цвет будто бы «предъявляется» на листе (а не описывается в тексте). Иначе говоря, «розовыйжелтыйсветлый» не является знаком, отсылающим к внешнему референту: подобно дейктическому знаку, он не имеет постоянной референции, его референция актуализируется в единичном речевом акте.

Тцара использует похожие приемы и в других стихотворениях. Например, в стихотворении «ГОВОРЯЩИЙ ИЛИ УМОПОСТИГАЕМЫЙ ЗНАК С ОСТРОВА ПАСХИ». Этот текст, состоящий из номинативных конструкций, глагольных инфинитивов и цифр, кажется созданным методом вербального коллажа. Из-за отсутствия согласованных глагольных форм и синтаксических связей, стихотворение противостоит последовательному чтению, создается эффект перечисления, которое не способствует никакой нарративной динамике. Семы, не встроенные ни в логические, ни в грамматические, ни в синтаксические последовательности, оказываются соположенными в пространстве листа.

Своеобразная «статичность» поддерживается и типографическими средствами: текст набран исключительно прописными буквами, единым типографским блоком без характерного для поэзии переноса строки. Это единство, однако, разбивает строка, размещенная по центру страницы, окруженная двумя крупными пробелами: «ЗДЕСЬ ЦВЕТ». Пробелы визуальнo акцентируют выбивающийся из общего потока дейктический маркер, который обнаруживает голос субъекта и вписывает его в пространственную рамку.

Однако «здесь», не соотносящееся с другими элементами текста, не имеет с ними общей референции, внезапное появление индексального знака вне длящегося поэтического высказывания, указывает не на место субъекта внутри этого высказывания, но на место материального знака в пространстве типографского листа. Конструкция «ЗДЕСЬ ЦВЕТ» автореференциальна, как и в случае с фрагментом «Арки» («розовыйжелтыйсветлый сейчас»).

Согласно лингвисту и философу языка Даниэлю Монтичелли, «связь дейксиса с автореференциальностью является фундаментальным измерением языка»²²². При этом так как поэзия является «наиболее яркой реализацией языковой автореференциальности», она притягивает внимание к тому, что можно было бы определить как «текстовое пространство». Элементы, акцентирующие текстовое пространство, становятся, по Монтичелли, «новым типом дейктических маркеров»²²³. Это позволяет рассматривать визуальную конфигурацию наравне с дейксисом как шифтер к ситуации высказывания.

§ 1. 2. 5. Жест письма/ событие текста

Дейктические конструкции, кроме обнаружения субъекта в поэтическом высказывании, служат функции постоянной актуализации протекающего события речи/письма. Выбор грамматических форм так же указывает на актуальный момент реализации поэтического высказывания. В частности, этой функции, по всей видимости, служит активное использование герундия (« volant », « appellant », « encerclant », « ensevelissant », « perçant », « s'elargissant »). Деепричастия несовершенного вида ставят акцент на процессе протекания действия, с одной стороны, и на протекании нескольких параллельных действий в едином моменте, с другой.

²²² Monticelli D. Introduction : The many places of deixis in language and theory// De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa: regards multidisciplinaires sur la deixis/ édité par Daniele Monticelli, Renate Pajusalu et Anu Treikelder. Tartu: Université de Tartu, 2005. P. 16.

²²³ Ibid. P. 20.

Этот момент является моментом производства значений («я пишу буквы»), при этом то, что прагматическое функционирование высказывания тождественно его содержанию, заставляет слово действовать подобно жесту.

Написание стихов («виражей») осмысляется в «Арке» как жест: «виражи линий» создаются «пальцами», пальцы представляются и источником, и инструментом письма²²⁴. Телесная метафорика, используемая при описании рождения мысли, смещает акцент в осмыслении поэтической функции к перформативности письма. В «Арке» есть несколько других ключевых образов, которые указывают на телесную выразительность поэтического языка. Так, характерно использование глагола «бежать» в отношении движения мысли («*pensée court à travers le cirque*»). «Виражи», намечающие тему движения поэтического языка, претворяются в конце стихотворения в «танец» и в «последнее движение».

Образ пальцев, создающих строки, встраивается в сквозной для авангардистского контекста мотив телесного языка, языка, порождаемого жестом. Другой альтернативной языку как ментальному конструкту моделью (кроме языка-феномена, имеющего конкретную материальную реальность²²⁵) является язык-жест. Интересно, что в стихотворениях авангардистов часто смешиваются две эти парадигмы. Характерный пример близкой для Тцара поэтики представляет собой стихотворение «Понедельник» Пьера Альбера-Биро: «Ощупай своими руками выпуклые идеи/ Твои пальцы звучные/ Пусть они выпускают цвет»²²⁶.

В творчестве Тцара встречаются другие примеры подобной метафорики. Так, в ранее упомянутом стихотворении «Космические реальности ваниль табак пробуждения» «плод пальцев» выступает

²²⁴ В более позднем сборнике Тцара «Дерево путешественников» (1930) строки «*comme si de son index majeur il coulait du noir de pinceau*» (Tzara T. *Poésies complètes*. Op.cit. P. 259) эксплицитно указывают на эту характеристику.

²²⁵ Лорен Жени связывает это с «кризисом внутреннего» – переходом от парадигмы интериоризации к экстериоризации в эстетической теории, который происходит с распадом символистского сознания. (Jenny L. *La fin de l'intériorité*. Paris : Presses universitaires de France, 2002. 176 p.)

²²⁶ Albert-Birot P. *Lundi // Poésie* (1916-1924). Paris : Gallimard, 1967. P.111

перифразом «мысли»²²⁷. В пьесе «Второе небесное приключение господина Антипирина» персонаж господин Антипирин «роняет» слово, «которое он хранил на кончиках пальцев его шерстяного мозга»²²⁸. Выбор глагольной конструкции определяется наделением слова атрибутами вещи: так как в нормативном употреблении «laisser tomber» в значении «ронять» можно использовать только в отношении предмета²²⁹. А сближение образов мозга и кончиков пальцев свидетельствует об отказе от восприятия слова как продукта ментальной деятельности²³⁰.

Языку, требующему чтения-дешифровки, противопоставляется непосредственный, демонстративный язык жеста. Хрестоматийный типографский символ, используемый во всех периодических изданиях дадаистов – «указующий перст» – помимо подчеркнутого задеирования рекламных кодов, является манифестацией жеста, ту же функцию выполняет сложносоставное слово «Ручка-жест» из сборника «Господин Аа антифилософ»²³¹.

У «жеста письма» в «Арке», на наш взгляд, есть две центральные характеристики: во-первых, это жест указательный и указывает он на сам язык, которым пользуется; и, во-вторых, «жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки»²³², благодаря чему деконструкция акта высказывания/ письма/рисования/ декламации становится содержанием «Арки».

²²⁷ Tzara T. Réalités cosmiques vanille tabac éveil // OC I. P. 219.

²²⁸ Tzara T. La deuxième aventure céleste du Monsieur Antipyrine // OC I. P. 150.

²²⁹ Во французском языке глагольная конструкция, имеющая значение «ронять», «уронить» не употребляется в отношении слова или фразы. Однако Тцара хорошо знал немецкий язык, в котором есть фразеологизм *ein Wort fallen lassen*, кроме того, и в родном для Тцара румынском, и во французском есть выражения «бросать слова» (*aruncă vorbe* и *lancer des mots*).

²³⁰ И. Кулик в статье «Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского» показывает, что наделение мозга эпитетом «шерстяной» вписывается в тенденцию низведения образов головы и мозга в поэзии Тцара, связанную с антирационалистическим пафосом дадаизма (Кулик И.А. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сб-к под ред. С. Кудрявцева. М. Гилея, 1998. С. 167 – 222).

²³¹ Tzara T. Monsieur AA Antiphilosophe // Poésie complètes. P. 579.

²³² Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.:Росспэн, 2004. С. 115.

Текст «Арки» осмысляет жест написания стихотворения, и его визуальная конфигурация уподобляется этому жесту. Стихотворение предъявляет себя как «материализованный жест мысли»²³³, темпоральность которого можно было бы определить словами исследовательницы русского авангарда Е. Бобринской: «одномоментность творческого импульса, внутреннего движения и его материализации, фиксации во внешнем жесте и форме»²³⁴. Дейктические маркеры, разбросанные по тексту, указывают на совпадение времени кодирования и времени референции, «события» стихотворения.

Характер указанных приемов можно сопоставить с «Броском костей» Малларме. Центральный мотив «Броска»: «НИЧТО/ НЕ БУДЕТ ИМЕТЬ МЕСТА/ КРОМЕ МЕСТА», – утверждает связь события поэмы и пространства его осуществления (листа). Тавтологичная формула Малларме выявляет слитность пространственно-временных категорий в логике языка: частью глагольной конструкции, обозначающей происхождение, протяженность во времени (*avoir lieu*), является сема, имеющая значения места (*lieu*). Этот фрагмент автореференциален в двух смыслах: осуществляясь, он отсылает, с одной стороны, к собственном разворачиванию, с другой – к пространству, которое ему необходимо для осуществления. Перформативность языка (стихотворение делает то, что говорит, и говорит то, что делает) с неизбежностью связана с типографским пространством: «здесь», к которому отсылает глагольная конструкция, – это поэтическая страница.

Подобно тому, как «Арка» открывалось жестом создания «виражей», завершается она «последним», «окончательным движением». Так как каждый этап протекания действия поэтического языка осмысливается в тексте, игра с автореференциальностью становится центральным событием, событием, которое за счет постоянной актуализации вырвано из последовательной

²³³ Образцов Н. Письмо душевнобольных. Казань, 1904. С.69.

²³⁴ Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. СПб: М.К. & Хармсиздат, 1998. С. 60.

темпоральности текста и опространствлено. Время (написания текста, референции, чтения), таким образом, получает графический эквивалент.

В конце «Арки» варьируются различные образы, связанные с семантикой завершения/ конца: «будет ли танец навсегда прерван прерван?»; «последнее движение», «з н а м я о к о н ч а т е л ь н о е». В ту же логику встраивается употребление предлогов «к» и «до» («vers des marges », « jusqu'au passage »), семантика которых подразумевает векториальную устремленность к некоему пределу. При этом «vers» и «jusqu'à» совмещают функции и пространственного и временного предлога, поэтому, в зависимости от употребления, они могут отсылать либо к месту, занимаемому словами на странице, либо к временной финальной точке, которую достигает действие стихотворения. Той же многозначностью характеризуется и «passage»: слово обозначает и точку, в которой осуществляется переход, и момент/ действие перехода (в том числе в другое состояние). При этом само слово в оригинальном издании располагается на правой странице разворота в нижнем правом углу страницы – то есть в месте, с которого начинается «переход» к новому стихотворению («le ciel nouveau»), осуществляемый с помощью действия – перелистывания страницы. Здесь автореференциальность связана уже не только с материальной проявленностью текста, но и с протеканием поэтического высказывания. Так, отказ от внешней референции в «Арке» дает две модели поэтического языка: «поэзии-феномена» и «поэзии-события».

§ 1. 2. 6. Каждая страница – «сальто мортале»

Стихотворение «Бродячие акробаты» представляет собой другой пример текста, графическая конфигурация которого определяется его перформативным характером. Как и «Арка», «Бродячие акробаты» написаны в 1916 г., в период первых вечеров «Кабаре Вольтер» и активного формирования дадаистской поэтики. Как и «Арка», это стихотворение –

манифест новой поэтики, медиумом которой выступает экспериментальное графическое оформление стиха.

То, что перед читателем метадискурсивное высказывание, проявлено в тексте: в середине стихотворения дважды повторяется «вопрос»: «что такое Дада?», – причем во втором случае ключевое слово набрано прописными буквами. Стихотворение предлагает серию ответов-определений, образующих отдельные графические и тематические блоки.

В центральном фрагменте стихотворения два других слова, благодаря схожести типографской (набор прописными буквами) и морфологической (двусложной) структуры²³⁵, а также визуальной симметрии на листе, создают общий блок со словом «Дада»: NTOUCA и MBOCO. В этот период «негритянская поэзия» является для Тцара главным источником вдохновения, примером суггестивной «силы, выходящей за пределы означаемой вещи»²³⁶. Введение фонетической имитации и прямых заимствований из языков банту в стихотворения служит в основном двум целям: интенсификации ритма и десемантизации стиха. В обоих случаях, эти элементы служат деконструкции синтаксической связности и просодической гармонии, они являются местом «слома», контраста – что акцентировано в данном отрывке и графически благодаря крупному калибру.

Частью того же фрагмента являются химическая формула (HwS_2) и число (10054). В пьесе 1916 г. «Первое небесное приключение господина Антипирина» Тцара часто смешивает пастиши «примитивной поэзии» с цифрами и химическими формулами, все три элемента представляют собой трансгрессию по отношению к единому лингвистическому коду и не дают читать текст последовательно. Типографское выделение конструкций (с

²³⁵ В текстах Тцара можно проследить особенное внимание к словам, состоящим из двух слогов: так, практически все персонажи его первой пьесы носят двусложные имена. Подобно самому слову Дада, сила воздействия которого схожа, с одной стороны, с «негритянской поэзией» («негры племени Кру называют хвост священной коровы: ДАДА»), с другой стороны – с детским лепетом («Дада - искусство для младенцев»), эта «элементарная морфологическая и фонетическая структура является проводником «устной культуры», предшествующей рождению минимальных смысловых целостностей» (Papachristos K. L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara. P. 47.)

²³⁶ Tzara T. Geste, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 229.

помощью пробелов, симметричного расположения на странице, особенностей шрифта и калибра) свидетельствует о том, что они «синтезируют преобладающую аналогию»: между «Dada», « Ntouca », « HwS₂» и «Ioo54» выстраиваются отношения соответствия. Основа этой аналогии – в ключевых определениях самого слова «Дада», «оторванного от смысла»²³⁷: «Дада ничего не означает»²³⁸ ; «Дада – шутовская игра, созданная из ничто»²³⁹ ; «Дада ничем не пахнет, он – ничто, ничто, ничто»²⁴⁰. Композиция из «пустых» знаков, вырванных из системы, в которой они значат (будь то химический, математический дискурс или иностранный язык), воспроизводят в пространстве страницы игру с «ничто» – с опустошенными формами, которые генерируют новые смыслы. Таким образом, стихотворение служит иллюстрацией важнейшей для Тцара идеи: «слова значат еще до того, как они чему-то служат, не с точки зрения грамматической, но с точки зрения репрезентации».²⁴¹

Не встроенные в грамматические, синтаксические ряды, слова ничего не описывают, они являют себя для непосредственного восприятия, внимание смещается с того, что они сообщают, на то, что они показывают, или на то, как они действуют. Это проявляется не только графически, но и семантически: по стихотворению рассыпаны семы, отсылающие к перформативности текста: «бродячие акробаты», «NTOUCA который прыгает», «акробатика цифр», «эквилибрист», «гимнастика». Выбор этих сем задан общей темой цирка и кабаре, к которой отсылают и другие образы стихотворения: «трапеция», «чревовещатель», «шутовской жезл», «аккордеон». Все эти разрозненные элементы воспроизводят «суматоху», «путаницу», «лавину», «ураган головокружение бомбардировку», «развлекательное многообразие» – вечера в Кабаре Вольтер, которые должны были «привить тритон»²⁴² гротеска каждому

²³⁷ Tzara T. Faillite de l'humour : réponse à une enquête. OC I. P. 412.

²³⁸ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 55.

²³⁹ Ball H. Die Flucht aus der Zeit. München, Leipzig: Dunker&Humblot, 1927. S. 98.

²⁴⁰ Пикабия Ф. Каннибальский манифест Дада // Альманах Дада. С. 39.

²⁴¹ Tzara T. Conférence sur Dada / OC I. P. 421.

²⁴² Скорее всего, имеется в виду ядро атома трития, которое используется как бомбардирующая частица в ускорителях заряженных частиц.

зрителю»²⁴³. Подобно вечерам, в программе которых смешивались игра на балалайке, «негритянские» танцы, исполнение шумовой музыки, чтение манифестов и рецитация стихов Нострадамуса, образы театрализованного стихотворения представляют собой неоднородную и гетерогенную реальность. Актуализируются в стихотворении и иносказательные амплуа Тцара – «директора цирка», «укротителя акробатов»²⁴⁴, шута²⁴⁵.

Способствуя некой тематической и образной целостности, семы, отсылающие к цирку, кабаре, перформансу, так же проясняют функционирование текста. Так, обращает на себя внимание стих «NTOUCA который прыгает» («NTOUCA qui saute»). Его особый ритм задается не только фонемами, заимствованными из другой просодии, но и симметричным отражением последовательности заимствованных звуков во французских словах (t/k и k/t). Кроме того, ритм акцентирован и фонически, и визуально: прописные буквы бросаются в глаза читателю. По всей видимости, текст намекает на этот эффект: глагол «sauter», возможно, выбран не только потому, что он семантически соотносится с темой циркового действия и дает нужную фоническую закономерность, но еще и потому, что он отсылает к фразеологизму «sauter aux yeux» (дословно: бросаться в глаза), таким образом «действенный» заряд текста разрешается в визуальном эффекте.

Подобная логика прослеживается и в эссе Тцара: «каждая страница воскресение каждый глаз сальто мортале»²⁴⁶. Благодаря семам «танец», «виражи», «движение» («Арка»), «акробатика», «головокружение» («Бродячие акробаты») перформативность текста способствует выработке

²⁴³ Tzara T. Chronique zurichoise / OC I. P. 562-568

²⁴⁴ Ibid. P. 567.

²⁴⁵ Маска шута в дадаизме, безусловно, отсылает к средневековой фарсовой и травестийной традиции, к которой вслед за пионером авангардной театральной эстетики – Альфредом Жарри, прибегают многие драматурги (Маринетти, Тцара, Витрак...). В своем дневнике (Die Flucht aus der Zeit) Хуго Балль, описывая эстетику Дада, часто ссылается на средневековый театр: так, слово «Narrenspiel», переведенное нами в выше процитированном отрывке как «шутовская игра», переводится так же, как «соти». Возможно, Балль делает аллюзию на позднесредневековый сатирический жанр, определяя специфику дадаистской игры. Как и в средневековой традиции, шут в дадаизме – «метаморфоза царя и бога», его задача – «разоблачение всяческой конвенциональности, дурной, ложной условности» (Бахтин М. Функции плута, шута, дурака в романе // Собрание сочинений в 7-ми томах. М.: Языки славянских культур. Том 3, 2012. С. 414-415).

²⁴⁶ Tzara T. Chronique zurichoise // OC I. P. 566.

действенного, активного восприятия со стороны читателя – оптическому «сальто мортале», «зрительской акробатике»²⁴⁷.

Прыжок неслучайно является предикатом элемента «негритянской поэзии» в стихотворении: обращение к «примитиву» в творчестве Тцара объясняется в том числе поиском некоего синкретического языка, в котором телесная, жестовая выразительность играла бы определяющую роль. Постоянный читатель немецкого журнала «*Antropos*», один из первых коллекционеров «примитивного искусства», Тцара был знаком с открытиями в области этнологии и антропологии а также с трудами по искусству стран Африки²⁴⁸. Его особенно интересовала непосредственная связь вербального языка и языка жеста: «Мой другой брат наивный и хороший и смеется (...) он теряет условную связь между головой и всем остальным телом»²⁴⁹. В «примитивном» искусстве Тцара искал ресурсы для создания поэтического языка, в котором жест не являлся бы побочной репрезентацией, но самостоятельным элементом выразительности, продуцирующим, а не репродуцирующим значение.

Важной характеристикой этого синкретического языка была спонтанность, соотносящаяся с центральной дадаистской установкой на стилизацию примитивных приемов. Если заимствование «примитивных» техник Пикассо и Дюшаном способствовало динамизации художественного материала, то Тцара добивался того же эффекта в отношении вербального материала.

Текст «Бродячих акробатов» сближается с представлением указаниями на способ его восприятия, реализуемых через императив «слушай» («*écoute le vertige*») и через дейктическое «вот» («*ET VOILÀ LA LUMIÈRE COURT LE LONG DES CORDAGES*»), которое тоже носит императивную функцию²⁵⁰. Обе

²⁴⁷ Ibid. P. 563.

²⁴⁸ Подробнее об этом мы говорим во второй главе данного исследования.

²⁴⁹ Tzara T. Note 6 sur l'art nègre // https://www.n3krozoft.com/xxbcf67373.TMP/doc/dada/art_negre.1917.html (дата обращения: 20.09.2019).

²⁵⁰ Этимологически *voilà* происходит от повелительной формы глагола *voire* и наречия *là* (*vois là*), императивная модальность сохранилась и после грамматикализации. Об особенностях «*voilà*» и о возможностях трактовать его как глагольную императивную форму: Bergen K., B. Plauché M.C. Extensions of

конструкции встраивают адресата коммуникации – читателя – в текст стихотворения, обе актуализируют *origo* высказывания, и отсылают к восприятию, альтернативному чтению (*voilà* – к зрительному акту, *écoute* – к слуху). Как и в случаях, проанализированных выше, индикативная функция дейксиса акцентируется прописными буквами. Интересно, что в грамматической конструкции стиха, частью которого является «*voilà*», опущено относительное местоимение «*qui*» («*et voilà la lumière qui court le long des cordages*»), что смещает акцент, данный «*voilà*», с дополнения на глагол, то есть с объекта на действие, которое разворачивается в моменте здесь-и-сейчас.

О том, что Тцара мыслит пространство страницы «Бродячих акробатов» по аналогии со сценическим пространством, свидетельствует строка, следующая сразу за косвенным вопросом «что такое дада»: «Статичное стихотворение – новое изобретение». Речь идет об одном из пяти экспериментальных стихотворных жанров (симультанная поэма, концерт гласных, двигательное стихотворение, шумовое стихотворение, статичное стихотворение), представленных дадаистами на вечере в «Кабаре Вольтер» 14 июля 1916 г. Представление сводилось к тому, что «персонажи с афишами в руках выстраивались в композиции, заданные автором»²⁵¹. Все пять экспериментальных «жанров» ставят под вопрос статус поэтического, причем номинация «стихотворение» – остается ключевой: каждый перформативный опыт имеет целью переосмысление характеристик поэтического.

Этот опыт, возможно, наиболее интересен тем, что он касается реформы динамики. Вся современная поэзия акцентирует движение, но это движение всегда создавалось последовательностью слов, определяющих идею. В то время как мы искали симультизма, который был бы относительным, потому что длительность неотделима от пространства [*innée dans l'espace*]. Мы впервые создаем неподвижное стихотворение, соотношение дистанций остается тем же. Равновесие сил позволяет читать его со всех сторон одновременно, при этом акцент задается глубиной, и репрезентативная сила определяет чистоту абстракций.²⁵²

Deictic and Existential Constructions in French: Voilà, Voici, and Il y a// <http://www1.icsi.berkeley.edu/~bbergen/CogLing.PDF> (дата обращения: 27.04.2019).

²⁵¹ Tzara T. Le poème statique// OC I. P. 551.

²⁵² Ibid.

Заметка о «статичном стихотворении» открывается замечанием о том, что оно подразумевает реформу динамики. Этим начальным парадоксом Тцара подчеркивает, что толкование отношений между «статичным» и «динамичным» в поэзии требует переосмысления. Динамика больше не сводится к разворачиванию мысли через последовательность слов, организованных синтагматически, линейность текста и темпоральность текста, по Тцара, не являются категориями одного порядка. Альтернативный источник темпоральности «современная поэзия» нашла в пространстве, через которое выражается движение.

Характер воздействия произведения сводится при этом к двойственности миметического кризиса: через движение персонажей Тцара стремится передать «опространствленное» движение статического стихотворения. То есть движение, которое создается в стихе не вербальными структурами, но использованием пространства страницы переводится в движение персонажей, которое имитирует «статичность» страницы. Идея «трансформировать слова в персонажей»²⁵³ в «статическом стихотворении» – это следующий этап в начатом футуристами «освобождения слова» из «темницы латинского периода»²⁵⁴. При этом вектор поисков указывает не на то, чтобы вывести стихотворное произведение на сцену, но на то, чтобы заставить мыслить новое пространство типографской страницы по аналогии со сценическим пространством, а словесную динамику – по аналогии с движением тела. То есть не рассматривать текст как партитуру сценического выступления, а поменять оптику его восприятия, спроецировать ситуацию перформанса на текст.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуризма // Футуризм, с. 150. В рамках самого футуризма тоже существовал ряд практик, выводящих «освобожденные слова» в реальное пространство. Во-первых, книги арт-объекты, овеществляющие слова на свободе (например, «пластические слова на свободе» Роньони или книги на металлических листах Деперо и Маринетти), во-вторых, это декламация «слов на свободе», которая предполагала вовлечение всего тела поэта, предписывала определенную жестикуляцию, превращающая чтение в перформанс: «Точно демонстрируя на собственном примере возможности новой динамики, Маринетти двоился, выбрасывая в стороны руки, ноги, ударяя головой, сверкая белками, скаля зубы, глотая воду стакан за стаканом, не останавливаясь ни на секунду, чтобы перевести дыхание». (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С.475).

В этом смысле важны замечания дадаистов по поводу способа восприятия «статического стихотворения»: Хюльзенбек говорит о том, что это – «оптический стих, на который смотришь, как на лес»²⁵⁵, а Тцара – о том, что «его можно читать со всех сторон одновременно»²⁵⁶. «Реформа динамики», таким образом, смыкается с реформой восприятия. Хюльзенбек подчеркивает, что стихотворение являет себя как «оптическое», как «видимое», последовательное чтение текста замещается зрительным актом восприятия-схватывания. При этом особый тип чтения задается особой эвокативной силой овеществленного текста статического стихотворения: «Из трех букв ЛЕС выступает лес с его кронами, ливреями лесничих и дикими кабанами, быть может, проступают и очертания пансионата, быть может, даже Bellevue или bella vista»²⁵⁷. Функцию эвокации в авангардистском контексте следует понимать не как возможность вызывать в воображении образы с помощью слов, но как смещение от классической репрезентации к своеобразному воплощению, «инкарнации» слова. В цитате Хюльзенбека буквы не осуществляют референции, но создают вещественный образ.²⁵⁸

Говоря о том, что «статическое стихотворение» можно читать «со всех сторон одновременно», Тцара формулирует идею сродни семиотическому тезису о «чтении» как первичной интерпретативной практике: театрализованный «статичный стих» подлежит чтению точно так же, как и стих, опубликованный на бумаге. При этом выведение слов в трехмерное пространство помогает преодолеть законы текстоцентричного чтения, которые диктуются языковой логикой (чтение сверху вниз и слева направо в случае с языками, на которых пишет Тцара).

²⁵⁵ Huelsenbeck R. Erste Dadarede in Deutschland // Dada Almanach. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920. S. 106-107.

²⁵⁶ Tzara T. Poème statique / Ibid.

²⁵⁷ Huelsenbeck R. Dadaistisches Manifest 1918 // Dada Almanach. S. 107.

²⁵⁸ Нельзя не отметить близость идей Хюльзенбека об особой силе букв «как таковых» к идеям русского футуризма. Например: «Каждая буква — уже Имя» (Кульбин Н. Что есть слово. (II-я декларация слова, как такового)//Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. С. 42) «Каждая буква есть строго индивидуальный мир, символическая концентрация которого дает нам точное определение внутренней и внешней сущности.» (Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 123)

Наконец, в оценке статического стихотворения Тцара обращает на себя внимание рассуждение о «чистоте абстракции». Тема «абстракции» являлась программной в ранний период становления дадаистской эстетики и Тцара неоднократно обращался к этому термину в разных текстах. Как показывает Елена Гальцова, анализируя высказывание Тцара в «Манифесте Дада 1918»: «С абстракцией связаны стремление к чистоте и интуитивному углублению внутренней логики форм», абстракция в понимании Тцара – это «с одной стороны, отрицание традиционного мимесиса, т. е. торжество различия, и, с другой — это отрицание любого опосредования»²⁵⁹. Эта интерпретация позволяет примирить кажущееся противоречие между вещественной конкретностью и абстракцией в дадаистском творчестве, в частности, в отношении «статического стихотворения», которое представляет собой абстрагирование от логики языка и традиционного Мимесиса, данное в конкретности материальных знаков – букв-персонажей. Парадоксальные отношения статического и динамического в новом типе текста, дополняются, таким образом, переосмыслением отношений репрезентации и абстракции. Реализуя «желание слова стоять на ногах»²⁶⁰, Тцара заставляет его предъявлять самое себя – не предмет и не идею, за счет чего осуществляется абстракция от языковой логики.

²⁵⁹ Гальцова Е. Д. Т. Тцара об абстракции // Сюрреализм и театр. С. 410.

²⁶⁰ Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 405.

Заключение к главе 1

Одним из важных последствий «кризиса стиха» стало осмысление визуальной конфигурации поэтического текста как механизма означивания. Если раньше графика стиха была нейтральной формой, транслирующей содержание, то поэма «Бросок костей» Стефана Малларме способствовала формированию нового типа семиозиса, специфика которого определяется особым взаимодействием вербального и визуального элементов в пространстве стиха.

Использование визуальной конфигурации как альтернативной синтаксической связи привело к отказу от линейного структурирования стиха и к артикуляции семантики за счет визуальности. При этом преодоление конвенций визуальной композиции стихотворения и открытие новых возможностей комбинации ее элементов является параллельным по отношению к разработке живописным кубизмом идеи о совмещении разновременных состояний объекта и различных углов его восприятия в одной композиции. Кроме того, акцентирование визуальной материальности способствовало формированию нового типа темпоральности поэтического высказывания, в котором время «опространстливается», – что встраивает эти опыты в парадигму симультанных поисков авангарда.

Симультанность в ее поэтическом выражении актуализирует «здесь-и-сейчас» поэтического высказывания, трансформируя дескриптивный язык в перформатив. Усиливая перформативность стихотворения за счет дейктических маркеров, Тцара добивается эффекта дестабилизации текста, превращения его в алеаторную структуру, которая имитирует дадаистский перформанс, со свойственной ему спонтанностью – центральной категорией дадаистской эстетики. Порядок чтения все время расшатывается синтаксической фрагментацией и типографическими сдвигами. Графика текста изолирует фрагменты, «вырезанные в буквах», и выстраивает связи между словами, сталкивающимися друг с другом в силу своего

«задействованного неравенства». При этом чередование различных моделей восприятия текста осмысливается внутри стихотворений.

Превалирование визуального фактора над вербальным также сказывается на доминировании указательной функции в поэтическом высказывании. Объектом указания при этом становится сам текст стихотворения, что проясняет связь экспериментов с визуальной конфигурацией в поэзии Тцара с характерной для нее автореференциальностью. Превращая текст в перформатив, делая его автореференциальным и самозамкнутым и остроя означаемое за счет акцентирования графического означающего, Тцара преодолевает текстоцентричность внутри поэтического текста. Элементы графической поэзии сопротивляются восприятию, детерминированному линейностью развития текста, трансформируют читателя в зрителя и наделяют его свободой генерирования смысла текста, «конечность» которого преодолевается за счет конкурирующих моделей чтения.

Специфическая визуальная конфигурация стиха обеспечивает доминирование парадигматического чтения над синтагматическим и обнажает механизм формирования аналогий, позволяя проследить то, как острояется нормативное употребление слов и как разрушаются синтагматические целостности. Эти средства используются Тцара для того, чтобы сделать из стихотворения своеобразную инсценировку поэтической функции языка. Остранение служит не подрыванию конвенции «поэтического», но тому, чтобы основать новый тип лирического на демонстрации становления поэтического высказывания.

Глава 2. Язык звучащий

*ma chère si tu as mal à cause des sons
tu dois prendre une pilule*²⁶¹

Вторая ипостась авангардистской «поэтики сдвига»²⁶² – это установка на звуковую, фонетически акцентированную поэзию. Стремление Дада говорить и писать на внелогичном и внезнаковом языке раскрывается через особую акцентуацию фонического материала стиха. Установка на звук – это форма деконструкции языка, манифестации альтернативного инструмента означивания и переосмысления основ ритмизации.

Эта установка реализуется в ряде разнородных экспериментов, самый радикальный из которых – дадаистские «звуковые стихи» (*Lautgedichte*), или «стихи без слов» (*Verse ohne Worte*), декларирующие ценность звука «как такового». Но и обращение к ономотопеям и «брюитизмам»²⁶³, «передразнивание так называемой негритянской поэзии»²⁶⁴, каламбуры и повторы, доведенные до пароксизма, использование паронимии как основного средства сближения элементов в стихе, концентрация аллитераций и ассонансов, примат устного декламационного ритма, – все это грани бунта против «теологии знака»²⁶⁵, породившего в поэтике дада «миф означающего»²⁶⁶, утверждение самоценности звучащего языка.

§ 2. 1. Ритм как фактор сдвига в поэзии Тцара

В одной из поздних статей Анри Мешонник называет Тристана Тцара «единственным поэтом эпохи (за исключением Поля Клоделя), чувствительным к ритму [*à avoir la conscience du rythme*]»²⁶⁷. Анри Беар,

²⁶¹ «Дорогая, если тебе плохо из-за звуков, ты должна принять пилюлю» (Tzara T. Sainte // ОС I. P. 98.)

²⁶² Гирич Ю. Картина мира эпохи авангард. С.84.

²⁶³ Tzara T. Poème bruitiste // ОС I. P. 551-552.

²⁶⁴ Хаусманн Р. История фонетической поэзии // По мнению Дадасофа / Сост., хроника и коммент. К. Дудакова-Кашуро; пер. с нем. Т. Набатниковой, М. Кузнецова и К. Дудакова-Кашуро, пер. с фр. М. Лепиловой. М: Гилея, 2018. С. 194.

²⁶⁵ Meschonnic H. Critique du rythme. P. 331.

²⁶⁶ Симян Т. С. Дадаизм в Германии: логика, семиотика, стратегия // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 384.

²⁶⁷ Meschonnic H. Tzara, la nécessité de l'absurde, et breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir // Chassé-croisé Tzara-Breton. P. 301.

составитель собрания сочинений Тцара, говорит о том, что «единство и связность» в герметичной дадаистской поэзии Тцара «достигается ритмосмыслом» (rythme-sens)²⁶⁸.

Это неслучайно, что Мешонник, один из крупнейших реформаторов теории ритма второй половины XX-го века, обращает внимание на особую ритмическую организацию поэзии Тцара. По Мешоннику, ритм «предшествует» смыслу, задает и определяет структуры означивания в стихе²⁶⁹, является формой, генерирующей содержание, потенцией звучания и значения и, одновременно, – формой их реализации в поэтическом дискурсе. В ситуации десемантизации и разрыва устойчивых синтаксических связей, ритм в поэзии Тцара придает гетерогенному материалу целостность. Бунт против «теологии знака»²⁷⁰, предписывающей поэтическому языку необходимость значить и сообщать, породил в поэтике дада «миф означающего»²⁷¹, утверждения ценности звучания вне его связи с предзаданным значением.

На наш взгляд, специфика ритма в поэзии Тцара определяется двойственной динамикой: с одной стороны, ритм является средством трансгрессии (по отношению к эстетическому канону, поэтической традиции, представлению о благозвучии, к языку как системе знаков), с другой – обеспечивает связность разрозненных элементов текста. Если первый аспект предполагает постоянную деформацию и деконструкцию, то второй – «новую комбинаторику»²⁷² элементов. Таким образом, ритм является и средством разрыва, контраста и средством систематизации или упорядочивания.

Эксперименты Тцара со звуковой материей стиха разнохарактерны, но все они направлены на преодоление метрики и представления о стиховой, гармонии. В одном поэтическом «потоке» ономотопеи, «брюитизмы» и

²⁶⁸ Béhar H. Commentaires // OC I. P.639.

²⁶⁹ Анри Мешонник. Ритм до смысла // In memoriam Георгий Константинович Косиков: Материалы к творческой биографии. Воспоминания / Сост. В. М. Толмачёв. М. 2011.С.93 – 106.

²⁷⁰ Meschonnic H. Critique du rythme. P. 331.

²⁷¹ Симян Т. С. Дадаизм в Германии: логика, семиотика, стратегия // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 384.

²⁷² Béhar H. Dada comme combinatoire nouvelle// Littéruptures. P. 109-119.

своеобразная поэтическая глоссолалия может сочетаться с обычными словами и заимствованиями из «негритянской» поэзии. С помощью альтернативных метрике и рифмовке способов ритмизации Тцара добивается перераспределения звуковых акцентов и другого интонирования.

Ритмические единства больше не подчиняются правилам: так, рифмы (если они есть в стихотворении) не находятся в конце стиха, не указывают на сильную позицию и не «обрамляют» ритмическое и смысловое единство. Внутренние рифмы могут появиться в любом месте поэтической строки, то сводя воедино элементы этой строки, то неожиданно связывая их с фрагментами других строк, чтобы разрушить монотонную упорядоченность; вместо рифмы Тцара пользуется параномазией, созвучия при этом как правило, не служат смысловой гармонии, но наоборот, обостряют семантический контраст и эффект произвольности подбора; «брюитизмы», ономотопеи и «симулякры» «негритянской» поэзии разрушают просодическое единство и установку на благозвучие; короткие стихи варьируются с утрированно длинными «прозаичными» строками, но и в том, и в другом случае размер строки не определяется синтаксической целостностью.

Ритм в произведениях Тцара обнаруживает недостаточность языка, «недостаточность слов и их неспособность транслировать чувства»²⁷³ и компенсирует ее: согласно Полю Зюмтору, «ритм есть смысл, который не может быть передан другими средствами языка»²⁷⁴, то есть самоценная структура означивания²⁷⁵. В то же время в авангардной поэзии, где ритм больше не мыслится как установленная закономерность, но как «непрерывно изменяемая техника»²⁷⁶, то есть динамическая и трансформируемая структура, он «знаменует собой проявление [surgissement] формы»²⁷⁷. Это проявление

²⁷³ Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 226.

²⁷⁴ Zumthor P. Introduction à la poésie orale. Paris : Editions du Seuil, 1983. P. 165.

²⁷⁵ «Ритм — это специфическое означивание (манера означать), которое противостоит означиванию семиотическому, опирающемуся на категории логики, главной из которых является смысл» (Дессон Ж. Поэтика ритма Анри Мешонника. Искусство и манера // Вопросы литературы. №5, 2010. С. 350).

²⁷⁶ Apollinaire G. L'antitradition futuriste, manifeste-synthèse// <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70494p/f2.item> (дата обращения: 28.02.2019).

²⁷⁷ Jenny L. La terreur et la signe : poétique de rupture. Paris: Gallimard, 1982. P. 227.

«неотделимо от момента символизации»²⁷⁸, так как выдвигание/ манифестация конструктивного фактора является основной поэтического смысла в авангардном произведении. В текстах, дестабилизированных разрывом с синтаксической и семантической связностью, он становится инструментом и действенной силой формирования значения.

Тексты Тцара написаны не метрическим и нерифмованным стихом. Мишель Мюра, автор классического труда по французскому верлибру²⁷⁹, говорит о том, что ритм в поэзии Тцара еще «более далек» от классического стиха, чем верлибр, так как его тексты не имеют «следов памяти о метрической системе»²⁸⁰. Способы ритмизации Тцара не просто трансгрессивны по отношению к метрическому канону: Тцара пишет так, как будто традиция французского стихосложения не существовало вовсе.

Мюра объясняет эту особенность в том числе социолингвистическими причинами – румынскими корнями поэта. Он справедливо замечает, что значительную роль в обновлении французского стиха сыграли поэты, принадлежавшие к двум языковым культурам (Метерлинк, Сандрар, Аполлинер и т. д.), в ряду которых он перечисляет и Тцара²⁸¹. Румынское «наследие», безусловно, играет важную роль в творчестве Тцара: в частности, на его театр оказали большое влияние «абсурдистские» произведения Урмуза²⁸², а его любовь к каламбурам, возможно, определена румынской фольклором²⁸³.

Радикальное переосмысление основ поэтического ритма не объясняется лишь тем, что Тцара «чужд» традиции французского стихосложения: устойчивые закономерности с предсказуемым чередованием силовых позиций

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Murat M. *Le Vers Libre*. Paris: Ed. Champion, 2008. P. 67.

²⁸⁰ Murat M. *Vers et discours poétique chez Tzara et Breton*. P. 253-275.

²⁸¹ Murat M. *Le Vers Libre*. Ibid. P. 68.

²⁸² Подробнее о «румынском наследии»: Manucu N. *De Tristan Tzara à Ghérasim Luca: impulsions des modernités roumaines au sein de l'avant-garde européenne*. Paris : éd. H. Champion, 2014. 259 p. ; Maruta V. *L'expression de la poésie Roumaine dans la création de Tristan Tzara // Présence de la Roumanie en France et en Italie : actes du colloque international*. Paris : l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1984. P.25-42.

²⁸³ Manucu N. *De Tristan Tzara à Ghérasim Luca*. P. 193.

и слоговой симметрией противоречат спонтанности, динамичности и бессистемности, декларируемым дадаистами.

Если Тцара и прибегает к метрической схеме или традиционной рифмовке, то для пародии, чтобы обострить кризис формо-содержательных элементов²⁸⁴. Показательным в этом отношении является отрывок из «Манифеста Дада 1918»:

Если я крикну:

Идеал Идеал Идеал
Познание, Познание, Познание
Бумбум, бумбум, бумбум

Я создам довольно точную запись прогресса, закона, морали и всех прочих прекрасных качеств, о которых разные очень умные люди толковали в стольких книгах и пришли в конце концов к тому, что все равно всякий пляшет под свой личный бумбум, имеет резон для собственного бумбума : удовлетворение нездорового любопытства; частный сигнал [sonnerie privée] для необъяснимых нужд; баня; денежные проблемы; влияние желудка на жизнь; власть волшебной палочки, выраженной как сплотка призрачного оркестра, где немые смычки смазаны зельями на основе животного наштабля.²⁸⁵

Трехчастная структура, выдержанная в горизонтальной (трехкратное повторение семы) и вертикальной (фрагмент из трех строк) композиции, дает эффект упорядоченности и симметрии, – что отражено и в слоговом делении, имитирующем метрический канон (6/12/6). Классическое для французской риторики трехчастное построение усиливает патетический, лозунговый тон, определяющийся и семантикой фрагмента (idéal, connaissance). Силлабический и синтаксический параллелизм трех строк сближает оноματοпею (бумбум) с «идеалом» и «знанием», приравнивая последние к бою дадаистского «там-тама», к чистому звуковому жесту. Семантический элемент, подчиненный моменту ритма, деформируется: идеализм и

²⁸⁴ Ю. Тынянов видел «историческую роль пародии» в том, чтобы привести «стертый метр (который стерся именно вследствие крепкого, привычного сращения метра с акцентной системой предложения и с известными лексическими элементами)» во взаимодействие с новыми факторами, «освежив» таким образом «конструктивные возможности». Дадаистские эксперименты могут служить иллюстрацией тезиса, выводимого Тыняновым из этого рассуждения: «революции в поэзии (...) обычно оказываются фактами сопряжения, комбинации одного ряда с другим» (Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград: Academia, 1924. С. 10–15).

²⁸⁵ Тцара Т. Манифест Дада 1918/ 7 манифестов Дада. С. 62.

рационализм традиционной культуры, к которым отсылают элементы «лозунга», приравнивается к примитивной комбинации слогов, абстрактные понятия – к конкретности звука.

Десемантизации подчиняется и трехчастная структура из следующего фрагмента – «прогресс, закон, мораль». В этом «пояснении» к поэтической инсценировке «бумбум» упоминается еще дважды (образуя очередную симметрию из трех элементов); а акцентирование звучания раскрывается так же с помощью неоднократного употребления музыкальной лексики («sonnerie», «répercussion», «orchestre», «archet»). Обращает на себя внимание и концентрация согласного звука [b] («bain », « baguette » , « bouquet », « à base »), актуализирующее и звучание, и значение ключевой ономотопеи «boumboum».

В реплике персонажа «Тристана Тцара» из «Первого небесного приключения господина Антипирина» (являющаяся частью «Манифеста господина Антипирина») ритмический фактор также деформирует семантику:

TRISTAN TZARA
psychologie psychologie hihi
Science Science Science
Vive la France
Nous ne sommes pas naïfs
Nous sommes successifs
Nous sommes exclusifs²⁸⁶

Сближение ономотопеи «hihi» с семантически и фонетически контрастирующая словом «psychologie», деформирует смысл последнего. Пародийным ритмическим средством являются и анафора, и слабые рифмы, сближающие три прилагательных. Наконец, оба фрагмента объединяет фигура повтора, которая тоже является средством деформации структуры и трансгрессии смысла.

Отмечая «деформирующую роль ритма в отношении факторов другого ряда», Юрий Тынянов говорит о том, что динамика формы определяется

²⁸⁶ Tzara T. La première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine // OC I. P.80.

«непрерывным нарушением автоматизма, непрерывным выдвиганием конструктивного фактора и деформацией факторов подчиненных»²⁸⁷. Дадаистское акцентирование звука и разные приемы, нацеленные на усиление конструктивного ритмического фактора – одно из важнейших средств разрыва автоматизма восприятия, который в свою очередь усиливает «недоверие к языку», обнаруживает неощутимую в языковом потоке дистанцию между чувствуемым/ мыслимым и говоримым. Замечание Андрея Базилевского о том, что «деформация – принцип приведения формы в соответствие с выражаемым ею множеством противоречий»²⁸⁸, – абсолютно легитимно в отношении дадаистского эксперимента, который постоянно обнаруживает стираемые логико-рационалистскими структурами противоречия, характерные как для сознания человека, так и для языка, призванного отразить особенности этого сознания в полной мере.

§ 2. 2. Ипостаси звука

§ 2. 2.1 Манифест кричащей поэзии

Уже в первом дадаистском манифесте – «Манифесте господина Антипирина» – Тцара подчеркивает доминирующую роль звука в новой поэзии, а также метафорически определяет три формы проявления этой установки: игровое начало, стилизация под детское творчество и «устность».

Искусство было игрой бирюлькой детки подбирали слова со звоночками на конце потом выплакивали и выкрикивали строфу, и надевали на нее кукольные ботиночки и строфа становилась царицей чтоб малость закахнут а царица китом и с разинутым ртом детки мчались за нею потом²⁸⁹ [L'art était un jeu noisette, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils pleuraient et criaient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu et la reine devint baleine, les enfants couraient à prendre haleine].

Как это часто бывает у Тцара, манифестируемая поэтика тут же приводится в действие: фрагмент можно рассматривать и в программном

²⁸⁷ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С.27.

²⁸⁸ Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С.41.

²⁸⁹ Тцара Т. Манифест господина Антипирина // 7 манифестов Дада. С. 48.

аспекте, и как пример дадаистской поэзии. Смысловой «сдвиг» в отрывке осуществляется при помощи паронимастического сближения слов «geïne», «baleïne» и «haleïne». Характерно, что строфа, рожденная звуковой игрой, «выплакивается» и «выкрикивается» детьми.

«Крик» – сквозной метапоэтический образ в творчестве Тцара. Крик – это торжество нечленораздельного звука, шума, манифестирующего протест против «проклятого языка, грязного как руки маклера, мусолившего деньги»²⁹⁰. Крик – это и своеобразный «боевой клич», призыв к разрушению: «Каждый человек да воскликнет: много есть разрушительной, отрицательной работы»²⁹¹, – и протест против безумия времени, приведшего Европу к страшной войне. Крик Дада – ангажированный и антимилитаристский, рожденный в «нейтральном» Цюрихе в сердце Европы в середине войны. Но будучи плодом конкретного исторического момента, протест, выражаемый этим криком, экзистенциален и метафизичен, это протест против невыразимости и бессилия:

Крик – последнее выражение человека, загнанного собственной недостаточностью, крик, задушенный в горле, крик – энергия, ограниченная бессилием, и все же это единственная возможность заявить о себе [se manifester], когда причина и смысл вещей перестали иметь силу; когда красота и уродство теряют свои права на существование, крик становится тогда категоричным протестом и утверждением неумолимой окончательной истины.²⁹²

Истина, которая больше не может быть выражена словами, потому что «каждое слово – это ложь»²⁹³, утверждается в крике. Торжество шума и неартикулированного звука в дадаистской поэзии разрушает основы логоцентризма; «ничего не значащее» слово «Дада», «слово, брошенное как звонкий диск-выкрик»²⁹⁴, значит одним своим фоническим образом. Примат означающего утверждается не только в манифестах, поэзии и фрагментах реплик персонажей пьес Тцара, но и звучными именами этих пьес –

²⁹⁰ Балль Х. Манифест к первому вечеру Дада в Цюрихе в 1916-м году // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. С. 113.

²⁹¹ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 68.

²⁹² Tzara T. Tristan Corbière et les limites du cri // OC V. P. 130.

²⁹³ Tzara T. Monsieur Aa antiphilosophe // Poésies complètes. P. 467.

²⁹⁴ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С.70.

«господина КриКрик» (Monsieur CriCri) и «господина БумБум» (Monsieur BoumBoum). При явной деконструкции концепции драматического персонажа (отсутствие устойчивых психологических характеристик, характерности речи, внутренних и внешних портретных деталей и т. п.) имя не воплощает идентичность героя, но является самостоятельным абстрактным и автореференциальным элементом в потоке речи.

Фрагмент из «Манифеста о любви слабой и любви горькой», где слово «hurle» (воплю, ору, горланю) повторяется 134 раза, – гротескная манифестация «кричащей» поэзии. Слово «hurle» Елена Гальцова называет «чистым языковым жестом», «воплощающим свое значение на звуковом уровне» и «описывающим в качестве метаязыка звуковой жест (то есть воплю о том, что воплю)»²⁹⁵. При этом «доведенный до пароксизма», повтор слова «hurle» показывает становление крика, не отсылая к нему, но буквально предъявляя: «мы присутствуем при рождении и распространении крика»²⁹⁶.

Характер звукового жеста в дадаистской поэзии точно описывает концепция Джорджо Агамбена: это «выставка опосредования, перевод средства как такового в поле зрения», он «является сообщением о способности сообщать. Ему абсолютно нечего сказать, потому что он показывает лишь человеческое бытие-в-языке как чистое опосредование»²⁹⁷. Акцентирование звуковой материи в поэзии Тцара – это демонстрация «бытия-в-языке», и шумы, звукоподражания, пастиши в духе «негритянской поэзии» иллюстрируют разные грани бытия голоса, разучившегося говорить связно, гармонично и «о чем-то». Это качество отмечалось уже современниками дадаистов: так, Жак Ривьер писал, что «язык для Дада перестал быть средством: он стал самим бытием»²⁹⁸.

²⁹⁵ Гальцова Е. Семь манифестов Тристана Тцара – философа, антифилософа и АА антифилософа // Тцара Т. 7 манифестов Дада. С. 25.

²⁹⁶ Там же.

²⁹⁷ Агамбен Дж. Средства без цели / пер. Э. Саттарова. М.: Гилея, 2015. С. 66.

²⁹⁸ Ривьер Ж. Цит. по: Гальцова Е.Д. Семь манифестов Тристана Тцара – философа, антифилософа и АА антифилософа. С. 36-37.

Бытийствующий голос отказывается от знаковой замкнутости и стабильности: в своем длении он постоянно значит заново, переизобретает свое значение. Образ детей, собирающих слова «со звоночками на конце», демонстрирует эту идею «апробирования» и становления языка, «нащупывания» его возможностей.

§ 2.2.2. Симультанные поэмы

Симультанные поэмы – феномен, в равной степени относящийся и к визуальным, и к аудиальным поискам. Выше мы говорили об истории концепции симультианности в авангардном искусстве в целом и о том, как эта концепция повлияла на визуальную конфигурацию в текстах Тцара. Между тем симультианизм у дадаистов в большой степени трактуется именно с точки зрения аудиального эксперимента, используется для усиления устного элемента в поэтическом творчестве и акцентирования голоса – как инструмента и в то же время объекта высказывания.

Первое симультанное стихотворение «Адмирал ищет жилье для съёма» было представлено цюрихскими дадаистами 31 марта 1916 г. в «Кабаре Вольтер» и опубликовано несколько месяцев спустя в первом номере журнала с одноименным названием²⁹⁹. Кроме «Адмирала» к «жанру» симультанных стихотворений традиционно относят еще тринадцать произведений, созданных дадаистами с 1916 по 1919 г.³⁰⁰

Возможность отнесения всех четырнадцати стихотворений к одному жанру вызывает, однако, ряд вопросов, так как данные произведения чрезвычайно разнохарактерны. Если «Адмирал ищет, где бы снять жилье», «Холодный свет» и «Лихорадка самца» все были написаны как своеобразные

²⁹⁹ Cabaret voltaire: eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge. Zurich : ed. Meierei. № 1, 1916, p. 6-7.

³⁰⁰ « Dialogue entre un cocher et une alouette » Тристана Тцара и Рихарда Хюльзенбека; «Balsam Cartouche» de Тцара и Арпа; « Cacadoufarbige », « Rattaplasma », « Montgolfier Institut für Schönheitspflege », «Kokoscotten», «Die ungesunde Flöte», «Das bessere Negerdorf mit Glasschuppen», «Der automatische Gascogner», «Die Hyperbol vom Krokodilcoiffeur und dem Spaziersctock», Тцара, Зернера и Арпа (OC. I. P. 492-500), « Froid lumière » (OC IV 487-488), « La fièvre du mâle » (OC IV 489-490) Тцара.

стихотворные партитуры и предназначены к одновременной декламации несколькими «актерами», то с остальными стихотворениями их связывает лишь принцип коллективного авторства и спонтанности написания. «Диалог между кучером и спичкой», созданный Тцара и Хюльзенбеком, представляет собой произведение драматического характера, разыгрываемое между двумя персонажами – спичкой и кучером – реплики которых создают эффект несогласованности не только потому, что они написаны на двух разных языках (немецком и французском языках), но и потому что каждая «партия» построена по принципу свободных ассоциаций. Что касается произведений, созданных Тцара, Зернером и Арпом, некоторые из них оформлены в виде верлибров, другие – в виде прозаических фрагментов, своеобразных «речевых потоков», в которых смешиваются до неразличимости отрывки, написанные тремя разными авторами, а своеобразными ритмическими «порогами» является внезапная смена одного языка на другой. Поздняя заметка Ханса Арпа, которой сопровождается переиздание стихотворений 1957 г. поясняет специфику последних: «Этот тип поэзии будет позже окрещен сюрреалистами как «автоматический»»³⁰¹. Таким образом, ключевым в определении характера этих текстов, Арп считает принцип спонтанности, который усиливается фактором коллективного творчества (что демонстрирует справедливость ссылки на сюрреалистические опыты в этой связи). По сравнению с «Адмиралом», «Холодным светом» и «Лихорадкой» другие тексты в значительно меньшей степени сопротивляются последовательному чтению, кроме того, если они и представляют собой «образную какофонию», то она не сопровождается звуковой какофонией, речь также не идет об одновременно декламируемых полилингвистических партиях, из которых слушатель волен «вычленять, перемешивать и дробить» «элементы, соответствующие его личности (...) и остающиеся тем не менее в направлении, заданном

³⁰¹ Arp H. Die Geburt des Dada. Zurich : Die Arche, 1957. S. 94.

автором»³⁰², в то время как именно последние характеристике служат Тцара для объяснения специфики симультанных поэм.

«Адмирал» представляет собой своего рода радикализацию барзеновской идеи «симультанных голосов»: произведение состоит из трех параллельных, независимых друг от друга стихотворных «партий», написанных на трех разных языках – английском, французском и немецком – которые при воспроизведении создают какофоническое многоголосие. Партии принадлежат трем авторам – Тристану Тцара, Марселю Янко и Рихарду Хюльзенбеку («Архивы Дада» Хюльзенбека и «Хроники Цюриха» Тцара свидетельствуют о том, что во время цюрихской постановки авторы исполняли написанные ими «партии»). Что касается визуальной формы «Адмирала», она акцентирует значение аудиального компонента: внешняя схожесть оформления «речитативов» с нотной партитурой дополняется музыкальными знаками: акколадой (с указанием «ритмическая интермедия») и обозначениями, определяющими оттенки громкости звучания (f., fff., p., fff., cresc.). Последние, однако, вряд ли следует трактовать буквально, это очередной дадаистский пастиш, а музыкальный код в данном случае используется как способ трансгрессии текстового и отсылки к звуковому моду восприятия.

Ряд характеристик отличает поэтику дадаистской симультанной поэмы произведений от барзеновских. Если в творчестве Барзена «комбинированные голоса», как и коллаж анонимных голосов в «стихотворениях-разговорах» Аполлинера, призваны создать «новый тип лиризма» (коллективный, а не субъективный), то симультанное стихотворение Дада через столкновение трех дискурсивных фрагментов осуществляет трансгрессию языка как кодовой системы. В этом смысле преодоление диктатуры последовательного чтения одинаково важно для Романа, Барзена, Аполлинера и футуристов как не соответствующее современной форме чувствительности, которая

³⁰² Tzara T. Note pour les bourgeois // OC. I. P. 493

симультанно и синкретично впитывает все хаотическое многообразие феноменов, в то время как для дадаистов оно отвергается по причине подчинения логике, то есть фиксированной модели мышления, которую «дада-антиискусство» стремится разрушить.

Эта деконструкция происходит при помощи разных техник. Полиглоттизм «Адмирала», соответствующий транснациональной установке движения, затрудняет последовательное чтение и, сталкивая элементы различных просодий, способствует созданию какофонического звучания. Рихард Хюльзенбек писал о том, что зритель дадаистских выступлений для того, чтобы правильно понять их природу должен «принять позицию иностранца, который слышит язык, но не понимает языка, на котором они написаны»³⁰³. Ономатопеи, брютитизмы и «африканская заумь»³⁰⁴, неоднократно повторяющиеся в тексте, с одной стороны, диктуют определенный декламационный ритм (вторящий барабану и трещотке – излюбленным «шумовым» музыкальными инструментами дада), с другой – осуществляет трансгрессию лингвистического кода: звуковые элементы не отсылают к конкретному значению и разрушают смысловую целостность текста. При этом трансгрессия осуществляется не только на уровне перцептивной, но и артикуляционной фонетики: симультантные поэмы дадаистов одинаково трудно воспроизводить и слушать.

Особенный случай представляют собой два не опубликованных при жизни Тцара стихотворения «Холодный свет» и «Лихорадка самца»³⁰⁵. «Холодный свет» и «Лихорадка самца» среди симультантных поэм – самые радикальные образцы деконструкции вербального материала: если в первом еще встречаются связные словосочетания, хотя большая часть поэмы состоит

³⁰³ Хюльзенбек Р. Альманах Дада. С. 137.

³⁰⁴ Мы пользуемся здесь термином И. Кулик, которым она характеризует фонетическую поэзию, созданную на основе «негритянских стихотворений», которые Тцара переводил и транслитерировал на французский язык и из которых он заимствовал ритмические приемы для своей поэзии.

³⁰⁵ В рукописи стихотворения (TZR 754) названия не указано, однако, Анри Беар считает, что речь идет о симультантной поэме «Лихорадка самца», исполненной во время вечера 9 апреля 1919 года двадцатью актерами. Эта гипотеза кажется нам правдоподобной, учитывая, что «Хроники Цюриха», описывающие эту постановку, повторяют поэтическую строчку, появляющуюся в рукописи: «fiacre fiévreux et quatre craquements âcres et macabres dans la baraque» (OC I. P. 567).

из отдельных слов и «обрывков слов» (слогов и букв), то последняя больше походит на «концерт гласных» – жанр фонетического стихотворения, «вводящий контраст между абстрактным и реальным» и опирающийся на «самый примитивный голосовой элемент – гласную»³⁰⁶. В этих стихотворениях контраст рождается не из столкновения различных просодий, но из варьирования обычных слов с ономотопеями, брютитизмами, слогами и буквами, не складывающимися в слова. Это ставит под вопрос значение материальности поэтического знака в симультанных стихотворениях по отношению к определению жанра.

Вопрос «материала» является важным, так как в ситуации разрушения синтаксиса и семантики, составляющие элементы стихотворения становятся смыслообразующими. Изолируя буквы и слоги, дадаисты, по всей видимости, играют на двойственности языкового знака – его идеографической и фонетической природе. Одни и те же стихотворения возможно трактовать с точки зрения звуковых или типографских поисков: фигуративный аспект акцентирован в «Лихорадке самца», в этом смысле композиции из букв, не складывающихся в слова, напоминают типографские эксперименты с буквами Ильи Зданевича и более поздние эксперименты леттристов. В то же время они явно созвучны экспериментам Хуго Балля, Рихарда Хюльзенбека и Курта Швиттерса в области фонетической поэзии. В этом смысле совершенно справедливо замечание французского критика и поэта Даниэля Лёуэрсса: «Как подчеркивает Тцара (...) диалектика последовательного/ симультанного не изоморфна, но трансверсальна по отношению к дихотомии фонического/ графического»³⁰⁷.

Само высвобождение голоса, постулирование стихотворения как устного и перформативного связано у Тцара с идеей симультанности. Анри Мешонник подчеркивает эту неизбежную связь устного и симультанного: «В

³⁰⁶ Tzara T. Concert des voyelles // OC I. P. 552.

³⁰⁷ Leuwers D. Tzara critique d'art // Europe : revue littéraire mensuelle. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. N° 555-556, 1975. P. 217. Следует уточнить, что здесь под термином «трансверсальность» подразумевается пересечение двух типов дихотомии.

противовес линейности языка, голосу присуще многообразие, симультанность»³⁰⁸. Фрагменты пьес Тцара, включающие симультанные элементы, свидетельствуют об акцентировании артикуляции, процесса проговаривания звуков, противопоставляющегося линейному и «статичному» дискурсу:

Mr CRICRI	{	zdranga zdranga zdranga zdranga
Mr BLEUBLEU		di di di di di di di di
PIPI Mr		zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï
ANTIPYRINE		dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi

*puis ils chantèrent*³⁰⁹

Mr. CRICRI	{	crocrocrocrocrocrodri
LA FEMME ENCEINTE		crocrocrocrocrocrodrel
PIPI		crocrocrocrocrocrocrodrol
M.ANTIPYRINE		crocrocrocrocrocrocrocrodral

Конструкция, паронимически близкая к слову «крокодил» во втором фрагменте и «псевдоафриканские» конструкции в первом, строятся по одному и тому же принципу и служат одной и той же роли. Благодаря повторам и варьированию комбинаций звуков, а также контрасту шумных согласных и сонант [z],[d],[g] / [ʋ]. ; [z],[b] / [m] ; [k] / [ʋ], [d] / [ʋ] Тцара смещает акцент с производства значений на звукоизвлечение, с восприятия смыслов на восприятие звучания, определяющую роль при создании которого играет специфика артикуляции повторяющихся и контрастирующих друг с другом фонем. Если связность в «Адмирале» нарушалась конкурирующими языками со свойственными им просодиями, то здесь Тцара добивается того же эффекта деконструкции благодаря одновременно произнесению контрастных звуков.

³⁰⁸ Meschonnic H. Critique du rythme, p. 292.

³⁰⁹ Tzara T. La première aventure céleste du Monsieur Antypirine // OC I. P. 79.

§ 2.2.3. Полилингвизм

Полилингвизм является ключевой установкой дадаизма. Он обусловлен в первую очередь социально-политическими причинами. Дада позиционирует себя как транснациональное и универсальное движение, и само его название отражает эту идею. Так, Рихард Хюльзенбек пишет: «Слово «Дада» указывает на интернациональность движения, не связанного ни религиями, ни границами, ни профессиями».³¹⁰

Объясняя выбор имени движения, Тцара пишет, что «искал слово, подходящее к звучанию всех языков»³¹¹: принимая черты различных языков, «Дада» впитывает все многообразие полилингвистических значений. Лидеры группы в разных манифестах следуют одной и той же схеме, определяя Дада через его значения в разных языках. Так, Хуго Балль пишет в манифесте 1916 г.: «По-французски оно означает: конек, любимое занятие. По-немецки: адье, прощай, будь добр, слазь с моей шеи, до свидания, до скорого! По-румынски: да, верно, вы правы, это так, конечно, действительно, так и порешим»³¹². Тристан Тцара два года спустя пишет: «Из газет можно узнать, что негры племени Кру называют хвост священной коровы: ДАДА. Куб и мать в одной из областей Италии: ДАДА. Деревянная лошадка, кормилица, двойное утверждение на русском и на румынском: ДАДА»³¹³. «Ничего не означающее» слово «Дада» за счет полилингвистического контекста становится «всеозначающим», той же стратегии дадаисты следуют, используя и другие иностранные слова: оторванность от «родного контекста», с одной стороны, остраивает их прямые значения, но вступая в фонетико-семантические отношения со словами внутри новообразованных контекстов, они

³¹⁰ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европ. лит. XX в. / Сост., предисл, общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 319.

³¹¹ Из рукописного неозаглавленного текста Тцара, опубликованного Марком Даши: Dachu M. Dada et les dadaïsmes: rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté. P. 98

³¹² Балль Х. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе// <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/3/manifesty-dadaizma.html?ysclid=m3ohbl4xnk745874786> (дата обращения: 19.09.2024)

³¹³ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // Альманах Дада/ Под общ. редакц. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2000. С. 90.

расширяют поле возможных интерпретаций. Таким образом, само слово постоянно становится, находится в процессе означивания, и из статичной данности превращается в движение. Об этом пишет Хуго Балль в своем манифесте: «Интернациональное слово. Всего лишь слово, и слово как движение»³¹⁴.

Полилингвистический контекст важен и для трактовки псевдонима Тцара. Значение псевдонима в специальной критике часто интерпретируется согласно гипотезе Клода Серне, опирающегося на созвучия в румынском языке: в имени «Тристан Тцара», по мысли Серне, зашифрованы слова «тоскующий в своем отечестве», или «несчастный в своей земле» (*trist în țară*)³¹⁵. Тцара, впрочем, никогда не пояснял выбор псевдонима, и когда Серне спросил у него, соответствует ли его версия реальности, тот уклончиво ответил: «Возможно»³¹⁶. Имя «Тристан», по мнению, некоторых критиков вдохновлено оперой Вагнер «Тристан и Изольда», что отражает влияние символистского «Парнаса» на молодого поэта.³¹⁷ Другие объясняют выбор имени тем, что молодой поэт увлекался творчеством Тристана Корбьера.

Румынский не был первым языком Самуила Розенштока, комбинация фонем, давшая имя будущему лидеру Дада могла быть инспирирована и звучанием его родного языка – идиша, или языка, который наравне с румынским был основным в его первой школе,³¹⁸ – иврита. Эту версию впервые выдвинул шведский исследователь Том Сандквист, согласно гипотезе которого «Тцара» отсылает к слову «צרות» (*tsores*) на идише, произносимом на иврите как «תּסרָא» (*tsará*)³¹⁹, и означающем «проблему, беду, несчастье». По

³¹⁴ Балль Х. Манифест к первому вечеру Дада в Цюрихе в 1916 году // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 112.

³¹⁵ Sernet C. Préface // Tzara T. Les premiers poèmes. Paris : Seghers, 1965. P. 11 ; Railenau P. Trist în țară ? Tristan Tzara dans son pays// Europe. № 1061-1062, 2017. P. 15-28.; Stiehler H. Tristan Tzara zwischen Peripherie und Zentrum// Zwischen Aneignung und Bruch: Studien zum Konfliktpotential von Kulturkontakten in der Romania. Wien : Löcker 2005. S. 159-172.

³¹⁶ Béhar H. Notes // OC I. P. 632.

³¹⁷ Buot F. Tristan Tzara L'homme qui inventa la révolution Dada. Paris : 2002. P. 37 ; Patouet J. Des torches dans nos abîmes ». Tristan Tzara, dadaïste et surréaliste. Une poésie a-vènement // L'en-je lacanien. № 24, 2015. P.165.

³¹⁸ Hentea M. La spontanéité poétique chez Tzara // <http://melusine-surrealisme.fr/wp/wp-content/uploads/2017/08/Hentea-3783426.pdf>. (дата обращения: 12. 07.2019).

³¹⁹ Sandqvist T. Dada East : The Romanians of Cabaret Voltaire. Massachusetts: MIT Press, 2006; Heyd M. Trista, Tzara/Samuel Rosenstock: The Hidden/Overt Jewish agenda // Jewish Dimensions of Modern Visual Culture.

мнению Альфреда Боденхеймера, специалиста по немецкой литературе и иудаистике, «слово «Тцара» в его значении на идише (или иврите) может являться своеобразным дополнением к имени «Тристан», так как оно бы объединило румынское слово, означающее «грусть», и «беду» – на идише».³²⁰ Добавим от себя, что семантика *tsará* очевидно коррелирует с тоном ламентации, которым окрашен весь первый сборник Тцара; единственная во французских стихах конструкция на румынском также связана с этой темой: «*nu mai plânge nu mai plânge*» («не плачь»)³²¹.

На наш взгляд, в имени поэта, «зашифровано» еще одно слово на иврите, не отмеченное специалистами – «צָרָא» (*sara'at/tzara'ath*), проказа, и «צָרָוּא» (*tzarua*), прокаженный. Оба слова встречаются в 13-й книге Левита, в Септуагинте «Цараат» приведен как «λεπρα».

когда у кого появится на коже тела его опухоль, или лишай, или пятно, и на коже тела его сделается как бы язва проказы [צָרָא], то должно привести его к Аарону священнику, или к одному из сынов его, священников;
(Левит 13:2)

О связи образа дадаиста с темой проказы, в первую очередь, говорит текст, открывающий «Двадцать пять стихотворений» – «Белый прокаженный великан пейзажа». Антропоморфный «Великан пейзажа», наделенный «ватной опухолью», в легких которого «балансируют клопы» и «кристаллизуются микробы», в мозгах которого «кишит каолин», – это образ поэтического мира, охваченного болезнью, и, одновременно, – его творца, поэта, носителя «нечистого» недуга³²². Другие слова, отсылающие к теме проказы («*lèpre*», «*chancre*», «*plaie*»), встречаются также в стихотворениях

Antisemitism, Assimilation, Affirmation/ Ed. Rose-Carol Washton-Long, Mathew Baigel and Milly Heyd. Hannover and London: Brandeis university press, 2010. P. 193-219.

³²⁰ Bodenheimer A. Dada Judaism: the Avant-garde in the First World War Zurich// Jewish Aspects in Avant-Garde: Between Rebellion and Revelation/ ed. by Ed. by Gelber M. H., Sjöberg Sami. Berlin : De Gruyter, 2014. P. 27.

³²¹ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité // OC I. P. 90.

³²² Ирина Кулик подробно разбирает значение темы болезни в поэзии Тцара и ее связь с саморепрезентацией поэта, а также его языком в статье «Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского». Интересно, что источником болезни, язвы, проказы в стихотворениях, пьесах и манифестах Тцара часто являются голова, больной/ зараженный мозг повсюду в поэзии Тцара, а одно из употреблений «*tzarua*» в книге Левита связано с язвой головы: «то он прокаженный (צָרָוּא), нечист он; священник должен объявить его нечистым, у него на голове язва.» (Левит 13:44).

«Ангел», «Вокруг», «Коробка», «Моряк», в «Манифесте Дада 1918» и в сборнике «Господин Аа Антифилософ».

Важной характеристикой проказы в Ветхом и Новом завете является то, что она представляется как «нечистая» болезнь, требующая не исцеления, но «очищения»: «больных исцеляйте³²³, прокаженных очищайте» (Матфей 10:8). Очищение и духовная трансформация – сквозной мотив в творчестве Тцара, в его текстах можно проследить постоянную оппозицию гнили/грязи и «незапятнанной белизны»³²⁴.

Наконец, маска «прокаженного» согласуется с литературным мифом «проклятого поэта», с помощью которого можно описать всех поэтов личного пантеона юного Самуила Розенштока: Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Жюль Лафорга, Тристана Корбьера (позже к этому списку добавится еще Альфред Жарри и Лотреамон). Хотя псевдоним «Тристан Тцара» впервые появился на страницах румынского журнала «Chemarea» осенью в 1915 г. (примерно за полгода до основания дадаизма) черты будущего лидера авангардного движения, мистификатора и иконоборца прослеживаются уже в этот период. Достаточно прочесть манифест Иона Минулеску, начинающийся со слов: «Мы хотим жить, поэтому нам нужна новая жизненная доктрина, и мы найдем ее»³²⁵, – для того, чтобы представить особенности модернистского круга литераторов, к которому принадлежал Розеншток-Тцара. Молодого редактора журнала «Simbolul» обвиняли в «отчуждении» (*instrăinare*)³²⁶, ранние стихи проклятого/прокаженного поэта исполнены темами «безродства», покинутости и проклятости, – все это согласуется с выше представленными трактовками псевдонима, задействующими полилингвистический контекст. Однозначная трактовка значения псевдонима не согласовывалась бы с поливалентностью смыслов и звучаний, заложенных им.

³²³ Характерная игра с «переворачиванием» библейских смыслов, связанная с темой исцеления, появляется в стихотворении «Эстетическая ликвидация»: «Больные, исцеляйтесь/ исцеляйтесь, больные» (Tzara T. Liquidation esthétique // OC I. P. 190.)

³²⁴ Tzara T. L'homme approximatif. P. 32.

³²⁵ Minulescu I. цит. по Hentea M. TaTa DaDa: The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2014. P.36.

³²⁶ Ibid.

§ 2.2.4. Звуковая поэзия и примитивизм

«Установка на фоническое выражение, на устную речь, на звуковое слово (...) манифестировала онтологическую сущность как бы впервые сотворяемого языка»³²⁷, – отмечает Юрий Гирин. *Lautgedichte*, не имеющие референции к вещественному порядку, подобно каббалистическому «языку птиц», воспринимались дадаистами как творящая субстанция; звук рождал, но не отражал явление. Вера в созидательную силу языка пронизывает все творчество Тцара: «Под каждым камнем есть гнездо слов, и именно их стремительное верчение рождает мировую субстанцию» (*Sous chaque pierre il y a un nid de mots et c'est de leur tournoiement rapide qu'est formé la substance du monde*)³²⁸.

Актуальная для всех авангардов мифологема творения Словом (влияние которой одинаково прослеживаются в концепциях «самовитого слова» и «parole in libertà») преломляется в дадаизме через призму алхимических аллюзий: так, Балль называет звуковые стихи «сокровенной алхимией слова» (*die innerste alchimie des Wortes*)³²⁹. Дневниковая запись 18 июня раскрывает его мистическое понимание творящей силы освобожденного звука:

Мы наделили слово силой и энергией, которые позволили нам вновь открыть евангельское понятие «слово» (Логос) как магический комплексный образ (...) Мы хотели придать изолированной вокабуле силу заклинания и жар небесных светил. И свершилось чудо: наполненная магией вокабула произнесла заклинание и родила *новое* предложение, которое не обусловлено каким-либо обычным смыслом и никак с ним не связано. Затрагивая тысячу идей и мыслей, но не называя их, это предложение заставило вновь звучать изначальную, но заглушенную иррациональную сущность слушателя.³³⁰

Чтобы достичь чистого магического, суггестивного эффекта, Балль освобождает поэзию от слов и от системы языка, в которую они восторены:

³²⁷ Гирин Ю. Картина мира эпохи авангарда. С. 296.

³²⁸ Tzara T. L'Antitête // ОС II. Р. 183.

³²⁹ Балль Х. Бегство из времени/ Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С.106. Выбор слова свидетельствует в том числе о влиянии Рембо. В дневниковых записях Балля этого времени неоднократно упоминается имя автора «Озарений».

³³⁰ Там же. С. 102.

«Стих – это повод по возможности обойтись без слов и без языка»³³¹. Ту же мысль выражает Тцара: «Словесное выражение не способно выразить всю полноту поэтического смысла», именно поэтому «поэзия не поддается власти слов или превосходит ее»³³².

Поэзия превосходит «власть слов» тем, что она может непосредственно действовать на эмоции слушателя или читателя – вне или помимо фиксированных смыслов. Освобождение языка от диктатуры означаемого дает означаемому неограниченные ресурсы с точки зрения смыслопроизводства и особый инструментарий его реализации – суггестию, аффективное внушение, а не сообщение. Дадаистская звукопоэзия – радикальный извод феномена, описанного Малларме в письме Анри Казалису³³³. Рассуждая о герметизме сонета, названного критикой «Сонетом на икс», Малларме пишет: «Смысл, если допустить, что он [сонет] им наделен (хотя для меня было бы утешительным обратное, учитывая, сколько поэзии он в себе таит), возникает благодаря миражу, создаваемому самими словами»³³⁴. Доля смысла является как бы обратно пропорциональной доле поэзии, и, хотя словесная единица в текстах Малларме еще не разрушена, она значительно деформирована приматом звучания над значением. Эта деформация, как и в случае с дадаистскими *Lautgedichte* приближает поэзию к кабалистическим практикам: «когда нашептываешь его [сонет] много раз, возникает довольно магическое (каббалистическое) ощущение»³³⁵. Смысл поэтический противопоставляется смыслу нормативному, и основой этого противопоставления является примат фонетики над семантикой, экспрессивной функции над референтивной.

³³¹ Балль Х. Манифест к первому вечеру Дада в Цюрихе// Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 112.

³³² Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique// OC V. P. 226.

³³³ Интересно, что в статье о дадаизме Андре Жид делает аллюзию на этот сонет: «Своим стремлением разрушить само учреждение языка дадаисты воплощали то, о чём мечтал ещё Малларме – «звучащую бессмыслицу» (l' inanité sonore)», или «абсолютное неозначающее» (Gide A. Dada // La nouvelle revue française. N° 79, 1920. P. 8.)

³³⁴ Mallarmé S. Lettre à Henri Cazalis (18 juin 1868) // Correspondance complète, 1862 – 1871. Suivi de Lettres sur la poésie, 1872 – 1898/ ed. Bertrand Marchal. P : Gallimard, 1995. P. 391.

³³⁵ Ibid.

Сакрализация языка свидетельствует о комплексе идей мистического толка (в частности, кабалистики и гностики), разделяемых дадаистами, но в то же время она является результатом конкретной работы с языком и психолингвистических интуиций, связывающих определенные звуковые комбинации с возможностью воздействия на психику, схожими по эффекту с заклинаниями или молитвами: «две трети прекрасных звучных слов, которым не в состоянии противостоять человеческая душа, взяты из древних заклинаний»³³⁶. В работе с языком Балль (подобно Крученых) совмещает «рационализм естествоиспытателя и иррационализм мистика».³³⁷

Первое чтение «поэзии без слов» представляло собой ритуализованный перформанс, симулякр священнодействия и шаманистских практик. Балль выбрал себе роль «некоего магического епископа»³³⁸, поддерживаемую соответствующей атрибутикой, – «шаманским колпаком» и колоннами из картона, «напоминающимиobelisks»³³⁹, в которые он себя облачил. Ритуальный характер действия не являлся результатом заранее продуманного эффекта, но и невольным импульсом чтеца, рожденным в моменте: по воспоминанию Балля, под воздействием «тяжелых ударений» и «усиления согласных» в стихе, его голос, «не найдя другого выхода, избрал каденцию церковного песнопения». Артикуляция свободных звуков *подсказывает* «речитатив в церковном стиле»; язык, освобожденный от понятийного аппарата, «сам» обращается к ритуальному ритму, помимо воли субъекта речи («Не знаю, что навело меня на эту музыку»)³⁴⁰. Таким образом, адресатом

³³⁶ Балль Х. Бегство из времени // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С.101.

³³⁷ Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 96.

³³⁸ Нельзя не отметить параллель в интересе дадаистов и русских футуристов к шаманизму, отчасти обуславливающих экстатический характер их чтений-выступлений. Созвучными дневниковым записям Балля являются воспоминания Д. Молдавского о декламации Крученых: «Крученых начал читать. Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить всё это сразу! Передо мной был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт ритму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие». (Молдавский Д.В. Снег и время: Записки литератора. Ленинград, 1989. С. 127-128,р)

³³⁹ Здесь и далее: Балль Х. Бегство из времени / Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 104.

³⁴⁰ «В мистериальном порядке нет ни субъекта, ни объекта...в нем желание нуждается в субъекте, а эмоция ищет объект эмоции». (Гиренок Ф. Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М.: Академический проект, 2012. С. 28).

суггестивного внушения становится и сам говорящий, он причащается собственной «заглушенной иррациональной сущности»³⁴¹. Особое значение здесь имеет описываемая метаморфоза, происходящая с Баллем во время выступления, он перерождается в ребенка: «На какой-то миг мне показалось, что из кубистской маски проступило бледное, растерянное лицо мальчика».

Освобожденная от культурных напластований – границ логики и грамматики, рационализма и логоцентризма – поэзия, по мысли Дада, должна вернуться к синкретическому праязыку: «Искусство в детстве времен [dans l'enfance du temps] было молитвой»³⁴². При этом, учитывая разделяемую дадаистами веру в необходимую связь между речью и мышлением, для того чтобы вернуть поэзии ее «священное прибежище»³⁴³, нужно отыскать «источник поэтической функции в глубинах сознания»³⁴⁴. Девербализация поэзии обеспечивает доступ к «заглушенной» рационализмом «первоначальной» сущности человека, то есть восстановление «проторечи» – это шаг к обретению синкретического, внелогического мышления.

Тремя моделями искомой «проторечи» (иррациональной, спонтанной, внелогичной, суггестивной и синкретической) для дадаистов являлись язык «примитивного» человека, детский лепет и речь сумасшедшего. Такое сближение свидетельствует о влиянии комплекса идей психологии, антропологии и философии, характерного для всей авангардистской парадигмы. Главными факторами формирования этого «триединства» была антропологическая гипотеза об общности механизмов культурогенеза и онтогенеза, с одной стороны, и выдвижение проблемы иррационального и бессознательного в центр философской и психоаналитической мысли, с другой. Ребенок, дикарь, сумасшедший уравниваются в восприятии дадаистов как носители альтернативного типа ментальности, не подверженного диктату *ratio*.

³⁴¹ Там же.

³⁴² Tzara T. Note sur l'art nègre // OC I. P. 394.

³⁴³ Балль Х. Бегство из времени / Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 106.

³⁴⁴ Tzara T. Les revues d'avant-garde // OC V. P. 509.

Эта связь точно выражена в цитате Рауля Хаусмана: «Когда язык пытаются превратить в камень в академиях, он сбегает к детям и сумасшедшим поэтам»³⁴⁵. То же сближение осуществляется Баллем в дневниковой заметке:

Детская непосредственность, которую я имею в виду, граничит с инфантилизмом, слабоумием, паранойей. Она вырастает из веры в первичное, глубинное воспоминание, в вытесненный до полной неузнаваемости и погребенный мир, который в искусстве высвобождается безудержным энтузиазмом художника, а в сумасшедшем доме – болезнью. (...) В инфантильной необдуманности, в безумии, когда разрушены сдерживающие факторы, всплывают наверх не затронутые логикой и мыслительным аппаратом, недоступные в нормальном состоянии глубинные пласты.³⁴⁶

Многие художественные приемы можно интерпретировать через эту тройную рамку: так, постоянные повторы в дадаистских произведениях, с одной стороны, сравнимы с феноменом эхоталии – бездумного, механического повторения элементов речи, выдающего признаки психопатологии, с другой – явно обнаруживают параллель с детской игрой. Повторение – это и психологическая практика, дающая доступ к иррациональному, и поэтический прием, обеспечивающий «сдвиг» в восприятии текста – от вычленения смыслов к чистому наблюдению за движением языка, за его ритмической фактурой. Так, Балль в «Манифесте к первому вечеру Дада в Цюрихе» советует «повторять слово дада» (само состоящее из удвоения слогов) «до безумия» и «до потери сознания», «чтобы достичь вечного блаженства»³⁴⁷. В то же время такая трактовка повтора, способствующего вымещению смысла и акцентуации звука, восходит к мысли Василия Кандинского, творчество которого (в том числе его опыты звуковой поэзии) оказали большое влияние на поэтику Балля³⁴⁸:

«В конце концов, при частом повторении слова (любимая детская игра, которая позже забывается) – оно утрачивает внешний смысл. Даже ставший абстрактным

³⁴⁵ Hausmann R. Poème phonétique // *Courrier Dada*/ ed. et Nouvelle éd. augmentée, établie et annotée par Marc Dachy .P. : Allia, 2004. P. 52.

³⁴⁶ Балль Х. Бегство из времени / Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 106.

³⁴⁷ Балль Х. Манифест к первому вечеру Дада в Цюрихе // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 112.

³⁴⁸ Заметим, что Рауль Хаусман в статье «Введение в историю фонетической поэзии» упоминает о том, что Кандинский цитировал Баллю «фонемы Хлебникова». Что касается самого Хаусмана, его фонетические опыты частично вдохновлены звуковой поэзией Пауля Шербарта.

смысл указанного предмета так же забывается и остается лишь *звучание* слова (...) это чистое звучание выступает на передний план и непосредственно воздействует на душу». ³⁴⁹

Постоянные повторы сближают дадаистские поэтические опыты и с архаическими ритуальными практиками, заклинаниями. Замечание Андрея Кофмана о том, что излюбленный прием русских футуристов – «выявление и акцентирование фонем или группы фонем, их повторение и нагнетание» – «сродни поэтике заклинания», ³⁵⁰ релевантно и в отношении дадаистской поэтики.

Определяя само слово «Дада» в «Манифесте Дада 1918», Тцара вписывает его в двойной контекст детского и «примитивного» мира: Дада – «хвост священной коровы у негров племени Кру», Дада – «деревянная лошадка» и «кормилица», «ученые журналисты видят в нем искусство для младенцев», а «другие святоши» – возвращению к «шумному примитивизму» ³⁵¹.

Близость двух этих парадигм подтверждается не только утопией «непосредственной» наивной ментальности, но и «привычкой уха» – фонетической структурой «примитивной» и детской речи. Большая часть имен персонажей первой пьесы Тцара (CriCri, BleuBleu, Piri, Boumboum и другие) морфологически повторяет структуру слова «Дада»: они построены на удвоении слога ³⁵². Катерина Папахристос, исследовательница театра Тцара говорит о том, что «механический повтор фонем свидетельствует об элементарной устности [oralité], предшествующей рождению минимальных единиц значения» ³⁵³.

На то, что удвоение слога связано с детской тематикой, намекает в первую очередь персонаж «Первого небесного приключения Господина

³⁴⁹ Кандинский В. О духовном в искусстве // Перевод: Н. Б. Маньковская. М.: Рипол-Классик, 2016. С. 111.

³⁵⁰ Кофман А. Примитивистская составляющая авангардизма / Авангард в культуре XX века(1900 - 1930): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010, Т. 1. С. 214.

³⁵¹ Tzara T. Manifeste Dada 1918. OC I. P. 360.

³⁵² Кстати, Александр Погодин, книгу которого «Язык как творчество», пристально изучал Алексей Крученых, среди свойств речи, «не контролируемой сознанием», упоминает «стремление к удвоению слогов» (Погодин А.Л. Язык как творчество. Харьков, 1913. С. 135.)

³⁵³ Papachristos K. L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara. P. 46.

Антипирина» Пипи. Имя, своей морфологической структурой повторяющие другие двуслоговые имена, является своеобразной эмблемой скатологической темы, неоднократно воспроизводящейся в пьесе³⁵⁴ и связанной с ребенком: «Испражнение – это всегда ребенок»³⁵⁵.

Пипи часто произносит реплики, построенные на вариациях повторов, соответствующие заявленной в манифесте господина Антипирина теме «детской игры со звоночками»:

PIPI
amertume sans église allons allons charbon chameau
synthétise amertume sur l'église isisise
les rideaux dodo dodo³⁵⁶

От повтора лексических единиц («amertume», «allons») к повтору фонетических комбинаций ([ʃa], [iz], [do]) вся реплика демонстрирует различные приемы «примитивной» ритмизации и осуществляет поворот к чистой звуковой игре, элементы которой – вне зависимости от того, представляют ли они семантическое единство или являются чистым звуком – служат материалом игры с означающими.

Реплики, использующие «африканскую заумь» тоже, как правило строятся на фигуре повтора:

Mr ANTIPYRINE
Soco Bgaï Affahou
zoumbaï zoumbaï zoumbaï Zoug

Кроме внутристрочного повтора (zoumbaï), реплика господина Антипирина воспроизводит рефрен «Soco Bgaï Affahou», который объединяет несколько реплик в пьесе. Само это сочетание никак семантически не мотивируется, рефрен служит лишь элементом ритмизации и звуковой (не смысловой) связности пьесы. «Африканские» элементы в стихотворениях

³⁵⁴ «Мы хотим отныне срать разноцветными красками чтобы украсить зоологический сад искусства»; «чтобы пописать и понять дадаистскую параболу (притчу)». (Tzara T. La première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine // OC I. P. 82.)

³⁵⁵ Tzara T. Ibid. P. 80.

³⁵⁶ Ibid. P. 78.

также обязательно вводятся через повтор, например, в «Белом прокаженном великане пейзажа»: «bouzdoc zdoc nfoùnfa mbaah mbaah nfoùnfa».³⁵⁷

Показательно, что «боксерский поединок со словами» (Так Тцара назвал свою первую пьесу)³⁵⁸ заканчивается еще одним гротескным повтором:

nous sommes devenus des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
puis ils s'en allèrent

Несмотря на то, что воспроизводимая структура — лексема, многократный повтор остранивает ее значение, смещая внимание на чередование одинаковых фонем. Выбор самого слова «réverbère» продиктован, по всей видимости, тем, что оно имеет в своей морфологической структуре повтор созвучных слогов [vɛʁ]/ [bɛʁ] и его симметричной структурой их трех слогов, где начальная и последняя комбинация звуков взаимно «отражаются» (vɛ/ ɛʁ). Метаморфоза, о которой говорит текст, отражается в «развоплощении» слова до повторяемой комбинации звуков.

Хотя Тцара, в отличие от Балля, Швиттерса и Хаусмана не экспериментирует в области «чистой» фонетической поэзии, ритмические построения его стихотворений часто направлены на то, чтобы привлечь внимание к звуковой материи как таковой, — вне ее связи с заданными языковой системой смыслами; декомпозиция слов с выделением букв или слогов имитирует в его текстах элементарный, примитивный язык, опирающийся на устную стихию, на звук, а не на знак.

Ценивший «абстрактную поэзию» Дада как «внеположную логике и смыслу»³⁵⁹, Тцара сам не создал ни одного образца собственно фонетических

³⁵⁷ Позже мы разберем функцию «африканской зауми» в стихотворных текстах Тцара.

³⁵⁸ Tzara T. OC I. P. 595.

³⁵⁹ Tzara T. Quelques souvenirs // Dachy M. Archives dada : chronique. P. 87.

стихов. В письме Жаку Дусэ он преподносит стихотворение «Тото Вака» как «абстрактное», «состоящее из чистых изобретенных звуков, не содержащих никакой аллюзии на реальность»³⁶⁰; однако исследование Беара, опирающееся на рукописи «Тото Вака» для «Альманаха дада» и подборки «негритянской поэзии», доказывает, что текст «абстрактного стихотворения» представляет собой не что иное, как «транслитерированную песню маори»³⁶¹.

Несмотря на то, что эта демистификация обнаруживает, что «Тото Вака» не является фонетическим текстом *stricto sensu* и выносит поэтические опыты Тцара за границы дадаистских фонетических экспериментов, она имеет другие важные последствия для толкования художественной позиции Тцара в связи с вопросом абстракции. «Аллюзия на реальность», содержащаяся в оригинальном тексте, стирается при транслитерации (которая превращает осмысленный текст в набор звуков) или при переводе (при котором неизбежен разрыв между языковой и феноменологической реальностью): язык в результате этих лингвистических операций, по убеждению Тцара, становится беспредметным. Соответственно, «негритянская поэзия» в той же степени, что и *Lautgedichte*, способствует развеществлению языка. Подтверждение этой гипотезе можно найти в эссе Тцара 1917–1918 гг. «Негритянская поэзия» и «Негритянское искусство»: описывая поэтику негритянского искусства, Тцара часто использует те же слова, что и для характеристики абстракции в других эссе.

Если для Балля освобождение языка от логоцентризма и рационализма подразумевало в первую очередь обращение к опыту мистериальной и экстатической речи, то для Хюльзенбека и для Тцара важным инструментом преобразования языка и поэзии были *Negergedichte*, или *Poèmes nègres*. С конца 1915 г. Тцара занимался переводом и транслитерацией стихов народов Африки, Океании и Мадагаскара. Будучи постоянным читателем немецкого журнала «Antropos» и одним из первых коллекционеров примитивного

³⁶⁰ Tzara T. Lettre à Jacques Doucet // OC I. P. 641.

³⁶¹ См. комментарии Анри Беара в OC I. P. 717–718.

искусства, он был хорошо знаком с современными открытиями в области этнологии и антропологии, а также с трудами по искусству «примитивных» культур.

Тцара читал работу африканиста Леона Фробениуса («Ursprung der afrikanischen Kulturen», 1898), сформулировавшего важнейшие для дадаизма мысли об общности механизмов культурогенеза и онтогенеза, а также об общем корне культур Океании и Африки ; и Карла Майхофа («Die Dichtung der Afrikaner», 1911), в котором тот впервые вывел основы праязыка банту, и австралиеведа Карла Штрелова («Die Aranda - und Loritja - Stamme in Zentral Australian», 1907), специалиста по языкам и обычаям племен Аранда и Лоритья, песни которых Тцара переводил в 1916-1920 гг. для сборника «Негритянских стихотворений», так и не вышедшего в свет. Что касается работ по искусству, Тцара был хорошо знаком с определяющей для авангардного «примитивизма» книгой Карла Эйнштейна («Negerplastik», 1915).

Кроме того, Тцара сотрудничал с первыми коллекционерами и маршанами искусства Африки и Океании. С 1916 г. он состоял в переписке с Полем Гийомом (который прислал статуэтку Бауле для первой дадаистской выставки), вместе с другими дадаистами устраивал выставку и манифестации в галерее Хана Корая – первого коллекционера Швейцарии, выставившего африканские статуэтки и маски как объект искусства, – а в 1930 г. Тцара вместе с Шарлем Ратоном курировал выставку примитивного искусства³⁶².

Если заимствование «примитивных» техник Пикассо и Дюшаном способствовало динамизации художественной композиции картин, то «негритянские ритмы» Тцара использовал в первую очередь как ресурс для динамизации поэтического звучания. Кроме того, что он ориентировался на динамический ритм переводимых стихов, важным для него приемом работы

³⁶² Интерес Тцара к этому искусству не ослабевал в течение всей жизни. За год до смерти он участвовал в Конгрессе африканского искусства и культуры в Родезии (Зимбабве) и оставил большую коллекцию, на уникальность которой указывает, в частности, директор этнологического отдела Британского музея Уильям Фэг (См. Fagg W., Plass M. African Sculpture. An Anthology. London: Studio Vista, 1964. 168 p.)

над звучанием текста было столкновение транслитерированных фрагментов с французскими, что не только разрушало единый лингвистический код, но и давало структурообразующий просодический и фонетический контраст. Этот контраст стал для Тцара принципом ритмического построения стиха, акцентирующего звучание и острающего значение.

В ранее процитированном письме Жаку Дусэ Тцара также писал, что «Тото Вака» стал результатом попыток «освободить слова от их значения и применить их таким образом, чтобы стихотворение приобрело некий глобальный смысл с помощью тональности и слышимого контраста»³⁶³. Ориентация на «тональность и слышимый контраст» дает тексту альтернативное устное, частично песенное звучание. Кроме того, в письменном тексте появляется динамика, характерная исключительно для устной стихии речи, и эта динамика, построенная на контрастах, косвенно разрушает канон благозвучия: «Так как я руководствовался исключительно контрастом, все мои стихотворения 1916 были (...) чрезвычайно грубо обтесаны [d'une brutalité excessive] и состояли из криков и резких, динамических ритмов»³⁶⁴. Устный фундамент ритмизации и опора на звучащие контрасты объясняет и определяет полиморфность текстов Тцара. Об этом, в частности, пишет Мишель Мюра: «Поэзия Тцара содержит в себе действенную и мощную опору на устное скандирование (...) этот ритмический принцип позволяет ему интегрировать в движение текста «негритянские» фрагменты, которые нельзя точно характеризовать ни как слова, ни как ономотопеи или потаенные означающие: ритм включает в себя гетерогенность».³⁶⁵

³⁶³ Tzara T. Lettre à Jacques Doucet // OC I. P. 643.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Murat M. Vers et discours poétique chez Tzara et Breton. P. 255

§ 2.2.5. Искусство шумов

Звуковая поэзия отличается парадоксальным сочетанием двух тенденций в эстетике дадаизма – вещественной конкретности и абстракции. С одной стороны, «стихи без слов» утверждают звук в его материальной конкретности, с другой – это «абстрактная поэзия», свободная от референции к вещественному порядку. Другую ипостась языкового эксперимента, утверждающего звук как материю, в творчестве Дада представляет так называемая «брюитистская» поэзия (от слова *bruit* – шум). Дадаистские «брюитизмы» соответствуют общей авангардистской тенденции обращения к звукоподражательным конструкциям и ономотопеям, особенно ярко представленной в футуристической эстетике.

Марина Изюмская, однако, справедливо отмечает идеологические расхождения в мотивах использования ономотопей двумя движениями: «шумовые эффекты, брюитистскую музыку дадаисты использовали, не учитывая философию футуристов»³⁶⁶. В футуристической литературе ономотопеи призваны отражать «бесчисленные шумы движущейся материи»³⁶⁷. Маринетти говорит о том, что «обновление человеческой чувствительности», произошедшее «под влиянием новых научных открытий», привело к «лирическому наваждению материей». Современный поэт, угадывающий «направляющие порывы материи», хочет выразить «окружающее его движение атомов», а ритм его поэзии продиктован движением «кучи молекул» и «вихрями электронов». Звукоподражательные конструкции являются в футуризме поэтическим аналогом стихийности «молекулярной жизни». Кроме того, по мысли Маринетти, современная чувствительность, преобразенная «вездесущей скоростью»,³⁶⁸ требует новой «быстрой» литературы. Ономотопеи, которые изображают шум как таковой,

³⁶⁶ Изюмская М. А. Послесловие// Альманах Дада. С. 129.

³⁶⁷ Здесь и далее: Маринетти Ф.-Т. Дополнение к техническому манифесту футуристической литературы// Футуризм. С. 162–163.

³⁶⁸ Маринетти Ф.-Т. Умноженный человек и царство машины// Футуризм. С. 74.

не искаженный языковым кодом, но непосредственно транслируемый (и так же непосредственно воспринимаемый), создают «грубый, бурный», «телеграфический»³⁶⁹ лиризм.

«Брюитизм» дадаистов не связан с футуристической «эстетизацией скорости»³⁷⁰, но будучи направленным на трансгрессию лингвистического кода, представляет мир в его вещественной конкретности (в этом смысле он соответствует введению *ready-made* в поле искусства). Рихард Хюльзенбек так описывает специфику «брюитистского стиха»: он «представляет трамвайный вагон как он есть, эссенцию трамвая с зевком пенсионера Шульце и воплем тормозов»³⁷¹. Синтез конкретных шумов – «зевка» и «вопля» – выражает чистую «эссенцию» вагона и в то же время утверждают вагон «как он есть» – в его конкретной звуковой материальной проявленности. Хюльзенбек выбирает «непоэтичные», противоречащие канону благозвучия шумы – «зевок» и «воплоть тормозов». В этом смысле его рассуждение соответствует логике Маринетти, согласно которому, одна из функций ономапоии – «оживить лиризм грубыми элементами реальности»; «дать все звуки и все шумы современной жизни, даже самые неблагозвучные»³⁷². Торжество шума направлено против канона благозвучия, против искусственного отбора звуков, осуществляемого эстетикой. Но брюитизмы дадаистов еще в большей степени, чем футуристические ономапоии, предъявляют себя как нечто «некрасивое», как нечто разрушающее эстетический код.

Именно поэтому Вселенная Тцара наполнена «неблагозвучными шумами»: тема «шумовой» поэзии варьируется в образах «свиста» («sifflement»), треска («crépitement»), хруста («craquement»), скрежета

³⁶⁹ Маринетти Ф.-Т. Дополнение к техническому манифесту футуристической литературы // Футуризм. С. 177.

³⁷⁰ Boccioni U. *Dynamique plastique : Peinture et sculpture futuristes / textes établis, annotés et préfacés par Giovanni Lista*, Trad. de Claude Minot et Giovanni Lista. Lausanne : L'age d'homme, 1975. P. 87.

³⁷¹ Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест // Альманах Дада. С. 31.

³⁷² Маринетти Ф.-Т. Дополнение к техническому манифесту футуристической литературы // Футуризм. С. 178.

(«grincement») и воя («hurlement»).³⁷³ В его поэзии «строфа» «свистит»³⁷⁴, слова «лопаются» и «трещат»³⁷⁵, напоминая «лязг цепей»³⁷⁶ и постоянно создавая «диссонанс».³⁷⁷ Причем Тцара обыгрывает реакцию читателя на дадаистскую какофонию внутри текстов: «ангел растворяется в таблетке и диссонансах (...) звуки все звуки и незаметные звуки и все звуки свертываются моя дорогая если тебе плохо от звуков тебе стоит принять пилюлю»³⁷⁸.

Заметка Тцара «Брюитистское стихотворение» раскрывает другие аспекты «брюитизма»: «Я ввожу реальный шум, чтобы усилить [renforcer] и выделить [accentuer] стихотворение. В этом смысле мы впервые вводим в стихотворение объективную реальность, подобную реальности, наложенной [réalité appliquée] кубистами на полотна»³⁷⁹. Подобно кубистским «papier-collé» шумы в дадаизме – осколок реальности, не преломленной через призму искусства. При этом контраст, рождаемый от столкновения художественных средств с непосредственной частью конкретного вещного мира, обнажает «сделанность», кодовый язык первых.

В поздней статье «Жесты, пунктуация и поэтический язык» Тцара называет оноματοпеи «голосовыми жестами, ставшими языком», по его мнению, они доказывают, что «человеческий ум способен транспонировать звуки или шумы, вычлененные из природных феноменов, в область голоса и,

³⁷³ О том, насколько важна шумовая стихия в поэтике Тцара можно судить по частотности употребления этой образности: образ свиста встречается в стихотворениях «Sainte», «Sage danse mars», «Défilé fictif et familial ribemont-dessaigues», «Boxe I», «Bois parlant ou intelligible signe de l'île de Paques», «Réalités cosmiques vanille tabac éveils», «Je sors de mon appartement somptueux»; треска и хруста – «Sainte», «La grande complainte de mon obscurité trois», «Amer aile soir», «Bulletin à Francis Picabia», «Boxe I», скрежета – «Le marin», «Sur une ride du soleil», воя – «Gare», «Le sel et le vin», «Cirque», «Circuit total par la lune et par la couleur», «Bois parlant ou intelligible signe de l'île de Paques».

³⁷⁴ Tzara T. Amer aile soir // OC I. P. 107.

³⁷⁵ Tzara T. Sainte // OC I. P. 98.

³⁷⁶ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité un // OC I. P. 90.

³⁷⁷ Стихотворение «Réalités cosmiques vanille tabac éveils» заканчивается характерной метадискурсивной игрой, представляющее стихотворение как диссонирующий набор звуков: «recommence en dissonances pour l'obscurité ma sœur, ma sœur?» (OC I. P. 224.)

³⁷⁸ Tzara T. Sainte // OC I. P. 98. «Пилюлю» можно трактовать как отсылающую к дадаистским текстам, так как многие из них названы именем альтер-эго Тцара, Господина Антипирина, произведенного в свою очередь от названия таблетки от мигрени, которую Тцара постоянно принимал в тот период. С большой вероятностью речь идет о двойной метафорической игре: чтобы избавиться от головной боли, появляющейся при чтении текстов Дада нужно «принять» эти же тексты внутрь.

³⁷⁹ Tzara T. Le poème bruitiste // OC I. P. 551.

следовательно, – в область значения³⁸⁰. В этой цитате обнаруживаются два принципиальных момента в трактовке Тцара звуковых и звукоподражательных конструкций: во-первых, толкование ономапей как «жестов», во-вторых, однозначность причинно-следственной связки между «голосом» и «значением». Первый момент позволяет перенести с визуального поля на звуковое выделенные в предыдущей главе характеристики «жеста» – тождественность прагматического функционирования высказывания его содержанию, одномоментность внутреннего импульса, рождающего высказывание, и его материальной фиксации, «демонстративность» языка и его автореференциальность. Явление звукового жеста внутри связного текста является шифтером к восприятию структуры языка и обнаружению процесса означивания.

«Брюитизмы» в произведениях Тцара редко можно трактовать исключительно как ономапей, их роль не ограничивается звукоподражательной функцией. Примеры такого рода можно найти разве что в пьесах, но и там речь не идет о чистом воспроизведении звука происходящего. Так, подобная конструкция составляет фрагмент «Первого небесного приключении господина Антипирина»:

la femme construite en ballons de plus en plus petits commença à crier comme une catastrophe
ouiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii
l'idéaliste a tant regardé le soleil que son visage s'aplatissa³⁸¹
taratatatatatatata

Шумовая конструкции в четных строках «ouiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii» и «taratatatatatatata», по всей видимости, являются звуковыми эквивалентами действий, к которым отсылают нечетные строки (крика женщины и звука, производимого «сплюсчивающимся», «сдувающимся» лицом «идеалиста»).

³⁸⁰ Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 225

³⁸¹ В прижизненном издании «Избранных произведений» («Morceaux choisis») 1947 г. «s'aplatissa» исправлено на «s'aplatit». Однако Анри Беар сохраняет грамматическую ошибку и в собрании сочинений, и в сборнике «Dada est tatou», объясняя свое решение тем, что «Тцара пользовался некоторыми ошибками и опечатками, в которых счастливый случай создавал смысл (или смыслы), о которых он изначально не задумывался» (OC I. P. 640). В данном случае «ошибка» выполняет скорее фонетическую функцию: «поддерживает» повтор и чередование согласного [s] и акцентирует гласную [a], которая неоднократно повторяется в звукоподражательной конструкции следующей строки.

Если вторая конструкция – чистая ономапопея, то первая также представляет собой деконструкцию слова «Да» («oui»). Так как дадаисты знали о значении слова «да» в некоторых славянских языках и трактовали значение своего названия в том числе как двойное утверждение, возможно, протяжное «oui» является здесь проводником метадискурса: от «катастрофического» крика Дада (подобного «hurler») «сплющивается лицо идеалиста».

В «Первом небесном приключении господина Антипирина» многие шумовые вставки представляют собой части деформированных слов: «synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux/ dodo dodo»³⁸²; «un grand oiseau en vie Tyao/ ty a o ty a o ty a o»³⁸³, «oi oi oi oi oi oi oi oiseau»³⁸⁴. Расщепляя слова на звуки, Тцара обнажает языковой материал и демонстрирует сдвиг от значения к означающему. Тцара часто заставляет своих персонажей будто заговариваться и спотыкаться в речи, что имитируется с помощью каламбуров и паронимии:

oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois
le caca est toujours un enfant
l'enfant est toujours une oie
le caca est toujours un chameau
l'enfant est toujours une oie
et nous chantons
oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi.

В этом отрывке можно проследить настойчивое повторение звука [wa], встречающегося в словах «oiseau», «bourgeois» и «oie», апофеоз которого представляет последняя строчка. С одной стороны, с помощью повтора Тцара добивается деформации и развешествления значащих сем: он демонстрирует кризис языка, реплики рождаются, чтобы, говоря словами из «Первого манифеста господина Антипирина», «немного умереть». С другой стороны, брютитизм, по всей видимости, имеет здесь смысловое значение: семантическое сближение «ребенка» и «гуся» параллельно фонетическому –

³⁸² Tzara T. La première aventure céleste de monsieur Antipyrine // OC I. P. 78.

³⁸³ Ibid. // OC I. P. 79.

³⁸⁴ Ibid. P. 80.

семьи «oiе» и звука «oi», благодаря чему последний можно трактовать как оноματοпею, имитирующую плач или крик ребенка.³⁸⁵

Тцара освобождает своих персонажей от необходимости оперировать цельными семантическими единицами – словами, в результате чего происходит смещение не только на звук как на структурный элемент речи, но и на сам акт говорения. Ранее мы упоминали, что повторы, создающие эффект эхоталазии, смещают акцент с высказывания на акт высказывания, ту же функцию выполняют и брюитизмы, рожденные в результате каламбуров и параномастической игры и создающие эффект «заговаривания». Это видно, например, в следующем отрывке из «Первого небесного приключения»:

l'acrobate cachait un crachat dans le ventre
rendre prendre entre rendre rendre prendre prendre
endran drandre iuuuuuuuuupht

Аллитерация на [кв] и [ʃ] (**ac**robate/**ca**chait/**cr**achat), детерминирующая структуру первой строки и объясняющая формирование образа «акробата, прячущего плевок в брюхе», заканчивается параномастической игрой, вокруг созвучных «ventre» (ключевой лексеме первой строки, стоящей в сильной позиции) слов «rendre», «prendre», «entre», чередующих комбинации звуков [ãtʃ] и [ãdv]. При этом языковую игру во второй строке, основанную на использовании слов с похожими «звончками на конце» (как описываются подобные экзерсисы в «Первом манифесте»), замыкает третья строка, полностью состоящая из чисто звуковых конструкций: «endran drandre iuuuuuuuuupht». Если первые две, очевидно, продолжают аллитерационный ряд и изобличают принцип его формирования, то последний брюитизм, построенный по излюбленному Тцара принципу растяжения/ деконструкции

³⁸⁵ Интерпретация пьесы Е.Д. Гальцовой как сцены рождения «дадаистского ребенка» (движения, нового типа человека и языка) кажется нам совершенно справедливой. Вслед за Гальцовой мы считаем, что выше процитированная звуковая игра имеет определяющую роль в теме разрешения бременем-словом, которое тут же принимается манифестировать себя нечленораздельным звуком: «Выявленный ряд ассоциаций, основанных на игре слов (ребенок-птица-гусь-га), пронизывает большинство реплик персонажей. Можно говорить о том, что своеобразным лейтмотивом пьесы является тема маленького ребенка, возможно, его рождения или «рождества» (ведь «Авантюра» называется небесной), возможно, его первых слов. Более того, нам кажется, что речь идет о рождении конкретного ребенка и этот ребенок есть дада, слова «дада» (параболы дада)». (Гальцова Е.Д. Абстракционистские тенденции в дадаистском театре Тцара//<https://dali-genius.ru/library/surrealism-i-teatr67.html> (дата обращения: 5.04.2025).

слова-звука представляет собой «голосовой жест», введенный с целью «усилить и выделить стихотворение» и высвободить и акцентировать устную стихию речи.

Подобные приемы встречаются не только в пьесах, но и в поэзии Тцара. Если в театральных произведениях, с характерным для них «двойным режимом имманентности» (письмо, предназначенное для того, чтобы быть озвученным)³⁸⁶ подобные конструкции смещают акцент со «значимого» на «звучное» в восприятии реплик персонажей, то в стихотворениях контраст, вводимый ими, является еще более ощутимым, потому что он нарушает «горизонт ожидания» читателя и вырывает подобные фрагменты из логики письменности, разрушая их текстологичность. Тем самым игра с «примитивом» – и как с концептом, и как с соответствующим ему методом построения, возвращает поэзии ее «первоначальную устность», постулирует присутствие голоса в произведении, закабаленным (по дадаистской мысли) письменным канонам.

Стихотворение «Пеламида» открывается рядом брюттистским конструкций:

a e ou o youyouyou
i e ou o youyouyou
drdrdrdrdrdrdrdrdrdr
morceaux de durée verte voltigent dans ma chambre
aeoiiieaouiiiventre montre le centre je veux le prendre ambran bran bran et rendre centre des
quatre beng bong beng bang où vas-tu iiiiiiupf³⁸⁷

Начало стихотворения, по всей видимости, представляет собой фрагмент «концерта гласных» – одного из четырех экспериментальных жанров, представленных дадаистами на ранее упоминавшемся вечере в «Кабаре Вольтер» 14 июля 1916 г. Тцара так описывает специфику жанра:

«Чтобы акцентировать чистоту этой концепции мы взяли самый примитивный элемент голоса – гласную (...) Стихотворением гласных (...) я хочу связать примитивную технику и современную чувствительность. Я исхожу из того принципа,

³⁸⁶ Genette G. L'œuvre de l'art : immanence et transcendence. Paris : Seuil, 1994. P.

³⁸⁷ Выше процитированный фрагмент из «Небесного приключения» является «вклейкой» из написанной несколькими годами раньше «Пелаиды». Коллажная техника используется Тцара не только в создании отдельных стихов, но и в конструировании новых текстов из материала предыдущих.

что гласная является эссенцией, молекулой буквы, и, соответственно, примитивным звуком».³⁸⁸

Обращение к гласным Тцара связывает с введением «голосового элемента» в стихотворение, кроме того, эта техника характеризуется им как «примитивная», – это в очередной раз свидетельствует о том, что «устность» является для Тцара способом возвращения – к «колыбели культуры» и к «детскому сознанию». Гласная, «эссенция буквы» призвана высвободить голос и обнаружить контраст «между абстрактным и реальным», будучи одновременно «чистым» звуком, не отсылающим к внешнему референту и материальным элементом языка, акцентирование которого дает эффект «подобный кубистам, сталкивающим разные материалы в своих полотнах».³⁸⁹

В «Пеламиде» структурный контраст очевиден в противопоставлении гласных звуков («а е ou о», «i e ou о») первых двух стихов и согласного брюитизма-ономатопеи в третьем (drrrrdrrrrdrrrrgrrrrgrrrr). «Современной чувствительности» отвечает сочетание чистых/ примитивных звуков и динамичных/ резких («aeoiiiiieaouiiii»/ «ambran bran bran»), которое дополняется звуковой отсылкой к цюрихскому барабану (и, соответственно, африканской тематике) – «beng bong beng bang». В очередной раз звуковые конструкции, осуществляющие сдвиг в сторону чтения структур и в то же время – деконструкцию языкового материала, сопровождаются метадискурсивным фрагментом: «обрывки зеленой длительности порхают в моей комнате». Характерно, что звуковые конструкции, требующие голосовой артикуляции, осмысляются в нем как «длительности», – что делает акцент на звучании как на процессе, эпитет «зеленый» же, учитывая, что семантика зеленого часто в произведениях Тцара отсылает к флоро- и онтогенезу, по всей видимости, указывает на то, что гласные осмысляются как зарождающаяся новая жизнь языка.

³⁸⁸ Tzara T. Concert des voyelles// OC I. P. 552.

³⁸⁹ Ibid.

§ 2.2.6. Звук и тело

Связь фонетических экспериментов с «инструментом артикуляции» – определяющая характеристика авангардистских поисков. По выражению Хлебникова, «произвольные соединения звуков» – это «игра голоса вне слов»³⁹⁰. Согласно исследовательнице Изабель Крживковски, анализирующей общую парадигму звуковых экспериментов в авангарде, «речь идет о том, чтобы определить, возможно ли написать голос, не чей-то голос, но голос как звукоизвлечение [émission sonore], голос-материал, который, учитывая все разнообразие его модуляций, стал бы одновременно инструментом и объектом стиха».³⁹¹

Сентенция Тцара «Мысль производится во рту» не только является манифестом спонтанной поэзии, она наделяет артикуляцию звука функцией генерирования смысла. Процесс звукоизвлечения уподобляется процессу означивания. Ключ к этой интерпретации дан в словах, предваряющих знаменитую цитату (которые, на удивление, постоянно опускаются в специальных исследованиях): «Нужно ли перестать верить словам? С каких пор они выражают противоположное тому, что орган, их испускающий, думает и хочет?»³⁹². Парадоксальное высказывание Тцара, олицетворяющее орган, который вырабатывает звуки, и наделяющее его возможностью «думать и хотеть», утверждает необходимую связь области звучания и области значения. «Декламационный ритм»³⁹³ дадаистских стихотворений Тцара мотивируется не только возвращением к примитиву или желанием внедрить вещественно-абстрактный шум в текст, но и задачей обнаружить голос в письме – как звучаще-значащий инструмент и объект высказывания. «Звучащее перо» («plume sonore»)³⁹⁴ поэта стремится передать в письменной форме особенности устной. С точки зрения Тцара, «...вся целостность

³⁹⁰ Хлебников В. Наша основа // Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 627

³⁹¹ Krzywkowski I. Le temps et l'espace sont morts hier. P. 220.

³⁹² Тцара Т. Дада манифест любви слабой и любви злобной // 7 манифестов Дада. С. 105.

³⁹³ Tzara T. Lettre à Jacques Doucet // OC I. P. 643.

³⁹⁴ Tzara T. Un beau matin aux dents fermés // OC I. P. 217.

выражения [la totalité de l'expression] может быть явлена письмом », для чего необходимо сделать его проводником «вокальной жестикуляции»³⁹⁵, ритмически отразить вибрацию голосовых связок, модуляции голоса (а не интонационные модуляции, предписанные метрическим канонem).

Дадаисты искали целостности и недифференцированности языкового и телесного опыта: «Все тело целиком участвует в акте говорения [l'action du parler], потому что жесты, модуляции голоса тончайшими нитями связаны с речью и с самим источником дыхательных рефлексов»³⁹⁶. Примат звука переводит поэтическую работу из абстрактного, ментального плана в физиологический, что дает возможность сделать связь со словом конкретной и мотивированной, а не абстрактной и произвольной. Отсюда идея конкретных телесно-вещественных отношений со словом, считающаяся, например, в заметке Балля, поясняющей, что руководило им при написании знаменитого «Gadji Beri Bimba»: «Я хочу безраздельно владеть словом, от момента, когда оно только зарождается, до момента, когда оно исчезает вновь»³⁹⁷. Дадаистская «глоссолалия» в отличие от поэзии, созданной из слов с предзаданными значениями, делает тело средой порождения звуко-смыслов, кроме всего прочего это объясняет развернутую метафору «родов», являющуюся центральной в «Первом небесном приключении» и стихотворении «Солнце ночь», где создание нового языка представляется как физиологический процесс рождения.

Французский исследователь Лорен Коломб утверждает, что «голос для дада – наиболее верное средство добраться до тела»³⁹⁸; он является медиатором в отношении более масштабной задачи – возвращении субстанциальной связи языка и тела. В произведениях дадаистов можно найти множественные примеры, доказывающие эту мысль, тело постоянно

³⁹⁵ Tzara T. Geste, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 232.

³⁹⁶ Tzara T. // OC IV. P. 551-552.

³⁹⁷ Балль Х. Цюрихский дневник // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне С.113.

³⁹⁸ Colomb L. L'écrit de la voix, un code typographique pour incarner la voix dans l'écriture // Performance poétiques / sous la direction de Jérôme Cabot. Nantes : éditions nouvelles Cécile Défaul, 2017. P. 115.

представляется средой порождения звука в частности и языка в целом: об этом свидетельствует цитата Хюльзенбека: «Буквы танцуют из моих ушей и мой живот ходит волнами в такт Гогенфридбергского марша»³⁹⁹; и Рибмон-Дессеня: «Слова, кружась вихрями, выходят из пупка. Их можно было бы принять за труп архангела с белыми, как свеча, ляжками. Вы говорите именно пупком, обративши глаза к небу»⁴⁰⁰; и Арпа: «Автоматический стих [здесь имеются в виду «симультантные опыты» Тцара, Арпа и Зернера] выскакивают прямо из кишок и других органов поэта»⁴⁰¹. В рукописях Тцара мы так же обнаружили письмо Хуго Балля, которым он сопровождает отправку «Первого небесного приключения Господина Антипирина»: «Я отправляю вам эту книгу мой дорогой месье балль/ она немного сентиментальна/ Но зато вышла из меня интестинально»⁴⁰².

В поэзии Тцара есть огромное разнообразие телесных образов, связанных с темой звукоизвлечения: «Вот мускул моего сердца, который раскрывается и кричит» («voilà le muscle de mon cœur qui s'ouvre et crie») ⁴⁰³; «окна губ открывают свой шум» («les fenêtres des lèvres ouvrent leur bruit») ⁴⁰⁴, «звучный зеленый под фарфором спит в черепной коробке» («vert sonore sous porcelaine dort dans le crâne») ⁴⁰⁵, «и сухой звук разбивается о витрину/ потому что никогда слово не пересекало границу тела» («et le son sec se casse contre la vitre car jamais parole n'a franchi le seuil des corps») ⁴⁰⁶.

Последняя цитата особенно характерна с точки зрения специфики дадаистской философии телесности, которая обнаруживается в связи с акцентуацией голоса. Поль Зюмтор, один из главных теоретиков «устной поэзии» так осмысляет связь голоса и тела:

³⁹⁹ Huelsenbesk R. Dada siegt: Eine Bilanz des Dadaismus. Berlin : Malik Verlag. P. 26.

⁴⁰⁰ Ribbemont-Dessaignes G. Manifeste selon Saint-Jeant Clyso Pompe // 391. N°13, 1920. P. 3

⁴⁰¹ Arp H. Die Geburt des Dada. S. 94

⁴⁰² В оригинале есть заметная игра на созвучиях (ball-sentimental-intestinal), которые мы постарались сохранить в параллели между словами «сентиментально» и «интестинально»: «Je vous envoie ce livre cher monsieur ball / Il est un peu trop sentimental / Mais il vient tout de même de mon royaume intestinal (TZR 573, 2/2).

⁴⁰³ Tzara T. Cinéma calendrier du cœur abstrait // OC I. P. 124.

⁴⁰⁴ Tzara T. Herbier des jeux et des calculs // OC I. P. 199.

⁴⁰⁵ Tzara T. Pays voir blanc // OC I. P. 112.

⁴⁰⁶ Tzara T. L'homme approximatif // OC III. P. 89.

Голос размыкает и ниспровергает ограду тела. Он проникает эту границу, не ломая ее, и обозначает место субъекта, не сводимое к его локализации. В этом смысле голос выживает человека из его собственного тела [déloge l'homme de son corps]. Когда я говорю, мой голос обживает мой язык [ma voix me fait habiter mon langage], это значит, что он обнаруживает для меня границу и освобождает меня от нее.⁴⁰⁷

В дадаистский период формируется характерная для Тцара концепция тела разъятого, лишённого чувственной идентичности, лишённого конкретных границ и разомкнутого по отношению к миру. Если проанализировать «поэтические определения» человека, данные Тцара в разные годы, можно найти в них три общих черты: 1) Тцара почти всегда определяет человека через его тело; 2) тело мыслится как нечто разъятое, неорганизованное, поделённое на элементы; 3) эти элементы всегда имеют свои эквиваленты в природном или материальном мире, они являются звеньями в цепи универсальных космических подобий: «В человеке я вижу луну, растение, чёрное, металл, звезду, рыбу. Космические элементы сияют симметрично (Заметка о негритянском искусстве, 1917)»⁴⁰⁸, «Человек – это странное сочетание костей, муки и растительности (Заметка о графе Лотреамоне, или крик, 1922)⁴⁰⁹, «Человек- это масса тряпья и плоти» (Я видел сдувающегося человека в «Олимпии», 1922)⁴¹⁰, «Я отделяюсь от себя самого но кто я такой словесная груда органов и мнимых воспоминаний» (Начало, 1921)⁴¹¹, «Он не существо, он состоит из кусков» (Газодвижимое сердце, 1921)⁴¹². Особенно характерна в этом отношении концепция пьесы «Газодвижимое сердце», где персонажи представляют из себя отдельные органы тела. Образы разъятого тела связаны с отказом от идеи идентичности, «самости» лирического субъекта, с развенчанием антропоцентристского мифа.

Сами звуки воспринимаются дадаистами как телесная субстанция. Мифологема творения Словом тесно переплетена с мифологемой творения

⁴⁰⁷ Zumthor P. Performance, réception, lecture // L'univers des discours. Longueuil : Le Préambule, 1990. P. 90.

⁴⁰⁸ Tout est DADA. P. 242

⁴⁰⁹ Ibid. P. 262.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Tzara T. Debut // OC II. P 15

⁴¹² Tzara T. Le cœur à gaz //OC I. P. 161

мира из тела антропоморфного первосущества: звуки, творящие мировую субстанцию, создают тело мира⁴¹³. К этой мифологеме, по всей видимости, отсылают слова главного мистика дадаистов – Хуго Балля: «Я просто произношу звуки и возникают слова – плечи, руки, ноги слов»⁴¹⁴. Здесь очевидна связь между произнесением/ называнием и творением материально-телесной субстанции.

Дадаистская звукопоэзия отказывается от представления о просодической гармонии, своего рода «заумь», создаваемая Дада, – это не просто отказ от использования «нормативного языка» как знаковой системы определяющей границы смыслов и значений, но и отказ от «нормативного звучания», составляющего часть поэтического канона. «Непроницаемость» «поэзии без слов» сопряжена во многих случаях с ее «непроизносимостью»: артикуляция фонетических поэм создает определенное телесное сопротивление (ту же тенденцию можно отметить в отношении зауми русских будетлян и программного «Дыр бул щыл» Алексея Крученых). Аудиозаписи «fmsbwtözü»⁴¹⁵ Рауля Хаусмана и «Прасонаты»⁴¹⁶ Курта Швиттерса дают представление о «надрывном» в некотором смысле чтении: произнесение контрастных звуков делает практически ощутимым телесное усилие, которое за ним стоит.

В связи с этим возникает важный парадокс: текст дается как партитура, как потенциальное звучание, при этом даже при чтении про себя заметно то напряжение мышечного и дыхательного аппарата, которое вызывает декламация звуков. Лорен Коломб пишет по этому поводу: «Вербо-

⁴¹³ Канадский исследователь Маркус Халленслебен подробно изучает вопрос аналогии между телом и языком и ее функционирования в литературном дискурсе: «Когда язык применяется к описанию тела, метафоры являются инструментами репрезентации языка как тела и в то же время построения тела по подобию языка (...) Человеческое тело отчуждается и используется как символическое поле репрезентаций» (Hallensleben M. Performance of Metaphor // Performance and Performativity in German Cultural Studies. Bern: Peter Lang, 2003. P.251.)

⁴¹⁴ Балль Х. Манифест к первому вечеру Дада в Цюрихе/ Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. С. 112.

⁴¹⁵ https://ubusound.memoryoftheworld.org/hausmann_raoul/Hausmann-Raoul_bbb-1.mp3 (дата обращения 14.06.2023)

⁴¹⁶ https://ubusound.memoryoftheworld.org/schwitters_kurt/Schwitters-Kurt_Ursonate-Merz-No.-24_1932.mp3 (дата обращения 14.06.2023)

фонические тексты Дада являются по своей сущности мышечным актом (диафрагматическим, горловым, язычным и лабиальным, легочным)⁴¹⁷.

«Производство мысли во рту» подразумевает включение всего тела. Это особенно показательно в связи с заимствованием Тцара некоторых звукосочетаний из языков банту. Тцара внедряет эти заимствования во французских стихи для создания ритмического и фонетического контраста, при декламации стиха, течение стиха останавливается, спотыкается в этих фрагментах, меняя ритмический рисунок стиха, делая звуковой материал динамичным и привлекая внимание к процессу артикуляции звуков⁴¹⁸.

Тцара особенно интересовали интуиции антропологов и лингвистов, бросающие свет на непосредственную связь вербального языка и языка жеста в «примитивных» культурах: «Мой другой брат наивный и хороший и смеется (...) он теряет условную связь между головой и всем остальным телом»⁴¹⁹. В «примитивном» искусстве Тцара искал ресурсы для создания поэтического языка, в котором жест не являлся бы побочной репрезентацией, но самостоятельным элементом выразительности, продуцирующим, а не репродуцирующим значение.

§ 2.2.7. Звуковая поэзия и танец

«Дада мешает свои капризы с хаотическими ветрами творения и варварскими танцами диких племен»⁴²⁰. Организуя вечера «негритянских танцев», дадаисты стремились в первую очередь отыскать «в глубинах сознания стимулирующий источник поэтической функции»⁴²¹, который они видели в некоем синкретическом языке, где телесная, жестовая выразительность играла бы определяющую роль. Важной характеристикой

⁴¹⁷ Colomb L. L'écrit de la voix, un code typographique pour incarner la voix dans l'écriture. P. 111.

⁴¹⁸ Ниже мы подробно разберем эти тенденции на примере стихотворения «Движение» из «Двадцати пяти стихотворений».

⁴¹⁹ Tzara T. Note sur l'art nègre // OC I. P. 394.

⁴²⁰ Tzara T. Conférence sur Dada // OC I. P. 421. При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее. (Голубицкая Н. В. «Бог Дада танцует»: поэзия и танец в эстетике дадаизма. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. Вып. 4. С. 427–432).

⁴²¹ Tzara T. Les revues d'avant-garde // OC IV. P. 509.

этого синкретического языка была спонтанность, соотносящаяся с центральной дадаистской установкой: «Дада отождествляло саму свою манеру выражения с экспансивной ментальностью примитивных народов в том, что касалось танца и спонтанного творчества»⁴²².

Язык, в частности, поэтический язык, представляется как деятельность тела – подобно «примитивной» картине мира. Как отмечает Юлия Кристева, «язык не воспринимается им [примитивным человеком] как ментальная внеположенность, что соответствует методу абстракции. Он участвует, словно космический элемент тела и природы, единосущный движениям тела и природы. Его связь с телесностью и с природой не абстрактная и не условная, но действенная и материальная»⁴²³.

Тцара сам рассуждал на эту тему: «У примитивного человека говорение настолько жестикуляционно, что оно приближается к танцу или песне»⁴²⁴. Осмысление танцевального искусства дадаистами неразрывно связано с примитивистскими тенденциями движения и с установкой на неопосредованную выразительность, равно относящуюся и к звуковой, и к телесно-перформативной тематике. «Бог Дада танцует»⁴²⁵, – писал Тцара в одном из своих программных стихотворений «Полный круговорот луны и света». В эстетике Дада, где «каждый пляшет под свой личный бумбум»⁴²⁶, танец занимает особое место. Танец является для дадаистов непосредственным, нерепрезентативным искусством, наиболее близким к примитивной, «первоначальной», не опосредованной культурными конвенциями выразительности.

Внимание к «примитивному» искусству объединяет дадаизм с эстетикой хореографа и теоретика танца модерн Рудольфа Лабана, школа которого функционировала в Цюрихе в одно время с «Кабаре Вольтер» (1915–1919 гг.).

⁴²² Tzara T. Conférence sur Dada // OC I. P. 421.

⁴²³ Kristeva J. Le langage, cet inconnu. Paris : Seuil, 1981. P. 56-57.

⁴²⁴ Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique // OC V. P. 227.

⁴²⁵ Tzara T. Circuit totale par la lune et par la couleur // OC I. P. 192.

⁴²⁶ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 62.

Танцовщицы группы Лабана принимали постоянное участие в вечерах в «Кабаре Вольтер»; Софи Тойбер (будущая жена Ханса Арпа), одна из главных представительниц цюрихского дадаизма была ученицей Лабана. В творчестве Тойбер совмещались два источника реформации танца – «негритянская» пластика и зарождающаяся эстетика модерна: она танцевала в «примитивных» масках, сделанных Марселем Янко, отыскивая источники ритма в собственном теле или в звуке гонга и барабана. Маски Янко, отсылающие к визуальному коду «примитивного» искусства, были ключевым элементом дадаистских представлений. Дадаисты воспринимали их как своеобразный фетиш, который заключал в себе суггестивную, эвокативную силу и давал тому, кто с ним соприкасался, импульс к свободной, непосредственной пластике. Хуго Балль так описал в своем дневнике значение масок:

«Мы все были на месте, когда появился Янко со своими масками, и каждый из нас тут же нацепил на себя одну из них. И тут произошло удивительное (...) двигательная энергия масок передалась нам с поразительной неотвратимостью (...) Маски просто требовали от своих носителей пуститься в трагически-абсурдный танец»⁴²⁷.

Нетрудно увидеть параллель между двумя отзывами Балля – о «двигательной энергии» масок, требующих особой пластики, и о «тяжелых ударах» и «усилении согласных», возникших при чтении «Gadji Beri Bimba» под влиянием особой пластики, которую подсказал картонный костюм «абстрактного епископа» с «шаманским колпаком».

Использование в танцевальном перформансе барабана так же объединяет примитивистские тенденции в дадаизме и новые танцевальные практики. Лабан писал о том, что «язык барабана казался ничем иным, как звуковым воплощением ритмов тела»⁴²⁸. Современный танец отказался от определяющей роли музыки в формировании пластики танцора и в развитии рисунка танца, согласованного с движением мелодии. Ритм перестал быть предзаданной формой, не определяющейся движениями тела. Высказывание

⁴²⁷ Балль Х. Бегство из времени // Седельник В. Дадаизм и дадаисты. С. 420.

⁴²⁸ Laban R. A Life for Dance / trans. and annotated by Lisa Ullman. London: MacDonald and Evans, 1975. P. 87.

Лабана свидетельствует о переосмыслении схемы репрезентации: язык музыкального инструмента является отражением телесного ритма, а не наоборот.

Барабан появился в «Кабаре Вольтер» с приходом Рихарда Хюльзенбека и стал постоянным элементом дадаистских выступлений. «Он бы с удовольствием всю литературу до основания наполнил барабанной дробью»⁴²⁹, – отзывался о Хюльзенбеке Хуго Баль, прозвавший друга «барабанщиком Дада». Тцара в «Цюрихской хронике» описывает прибытие Хюльзенбека звукоподражательной конструкцией «*pan!pan!pa-ta-pan*»⁴³⁰, имитирующей барабанную дробь. В этой шуточной номинации – ключ к осмыслению роли барабана в поэзии дадаистов. Барабан порождает специфический свободный, рваный ритм, заменивший «биение иссушенного сердца»⁴³¹ – метрический канон – и определяющиеся им стабильные звуковые закономерности. Кроме того, барабан стал инструментом преодоления текстоцентричности в поэтическом тексте, проводником устного декламационного ритма и жестовости. Элементы фонетической поэзии, ономотопеи и фонемы, заимствованные из неевропейских языков, в тексте дадаистов вторят барабану.

Кроме барабана «аккомпанементом», а также источником ритма для новых танцевальных практик выступала сама поэзия. Мэри Вигман, самая знаменитая ученица Лабана, вспоминала упражнения, которыми танцоры развивали свою чувствительность и технику: «Мы танцевали под ритмы поэзии, и иногда Лабан просил нас двигаться под слова, фразы и небольшие стихотворения»⁴³². Если танцоры переводили поэзию на язык тела, то поэты занимались обратным переводом: так, существует «отзыв» Тристана Тцара на выступление Вигман, который представляет собой ритмизованный

⁴²⁹ Балль Х. Бегство из времени // Седельник В. Дадаизм и дадаисты. С. 408.

⁴³⁰ Tzara T. Chroniques zurichoises // OC I. P. 562.

⁴³¹ Ibid. P. 560.

⁴³² Wigman M. My teacher Laban // What is Dance? Readings in Theory and Criticism/ ed. by Cohen M. and Copeland R. New-York: Oxford university press, 1983. P. 304.

поэтический фрагмент, строящийся на приемах аллитерации и паронимии: «et la grande boule de sang roule, maboul, la foule dans la fiole qui file dans le coul – oir espoir, voir cette dame dans les vents balançoires» (и большой кровавой шар катится, сумасшедший, толпа в склянке тянется в ко – ридоре, надежда, увидеть эту даму на ветрах качелях)⁴³³. Очевидно, что Тцара поэтическими средствами воссоздает ритм, рождаемый телом танцовщицы, и эффект, производимый ее танцем. Валентина Карампаджа, автор одного из новейших французских исследований по взаимовлиянию танца и поэзии, называет подобное письмо «способом проработки слов, фонетического материала, синтаксиса и ритма, близким к танцевальному жесту»⁴³⁴.

Импульсом для обеих разнонаправленных практик – танцевания поэзии, и поэзии, запечатлевающей или воспроизводящей танец, – была смена парадигмы в осмыслении ритма, о которой мы говорили в первой главе. Анри-Мартен Барзен так поясняет эту универсальность категории ритма и его влияния на все сферы искусств: «Действительный в живописи, действительный в музыке и в скульптуре: во всем искусстве, так как реально существующий в жизни и во Вселенной»⁴³⁵. И поэзия, и танец отказываются от трактовки «ритма» как некой кодифицированной закономерности в пользу «подвижной серии волн различной длительности и интенсивности»⁴³⁶. Эти волны (на языке эпохи – «вибрации»), пронизывающие произведение искусства, задаются ритмом Универсума: «Сотней тысяч тонких горных голосов, ароматами, опустевшими источниками, незабудками и пропастями природа учит человека ритму»⁴³⁷. «Космическая гипотеза универсального ритма»⁴³⁸ объединяет в 1900-1910-е года живопись, поэзию и танец, так, согласно интегралисту Адольфу Лакузону, «все во Вселенной есть вибрация,

⁴³³ Tzara T. Chroniques zurichoises // OC I. P. 562.

⁴³⁴ Karampasia V. L'écriture à l'épreuve de la danse contemporaine: Ghérasim Luca, Dimitris Dimitriadis et l'approche performatif. Paris: Honoré champion, 2016. P.11.

⁴³⁵ Martin-Barzun H. Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame // Poème et drame. №4, 1913. P. 33.

⁴³⁶ Ghil R. En méthode à l'œuvre. Paris, 1904. P. 18.

⁴³⁷ Bouhélier S.-G. La résurrection des Dieux : théorie du paysage. Paris, 1895. P. 83.

⁴³⁸ Rousille J. Au commencement était le rythme: essai sur l'intégralisme. Paris, 1905. P. 13.

комбинация вибраций, различных форм движения (...) Весь мир есть не что иное, как оркестровка ритмов, и мы сами есть ритм в общем ритме»⁴³⁹. Движения космистского, теософского, антропософского толка одинаково повлияли на реформацию поэтического и танцевального языка: желание передать «беспредметную вибрацию» объединяет «звуковую» поэзию с эвритмическими практиками. Утверждение кинестезии – чувства положения тела и движения конечностей – как формы познания и формы «участия» в космическом порядке, помимо обращения к «примитивной ментальности», восходит к «универсальной теории ритма».

История авангарда дала множество вариантов гибридных жанров, опирающихся на синтез средств танцевальной и поэтической выразительности: с одной стороны, это футуристические танцы Валентины де Сент-Пуан, которые носили названия поэм («Поэма атмосферы» и т.д.), «словопластические танцы», которые исполняла Елена Бучинская на стихи Василия Каменского, и практики группы Рудольфа Лабана, выстраиваемые вокруг идеи «танцевания» поэзии, с другой – это «Стихи-крики и стихи-танцы» Пьера Альбера-Биро, «Иероглифы танцев» Валентина Парнаха. Важным свидетельством этой тенденции являются воспоминания Айседоры Дункан: «Вы будете «видеть» слова. Видеть в моем жесте – руке, плече, спине и лице – будете «видеть» слова»⁴⁴⁰.

При разном векторе «перевода» (из вербального в невербальное и наоборот), следует отметить, что ни в одном из этих случаев речь не идет об отражении или о подражании одного искусства другому. Так, цитата Дункан обращает внимание на суггестивную силу танцевального движения, которое способно «проецировать» словесную реальность. Танец занимает первое место в «триаде» Хуго Балля, выражающей дадаистский идеал абстрактного

⁴³⁹ Lacuzon A. La Foi nouvelle du poète et sa doctrine. L'Intégralisme // Revue bleue : revue politique et littéraire. T. I. №3, 1904. P. 83.

⁴⁴⁰ Чернецкая И. С. Чествование В.Я. Брюсова / сост. Т.С. Касаткина // Айседора. Гастроли в России. М., 1992. С. 47.

искусства: «абсолютный танец, абсолютная поэзия, абсолютное искусство»⁴⁴¹, – в связи с «чистотой» его языка и определяющей ролью поэтики жеста. Объединенные в дадаистском перформансе, танец и фонетическая или фонетико-ориентированная поэзия обнаруживают множество общих точек соприкосновения: и тот, и другая ищут преодоления диктатуры знака, отказа от репрезентации и нового ритма. Синкретические опыты дадаистских выступлений породили гибридные формы перформативных текстов, которые обнажают эти точки пересечений⁴⁴².

§ 2.3. Анализ ритмических структур

§ 2.3.1 Работа над рукописями и параномазия

Анализ генезиса поэтических текстов Тцара является, на наш взгляд, необходимой преамбулой к анализу ритмических приемов, используемых в них, так как сравнение различных этапов редакции бросает свет на способы ритмизации и на принципы работы поэта над структурой стиха.

Черновики стихотворений свидетельствуют о том, что, редактируя тексты, Тцара часто заменяет одно слово на другое, отталкиваясь от их фонетической – не семантической – близости. Так, в стихотворении «Горечь крыло вечер» (*Amer aile soir*) слово «soleil» (солнце) он меняет на созвучное «sommeil» (сон)⁴⁴³, что в результате трансформирует образную структуру стиха: «dans les poumons obscurs profondément le sommeil est rouge». Семантически противопоставленные, онирический и диурный образ сближаются по принципу созвучия⁴⁴⁴. Этим жестом Тцара объединяет слова с

⁴⁴¹ Ball H. Die Flucht aus der Zeit. München, Leipzig, 1927. S. 161.

⁴⁴²Юдит Дельфинер так комментирует специфику текстов, отражающих синкретичность дадаистских перформансов: «перформанс не является медиумом, но скорее «местом», которое в гибридном тексте объединяет картины-манифесты и поэмы-рисунки, танцуемые песни и стихи, оркестрованные вокально и декламируемые симультанно». (Delfiner J. “Au casion du sycamore”: les dadaistes et la poésie performée. // Poésie et performance/ sous la direction de Penot-Lacassange O. et Théval G. Nantes : Éditions nouvelles Cecile Default, 2018. P. 39).

⁴⁴³ TZR 1(23).

⁴⁴⁴ Образы сна и солнца также сближаются в стихотворении «Дикая вода» (*Eau sauvage*) «croque dans sa bouche des morceaux de sommeil / croque des dents de soleil des dents lourdes de sommeil». (Tzara T. Eau sauvage // OC. I. P. 200.)

противоположным значением, мотивируя произвольную связь их фонетической близостью. К тому же методу Тцара прибегает, редактируя стихотворении «Солнце ночь»: он заменяет слово «planète» (планета) на «tempête» (буря). В обоих случаях заменяя ключевое слово на созвучное, Тцара «затемняет» текст: красный – классический эпитет, используемый в отношении солнца, в применении ко «сну» создает более неоднозначную связь. Что касается стихотворения «Солнце ночь», (Soleil nuit) образ «планеты» являлся частью распространенной метафоры солнца (« au bord de la mer monte en spirale la sphère/ la planète »), замена на «бурю» приводит к тому, что метафорическая связность элементов распадается.

В стихотворении «Маленький город в Сибири» Тцара ставит на место глагола «descend» омонимичное прилагательное «décent»⁴⁴⁵: «mon cœur décent sur des maisons basses plus basses», разбивая, таким образом, единство темы нисхождения, которая в первоначальном варианте формировалась связью «descend» и «basses plus basses». В стихотворении «На солнечной ряби» Тцара разрушает семантическую связь между элементами словосочетания «la soie tissée»⁴⁴⁶, меняя «шелк» на созвучное слово «сажа»: «la suie tissée»⁴⁴⁷, в результате чего связь прилагательного с существительным становится произвольной. Работая над стихотворением «Говорящая деревяшка, или умопостигаемый знак с острова Пасха» (Bois parlant ou intelligible signe de l'île de Paques), Тцара во фрагменте «siffle siffle bleu de l'ombre»⁴⁴⁸ заменяет «l'ombre» на «l'homme» по тому же принципу: изначальная характеристика тени через синеву является проницаемой, «синева человека», появившаяся в окончательной редакции, делает образ герметичным.

Текстологический анализ позволяет обнаружить, что «случайный», набор слов в дадаистских стихах является плодом не спонтанного творческого акта, но редактирования зачастую связных и последовательных фрагментов

⁴⁴⁵ TZR 1(3).

⁴⁴⁶ TZR 6 (20).

⁴⁴⁷ Tzara T. Sur une ride du soleil // OC I. P. 238.

⁴⁴⁸ TZR 6 (18).

таким образом, чтобы связи между элементами текста стали казаться произвольными⁴⁴⁹. Смысловой сдвиг, создающий эффект случайности, дает при этом подбор созвучных слов.

Редактируя тексты, Тцара почти всегда придерживается силлабического принципа: меняя слова и словосочетания, он сохраняет то же самое количество слогов, – при том, что тексты никогда не подчиняются никакой метрической модели.

Изначальный вариант 18-го фрагмента цикла «Кино календарь абстрактного сердца» (*Cinéma calendrier du cœur abstrait*) «*grande lampe est claire vierge marie*»⁴⁵⁰ был заменен на более герметичный образ: «*grande lampe digère vierge marie*». Основой для такой замены, очевидно, послужило желание усилить звуковой эффект: слова «clair» и «digère» связывает с «vierge» повтор звукосочетания [εв], однако близость звучания последних двух слов мотивирована еще звуком [з], их столкновение рождает более богатую параномастическую игру [εвз] / [зεв]. При этом в отличие от первой редакции, где полисемичный эпитет «clair» связывал оба образа фрагмента, «digère» разрушает смысловую целостность и затрудняет чтение.

Иногда найденный по созвучию элемент становится отправной точкой для метафорического сдвига. Так, в стихотворении «Прыжок белое кристалл» в строке «*lèche le chemin qui monte vers la voix*», ключевой образ «голоса» появляется в результате омонимической замены (в рукописи на его месте стоит слово «voie»⁴⁵¹). Если в первичном варианте семантика стиха строилась вокруг топологической образности («voie», «chemin», «monter» и «partir», упоминающиеся в начале строфы), то «голос», дополняющий тему, заданную глаголом «лизать», превращает стих в своеобразную топографию телесности:

⁴⁴⁹ В этом контексте интересно сравнить дадаистское «спонтанное творчество» с сюрреалистическим мифом «автоматического письма», в случае с которым историко-культурные и текстологические исследования привели к смене ракурса его анализа: в восприятии критики из творческого метода он постепенно превратился в сознательно достигаемый художественный эффект – что дало новый виток в развитии семиотического и структурного анализа.

⁴⁵⁰ В этой редакции фрагмент составляет часть симультанного стихотворения «Balsam cartouche». (Tzara T., Serner W., Arp H. Balsam cartouche // OC. I. P. 496.)

⁴⁵¹ TZR 1(28).

он указывает на звучание, рождаемое колебанием горловых связок, и на действие, производимое языком, причем два эти элемента связаны образом дороги. «Поднимающаяся к голосу дорога» в этом контексте считается как метафора языка, на который намекает и глагол «лизать». Такое прочтение мотивирует и то, что конструкция «*lèche le chemin*», построенная на двойном повторе переднеязычных согласных ([l] и [ʃ]), считается в этом контексте как звукоподражательная: последовательность звуков словно имитирует действие языка, участвующих в их артикуляции.

Следует отметить, что в поэзии Тцара есть другие примеры сближения слов «*lèche*» и «*chemin*», мотивированные аллитерацией звука [ʃ]. В «*Maison Flake*» оно становится частью метафоры «снега, вылизывающего дорогу» («*l'ange a des hanches blanches (parapluie virilité)/ neige lèche le chemin et le lys vérifié vierge*»)⁴⁵², при этом аллитерация на [ʃ] дополняется в строке созвучным [ʒ] в словах «*neige*» и «*vierge*» и повтором гласного [ɛ] ; кроме того, звуковая игра, очевидно, усилена взаимодействием с предыдущей строкой, которая задает аллитерацию на звук [ʒ] («*ange*») и на [ʃ] («*hanches*», «*blanches*») и ассонансную закономерность с варьированием носовых гласных [ã] и [ɛ̃] («*anges*», «*hanches*», «*blanches*», «*chemin*»). «*Maison Flake*» весь построен по принципу каламбура, каждое новое слово в нем будто задает новую звуковую закономерность и образует свой ритмический ряд с другими лексемами: так, [paʁaplɥ] и [viʁilite] связаны повтором [ʁ] и варьированием созвучных комбинаций [lɥ] и [li], [veʁifi] и [vjɛʁʒ] практически симметрично отражают друг друга, причем это «отражение» задается последовательностью слогов [vi]/[ʁi] в «*virilité*» в первой строке, а «*vierge*» дает конечный звук [ʒ], что повторяет конструкцию «*neige*». Интересно, что лексемы при этом выстраиваются в противопоставленные семантические блоки: «*ange*», «*lys*» и «*blanches*» дают семантику чистоты, очевидно, связанную с эротической темой, и противопоставленную «*virilité*» (мужское начало женскому «*vierge*»)

⁴⁵² Tzara T. *Maison Flake* // OC I. P. 133.

и «hanches» (скабрезность в контексте трансгрессии образа «anges»). Стихотворение «Реальности космические ваниль табак пробуждения» (Réalités cosmiques vanille tabac éveils) обращается к тому же фонетически-образному построению: «tu t'en vas/ les chemins/ les branches /lèchent la neige des hanches»⁴⁵³, добавляя детерминированную аллитерацией лексему «branches». В результате рождается сильный (и семантически, и суггестивно) неочевидный образ «веток, вылизывающих снег бедер». «Maison Flake», написанный позже, позволяет трактовать герметичный антропоморфный космистский образ («ветви», возможно, являются метафорой «ляжек ангела»): заимствованная из «Réalités cosmiques vanille tabac éveils» конструкция приобретает новый контекст благодаря развернутой фонетически-метафорической игре.

Кроме черновиков и листов с авторской правкой материалом для текстологического анализа могут послужить источники заимствования отдельных фрагментов текстов. Так, в случае стихотворения «Аптека-сознание», фрагмент которого представляет собой коллаж из модифицированных цитат из «Центурий» Нострадамуса⁴⁵⁴, сравнение текста Тцара и оригинального текста позволяет увидеть характерные примеры редактирования, основанного на созвучии:

quand le loup chassé se repose sur le blanc

l'écu chasse ses enfermés
montrant la flore issue de la mort qui sera
cause

et le cardinal de france apparaîtra
les trois lys clarté fulgurale vertu électrique
rouge long sec peignant poissons et lettres
sous la couleur

Quand loup chassé pose sur la
couchette (IX, 8)
l'esleu chassé luy ses gens enfermez
(VIII, 8)

De flore issus de sa mort sera cause
(VIII, 18)

Le cardinal de France apparôistra (VIII, 4)
Car les trois lys luy feront telle pause
(VIII, 18) ; Clarté fulgure à Lyon apparante
(VIII, 6),

Ronge long, sec faisant du bon
valet (...) Poignant poyson & lettres au
collet (VIII, 82)

⁴⁵³ Tzara T. Réalités cosmiques vanille tabac éveils // OC I.P. 223.

⁴⁵⁴ Более подробно связь «Центурий» и поэзии Тцара будет рассмотрена в третьей главе данной работы.

Герметичный образ волка, «отдыхающего на белом», из первой строки фрагмента «Аптеки-сознания», проясняется благодаря сравнению двух последовательных этапов редакции заимствованного текста: вместо «la couchette» из «Центурий» Тцара изначально использует «le banc», которое он впоследствии меняет на созвучное «le blanc» (в рукописи стихотворения «le blanc» вписано поверх вычеркнутого «le banc») ⁴⁵⁵. Если первая редакция осуществляется по семантическому принципу, то вторая – по фонетическому. Заметим, что и другие изменения, которым подвергается оригинальный текст, основываются на этом принципе «двойного» редактирования. Так, комбинируя в одном стихе лексемы из VIII-й «Центурии»: «Ronge long, sec faisant du bon valet (...) Poignant poison & lettres au collet», – Тцара заменяет их на созвучные: «ronge» – на «rouge», «poignant» — «peignant», «collet» — «couleur». Целостность гетерогенных лексем, «вырезанных» из другого текста, обеспечивается сквозной тематикой цвета: «blanc», «rouge», «peignant» и «couleur» образуют общий семантический блок; при этом тематика цвета задается первым замененным элементом – «blanc», определившим принцип структурирования фрагмента ⁴⁵⁶. Таким образом, Тцара адаптирует текст Нострадамуса к дадаистской поэтике, отчуждая изначальные смыслы за счет подбора созвучных слов и организуя их впоследствии вокруг характерной для раннего периода тематики (по замечанию Мэри-Энн Коуз, «каждое из 25 стихотворений содержит хотя бы одну отсылку к цвету»). ⁴⁵⁷

§ 2.3.2. Принцип анаграммы (анафонии) как структурирующий ритмический прием

Как мы говорили ранее, многие стихотворения Тцара дадаистского периода «вторят басовому барабану» Дада-перформансов. Приемы

⁴⁵⁵ 1032 (1) 1, 11(14).

⁴⁵⁶ Что касается образа «рыбы», тоже являющегося результатом замены по созвучию («poison» – «poissons»), в следующем за «Аптекой-сознанием» стихотворении «Святая», он также связывается с тематикой цвета: «quand tu marches dans l'eau les poissons multicolores se composent autour des pieds comme la fleur».

⁴⁵⁷ Caws M.-A. The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, Desnos. P. 98.

ритмизации, имитирующие бой барабана, Тцара заимствовал из «негритянских стихов», которые он переводил и транслитерировал в 1916–1919 гг. Так, в одном из переведенных им текстов, песне племен Фиджи, появление образа барабана перестраивает ритмический рисунок стиха: за ним следуют звукоподражательные конструкции («Le tambour joue tabataba»)⁴⁵⁸.

Подобный прием Тцара использует в собственном стихотворении «Белый прокаженный гигант пейзажа»: «вступлению басового барабана» предшествует звукоподражательная стилизация под «негритянские» языки: «dalibouli obok et tombo et tombo». Ритм стихотворения определяется многочисленной «африканской заумью»⁴⁵⁹: «ganga», «**nfoùnfa mbaah mbaah nfoùnfa**», «**gangànfah**», «**ngànga**», «wancanca», «**gmbabàba**», «**nfoua**», «tombo et tombo», «**nbaze**», «**hozondrac**», «**nfoùnda nbabàba nfoùnda**», «**nbabàba**».

На наш взгляд, Тцара выстраивает французские слова в таких закономерностях, что они имитируют эффект преназализации, объединяющий оригинальные языки переводимых им стихотворений (аранта, языки группы банту, фиджийский). Можно найти ритмический параллелизм между французскими конструкциями и «африканской заумью»: «**embrasser les bateaux**» повторяет фонетически «**mbaah mbaah**»; «**enfonce**», «**en formation**» et «**le caolin fourmille**» – «**nfoùnfa**»; слова «**tombent**» и «**ombres**» — «**tombo tombo**», наконец, конструкция «**en baobabs des flammes**» объединяет основные звуковые закономерности стиха ([n]/[f] и [m]/[b]). Последовательности из носовых и взрывных согласных повторяют фонетический рисунок ключевого слова «барабан» («**tambour**»).

Исследовательница румынской авангардной литературы Николь Мануку отмечает, что материалом для звукопоэзии в «Белом прокаженном великане пейзажа» также становится румынская фонетика: опорные звуковые закономерности стиха определяются, на ее взгляд, структурой трех румынских

⁴⁵⁸ Tzara T. Fiji // OC I. P. 443.

⁴⁵⁹ Кулик И.А. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского. С. 212.

слов – «tatǎ» (отец), «babǎ» (бабушка) и «fundǎ» (ленточка, которой играют дети). Благодаря этим звучаниям «в стихотворении возникает мир раннего детства Тцара: сказки, народная поэзия и детские каламбуры»⁴⁶⁰.

«Негритянские» языки и румынский, а также собственные «неведомые слова» Тцара выполняют одинаковую функцию – обновления звучания французской поэзии, ее фонетического и ритмического строя. В границах французской словесности Тцара вырабатывает «инострannое», другое звучание языка, перестраивая его и согласовывая с фонетическим строем языков заимствования. На наш взгляд, указанные приемы в первую очередь подчинены желанию вернуть поэтическому письму его «устность». Тцара не пишет «чисто фонетической» поэзии, которая самой своей знаковой системой являет «сдвиг» в сторону звука, конфликт между читаемым и говоримым; но таким образом перерабатывает текст, чтобы его ритмическая структура выдавала организацию устной речи.

Ключевые слова (tata, baba, funda, tambour) воссоздаются в фонемной структуре других слов, создавая таким образом своеобразные силовые линии. На наш взгляд, эта ритмическая организация близка к концепции гипограммы (анаграммы) Фердинанда де Соссюра, введенной в научный дискурс после публикации Жаном Старобинским тетрадей Соссюра в 1971 г.

Основанием для этой параллели в первую очередь является то, что с 1956 г. до самой смерти Тцара работал над собственной теорией анаграмм, расшифровывая с ее помощью тексты Вийона и Рабле. Старобинский, публикуя тетради Соссюра, не оставил незамеченной работу Тцара, вскользь упоминая о близости интуиций лингвиста и поэта⁴⁶¹. Впоследствии сравнению концепций анаграммы Тцара и Соссюра было посвящено несколько специальных работ⁴⁶².

⁴⁶⁰ Manucu N. De Tristan Tzara à Ghérasim Luca. P. 72.

⁴⁶¹ Starobinski J. Les mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. - Paris : Gallimard, 1971. P. 28.

⁴⁶² Testenoire P.-Y. Sur une philologie anagrammatique : rencontre d'un linguiste (Saussure) et d'un poète (Tzara) // Fabula-LhT. №5, 2008/<http://www.fabula.org/lht/5/testenoire.html> (дата обращения : 03.06.2019) ; Béhar H. À

Луи Арагон, предвзяв публикацию фрагментов из работы Тцара, в 1963 г. писал об «изумлении», в которое должно повергнуть читателя исследование «человека, основавшего почти 50 лет назад движение Дада» и «стремящегося теперь доказать, что неясность [obscurité] текстов Вийона и Рабле сводится к невежеству критики»⁴⁶³. Эта кропотливая работа с дешифровкой «традиционных» текстов, на наш взгляд, является не разрывом, но естественным продолжением дадаистской борьбы с канонem и с «понятной» поэзией. За вызывающими иконоборческими лозунгами Тцара всегда стояло желание обнаружить иной, альтернативный фундамент поэтического; разрушая современные ему конвенции, он еще в дадаистский период (например, в поэзии Нострадамуса) стремился найти некоторый секретный, «темный» код, позволяющий реорганизовать поэтическую систему. Этот код, который помогают увидеть анаграммы, по убеждению Тцара, имел «мистико-научное значение», которое объясняется «проникновением в научные круги через посредничество арабов в XI веке с одной стороны пифагорейского влияния, с другой – каббалистического»⁴⁶⁴. Тцара объясняет, что анаграмма является приемом «двойного характера» – «духовного и технического»⁴⁶⁵. Стоит заметить, что сама формулировка чрезвычайно напоминает его рассуждения об основах новой поэзии дадаистского периода.

Работая с материалом различной структуры и различного исторического контекста (сатурнийский стих и средневековый восьмисложник), Соссюр и Тцара оба ищут некую скрытую закономерность, определяющую строение стиха, некий симметричный принцип, который бы обнаружил потаенный смысл известных текстов. Оба связывают этот принцип с присутствием «слова-темы», составные части которого «рассеяны» по стиху или по

mots découverts // Europe. № 555-556, 1975. P. 106-109 ; Gandon F. De dangereux édifices. Saussure lecteur de Lucrèce. Les cahiers d'anagrammes consacrés au De Rerum Natura. Louvain-Paris : Peeters, 2002. P. 127-132.

⁴⁶³ Aragon L. // Béhar H. À mots découverts. P. 95.

⁴⁶⁴ Tzara T. Signification des anagrammes // Europe Revue littéraire mensuelle. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. № 555-556, 1975. P. 86.

⁴⁶⁵ Ibid. P. 87.

анализируемому фрагменту. Тцара, однако, опирается на графический символ – букву, Соссюр же – на «фонический фрагмент»⁴⁶⁶. Старобинский отдельно подчеркивает, что метод чтения Соссюра «применим к дешифровке комбинаций фонем, а не букв⁴⁶⁷», – о чем свидетельствует сама история выбора адекватного термина: в одной из рукописей Соссюр пишет, что «анафония более бы соответствовала его идее»⁴⁶⁸.

Выводимая Соссюром «наука о вокальной форме слов»⁴⁶⁹ в большей степени, чем поздние исследования Тцара, соответствует особенностям формы дадаистской поэзии. Следует оговорить, что комбинации Тцара не являются симметричными и не подчиняются одним и тем же строгим закономерностям, однако выявление «фонетических тем» (как это было сделано нами на материале «Белого прокаженного великана пейзажа») помогает прояснить структуру, скрывающуюся за внешне разрозненными стихотворными образами.

§ 2.3.3. Имя как гипограмма

Кроме того, что отдельные стихи выстраиваются вокруг гипограммы (слова-темы), само имя Тцара объединяет фонетические элементы, рассеянные по тексту сборников. Знаменитому каламбуру Макса Жакоба: «Tsara! Tsara! Thoustra»⁴⁷⁰ можно найти различные соответствия в текстах самого Тцара. Так, поэтический фрагмент «Настоящие дадаисты только дадаисты с улицы зеркал» заканчивается анаграмматической игрой «spiritus rector tzar tristan»⁴⁷¹. Имя «царя Тристана», действительно, является «направляющей силой» дадаистских произведений: составляющие его звуки

⁴⁶⁶ Starobinski J. Les mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. P. 24.

⁴⁶⁷ Ibid. P. 28.

⁴⁶⁸ Ibid. P. 27.

⁴⁶⁹ Ibid. P. 36.

⁴⁷⁰ 391 [Texte imprimé], revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia. Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet. Paris : le Terrain vague (Millau, impr. Maury), 1960.

⁴⁷¹ Tzara T. Les vrais dadaïstes sont seulement les dadaïstes de la rue des miroirs // Poésies complètes. P. 1372.

часто служат материалом для каламбуров и объясняют распространенность отдельных слов в поэзии Тцара.

Согласно английскому исследователю Стивену Форсеру, «поэтическая глоссология Тцара несет в себе сильный личный и аффективный заряд»⁴⁷²; увлеченный еще в румынский период пифагорейскими и каббалистическими идеями, Тцара реализовал в поэзии аффективный заряд через вписывание звуков своего имени (псевдонима) в тексты⁴⁷³. Особенно часто встречается первый слог его имени и удвоенная гласная [a]. Обе закономерности можно увидеть в стихотворении «Матери»: «Пришлите мне звуки тцака тцака тцака тцак» («Envoyez-moi les sons tzaca tzaca tzaca tzac»)⁴⁷⁴, – так, звуковая тема маркирует метадискурс. Эта тема пронизывает все стихотворение, которое открывается строками «Mes amis sont en vacances/ Là où poussent les voyelles et les médicaments». Гласные, как мы говорили раньше, отсылают к идее нового, «чистого» языка Дада (в самом наименовании неслучайно повторяется гласный «а»), «les médicaments» подчеркивает связь с альтер-эго Тцара «Господином Антипирином», наконец, тема разряжается в деконструкции слова «réverbère» («Dans votre intérieur pousse la sonnerie électrique/(...) Reverbère bère bère bère bère»), Obsessивным повтором которого заканчивается манифест, завершающий «Первое небесное приключение» (более того, персонажи, исходя из реплики Тцара, сами трансформируются/ распадаются в звуки: «Nous sommes devenus des réverbères»). Образ «фонаря» образует семантическую связь с предваряющим его образом «электрического звучания», а деконструированное фонетически слово «réverbère» явно является звукоподражательной конструкцией по отношению к этому образу. Так, деформированное имя Тцара, вписанное в стихотворение, оказывается местом обнаружения метадискурса и выстраиваемыми семантико-

⁴⁷² Forcer S. The Importance of Talking Nonsense: Tzara, Ideology, and Dada in the 21st Century. P. 268.

⁴⁷³ Интересно, что много лет спустя Тцара будет рассуждать о вписывании имени в тексты Петраркой, Данте, Аленом Шартье и другими. (См. вышепротитированную статью «Signification des anagrammes», с. 86-94).

⁴⁷⁴ Tzara T. Les mères // OC I. P. 512.

фонетическими связями представляет собой искомое «электрическое звучание».

В стихотворении «Белый прокаженный великан пейзажа» имя Тцара зашифровано в следующем каламбуре: «привет без сигарет тцантцантца ганга» (*bonjour sans cigarette tzantzantza ganga*)⁴⁷⁵. Кроме ключевого [tʰsa], стих воспроизводит и сочетание звуков [aʋ] и характерную носовую гласную [ã]. Сама основа звукового повтора («tzan») представляет собой компиляцию из первых букв фамилии и последних букв имени.

В «Первом небесном приключении господина Антипирина» загадочное географическое название «Matzacas»: «в Матцака божья коровка больше чем полушарие мозга» («à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l'hémisphère cérébral»⁴⁷⁶) тоже имеет в своей конструкции [tʰsa], а также повтор гласного [a]. Во «Втором небесном приключении» персонаж «Господин Аа», один из альтер-эго Тцара (имя которого своей морфологически-фонетической структурой, очевидно, связано и со словом «Tzara», и со словом «Dada») произносит реплику: «tzaca tzac tzaca tzac glisse tzaca tzac tzacatzac»⁴⁷⁷. Характерно, что контраст к повторяемому слогу «tza» составляет слово «glisse», которое имеет в конструкции две другие буквы из «сакрального» имени, располагающиеся к тому же в том же порядке (glisse – tristan). В стихотворении «Danse caoutchouc verre» встречается то же сочетание конструкции «tzaca» и «glisse»: «monsieur/ tzacatzac/ parasol/ casse casse/ glace glisse/ monsieur»⁴⁷⁸, при этом акцентированное «tzaca» симметрично отражается в удвоенном «casse casse», а glisse дополняется созвучным «glace», и все эти конструкции объединяются двухчастной структурой (tza/ca, casse/casse, glace/glisse). Как мы отмечали ранее, для поэтики Тцара характерно некоторое «обсессивное» употребление слов, связанных с

⁴⁷⁵ Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // Ibid. P. 85.

⁴⁷⁶ Tzara T. La première aventure céleste de Monsieur Antypirine // Ibid. P. 78.

⁴⁷⁷ Tzara T. La deuxième aventure céleste de Monsieur Antypirine // Ibid. P. 150.

⁴⁷⁸ Tzara T. Danse caoutchouc verre // Ibid. P. 111.

ключевыми темами, при этом сама эта связь может казаться на первый взгляд произвольный. Подобные отношения, очевидно, выстраиваются между темой языка/ рождающихся звуков и глаголом «glisser». Например, в реплике Глаза в «Газодвижимом сердце» «glisse» соседствует с метапоэтическим образом языка: «Savez-vous glisser sur la douceur de mon langage?»⁴⁷⁹; в стихотворении «Арка» он передает движение звука: «la sonnerie glisse sous la barque»⁴⁸⁰, в «Réalités cosmiques vanille tabac éveils» становится частью развернутой метафоры телесного зарождения звука, вторящего барабану: «les perles de la tour de mon gosier étaient froides/ tambour major pour les cœurs et glisse»⁴⁸¹.

Во Вселенной Тцара есть и другие слова, отсылающие к его имени и фонетически воплощающие идеал новой звучащей поэзии. Среди них – слово «зигзаг» (*zigzag*), дважды повторяющее букву «z» и имеющее в своей конструкции слог «za», а также обе гласные имени поэта (i/a). Загадочный стих из «Белого прокаженного великана пейзажа»: «потому что в его душе есть зигзаги и много rrrrrrrrrrrrr» («car il y a des zigzags sur son âme et beaucoup de rrrrrrrrrrrrr»⁴⁸²), по всей видимости, является анаграммой имени поэта, в котором за слогом «za» (*zigzags*) следует **r** (rrrrrrrrrrrr), а «много r» отсылает к повторению согласной в обеих частях имени. Слово «зигзаг» также встречается в «Великом плаче моей темноты один», в «Великом плаче моей темноты два», в «Пейзаже» и в «Горьком крыле вечере».

В «Пейзаже» образ «зигзага» раскрывает тематику «звучащего Космоса»: «nerfs zigzagüés en harmonica cosmique tire tire».⁴⁸³ Контекст, в котором оно появляется в «Великом плаче моей темноты два», связывает его с темой звучания, шума: «сумасшедшая: зигзаги трещат» («folle : les zigzags craquent»). Конструкция, семантически отсылающая к треску, фонетически подражает ему за счет чередования согласных звуков [g]/ [k] и сочетания [кв].

⁴⁷⁹ Tzara T. Le Cœur au gaz // Ibid. P. 197.

⁴⁸⁰ Tzara T. Arc // Ibid. P. 127.

⁴⁸¹ Tzara T. Réalités cosmiques vanille tabac éveils // Ibid. P. 219.

⁴⁸² Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // Ibid. P. 87.

⁴⁸³ Tzara T. Paysage // Ibid. P. 512.

Кроме того, слова «zigzag» и «craquent» симметричны с точки зрения звуковой структуры: в обоих ударение падает на гласную «а», в обоих повторяются согласные звуки (z и g, k). А метапоэтический образ, связанный с зарождением поэзии, акцентируется сочетанием букв «zag» в слове «lézard»: «пружины его мозга желтые ящерицы, которые растворяются» («les ressorts du cerveau sont des lézards jaunis qui se liquéfient»)⁴⁸⁴.

Похожего эффекта Тцара добивается в стихотворении «Горькое крыло вечер»: «трубы трещат и поднимаются/ и трещотки трескаются разделяя воздух на зигзаги» (les tubes craquent et s'élèvent/ et les crécelles éclatent séparant l'air en zigzag). Слово «зигзаг» опять соседствует в отрывке с «треском», к тому уже у последнего появляется двойник – трещотка – образ, связанный с ним семантически и фонетически – звукосочетанием [кв]. Весь отрывок построен на повторении и вариации различных комбинаций одних и тех же звуков: [ква]/ [kre], [se]/ [se], [ra]/ [rã]. Интересно, что, повторяя звуки в новых словесных комбинациях, поэтическая речь как будто учитывает те «излишки», которые появляются при игре созвучий: так, начальный слог слова «séparant» встраивается в закономерность [se]/[se]/[se] (s'élèvent, crécelles, séparant); в последнем слоге, однако, появляется носовой гласный звук «ã», который меняет фонетический рисунок и повторяется позже в предлоге «en».

Описывая «анафоническую» поэзию, Соссюр говорит о похожем эффекте: «мы видим этот остаток [résidu] заново появляющимся в следующем стихе, он отвечает излишку [trop-plein] предыдущего стиха»⁴⁸⁵. Гипотеза Соссюра подразумевает устойчивые закономерности «компенсации» остатка в следующем стихе, здесь речь идет лишь о том, что новые фонетические элементы задают новые закономерности звучания. Подобное построение мы видели ранее в стихотворениях «Maison Flake» и «Réalités cosmiques vanille tabac éveils».

⁴⁸⁴ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité deux // Ibid. P. 92.

⁴⁸⁵ Starobinski J. Les mots sous les mots. P. 22.

На наш взгляд, «фонетическая симметрия» в структуре слова «zigzag» объясняет и построение отрывка, который предшествует выше процитированному; весь текст варьирует различные звуковые повторы:

je **t**éléphone ailes et **tranquillité** d'un instant de **limite** construire en **colonnes** de sel: des **l**ampes de **nuage neige** et **l**ampions de musique **zigzag proportions** anneaux **m**onts de anneaux **jaune jaune jaune o** l'âme qui siffla **la** strophe du tuyau **jauni en** sueur d'**encensoir** la sœur du noir **mémoire miroir**

Удвоение согласного или гласного звука (как и «zigzag») присутствует в структуре ряда слов («encensoir», «mémoire», «miroir»), встречающихся в отрывке. Кроме того, весь текст пронизан «словами-двойниками», повторяющими одни и те же опорные звуки: «nuage» и «neige»; «lamps» и «lampions»; «sueur» и «sœur». Ключ к структуре отрывка также дает четырехкратный повтор слова «jaune», Тцара использует повторы разных типов – фонем, слогов, наконец, слов. Семантически повтор ничем не детерминирован, но с точки зрения ритмической организации, «jaune», с одной стороны, является неточной анаграммой слова «nuage », с другой акцентирует закономерность, обеспечивающую целостность всего фрагмента: сочетания букв «о» и «п», образующие четыре типа звуковых комбинаций: [ɔn] («téléphone», «colonnes»), [on] («jaune», «jauni»), [õ] («lampions», «proportions», «monts»), [no] («anneaux»). Слова «tuyau» и «о», по всей видимости, так же призваны усилить ассонансное «о». Характерна и следующая конструкция «**o l'âme qui siffla la** strophe», которая дает ключевой повтор «la-la-la», своего рода оноματοпею, рождающуюся из звуковой организации стиха и отсылающую к музыкальному фрагменту.

Особому ритмическому эффекту также способствует вышеупомянутый эффект «компенсации излишка». Так, слово «tranquilité» связанное с «téléphone» аллитерацией ([t]/[l], [t]/[l]/[t]), в то же время дает носовую [ã], «подхваченную» словом «instant », а так же сочетание звуков [il] и [it], повторяемое в слове «limite». Слово «encensoir» повторяет чередование [ã]/[s]

(«en sueur ») и дает новый звук [wa], который позже повторится в трех словах: «noir», «mémoire», «miroir».

§ 2.3.4. «Движение» и «Дикая вода»: манифест анафонической поэзии

Ритм стихотворения «Движение» (Mouvement) основывается на похожем приеме варьирования чередований различных групп контрастных фонем. Акцентирование фонетического фактора в ритмической конструкции стихотворения заметно с его первых строк:

gargarisme astronomique
vibre vibre vibre vibre dans la gorge métallique des hauteurs ton âme est verte est
météorologique empereur
et mes oreilles sont des torches végétales

Тцара делает видимым звукоподражательный аспект слова «gargarisme», дополняя его прилагательным «astronomique», и усиливая, таким образом, аллитерацию на [к]. Весь отрывок ритмически строится на этой аллитерации («vibre», «gorge», «hauteurs», «verte», «météorologique», «empereur», «oreilles», «torche»). Сочетание слов «gargarisme astronomique», отсылая семантически к действию «горлового полоскания», подражает ему своим звучанием: кроме повторения увулярного [к], эффект глубокого, горлового звука создается и чередованием заднеязычных согласных звуков [g]/[k].

Во второй строке появляется ключевое слово – и с точки зрения фонетической, и с точки зрения семантической конструкции фрагмента – «gorge». На наш взгляд, «gorge» является словом-темой, или, в терминологии Соссюра – гипогаммой первой строфы. Во всем отрывке Тцара использует «фонический материал, заданный словом-темой»⁴⁸⁶, – сочетание гласных [ɔ], близкого к нему [œ] и [ɛ]:

[кɔ] astronomique
[кɔ] météorologique, oreilles, torche
[œк] empereur, hauteur

⁴⁸⁶ Starobinski J. Les mots sous les mots. P. 23.

Ритмически слово-тема также выделяется повторением звука [з] в слове «*météorologique*», созвучиями, возникающими между звуко сочетаниями [gɔv] («*gorge*») и [gav] («*gargarisme*») и внутренней рифмой, которую оно образует со словом «*torches*».

Согласно Соссюру, функция гипогаммы заключается в том, «чтобы подчеркнуть некоторое имя, некоторое слово, стараясь повторить слоги, его составляющие, давая ему таким образом как бы иную форму бытия [*seconde façon d'être*] – искусственную, так сказать, дополнительную по отношению к слову-оригиналу»⁴⁸⁷. За счет повтора звуков, составляющих слово «*gorge*», Тцара заставляет его «длиться», как бы выглядывая из-за других слов, акцентируя таким образом его семантику и добиваясь ритмической цельности фрагмента. Постоянное воспроизведение дрожащего увулярного звука иллюстрирует зарождение и вибрацию звучания в «горле» – «астрономическое полоскание»; а звуковые комбинации, намекающие на образ горла, указывают на среду порождения вибрации и инструмент артикуляции. В этом контексте проясняется четырехкратный повтор слова «*vibre*»: это характерный для поэзии Тцара «звукожест», подобный «*hurtle*» из «Манифеста о любви слабой и любви злобной»: его декламация производит вибрацию голосовых связок, к которой слово отсылает семантически. Таким образом высказывание функционирует на трех уровнях: говоря о звуковой вибрации (семантически), оно в то же время воспроизводит ее (фонетически) и осмысляет акт ее воспроизведения (метадискурсивно). Так достигается цельность и неразделимость ритмической и смысловой организации текста, которую Анри Беар называет «ритмосмыслом» («*rythme-sens*»).

О метадискурсивности высказывания свидетельствует так же то, что отсылка к органу, производящему звук («*vibre vibre vibre vibre dans la gorge métallique des hauteurs*»), сопровождается упоминанием органа, его воспринимающего («*mes oreilles sont des torches végétales*»). Так акцентируется

⁴⁸⁷ Ibid. P. 31.

доминирование звуковой материи стиха и важная для Тцара мысль о непосредственной, конкретной связи звука с телом, о телесности звукопоэзии. В «Движении» явно присутствуют два блока слов, отсылающих к производству звука и к его восприятию: «gargarisme», «gorge», «vibre» и «aboïement», с одной стороны, и «oreilles», «écoute», «entends», с другой. Кроме того, упоминание и субъекта, и адресата речи внутри поэтического высказывания делает его перформативным и является своеобразной проекцией дадаистского поэтического перформанса, необходимой характеристикой которого является сопричастие автора и читателя в едином моменте высказывания⁴⁸⁸.

Во многих стихотворениях, отличающихся акцентированием фонетической фактуры, изображен реципиент, его реакция на звуки: так, в «Великане» «читатель начинает кричать», отвечая барабанному бою и звукоподражательным конструкциям, сопровождающим его, в «Святой» «внутренняя концентрация треск слов которые лопаются которые потрескивают электрическими разрядами» и «кристаллизация всех звуков» сопровождается следующим обращением: «моя дорогая, если тебе плохо от звуков, следует принять таблетку»⁴⁸⁹.

Другим «звукожестом» открывается следующая строфа «Движения» (отделенная междустрочным пробелом):

écoute écoute écoute j'avale mbampou et ta bonne volonté
prends danse entends viens tourne bois ouhou ouhou ouhou
faucon faucon de tes propres images amères
mel o mon ami tu me soulèves le matin à panama
(...)

Трехкратный повтор «écoute» дает характерное чередование согласных ([k]/ [t], [k]/ [t], [k]/ [t]), создающее своеобразное стаккато⁴⁹⁰. Нельзя не отметить, что на сочетании этих согласных звуков построена ономотопея «tis-

⁴⁸⁸ См. в предыдущей главе подробный анализ этого свойства.

⁴⁸⁹ Tzara T. Sainte // OC I. P. 98.

⁴⁹⁰ Тот же эффект стаккато достигается и употреблением деформированного имени поэта, о котором мы говорили раньше, – излюбленной конструкции «tzasa».

tas», имитирующая отрывистый и одновременно монотонный звук. «Écoute écoute écoute» обнаруживает действие поэтического «метронома», акцентируя при этом и семантически, и фонетически особый акустический эффект стиха. Двойной повтор «faucou» – двуслогового слова с просодическим акцентом на «среднем» согласном звуке [k] – в четвертой строке, по всей видимости, дублирует эффект, создаваемый «écoute». Строение герметичного образа «сокол сокол твоих собственных горьких отражений» объясняется, таким образом, паронимической аттракцией.

В тексте «Движения» в отличие от «Великана», есть только одно слово, представляющее из себя стилизацию под звучание «негритянской поэзии» – «mbamrou». Это «заумное» слово, появляющееся в первой строке второй строфы, выделяется характерным сочетанием сонанта и шумного согласного. Нельзя не заметить и его фонетическую близость к знаковому для Тцара слову «tambour», что акцентирует его специфическую ритмичность.

Сочетания [mb] и [mp] определяется, по всей видимости, вышеуказанным эффектом преназализации, заимствованным из оригинального языка. Как и в случае с «Великаном» оно отражается в сочетании звуков [b]/[n] и [n]/[t] во французских словах («**ta bonne volonté**»). «Mbamrou» и «ta bonne» выделяются благодаря своеобразной фонетической симметрии, выстраивающейся вокруг: двум словам, повторяющим чередование звуков [v]/[l] («avale», «volonté»). Контрастный эффект создается еще и тем, что в первом полустиихии («écoute») акцент был на заднеязычном звуке [k] (что повторяло тенденцию, заданную первой строфой), здесь же мы видим явное превалирование губных и переднеязычных согласных.

В фонетическом строении «mbamrou» обращает на себя внимание и чередование звонкого и глухого согласного ([b]/[p]). Следующий стих воспроизводит эту закономерность: начальные согласные звуки слов контрастируют друг с другом на основе оппозиции звонкости/ глухости: «prends danse entend viens tourne bois...» ([p]/[d], [t]/[v], [t]/[b]). Кроме того,

основой фонетического контраста, создающего динамический ритм и задействующего весь артикуляционный аппарат, является оппозиция носовых гласных в конце слов и шумных согласных в начале; на наш взгляд, она тоже определяется заданной «mbamrou» закономерностью, но на месте сонанта оказывается назальная гласная. Носовой [ã] – конечный звук «prends» – контрастирует с переднеязычным согласным [d], с которого начинается следующее слово «danse», оканчивающееся в свою очередь повтором звука [ã]. Ту же фонетическую закономерность можно увидеть в следующем слове «entends»: переднеязычный согласный в окружении двух носовых гласных ([ã]/[t]/[ã]), группа слов «viens tourne» воспроизводит чередование ([ã]/[t]). Наконец, последнее сочетание слов в ряду повторяет оппозицию сонорного и шумного согласного звука [n]/ [b] («tourne bois»).

Слово «mbamrou» повторяет некоторые фонетические особенности заглавия («mouvement»): удвоенный [m] (удвоение звука в текстах Тцара всегда маркировано), а также звук [u], что выделяет его как ключевое слово и возможную слово-тему. Выше проанализированный стих кроме репрезентации некоторых фонетических характеристик слова «mbamrou», воспроизводит и части звуковой конструкции заглавия: в строке пять раз используется носовой гласный звук [ã], дважды – согласный [v], а на повторе ключевого звука [u], связывающего «mbamrou» и «mouvement», строится целый шестисложник, которым заканчивается поэтическая строка: «ouhou ouhou ouhou». Этот шестисложник – единственная в тексте «брюитисткая» конструкция, что выделяет ее в общем ритмическом строе стихотворения. Нельзя не обратить внимания и на симметрию, выстраивающуюся между началом первого стиха («écoute écoute écoute») и концом второго стиха («ouhou ouhou ouhou») строфы: два шестисложника, воспроизводящие одну и ту же метрическую схему (2/2/2), оба акцентируют звук [u]. Параллелизм этих конструкций дает важную смысловую игру: если первая эксплицитно выражает призыв к тому, чтобы «слушать» стихотворение, то вторая

фонетическим «сдвигом» заставляет воспринимать текст аудиально, причем акцентированный звук [u] оказывается своеобразным знаком переключения режима восприятия текста.

Во многих словах и последовательностях слов зашифрованы фонетические закономерности, данные в заголовке («mouvement») и в «негритянской зауми» – «mbampou». Так, очевидно доминирующий во всем тексте сонант [m], часто сталкивается с губными [b] и [p]⁴⁹¹ :

- 3. ton âme **emp**ereur
- 5. **mbampou** et ta **bonne**
- 6. tourne **bois**
- 7. tes **propres images amères**
- 8. **mel o mon ami** tu **me** soulèves le **matin à panama**
- 14. tu es **pour moi** insignifiant **comme** un faux-**pass**eport
- 15. **ramoneurs** sont **bleu à midi** (в рукописи a **priori** ⁴⁹²)
- 16. **aboie**ment de **ma** dernière clarté se **pré**cipite dans le gouffre de **médicaments** verdis
ma chère mon parapluie
- 19. **ramoneurs** (в рукописи⁴⁹³ последний стих представляет собой еще один пример структурирующей закономерности: « les **ramoneurs** sont **bleu a priori** »).

- 10. **ou bien**
- 11. **ou bien couleur loutre**

Буквы «п» и «m» после «i» и «e» образуют гласные носовые звуки [ɛ̃] и [ɑ̃]. На наш взгляд, однако, Тцара таким образом реформирует звучание французских слов, что мы воспринимаем эти звуки как определяющиеся той же закономерностью.

- 3. **emp**ereur
- 9. sans **imp**ortance colibri
- 12. robe **intérieure**
- 13. **quand** tu **peignes intestins intérieure**
- 18. **entend pipi**

Текст стихотворения «Mouvement» разделен на две части отступом строки. Помимо визуального фактора, фонетический указывает на то, что перед читателем два ритмических единства. Если концентрация увулярных

⁴⁹¹ Ниже приведены примеры с указанием номера стиха.

⁴⁹² TZR 577 (15).

⁴⁹³ Ibid.

согласных в первой строфе указывает на работу горла и вибрацию голосовых связок, то концентрация лабиальных звуков ([m], [b], [p], [u]) во всем остальном тексте акцентирует роль губ при артикуляции стихотворения. На наш взгляд, Тцара ищет «звукового представления движения губ»⁴⁹⁴ — эффекта, на котором, согласно Юрию Тынянову, построен «Бобэоби» Велимира Хлебникова:

Губы здесь прямо осязательны — в прямом смысле. Здесь — в чередовании губных б, лабиализованных о с нейтральными э и и — дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.⁴⁹⁵

Хотя в тексте Тцара «губы» в отличие от «горла», не названы, но такие фрагменты, как «j'avale mbamprou et ta bonne volonté», «mel o mon ami tu me soulèves le matin à panama», «ma chère mon parapluie», — «воспроизводят работу органа», акцентируя звуки, требующие губной артикуляции. А сочетание звуков [b] и [u] («mbamprou», «ou bien» и т.д.), возможно, намекает на фонетический образ слов «bouche» и «buccal».

Воспроизводя с помощью звуковых сочетаний работу артикуляционного аппарата, Тцара демонстрирует центральное дадаистское положение о «рождении поэзии во рту». Кроме акустического эффекта большую роль здесь играет кинетический — телесное напряжение, порождаемое звукоизвлечением, которое подразумевается текстом. Звуки в «Движении» «ощущаются почти физиологически»⁴⁹⁶.

Ритм этого текста Тцара, как и многих других, создается в первую очередь фонетической и фоносемантической работой. Деконструкция языкового материала приводит к тому, что единицей ритма является не стих и не строфа, но фонема. Ключевые фонемы, воспроизводят работу

⁴⁹⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 313.

⁴⁹⁵ Тынянов Ю.Н. Иллюстрации. — Книга и революция, 1923, № 4, с. 16–17.

⁴⁹⁶ Шкловский В.Б. О заумном языке. 70 лет спустя// Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Университет Тренто, 1990. С. 255.

артикуляционного аппарата и подсказывают, внушают определенные образы, отсылающие к нему.

Фонетические закономерности функционируют и на синтагматическом, и на парадигматическом уровне. Так, трехкратный повтор гласного звука [u] в конце пятой строки («ouhou ouhou ouhou») дублируется анафорой «ou bien» в десятой и одиннадцатой строках: «ou bien le phoetus de ma servante en souffrance /ou bien tailleur explosion couleur loutre». При этом звук [u] акцентируется не только анафорой, но и его воспроизведением в словах «souffrance», «couleur», «loutre».

Особого декламационного динамического ритма Тцара добивается за счет того, что, во-первых, на макроуровне (текста в его цельности) ритм определяется чередованием ключевых фонем, часто складывающихся в гипогаммы, во-вторых, за счет того, что на микроуровне (групп словосочетаний и поэтических строк) возникают свои звуковые закономерности, распадающиеся на отдельные ритмические мотивы и линии. Последнее свойство точно описал Мишель Мюра: «Стихотворение никогда не оглядывается назад. Каждый стих изобретает собственную ритмическую конфигурацию»⁴⁹⁷.

Почти каждая поэтическая строка или фрагмент «Движения» определяют свой собственный ритмический рисунок, благодаря чему создается эффект постоянной динамики – что соответствует теме, заданной названием стихотворения. Проанализируем еще один фрагмент, показательный с точки зрения вариации звуковых закономерностей:

(...)
que je sois dieu sans importance ou colibri
ou bien le phoetus de ma servante en souffrance
ou bien tailleur explosion couleur loutre
robe de cascade circulaire chevelure intérieure lettre qu'on reçoit à l'hôpital longue
très longue lettre
quand tu peignes consciencieusement tes intestins ta chevelure intérieure
tu es pour moi insignifiant comme un faux-passeport

⁴⁹⁷ Murat M. Vers et discours poétique chez Tzara et Breton. P. 267.

Ритмическая цельность фрагмента определяется аллитерацией согласного звука [s], однако отдельные его части связаны другими звуковыми закономерностями. В четвертой строке повтор дополняется чередованием [s] с контрастным звуком [k] (который впервые появляется в конце первой строки в слове «colibri»): [k]/[sk] (cascade), [s]/[k] (circulaire), [k]/[s] (qu'on reçoit). К этому добавляется игра на созвучиях в окончаниях слов «circulaire», «chevelure», «intérieure», ([ɛv] / [yv] / [œv]), последнее из которых связано внутренней рифмой со словом из предыдущей строки – «tailleur». Еще одна закономерность объединяет эти два стиха – повтор [l] с вариацией гласных звуков: [lo] (explosion), [lœ] (couleur), [lu] (loutre), [lɛ] (circulaire), [lɥ] (chevelure), [lɔ] (l'hôpital), [lɛ] (lettre), [lɔ̃] (longue).

В следующей строке два звука [k] в начале слов «quand» и «consciencieusement» продолжают аллитерацию [k] из предыдущего стиха. К этой игре добавляется чередование носовых гласных: [ɑ̃] (quand), [ɔ̃]/[ɑ̃]/[ɑ̃] (consciencieusement), [ɛ̃]/[ɛ̃] (intestins), [ɛ̃] (intérieure), [ɛ̃]/[ɑ̃] (insignifiant), дополненное носовым согласным [ɲ] (peignes, insignifiant).

Как и предыдущим проанализированным фрагментам «Движения», данному свойственен определенный шумовой эффект: словно написанный по рецепту из «Aimer aile soir», текст представляет собой «свистящую строфу». Кроме [s] здесь есть свистящий звонкий [z] (explosion, consciencieusement, tes intestins) и шипящие [ʃ] (двойной повтор слова chevelure).

Ключевым инструментом ритмизации текста также является повтор: кроме повтора фонем в тексте встречаются повторы комбинации фонем, лексем и сочетаний лексем. Тцара варьирует разные способы вплетения повторяемых фигур в текст: от повторов фонемы в структуре слова (mouvement [m], empereur [ɛ] médicament [m], passeport [p]) до сочетаний звуков (gargarisme [gav], cascade [ka], pipi [pi], propres [pɥ]) или нескольких звуков в слове (météorologique [e], [o] précipite [p], [i], parapluie [p], [a], intestins [ɛ̃], [t], consciencieusement [s], [ɑ̃]), от внутристроочных повторов лексем и

сочетания лексем: («vibre vibre vibre vibre», «écoute écoute écoute») до анафоры («ou bien...»/ «ou bien...»). Все это иллюстрирует дадаистское наваждение («удвоением»), фигура которого вписана в само имя «Дада».

В творчестве Тцара есть примеры текстов, ритм которых построен в основном на повторе и чередовании вокалических, а не на консонатических закономерностей. Стихотворение «Дикая вода» («Eau sauvage») из сборника «О наших птицах», никогда раньше не анализировавшееся в специальной критике, представляет, на наш взгляд, характерный пример ритмизации в поэзии Тцара. Оно словно иллюстрирует знаменитую формулировку Анри Беара по поводу «Maison Flake»: «удачливой звуковой композиции, полностью соответствующей смыслу»⁴⁹⁸. Это настоящий «концерт гласных», дающий пример особой акцентуации вокалических звуков за границами жанрового определения, все стихотворение будто представляет собой развернутую оноματοпею, создаваемую текстом в его цельности: работа на фонетическом уровне имитирует трансформацию центрального образа.

Будучи ключевым в фигуративном аспекте, образ воды (Eau) своим фонетическим строением определяет ритмическую структуру стихотворения. Так, уже в самом названии мы видим игру с повторением ключевого звука [o] образованного разными сочетаниями букв в словах «eau» et «sauvage». На наш взгляд, как и в случае со стихотворением «Mouvement», удвоенный звук в названии дает характеристику фонетической структуры текста: Тцара акцентирует доминирующую роль гласных. Уже первая строфа свидетельствует об этой особенности ритма:

les **dents** affamées de l'œil
couvertes de **suie** de **soie**
ouvertes à la pluie
toute l'année
l'**eau nue**
obscurcit la **sueur du** front de la **nuit**
l'œil est enfermé dans un triangle

⁴⁹⁸ Behar H. Commentaires // OC I P. 661.

Тцара играет на повторе одной и той же графемы «и», образующей в словах две различные фонемы [u] и [y]: по этому принципу соотносятся слова «couvertes» и «suie», «ouvertes» и «pluie», «toute» и «nue». Кроме того, структуру фрагмента, очевидно, определяет паронимия, возникающая между словами «suie», «soie» и «sueur»; «couvertes» и «ouvertes», а также «l'année» и «l'eau nue».

Строка «l'œil au ralenti» построена по принципу контраста, создаваемого нюансами произнесения гласных звуков. Так, звуку [œ] в слове «œil» противопоставлен [o] артикля «au»; а «ralenti» состоит из двух разных звуков «а»: открытого [ɑ] и назального [ɑ̃], наконец полугласный [j] в конце «l'œil» контрастирует с мягким [i] в конце «ralenti». Неслучайно и употребление плавного согласного [l], в сочетании с гласными [œ] и [ɑ̃], подражающем эффекту текучести воды, который отображается на фонетическом уровне и в трансформации одного гласного звука в другой.

Герметичный образ «глаза, запертого в треугольнике», который вписывает в космистскую картину масонский символ Всевидящего Ока, помимо своей метафорической основы интересен фонетической; Тцара, очевидно, играет на чередовании различных назальных гласных: *ã* (*enfermé, dans, triangle*) и *ẽ* (*un, soutient*); этот фонетический «излишек» детерминирует появление других лексем в продолжении стихотворения, чередующих носовые гласные, — «ralenti», «ange», дважды повторяемого «dents», «chansons», «dessin», «prend» и «marin».

Что касается стиха «le bruit ordonné à la périphérie de la lueur» («упорядоченный шум на периферии проблеска»), здесь повторяется структурообразующее чередование звуков из первой строфы: «bruit» ([bʁɥi]) и «lueur» ([lœʁ]), которые создают конструкцию, подобную «sueur» и «suie». Слово «périphérie», в котором удваивается слог [vi] продолжает фонетическую тему, заданную «bruit», таким образом, лексема играет роль ономотопии. При этом игра вокруг сочетания сонанта [v] с различными гласными продолжается

и в следующих строках: «qui sert de serrure à la sûreté de la chanson» – ([sɛʁ], [seʁʏ], [syʁte]); «sur sa chair les cris se filtrent par les nerfs» – [syʁ], [ʃɛʁ], [kri], [nɛʁ], которая усиливается противопоставлением повторяющихся свистящих [s] и [ʃ], контрастирующих с текущей [l], превалирующей в стихотворении. Этот «свистящий» звук, в свою очередь, определяется повторением слова «sommeil», выстраивающим аллитерацию со словами «morceaux» и «sa» в предыдущих строках: «croque dans sa bouche des morceaux de sommeil / croque des dents de soleil des dents lourdes de sommeil». При этом согласные, имитирующие свист, появляются в соседстве с неожиданным «стаккато», вписанные в середину стихотворения. Метапоэтический образ «хрустящих во рту черепков сна» акцентирован характерной аллитерацией [kv] / [k] в слове «croque», которое, очевидно, отсылает к двум «слово-темам» в поэзии Тцара – «craquement» и «cri», о которых мы неоднократно упоминали выше. И если слово «sifflement», обычно связанное с «craquement», не появляется в тексте, то комбинации звуков подсказывают его образ.

На примере «Eau sauvage» можно увидеть, как кроме общих фонетических макро-закономерностей, возникающих в тексте, каждый стих на микроуровне изобретает свою характерную микро-конфигурацию. Так, стих «velouté par la chaleur et l'insomnie qui l'enlumine», с одной стороны, играет на чередовании разных назальных гласных звуков «l'insomnie» / «enlumine» ([ɛ̃]/[ɑ̃]), а также взаимноотражающихся комбинации звуков [mni]/ [min]. При этом весь стих варьирует комбинации согласного [l] с различными гласными, будто давая панораму возможных сочетаний гласных с текущей согласной, опорной для всего текста: [lu], [la], [lœ], [lɛ̃], [lɑ̃], [lɥ]. В строках «là où les muscles de son ventre et de ses jambes inflexibles / se rencontrent dans un souffle animal d'haleine saline», с одной стороны, продолжается звуковая игра с [l], достигающая апофеоза, так как фонема встречается почти в каждом слове: «là», «les», «muscles», «inflexibles», «souffle», «animal», «haleine», «saline»; но, кроме того, возникают и новые закономерности: повтор носовой [ɑ̃]

(«ventre», «jambes», «rencontrent», «dans») и [ɛ̃] («inflexible», «un»), контрастирующие с твердым сонантом [n] («animal», «haleine», «saline»), а также силлабический повтор [al] в тех же словах.

В стихотворении образуется блок образов, выстроенных вокруг семантики воды. К нему относится дважды повторенный образ «дождя» (pluie) и его «двойники», в большей или меньшей мере повторяющие его фонетическую структуру: почти точные «двойники» «plis» и «polie», слова, в конструкции которых есть та же комбинацией гласных звуков («sue », «nuit», «bruit» и «conduisent »), или та же комбинация графем (qui); слова, в которых эти гласные не образуют звуко сочетания, но следуют друг за другом («obscurcit», «enlumine» и близкое к ним «adoucie»); сочетания слов, в которых выделяется эта последовательность звуков: («une pipe » ; «sur sa chair les cris se filtrent»); огромное множество слов и словосочетаний с центральной плавной согласной [l] («lueur», «l'œil», «ralenti», «soleil», «collier», «vélouté», «chaleur», «l'insomnie», «enlumine», «là où les muscles», «inflexibles», «souffle», «animal», «haleine saline», «inexplorée»); слова с конечным гласным [i], входящим в фонетическую структуру «pluie» и, видимо, подражающим его звучанию (речь идет о двойной звукоподражательной игре: подражание феномену, к которому отсылает слово – дискретному звуку дождя – и подражание самому фонетическому образу слова «pluie »): « qui », « périphérie», «ralenti», «l'insomnie». Также в тексте можно увидеть множество «двойников» другой ипостаси воды – «sueur»: комбинация звуков [цœв] встречается в словах «lueur», «fumeurs»; [œв] – в «pudeur», «chaleur» , «peur», «leur», [цœ] – в «respectueuse», «nuageuse».

Как и в стихотворении «Mouvement», в «Eau sauvage» артикуляция будто встроена в тело текста. Во-первых, фонетическая структура слова «pluie» определяет закономерность чередования лабиализованной [u] и нелабиализованной [i] в словах, повторяющих композицию слова-темы, во-вторых, постоянное чередование гласных переднего и заднего ряда – [y] и [u],

[o] и [ɥ], [œ] и [ã] создает артикуляционную динамику. При этом в стихотворении наблюдается определенное превалирование лабиализованных гласных звуков [ɥ], [œ], [u], [o], [ã], которые, как мы говорили ранее, акцентируют звукопроизводство. В очередной раз подсказанная фонетически тема осмысливается в метадискурсивных отрывках (*croque dans sa bouche des morceaux de sommeil/croque des dents de soleil des dents lourdes de sommeil/ le bruit ordonné à la périphérie de la lueur/ ... sur sa chair les cris se filtrent par les nerfs*). Если в «Mouvement» Тцара прослеживал становление звука от его зарождения в «глотке», то здесь антропоморфная космическая сцена рождения звукоязыка разворачивается в передней ротовой полости.

Дождь – метафоризируемый элемент и главный действующий персонаж космистской драмы: «обнаженная вода» дождя «затемняет чело ночи», будучи «испаринной» неба, дождь упорядочивает «звук на периферии жара[солнца]» и «полирует» и «размягчает» своими «тонкими водами» «плоть» [землю]. Тцара делает ощутимым и вектор движения «дикий воды» в вертикальном Макрокосме, так как его «целью» обозначается «неизведанная плоть», которая и созвучием (*chair-terre*), и устойчивым эпитетом «*inexploré*» отсылает к образу земли. Это движение – от верха к низу, от «дождя» к «земле» при этом сопровождается нисходящим движением глаз читающего и дублируется телесной метафорикой – от «лба» и «глаза» в начале стихотворения к «чреву» и «ногам» в конце. Отдельно стоит отметить, что стихотворение с усиленным аудиально-ритмическим фактором использует огромное количество телесных образов, рисующих антропоморфный Космос, и будто вторящих вышеупомянутой цитате Буэлье: «Сотней тысяч тонких горных голосов, ароматами, опустевшими источниками, незабудками и пропастями природа учит человека ритму». Сцена рождения Нового, звучащего языка, связует Макрокосм с Микрокосмом: произнося звуки, поэт/декламатор/читатель участвует в материально-телесной жизни мироздания.

Поиск нового звучания поэзии объединяет множество векторов дадаистских идей в целом и интересов Тцара в частности. Новый тип звуковой организации поэтической речи в первую очередь, как и внимание к визуальной конфигурации стиха, является фактором «сдвига», разрыва с традиционными нормами не только эстетики и литературы, но и логико-рационалистической основы языка. Акцентирование звука призвано обратить внимание на бедность языкового аппарата, на его несоответствие многообразию чувствуемого и восполнить эту недостаточность.

Сквозной для авангардистской картины мира образ «крика» – неартикулируемого звука, который родился как реакция на ужас мировой войны, потрясшей основы европоцентристского видения устройства человека и мира, трансформировался в дадаизме в постулат поэзии, которая больше не может пользоваться «прогнившими» словами, отсылающими к этому видению, поэзии, отказывающейся быть «благозвучной» в мире какофонии и хаоса. Этот «крик» не только образно вписывается в дадаистские тексты, но и манифестируется в обращении к разъятому, деформированному слову, к чистому, абстрактному звуку. Желая переосмыслить отношения абстрактного и конкретного, дадаисты не только создают стихи из «неведомых слов», но и вписывают «брюитизмы» – реальные шумы – в свои тексты. Тцара комбинирует шумы с обычными словами таким образом, что первые осуществляют шифтер к звуковому восприятию поэзии, преодолевают диктатуру означаемого и «теологию знака». Подобным образом он использует и заимствованные слова, острая их прямые значения, имеющие силу в родном языковом контексте, и реформируя, таким образом, ритмический рисунок французских стихов.

Полилингвизм поэзии способствует созданию искомого какофонического эффекта, со свойственным ему контрастом различных фонетических систем. Таким образом он функционирует в симультанных

поэмах, где разноречевые реплики вкупе с их одновременным произнесением способствуют трансгрессии языковых кодов. Помимо этого, однако, полилингвизм обогащает многообразием различных аллюзий закрытую внутринациональную языковую схему. Так, само слово «Дада» и выбранный Самуилом Розенштоком псевдоним «Тристана Тцара» синтезируют полиморфные и гетерогенные значения за счет своей «звуковой универсальности» и многочисленных возможностей интерпретаций в различных культурных контекстах.

Главным источником заимствования для Тцара являются «африканские стихи», над переводами и транслитерацией которых он работал во время цюрихского периода. Они привлекают Тцара не только своим динамическим ритмом и характерной «устностью», но и близостью к его идеалу синкретического и кинетического языка. Заявляя о том, что мысль, в противовес превалирующей европейской идеалистической философии, зарождается во рту, Тцара хочет вернуть поэзии не только ее «первоначальную устность», но и необходимую связь языка с телом. Поэзия, по его убеждению, должна стать не просто речью и говорением, но полем действия всего тела, превратиться в перформативное высказывание, не только имитируя жестовость телесного языка, но и отражая особенности его пластики. Это позволяло в дадаистской эстетике сблизить контексты реформации поэтического и танцевального языка: оба они отказывались от предзаданной закономерной формы, утверждали значимость смыслодержательной формы, обращались к динамическому дискретному контрасту вместо гармонической длительности.

Тцара не просто пишет стихотворения, предназначенные для устной декламации, он подбирает комбинации и чередования звуков по принципу артикуляционных контрастов, рассчитывая на задействование всего аппарата звукоизвлечения и делая буквально осязаемым мышечное, дыхательное, горловое, лабиальное усилие. При этом тема производства звуков, как

правило, явлена и осмыслена в произведениях, так, содержимое высказывания и инструментарий его реализации становятся неразделимыми.

Большое значение для анализа ритмической организации стихотворений Тцара для нас имело обнаружение параллелей между исследованием анаграмм Вийона у Тцара и гипограммы в контексте сатурнийских стихов у Соссюра. Оно позволило нам выделить важнейшее основание ритма в поэзии Тцара – структурирование стиха вокруг фонетического образа «слова-темы» (или нескольких слов-тем). По нашему убеждению, эта гипотеза позволяет расшифровать герметичные образы стихотворений Тцара и развенчать миф о произвольности и случайности их связей. Слова, выстраивающиеся в «случайные» сочленения, на самом деле подобраны по принципу паронимии по отношению к ключевым образам. Паронимическая аттракция при этом служит не только главным средством в построении стиховых единств, но и основанием для замены одного слова другим в процессе редактирования, – что мы проиллюстрировали на примере сравнительного анализа некоторых рукописей Тцара с финальными версиями текстов. Верный своей установке на «затемненные», «навсегда непонятные стихи» (что кроме дадаистского отказа от логики и рационализма, объясняется увлечением алхимией, теософией и мистикой и верой в способность «чистого», суггестивного языка к трансформации сознания и переустройству мира), Тцара намеренно создает эффект бессвязного стихотворного потока, давая при этом подсказки – на фонетическом, а не на семантическом уровне – к возможным (и всегда не конечным) трактовкам.

Глава 3. Язык образный

§ 3.1. Специфика теории образа Тростана Тцара

*Il n'y a pas d'équivalent en art, chaque branche de l'étoile se développe indépendamment, s'allonge et absorbe le monde qui lui convient*⁴⁹⁹

§ 3.1.1 «Рождение новых созвездий»

Преобразование концепции поэтического образа было для Тцара важным средством разоблачения «утопии языка»⁵⁰⁰. Многочисленные высказывания о природе метафорического сдвига, рассеянные по эссе и манифестам дадаистского периода, свидетельствуют о том, что образ представляется Тцара не просто поэтическим приемом *par excellence*, с помощью которого можно изменить эстетические конвенции эпохи, но и действенным механизмом трансформации сознания и освобождения воображения от диктатуры логики.

По Тцара, «Искусство — это вереница непрерывных различий», а произведение искусства должно «концентрировать в едином моменте этот переменчивый непрерывный ряд»⁵⁰¹. Поэтому аналогия в поэзии Тцара часто оперирует не сходством, но различием, текст вместо синтезирования, стирающего специфические атрибуты каждого отдельного элемента, обнаруживает процесс «различания», метаморфозы, трансформации. При этом каждый элемент образа является целостным и независимым внутри «вереницы»: «Целостность и автономность каждого элемента» — «необходимое условие для рождения новых созвездий»⁵⁰². Кроме того, поэтический образ, согласно Тцара, — это структура, не имеющая ничего общего с упорядочиванием и систематизацией элементов, ведь «самая сносная

⁴⁹⁹ «В искусстве нет подобий, каждая ветвь звезды развивается независимо, вытягивается и поглощает все, что ей нравится». (Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 403.)

⁵⁰⁰ Tzara T. Manifeste de l'amour faible et amour amer // OC. I. P. 386.

⁵⁰¹ Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 403.

⁵⁰² Tzara T. Ibid.

система» для дадаиста – «принципиально вовсе их не иметь»⁵⁰³, и «если есть система в отсутствии всякой системы (система моих пропорций), то я ее никогда не применяю»⁵⁰⁴.

Не определяется поэтический образ и нормами эстетики, о чем Тцара говорит в манифесте «Прокламация без претензии»:

Готовьте действие гейзера нашей крови - подводное формирование трансхроматических аэропланов, клеточные зашифрованные металлы в скачке образов

Прекрасного и его надзора⁵⁰⁵

«Скачок образа» предполагает преодоление «правил Прекрасного» и «его надзора», для чего он должен быть «зашифрованным»: «сильное, прямое, точное» произведение» искусства – «навсегда непонятное»⁵⁰⁶, этим поэзия, по Тцара, отличается от «прочей литературы» («Понятное произведение – продукт журналиста»⁵⁰⁷). Действенный заряд аналогии, по Тцара, – в ее непроницаемости.

Историк французской литературы Робер Сабатье, анализируя образную структуру в произведениях Тцара, пишет: «образ перестал быть украшением раз и навсегда, в этой чудесной Вселенной. Он стал инструментом, более того: действием. Свести его к тщеславию эстетики значило бы предать его. Он не должен сталкивать нас языком, он должен вырывать нас из языка».⁵⁰⁸ Поэтический образ у Тцара не является риторической фигурой: выводя вещи из их традиционных связей и наделяя их новыми, Тцара сводит несводимые пласты языковой реальности, которые, в свою очередь, генерируют новые смыслы. Поэтический образ для него является «действенной силой качественного изменения мира»⁵⁰⁹ и в то же

⁵⁰³ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 64.

⁵⁰⁴ Тцара Т. Господин Аа Антифилософ издает для нас сей манифест // Там же. С.93.

⁵⁰⁵ Тцара Т. Заявление без претензий // Там же. С. 78.

⁵⁰⁶ Tzara T. Манифест Дада 1918 // Там же. С. 66.

⁵⁰⁷ Там же. С. 65. Интересно, что несмотря на презрение Тцара к поиску Малларме «единственно точной фразы» (унаследованное в том числе от Маринетти), его положения о разделении журналистики и поэзии почти дословно повторяют рассуждения Малларме в «Кризисе стиха» и «Таинстве литературы».

⁵⁰⁸ Sabatier R. Tristan Tzara// La poésie du XX siècle II : Révolution et Conquêtes. Paris : Albain Michel, 1982. P. 214.

⁵⁰⁹ Béhar H. Commentaires // OC V. P. 416.

время – опытом «непрерывного творения человека»⁵¹⁰. За герметичной образностью сборников Тцара скрывается специфическая онтологическая и гносеологическая модель, согласно которой образ наделяется силой творить вещную реальность или быть проводником к иной модели восприятия мира.

Однако, несмотря на кажущуюся произвольность альтернативных связей, при ближайшем рассмотрении внешне непроницаемая образность дадаистских сборников Тцара образует достаточно устойчивую поэтическую структуру, выстраиваемую вокруг сквозных образов и создаваемых ими мотивов. В поэзии Тцара, на наш взгляд, складывается единое образное «внутренне интертекстуальное поле», которое заменяет дадаисту, протестующему против культурной памяти, традиционную метафорику. Речь идет о приеме, сопоставимом с тем, что Михаил Ямпольский описывает на примере специфики интертекстуальных связей в поэзии сюрреалистов: «Поэзия, формирующаяся в рамках отрицания интертекстуальности, начинает очень быстро и интенсивно производить новое поле интертекстуальных связей, которые призваны наглядно и на многих примерах продемонстрировать избранную сюрреалистами смысловую стратегию»⁵¹¹. Тцара выбирает ту же поэтическую стратегию задолго до обращения к сюрреалистической поэтике: в его ранних сборниках можно проследить систему иносказательных связей, позволяющих разъяснять образы из одного произведения через другие. Эти связи выстраиваются вокруг центральных положений дадаистской философской и эстетической программы.

Даже когда мотивы формирования той или иной группы слов являются проницаемыми, в текстах Тцара всегда остаются фрагменты, которые не поддаются дешифровке, так как он не отказывается от принципа спонтанности и свободных ассоциаций. Согласно Мэри-Энн Коуз, наличие тематических связей не противоречит общей установке на создание шокирующей и не

⁵¹⁰ Tzara T. OC V. P. 226.

⁵¹¹ Ямпольский М. Б. Память Тиресия. М: РИК культура, 1993. С. 277.

поддающейся рациональному осмыслению поэзии: «...тематические связи никогда не укладываются в какую бы то ни было стабильную (недадаистскую) или предсказуемую закономерность, нельзя сказать и того, что они смягчают без преувеличения ошеломляющий эффект от столкновения образов – они скорее усиливают впечатление от этих образов»⁵¹². Вычленить стабильные закономерности в чередовании значимых групп образов в текстах Тцара представляется невозможным; читатель всегда имеет дело с семантическими фрагментами, не складывающимися в цельное сообщение, Тцара намеренно чередует проницаемые фрагменты с гротескно бессвязными стихами. Вдобавок, при редактировании стихов, Тцара часто «затемняет» эксплицитные метафоры, например, заменяя метафоризируемое или метафоризирующее созвучным словом (как мы показали в предыдущей главе).

§ 3.1.2. Переосмысление концепции поэтического образа в 1900–1910 годах

Всплеск интереса к теории образа – одно из последствий постсимволистского «кризиса стиха». Кризис поэтической «самости» привел к переосмыслению не только ритма как определяющей поэтической категории, но и к новому повороту в интерпретации образного, иносказательного языка, которым поэзия оперировала на протяжении всей своей истории. В ситуации преодоления традиционного ритмического канона метафорический перенос стал более значимым критерием поэтической идентичности. Леон Сомвиль, анализируя ранние авангарды 1900–1910 гг., говорит: «образ – не стих – определяющая поэтическая цельность эпохи»⁵¹³. Ту же тенденцию осмысляет и Этьен-Ален Юбер: «Так как современная поэзия избавляется от большинства традиционных кодов (метр, просодия и т. д.), которые раньше являлись маркерами поэтичности, то, что образ стал первичным поэтическим

⁵¹² Caws M.-A. Tristan Tzara// The Poetry of Dada and Surrealism. P. 98.

⁵¹³ Somville L. Devanciers du surréalisme : les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925. Genève : Librairie Droz, 1971. P. 117.

средством, формирует решающий этап в поиске определяющей характеристики новой поэзии»⁵¹⁴.

Можно проследить определенную парадигму в переосмыслении основ теории поэтического образа авангардистскими группами: начиная с литературных объединений, возникших на обломках символизма в первое десятилетие XX в. (интегрализм, пароксизм, импульсионизм, группа Аббатства и унанимизм), через футуризм – к дадаизму и, наконец, к теории сюрреалистического образа, в которой новая метафорическая модель окончательно оформилась.

Поиски новой образности параллельны переосмыслению стихотворного ритма: так, Анри-Мартен Барзен в «Эре драмы» отмечает, что «отказ от всех метафорических клише прошлого обозначит возвращение к чистоте, к наготе ритма»⁵¹⁵. Обновление метафоры, в частности, продиктовано стремлением к динамизации речевого материала: «Так же, как ритм упраздняет систематическую двойственность метрического стиха, отказываясь от рифмы, отказ от *как* позволяет избавиться от двойственности аналогии: одинокие образы стремительно сменяют друг друга, слитные, спутанные, тождественные тому, что их вызывает [*identifiées à leur évocation*]». ⁵¹⁶

На переосмысление основ аналогии, очевидно, влияет «космическая гипотеза универсального ритма»⁵¹⁷, сквозная в поэзии 1900 гг. Зарождающиеся на рубеже веков теории поэзии мыслят «тотальное произведение» как отражение единства Универсума, взаимозависимости и взаимопроникновения составляющих его частей. Так, Рене Аркос, один из основателей группы Аббатства, в предисловии к «Трагедии пространства» пишет: «Мы верим в монистическую Вселенную. Мы верим в *Universum*

⁵¹⁴ Hubert E.-A. Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy // Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme. Clamecy : Klincksieck, 2009. P. 17-18.

⁵¹⁵ Barzun H.-M. Ere du drame. Paris : Figuière, 1912. P. 99-100

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Rousille J. Au commencement était le rythme : essai sur l'intégralisme. Paris : éd. Des poèmes, 1905. P.13.

perpetuum mobile»⁵¹⁸. Изобразить «монистическую Вселенную» и универсальность, всеобщность связей между ее феноменами позволяет столкновение образов, разнесенных во времени и в пространстве.

Согласно футуристической программе, ставящей себе целью «манифестацию нового Абсолюта: скорости»⁵¹⁹, аналогия является не просто литературным приемом, но формой восприятия мира, соответствующей современной чувствительности: «Так как воздушная скорость умножила наше познание мира, то восприятие по аналогии становится все более и более естественным для человека»⁵²⁰. Чтобы передать динамику восприятия феноменов и представить образы симультанными, а не рядоположенными, нужно, по мысли Маринетти, «уничтожить как, такой, как, подобно тому, как и проч.» и «сливать непосредственно объект с вызываемым им образом, давая сокращенный в одном выразительном слове образ».⁵²¹

Лишенная идеалистического содержания, концепция «универсального ритма» отразилась и на футуризме: «Посредством очень широких аналогий оркестровый стиль, одновременно полихромный, полифонический и полиморфный может обнимать жизнь материи»⁵²². Стихийные связи между элементами аналогии отражают, по Маринетти, «стихийность молекулярной жизни»⁵²³. На теорию «беспроволочного воображения», по всей видимости, значительно повлияли научные открытия в сфере теории атома: в первую очередь открытие Томсоном того, что атом не является элементарной частицей, но состоит из электронов, находящихся в постоянном движении, и проведенная Резерфордом аналогия между структурой атома и планетарной системой.

⁵¹⁸ Arcos R. Tragédie des espaces. Paris : édition de l'Abbaye, 1906. P. 25.

⁵¹⁹ Boccioni U. Sidoti A. Genèse et Dossier d'une polémique : La prose du Transsibérien et la Petite Jean de France, Blaise Cendrars - Sonya Delaunay. Paris : Minars, 1987. P. 87

⁵²⁰ Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристской литературы // Футуризм. С. 151.

⁵²¹ Там же.

⁵²² Маринетти Ф.-Т. Там же. С. 152.

⁵²³ Маринетти Ф.-Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова. Футуристский манифест // Там же. С. 175.

Кроме обновления теории ритма и подражания искусства «всеобщей связи» элементов (будь у нее теософская, эзотерическая, физическая или эстетическая основа) важным толчком к развитию теории образа был кризис Мимесиса и отказ от «достоверности» изображаемого в поэтическом произведении. Так, критикуя «непосредственную аналогию» традиционной эстетики (сравнение «животного с человеком или с другими животными»), Маринетти говорит о том, что это «уже почти фотография», то есть отражение реальности, не преломленной через оптику поэта. Сравнивая фокстерьера с кипятком, Маринетти дает «градацию аналогий все более и более обширных, отношений все более и более глубоких, хотя очень отдаленных»⁵²⁴. «Отдаленные» и «обширные», отношения между элементами аналогии являются залогом «глубины» и поэтичности создаваемого образа: «Чем больше содержится в образах широких отношений, тем дольше они сохраняют свою оглушающую силу»⁵²⁵.

В этой формулировке Маринетти 1913 г. уже присутствуют все компоненты будущего определения поэтического образа Пьера Реверди (1918), использованного позже Андре Бретоном в характеристике «сюрреалистического образа» (1924)⁵²⁶. Другой прецедент, выдающий преемственность в переосмыслении концепции образа в авангарде, – это рецензия унанимиста Жоржа Дюамеля на «Алкоголи» Гийома Аполлинера. Дюамель пишет в «*Mercur de France*» разгромную статью, сравнивая «Алкоголи» с «лавкой старьевщика»,⁵²⁷ – хаотичным набором «разнородных предметов». Описывая недостатки сборника, Дюамель косвенно фиксирует принципы новой поэтики, нашедшие в нем воплощение. Критик говорит о том,

⁵²⁴ Там же. С. 173.

⁵²⁵ Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристической литературы // Там же. С. 152.

⁵²⁶ Разумеется, этим сближением мы не утверждаем полную идентичность указанных концепций. Между поэтикой Маринетти и Реверди, Реверди и Бретона, есть серьезные расхождения, зачастую – противоречия. Однако, на наш взгляд, в авангарде складывается общая парадигма в связи с переоценкой основ классической метафоры.

⁵²⁷ Здесь и далее: Duhamel G. Les poèmes // *Le mercure de France*. Paris : Mercure de France. T. CIII. №383, 1913. P. 800-802.

что «как бы ни были удалены друг от друга две идеи в реальном мире, для поэта они всегда связаны тайной натянутой нитью», и задача поэта состоит в том, чтобы «натянуть эту нить до предела ее эластичности», при этом «не порвав ее». Залогом действенности образа, по Дюамелю, является обширность связей между его элементами: «чем чаще образ обращен к предметам, естественно удаленным во времени и пространстве, тем более он неожиданный и суггестивный». Критикуя Аполлинера за «произвольные аналогии» и «сознательную бессвязность», он определяет основы авангардистской поэтики: гетерогенность и произвольность образной системы.

Особенности поэтической образности Аполлинера, связывающей далекие друг от друга элементы, были подмечены и лидером унаимизма – Жюлем Роменом, который в статье «Непосредственная поэзия» (*La poésie immédiate*) отмечает «взрыв неожиданных аналогий, которые связывают частицы настолько далеких друг от друга Вселенных»⁵²⁸. Высказывания Ромена и Дюамеля встраиваются в логику поисков универсальных связей между «частицами» Вселенной, медиумом которых является поэзия. «Отдаленность» элементов образа еще не определяется здесь ни кризисом Мимесиса, ни кризисом языка.

В теории Маринетти переосмысленная концепция образности, предполагающая необходимость «уничтожить в языке запас образов-клише, обесцвеченных метафор, то есть почти все»⁵²⁹, – является орудием против языка и ограничений, накладываемых языком на мышление. Это – первый шаг к «очистительной работе», которую поставит себе целью Тцара, и – первый шаг к тому, чтобы сделать образ действенной силой «вырывания из языка». Передача поэзией движения, создаваемого «вихрями электронов» и «кучами

⁵²⁸ Romain J. La Poésie immédiate // Vers et prose, T. XIX, 1909. P. 94 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k112713m/f484.vertical.r=vers%20et%20prose%201909> (дата обращения: 21.10.2024)

⁵²⁹ Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристической литературы // Футуризм. С. 152.

молекул», кроме утверждения новой формы чувствительности, осуществляет отказ от упорядочивающей роли разума:

Так как всякий порядок неизбежно является продуктом лукавого интеллекта, то нужно оркестровать образы, располагая их соответственно максимуму беспорядка. Мы достигнем искусства еще более существенного, когда решимся упразднить все первые члены наших аналогий и давать только непрерывную серию вторых членов. Для этого нужно отказаться быть понятным. Быть понятным вовсе не необходимо⁵³⁰.

От идеи более точно отразить связи между феноменами — одновременно универсальность и произвольность, хаотичность этих связей — поэтическая мысль переходит к отрицанию доминирующей роли разума и логики (как его инструментария) в упорядочивании образов вещей в языке. Для «космистов» произвольные связи между элементами образа являлись коррелятом концепции монистической Вселенной, их интенцией было заставить язык выразить все многообразие феноменов и их неожиданных сочленений. При этом метафора оставалась риторической фигурой, цель которой была в том, чтобы «убеждать и ублажать»⁵³¹. Говоря о «пределе эластичности», Дюамель подразумевает, по всей видимости, и границы того, что можно помыслить, и границы того, что можно выразить в языке. Этот «предел» является для «доавангардистской» мысли позитивным фактором, так как наиболее удачным является образ, который максимально приближается к границе, к пределу. Футуризм же использует образ как средство борьбы с языком, отказа от того, чтобы «быть понятным», позволяет Маринетти «выявить иной способ бытия вещей»⁵³², который не мог найти адекватного выражения в языке в силу пределов, которые устанавливала ему логика (сказанное должно быть непротиворечиво) и эстетика (сказанное должно быть красиво). В этот момент, на наш взгляд, происходит смена парадигмы: образ, метафора начинают рассматриваться не как способ выражения мыслимого

⁵³⁰ Там же. С. 157.

⁵³¹ Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. Под ред. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. С. 418.

⁵³² Рикер П. Живая метафора // Рикер П., Гадамер Х.-Г. Феноменология поэзии. Москва: Рипол классик, 2019. С. 112.

средствами языка, но как способ сопротивления мышления языковым и надязыковым конвенциям, не как отражение реальности, но как способ ее преобразования.

Для подробного изучения специфики образа и образной системы в текстах Тцара следует учитывать и опыт пароксистов, интегралистов, и унанимистов, и футуристический «поворот»: интенция нарисовать универсальную, тотальную картину мира, которую сам он называет «космичной», очевидно, частично определяется опытом первых, что касается восприятия образной системы как альтернативной логической и порывающей с принципом «достоверности», здесь Тцара продолжает дело Маринетти.

§ 3.1.3. Реверди и Тцара: концепции поэтического образа

Решающим этапом в развитии постсимволистской теории образа была заметка Пьера Реверди, опубликованная в «Nord-Sud» в 1918 г.:

Образ есть чистое создание разума. Он рождается не из сравнения, но благодаря сближению двух более или менее удаленных друг от друга реальностей. Чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ, тем больше будет в нем эмоциональной силы и поэтической реальности⁵³³.

С точки зрения Реверди, образ не должен разъяснять скрытые связи, существование которых было бы независимым от поэта: он углубляет разрыв между «реальным» миром, воспринимаемым чувствами, и тем, что создается поэзией. Отправной точкой теории образа Реверди является отказ от «репрезентации»⁵³⁴ в искусстве в пользу «презентации» или «Творчества», причем, согласно Реверди, первым этот новый принцип осуществила именно поэзия – искусство, которое по своей природе не миметично и не описательно:

Выявлять, чтобы творить, – отношения между вещами, позволяющие сблизить их в произведении, – во все времена это являлось определяющей

⁵³³ Reverdy P. Image// Nord-Sud. No 13, 1918. (<https://www.retronews.fr/journal/nord-sud/01-mars-1918/2367/4740172/4>) (дата обращения: 22.11.2024)

⁵³⁴ Reverdy P. Certains avantages d'être seul, SIC// Self-défence et autres écrits sur l'art et poésie. Paris: Flammarion, 1975. P. 133.

характеристикой поэзии. Художники применили этот прием к объектам: вместо вещей они стали изображать связи между ними. Отсюда возникло «преобразование» вместо имитации или интерпретации. Это концептуальное искусство – то, *чем всегда и являлась поэзия*⁵³⁵.

Освобождение вещей от устойчивых взаимосвязей, по Реверди, – это способ «познания» и способ «преобразования» мира. В поздней статье «Об одиночестве образов у Пьера Реверди» Тцара называет поэзию Реверди «способом мышления»⁵³⁶, предполагающим особое «видение мира»⁵³⁷, которым поэзия определяется и которое она в то же время определяет.

Это «видение» в рецензии 1917 г. «Пьер Реверди, похититель таланта» Тцара называет «Космичным»:

То, что я называю «Космичным», – это главное свойство произведения искусства. Потому что оно подразумевает порядок, который является необходимым условием жизни любого организма. Многочисленные, разнообразные и далекие друг от друга элементы в произведении оказываются более или менее плотно сконцентрированы; художник выбирает их, собирает, распределяет, делая из них конструкцию или композицию. Порядок – это репрезентация целостности, управляемой всеобщими законами строгости, чистоты и ясности.⁵³⁸

Характеризуя поэзию Реверди как «искусство разнообразия», «позволяющее всем элементам проявлять себя симультанно» и предусматривающее особое «равновесие» и «порядок», Тцара использует те же формулировки, которые в «Заметке о поэзии» служили ему для описания собственной поэтики.

Эта параллель позволяет переосмыслить распространенную интерпретацию образности Тцара как набора случайных связей. Манифестируемое в программных текстах Дада преодоление логики, не подразумевает отказа художника от структурирования элементов, с которыми он работает. Если логика присутствует в произведениях Тцара, то ее следует понимать в терминах Реверди: согласно которому, логика – это категория *a posteriori*, она не предшествует произведению, но определяется его

⁵³⁵ Reverdy P. Le cubisme, poésie plastique // Œuvres complètes. P.547.

⁵³⁶ Tzara T. De la solitude des images chez Pierre Reverdy // OC V. P. 180.

⁵³⁷ Tzara T. Pierre Reverdy le voleur de Talan // OC I. P. 398.

⁵³⁸ Ibid. P. 399.

структурой («Логика произведения искусства – это его структура»)⁵³⁹. Соответственно, каждая новая комбинация, новый тип связей между образами определяет законы поэтической Вселенной. Именно это позволяет избежать иерархии в организации, словами Тцара, «придать равную значимость каждому объекту: существу, материи и организму»⁵⁴⁰, в результате чего возникают необходимые условия для создания нового типа произведения искусства – произведения, «элементы которого являются одновременно художественными средствами»⁵⁴¹.

В своей «Заметке о поэзии», вышедшей в мае 1919 г. в 5-м номере журнала «Dada»⁵⁴² Тцара почти дословно цитирует положение из статьи Реверди, опубликованной в марте 1918 г. в «Nord-Sud»: «Сравнение – это литературный прием, который больше нас не устраивает. Существуют средства, с помощью которых можно создать и ввести образ, но его элементы будут взяты из сфер различных и удаленных друг от друга»⁵⁴³. Очевиден параллелизм в структуре двух отрывков: противопоставление поэтического образа сравнению («Образ не может родиться из сравнения»), определяющей характеристикой которого является то, что сближаемые в образе элементы принадлежат разным сферам («но из сближения двух реальностей, более или менее удаленных друг от друга»).

Несмотря на внешнее сходство двух интуиций, контекст, в котором они появляются, обнаруживает разницу в толковании образа у Тцара и Реверди. Так, процитированный фрагмент Тцара обрамлен двумя следующими утверждениями, определяющими его значение: «Оно [стихотворение] больше не будет оптикой рассудка или разума, впечатлением или способом преобразить отпечаток чувства». Сравнение «больше не удовлетворяет поэта»

⁵³⁹ Reverdy P. L'image // Œuvres complètes. P. 501.

⁵⁴⁰ Tzara T. Pierre Reverdy le voleur de Talan // OC I. P. 399.

⁵⁴¹ Tzara T. Un art nouveau // Ibid. P. 557.

⁵⁴² Рукопись заметки (TZR 438) датирована мартом 1917, но близость формулировок ставит под вопрос первичность текста Тцара.

⁵⁴³ Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 407.

(«не аналогия делает нас художниками»⁵⁴⁴), потому что эта риторическая фигура опирается на логику, в то время как поэтический образ ее отрицает. Более того, образ, по Тцара, является эффективным средством разрушения основ логики при помощи поэзии. Говоря о том, что поэтическое произведение не является преломлением чувства через оптику разума и здравого смысла, Тцара отрицает контролирующую роль интеллекта в организации структуры чувственного.

Согласно Реверди, лиризм поэтического произведения определяется эмоцией, которую вызывает шокирующий образ:

Шок не кажется ничем особенным, но эмоция, следующая за ним, длится, усиливает, лучится или овладевает вдруг всей чувствительностью целиком. Под лиризмом я понимаю то, что в искусстве может спровоцировать такого рода эмоцию. Два правильно подобранных слова, неповторимый образ, рожают лиризм [le font jaillir].⁵⁴⁵

«Шок» является центральным элементом стратегии Дада, – что подчеркивает Вальтер Беньямин в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: он описывает дадаизм как «эстетику шока», благодаря которой «произведение искусства стало снарядом», «центром скандала»⁵⁴⁶.

В поэзии Дада этот «шок» рождается за счет столкновения несопоставимых элементов. Яркий пример подобной поэтики Тцара дает в «Дада манифесте любви слабой и любви злобной», где он сталкивает элементы, не только удаленные друг от друга семантически («pantalon = eau », «préambule = sardanapale »), но также принадлежащие к разным грамматическим категориям («si = moustache », «un = valise ») или даже к разным языковым кодам («2 = trois », «nerf = »). Этот прием, безусловно, противоречит принципам поэтики Реверди: «Сближение двух реальностей, не имеющих никаких связей, не может быть плодотворным. Оно не производит

⁵⁴⁴ Tzara T. Note sur la poésie nègre // OC I. P. 401.

⁵⁴⁵ Reverdy P. Le lyrisme // Œuvres complètes. P. 576.

⁵⁴⁶ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1963. S. 35.

образа»⁵⁴⁷. Реверди предусматривает отношения «удаленные», но «верные», Тцара – противоречивые и хаотичные: «...или все это вместе неважно в каком порядке»⁵⁴⁸.

«Словесный салат»⁵⁴⁹ дадаизма – рецепт, одолженный из аполлинеровской «лавки старьевщика». Произвольность аналогий у Дада, достигающая апофеоза и нацеленная на эффект шока, прочно связана с аполлинеровской эстетикой «нового духа», согласно которой «сюрприз, неожиданность являются одной из главных пружин современной поэзии»⁵⁵⁰. Другим важным основанием сближения поэтики Тцара с аполлинеровской является пристрастие к языковым играм и к параномазии: вслед за Аполлинером Тцара считает каламбуры «трамплином лиризма» и «языковой наукой»⁵⁵¹. В то же время, это отличает взгляды Тцара от Реверди, согласно которому, созвучия не являются эффективным средством сближения гетерогенных реальностей. Этьен-Ален Юбер в доказательство того, что у Реверди «означающее» не играет определяющей роли при создании образа, приводит его реакцию на письмо Андре Бретона о плодотворности сближения слов «mère» и «mer»: Реверди отвечает Бретону, что «игра слов» не является «чистой, непринужденной, свободной»⁵⁵² и не может поэтому быть плодотворной моделью для поэтического образа.

Серж Фошро, противопоставляя поэтику Тцара предыдущим этапам в развитии теории образа, говорит о том, что между элементами образа у Тцара нет никакой связи:

Реверди более расчетлив: он предусматривает отношения отдаленные, но верные, он придает большое значение *эмоциональному эффекту*, в то время как Тцара, вслед за футуризмом предпочитает диссонанс и рассчитывает в первую

⁵⁴⁷ Reverdy P. L'image // Œuvres complètes. P. 496.

⁵⁴⁸ Tzara T. Dada manifeste de l'amour faible et l'amour amer // OC I. P. 377.

⁵⁴⁹ Benjamin W. Ibid. S. 38.

⁵⁵⁰ Apollinaire G. L'Esprit nouveau et les poètes // Œuvres en prose complètes. Paris, Gallimard. T. II, 1991. P. 949.

⁵⁵¹ Apollinaire G. L'antitradition futuriste // Ibid. P. 938.

⁵⁵² Hubert E.-A. Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy // Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme. Clamecy : Klincksieck, 2009. P. 17. Разница в отношении к параномазии лишь оттеняет ключевой момент слома между поэтиками Реверди и Бретона: последний в «Манифесте сюрреализма» 1924 г. приводит неточную цитату из «Образ», опуская эпитет «верный» (juste) в отношении сближаемых реальностей и, таким образом, наделяя идею «удаленности» первичным значением.

очередь на *оглушающую силу*. В образе или в сравнении у Реверди, и в меньшей степени у футуристов, все же есть связь – едва уловимая, тончайшая, но действительно присутствующая [réel], которая может быть обнаружена разумом или чувствами; Тцара же не принимает ни одного, ни другого, в его произведениях нет никакой связи⁵⁵³.

Это видение поэтики Тцара как нацеленной на создание лишь «оглушительного эффекта» и не поддающейся никакому структурированию, превалирует в специальной литературе. На наш взгляд, «диссонанс», о котором говорит Фошро, рождается зачастую не из отсутствия какой-либо связи, но из сближения противоположных элементов. Об элементах, принадлежащих к реальностям, обыкновенно противопоставленным в восприятии, нельзя, однако, сказать, что они не имеют никакой связи: эта связь тем более очевидна, чем сильнее между ними контраст.

§ 3.1.4. Дада – сплетение всех противоположностей

По Реверди, сближение двух противоположных реальностей не является плодотворным: «Две противоположные реальности не могут быть сближены. Они противопоставлены друг другу. Очень редко возможно извлечь силу из этого противопоставления»⁵⁵⁴. Тцара же считает «искру», рождаемую от столкновения двух противоположностей, признаком абсолютного искусства: «Порядок = беспорядок; я = не-я ; утверждение = отрицание : вот высочайший ореол абсолютного искусства. Абсолютного в чистоте космического и упорядоченного хаоса»⁵⁵⁵. Его стремление создать поэтический язык, который не подчинялся бы никаким законам логики, в первую очередь направлено против закона непротиворечия, о чем неоднократно прямо или косвенно говорится в манифестах: «ДАДА ДАДА ДАДА, (...) сплетение противоположностей и всех противоречий»⁵⁵⁶ ; «Я пишу этот манифест, чтобы показать, что противоположные вещи можно делать вместе, на одном свежем

⁵⁵³ Faucherau S. Expressionisme dada surréalisme et autres ismes. Paris : Éditions Denoël. T. II, 1976. P. 18.

⁵⁵⁴ Reverdy P. L'image // Œuvres complètes. P. 495.

⁵⁵⁵ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 59.

⁵⁵⁶ Там же. С. 70.

вдохе; я против разделений; я за непрерывное противоречие, а также за утверждение»⁵⁵⁷; «Дада <...> превращается – утверждает – говорит одновременно противоположное»⁵⁵⁸). «Сплетение противоположностей и всех противоречий», по Тцара, отражает жизнь как таковую, а не ее преломление через логический аппарат; Балль на ту же тему пишет: «Дадаист знает, что жизнь утверждает себя в противоречиях»⁵⁵⁹. Столкновение противоположных реальностей не просто дает особый поэтический эффект, освобождая поэзию от диктатуры логики, оно является источником нового знания, новой истины: «Единство и противоположность полюсов в одном порыве [dans un seul élan] могут быть истиной»⁵⁶⁰.

Тцара использует противопоставление на разных уровнях: начиная от оксюморона, заканчивая выстраиванием всей образной структуры стихотворения вокруг столкновения двух противопоставленных друг другу групп метафорических блоков. Так, «светоносные» образы противопоставляются «темным», образы хаотичного движения – геометрическим фигурам, символизирующим формальную стабильность и симметрию⁵⁶¹, элементы урбанистической Вселенной – образам флоры и органических процессов. Но в результате противопоставления Тцара добивается снятия логики противоречия, контрастирующие элементы принимают форму друг друга, «обмениваются атрибутами». «Слова любят друг друга»⁵⁶², прижатые так тесно одно к другому, по-настоящему переплетенные как полушария мозга или каюты трансатлантического

⁵⁵⁷ Там же. С. 54.

⁵⁵⁸ Тцара Т. Дада манифест любви слабой и любви злобной // 7 манифестов Дада. С. 116.

⁵⁵⁹ Балль, Х. Бегство из времени (12 июня) / Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. С. 421.

⁵⁶⁰ Тцара Т. Дада манифест 1918 // 7 манифестов Дада. С. 67.

⁵⁶¹ Эта черта поэтики Тцара была впервые выделена и описана американской исследовательницей и переводчицей творчества Тцара Мэри-Энн Коуз: «Одно из основных противоречий [tensions] в ранней поэзии Тцара проистекает из частого сопоставления движения с формальной устойчивостью определенных геометрических фигур» (Caws M.-A. Tristan Tzara // The Inner Theatre of Recent French Poetry. P. 61).

⁵⁶² Интересно, что авангардистские поэты часто используют метафору любви между словами для описания новой поэтической образности: «Аналогия есть только необъятная любовь, связующая отдаленные, с виду различные и враждебные вещи» (Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристической литературы // Футуризм. С. 152), «Слова занимаются любовью» (Breton A. Les Mots sans rides // Littérature Nouvelle Série. N° 7, 1922. P. 14).

парохода»⁵⁶³, «сплетенные противоположности и противоречия» стирают иерархию между элементами сопоставления.

Обнаружение основы противопоставления блоков позволяет увидеть структуру, скрытую за нарочито произвольной образностью. Центральные образы распределяют элементы по «полюсам противопоставления». Полюс – лейтмотивный образ в творчестве Тцара этого времени, соотносимый с темой поэзии. Он встречается, например, в стихотворении «Полный круговорот луны и света» (*Circuit totale par la lune et par la lumière*): «Вокруг магнитных полюсов лучи распределяются как перья/ павлинов»⁵⁶⁴. Метафора перьев здесь определяющая: разноцветье соответствует смысловому многообразию. В стихотворении «Вечер субботы» (*Samedi soir*) из неопубликованного сборника «*Mpala Gago*» мы сталкиваемся с другим знаковым употреблением образа полюсов: «полюса отдаляются отдаляются друг от друга в плодоносных затмениях»⁵⁶⁵.

Наконец, метапоэтический образ «полюсов» появляется в «Заметке о поэзии», которая, по словам Тцара, «могла бы служить предисловием»⁵⁶⁶ к сборнику «Двадцать пять стихотворений»:

Умение распознавать и собирать отпечатки желанной силы, которые повсюду – в языке цифр, выгравированные на кристаллах, на раковинах, на рельсах, в облаках, в стекле, внутри снега, света, на угле, руках, в лучах, которые группируются вокруг магнетических полюсов, на крыльях⁵⁶⁷

Последняя цитата, свидетельствуя о принципе построения образности, в то же время дает образец подобной структуры. Так, в этом фрагменте

⁵⁶³ Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 403.

⁵⁶⁴ Союз «как» выступает ложным маркером сравнения. Тцара часто использует «как», чтобы акцентировать искажения тропа при столкновении несопоставимых элементов. Это можно проследить на многочисленных примерах: «здесь каждый стул мягкий и удобный как архиепископ» («*Maison Flake* ») ; «слоны в цирке как свет» («*Réalités cosmiques vanille tabac éveil*»); а стихотворение «*La lettre anonyme*» и вовсе заканчивается союзом «как», не предлагая второго члена сравнения.

⁵⁶⁵ Tzara T. Samedi soir // OC I. P. 504. В «Первом небесном приключении господина Антипирина» «плодоносные затмения (*éclipses fructifères*) заменены на «целомудренные пропуски» (*ellipses pudibondes*). Образ «пропуска»/ «опущения» здесь метапоэтичен: он осмысляет эллиптическую образность отрывка.

⁵⁶⁶ Tzara T. Lettre à Jacques Doucet // OC I. P. 643.

⁵⁶⁷ OC I. P. 403.

«группируются» кристаллы, снег, лучи и крылья – лейтмотивные образы, связанные с топосом света и белизны в сборниках Тцара.

§ 3.1.5. Вереница неочевидных подобий

Ассоциации, благодаря которым образы можно дешифровать как относящиеся к одной группе, могут быть детерминированными или случайными. Так, к «полюсу света» относятся образы небесных тел (солнце, звезды), объектов, которые излучают свет (лампа, фонари), но также образы птицы, соли, сферы, фонтанирования, водопадов и те, что соотносятся с религиозной тематикой (архангел, лилия, нимб и т. д.). Образное сближение часто спровоцировано схожестью форм (солнце, голова, сфера) или цветов (соль и зубы, чернила и уголь) объектов, к которым отсылают элементы. Стихотворения дают множество примеров связей, кажущихся непроницаемыми, но оказывающимися, при внимательном анализе, детерминированными «внутренним интертекстом» поэтики Тцара.

Так, в 20-м фрагменте цикла «Кино календарь абстрактного сердца» следующий стих производит впечатление произвольного столкновением элементов: «les voyelles de sel dents immobiles sur les rails»⁵⁶⁸. Однако если восстановить контексты, в которых появляются указанные образы в других стихотворениях, можно обнаружить логику его построения. В «Les Saltimbanques» образ гласных связан с «белыми кровяными тельцами» (les voyelles sont des globules blanches)⁵⁶⁹, что проясняется через фоносемантическую концепцию Тцара, согласно которой гласная – это «чистый, примитивный элемент», «эссенция, молекула буквы». В «Droguerie-conscience» дважды появляется образ неподвижности: «seigneur immobile seigneur immobile»; le géant le lépreux du paysage/ s'immobilise entre deux

⁵⁶⁸ Tzara T. Cinéma calendrier du Coeur abstrait // OC I. P. 129.

⁵⁶⁹ Tzara T. Les saltimbanques // Ibid. P. 235. «Globules blanches» следовало бы перевести как «лейкоциты», но «blanc» согласовано по женскому роду с существительным «voyelles». На наш взгляд, это вызвано желанием Тцара актуализировать семантику белого в образе.

villes»⁵⁷⁰. Последняя цитата открыто аллюзивна по отношению к первому стихотворению сборника «Двадцать пять и одно стихотворение» — «Le géant blanc lépreux du paysage», которое открывается стихом, содержащим образ соли: «le sel se groupe en constellation d'oiseaux sur la tumeur de ouate»⁵⁷¹. В «moi touche-moi touche-moi seulement» образ «зубов» определяется через семантику белого: «mes dents sont plus blanches étoile»⁵⁷², которая детерминирует и сближение «зубов» со «звездой», появляющееся в еще одном стихотворении сборника — «Sage danse mars»: «les dents de l'étoile»⁵⁷³. Кроме атрибута белизны, «зубы» сближаются с образом «соли» и через ассоциацию со звездной тематикой («конstellации соли» и «зубы звезды»). Итак, сближение элементов в стихе из «Cinéma calendrier du cœur abstrait» создает метапоэтический образ «чистого», «белого» гласного звука; образы соли, зубов и неподвижности акцентируют эти смыслы при помощи метафорических и интертекстуальных связей.

Тот же поэтический принцип определяют структуру следующего фрагмента из «Манифеста 1918»: «les yeux blancs comme les lièvres des anges»⁵⁷⁴. В этом фрагменте он эксплицитен: сохранен союз «как», и проявлено основание аналогии (белые). Однако сама композиция метафоризирующего элемента свидетельствует о другом важном типе построения образных структур. Тцара часто использует дополнения существительного как метафоризирующий элемент таким образом, что он не определяет существительное и не является его зависимым членом, но вместе с ним выступает элементом развернутой метафоры. Мы увидим множество примеров подобного рода образов в поэзии Тцара: в «Двадцати пяти стихотворениях»: «лилии соли» («le lys de sel », La grande complainte de mon obscurité trois), «соляной туман» («le brouillard de sel », Printemps), «о мой

⁵⁷⁰ Tzara T. Drogue-conscience // OC I. P. 95.

⁵⁷¹ Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // Ibid. P. 87.

⁵⁷² Tzara T. Moi touche moi touche moi seulement // Ibid. P. 110.

⁵⁷³ Tzara T. Sage danse mars // Ibid. P. 100.

⁵⁷⁴ Tzara T. Dada manifeste 1918 // Ibid. P. 361.

анилиновый сон» («o mon sommeil d'aniline», Sainte), «кости из фарфора» («les os de porcelaine», noblesse galvanisée andré breton⁵⁷⁵) в «Домах»; в сборнике «О наших птицах»: «лилии из стали и соли» («les lys d'acier et de sel», Réalités cosmiques vanille tabac éveils), «ангельское декольте отполированного ледника» («décolleté angélique de glacier poli», Crime à voir clair), «белизна воздуха» («blanc de l'air», Un beau matin aux dents fermés), «чернильная пиявка» («sangsue d'encre», Longue-vue).

§ 3.1.6. Автореференциальность образов

Наконец, сущностной характеристикой образной системы в дадаистских сборниках Тцара, которой мы неоднократно касались в предыдущих главах, является то, что она постоянно отсылает к эстетическим и поэтическим принципам, провозглашаемым в манифестах и эссе. Центральные образы сборников (например, небесные тела, цвета и разные типы движения), создают своеобразные лейтмотивы, каждый из которых отражает одну из граней концепций литературы, искусства и языка Тцара.

Отсылая к установкам манифестов и эссе, стихотворения обнажают принципы собственного структурирования, – что Мэри-Энн Коуз называет «постоянно являющим себя самосознанием стиха» [the ever-present consciousness of the poem]⁵⁷⁶. И если в отношении ритма, мы говорили о том, что об автореференциальности свидетельствует акцентирование визуальной и звуковой материи, то в данном случае особенности структурирования центральных образов позволяют проследить, как сделан текст. Ярким примером этой особенности поэтики является выше проанализированный фрагмент из «Circuit totale par la lune et par la lumière». Стихотворение

⁵⁷⁵ Фарфор часто ассоциируется с чистотой и целомудрием в поэзии Тцара. Например, в «Газодвижимом сердце»: «A la fleur de porcelaine jouez-nous au violon la chasteté»; в Антиголове: «claire porcelaine, ô chaste déséquilibre».

⁵⁷⁶ Caws M.-A. Tristan Tzara // The Inner Theatre of Recent French Poetry. P. 67.

«Sainte» предлагает другой пример метадискурсивности, раскрывающей особенности образной системы текста:

concentration intérieure craquement des mots qui crèvent crépitent
les décharges électriques des gymnotes l'eau qui se déchire
quand les chevaux traversent les accouplements lacustres
toutes les armoires craquent⁵⁷⁷

Метафорические связи в отрывке группируются вокруг метапоэтического образа «концентрации слов», который проявляется через звуковую атрибутику, служащую основой сближения элементов. «Треск» и «хруст» сталкивающихся друг с другом слов уподобляется «электрическим разрядам», пускаемым гимнотами, и «треску» шкафов. При этом эффект «потрескивания» создается звукоподражанием – аллитерациями [kv]/[tv] и [ʃ]/[k] – в результате чего используемые образы как бы комментируют эффект, производимый текстом. Текст варьирует разные группы слов, сближаемых семантически («accouplements» и «concentration», «crèvent» и «se déchire», «eau» и «lacustres») и фонетически («crèvent» и «crépitent», «décharges» и «déchire»). Структура герметичных фрагментов стихотворения – таких, как «chevaux traversent les accouplements lacustres», детерминирована фонетическими и семантическими связями, которые образуют составляющие их элементы с другими элементами текста: так, «chevaux», по всей видимости, появляется благодаря звуковой ассоциации, повторению звука [ʃ], «accouplement» дублирует идею «концентрации», «lacustre» семантически связан с образом воды, а фонетически – воспроизводит сквозные в стихотворении звуковые закономерности [k], [t], [v].

Метафору «электрических разрядов» Тцара также использует, комментируя образную структуру произведений Реверди: «образы, которые разряжаются во всех направлениях [dans tous les sens] (почти электрический эффект при их смене)»⁵⁷⁸. Пускаемые «во все стороны» разряды

⁵⁷⁷ Tzara T. Sainte // OC I. P. 98.

⁵⁷⁸ Tzara T. Pierre Reverdy «Le voleur de Talan» // Ibid. P. 398.

сопровождаются реализацией «во всех отношениях» и «во всех смыслах» потенциала иносказательного заряда. Как и в случае с «Sainte» фонетические закономерности (повторение звуков [s] и [ʒ]), создающие эффект звукоподражания, усиливают образность.

§ 3.2. Ключевые структурообразующие образы в произведениях Тцара

§ 3.2.1. Герметичность поэзии и образ «светоносной темноты»

Первый опубликованный сборник Тристана Тцара «Двадцать пять стихотворений» был воспринят критикой как «пощечина общественному вкусу». Луи Арагон охарактеризовал эту книгу как «самую большую поэтическую травму, полученную им в жизни»⁵⁷⁹. «Двадцать пять стихотворений» не были бы оценены как «декларация об объявлении войны»⁵⁸⁰ и как «атака на самую основу мировосприятия»⁵⁸¹, если бы Тцара сознательно не добивался эффекта непонятной, герметичной поэзии.

На первый взгляд, сборник словно написан по знаменитому рецепту «Манифеста о любви слабой и любви злобной» – методом случайного соединения вырезанных из газеты слов. И хотя хрестоматийный фрагмент манифеста не что иное, как одна из программных литературных провокаций, многие стихотворения сборника в действительности представляют собой коллаж, своего рода «исправленный ready-made» (ready-made aidé), по терминологии Марселя Дюшана⁵⁸². Однако материалом для этого коллажа послужила не газета, которую дадаисты воспринимали как прообраз «низкого жанра» и манифест «бурлящей современности», но текст XVI в. – «Центурии» Мишеля Нострадамуса. Мотивы обращения к тексту «Центурий», а также

⁵⁷⁹ Aragon L. Sur les vingt-cinq poèmes // Tzara T. OC. I. P.642

⁵⁸⁰ Aragon L. Sur les vingt-cinq poèmes // TZR 2(1).

⁵⁸¹ Glancier G.E. Itinéraire de Tristan Tzara // Fontaine. № 61, 1947. P. 8.

⁵⁸² Duchamp M. Duchamp du signe. Paris : Flammarion, 1994. P. 191-192.

особенности его использования в поэзии во многом разъясняют структуру поэтической образности.

«Центурии» стали известны дадаистам благодаря Марселю Янко, который в 1916 г. нашел экземпляр книги в антикварной лавке и поделился своей находкой с другими деятелями «Кабаре Вольтер»⁵⁸³. По воспоминанию Янко, в цюрихском кругу сразу же разгорелся «спор за право использования некоторых слов»⁵⁸⁴. Неизвестно, кто одержал победу в диспуте, но Тцара, безусловно, неоднократно воспользовался этим правом при написании своих стихотворений: восемь текстов из ранних дадаистских сборников содержат следы заимствований из «Центурий»: три части «Великого плача моей темноты», «Горькое крыло вечер», «Аптека-сознание» из сборника «Двадцать пять и одно стихотворение», «Полный круговорот луны и цвета» и «Космические реальности ваниль табак пробуждения» из сборника «О наших птицах» (1923) и «Соль и вино» – стихотворение, добавленное к первому сборнику в 1946-м году⁵⁸⁵.

Впервые источник заимствования был установлен Анри Беаром, который обнаружил среди бумаг Тцара рукопись (TZR 572), представляющую собой компиляцию из цитат Нострадамуса. Беар установил, что эта рукопись послужила материалом для пяти стихотворений (три «Плача», «Аптека-сознание», «Горькое крыло вечер» и «Соль и вино»). Позже она была проанализирована Гордоном-Фредериком Браунингом, который добавил к этому списку еще «Полный круговорот луны и света» из книги «О наших птицах»⁵⁸⁶. На наш взгляд, еще одно стихотворение могло бы быть отнесено к этому корпусу текстов: об этом свидетельствует изученная нами рукопись MS

⁵⁸³ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее. (Голубицкая Н. В. Центурии Мишеля Нострадамуса как интертекст Двадцати пяти и одного стихотворения Тристана Тцара // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2019. № 3. С. 145–155.)

⁵⁸⁴ Janco M. Dada, Monograph of a Movement. Teufen : A. Niggli, 1957. P. 35.

⁵⁸⁵ Этот текст, однако, содержится в рукописи сборника, проданной Тцара Жаку Дусэ в 1922 году, что свидетельствует о том, что он был создан в дадаистский период.

⁵⁸⁶ Browning G.- F. The Genesis of the Dada Poem or From Dada to Aa. P. 117; Browning G.- F. Tristan Tzara: La grande complainte de mon obscurité // Europe. № 555, 1975. P. 212-213.

44 584 из архива Жака Дусэ, озаглавленная «Великий плач моей темноты». Этот неопубликованный документ, имеющий множество перекличек с вышеупомянутым TZR 572, содержит цитаты из другого стихотворения сборника «О наших птицах» – «Космические реальности ваниль табак пробуждения».

Преемственность «Двадцати пяти стихотворений» по отношению к поэтике «Центурий» не сводится лишь к прямым заимствованиям. Лейтмотивные образы небесных тел, синтаксические конструкции, имитирующие профетический дискурс⁵⁸⁷, архаичные эпитеты, – все это свидетельствует о более масштабном влиянии оккультного трактата на поэтику первого дадаистского сборника. Интертекст «Центурий» позволяет внести важные корректировки в критическую оценку книги: герметичные образы, которые зачастую принимают за образец «протосюрреалистической поэтики»⁵⁸⁸, восходят к алхимической картине мира, а «путаный» синтаксис «автоматических стихов» – к возрожденческому синтаксису суггестивного текста.

Марсель Янко, оценивая восприятие «Центурий» дадаистами, писал: «Несмотря на то, что эта книга была опубликована в 1555 году, мистическая поэзия Нострадамуса напоминала наши эксперименты с абстрактной поэзией. Мы нашли в ней отзвук наших собственных новых идей»⁵⁸⁹. Абстракция осуществлялась двумя основными приемами – отказом от выстраивания логических связей в дискурсивном фрагменте (произвольные ассоциации) или структурированием поэтического текста таким образом, чтобы фонический уровень превалировал над семантическим (альтернативные способы ритмизации, звуковая поэзия). В тексте «Центурий» Янко видит оба модуса

⁵⁸⁷ Профетический тон влияет на стилистику стихотворений Тцара; в особенности на частотное употребление различных форм *futur simple* в «La grande complainte de mon obscurité un» : «l'obscurité du fer en vin *changera*», «les aigles de neige *viendront*», «l'argile profonde en lait *changera*»; «le lait *troublera* la nuit», «les chaînes *sonneront*», «la pluie *composera* des chaînes/ *formera* dans l'espace des roues des rayons», «la marche militaire *éclatera*».

⁵⁸⁸ Caws M.-A. The Inner Theatre of Recent French Poetry. P. 98.

⁵⁸⁹ Nauman M. Fr. Janco Dada : entretien avec Marcel Janco// Dada circuit total. P. 167.

абстракции: «Именно этот абстрактный аспект в конце концов так повлиял на наших поэтов: звук, ассоциации, аллитерации, — превращали мистическую поэзию, преисполненную суггестивной силы, в по-настоящему новую поэзию»⁵⁹⁰. Поэзия Нострадамуса интересовала дадаистов той суггестивной силой, которая функционировала вне и как бы помимо смысла текста. «Звуковые стихи», подобно каббалистическому «языку птиц», воспринимались ими как проводник к некоему идеальному знанию. При этом поиски комбинации звуков, «вырывающихся из языка», параллельны поискам комбинации образов, создающих новое «видение мира». Хуго Балль, характеризуя свою «поэзию без слов» как «сокровенную алхимию слова» (*die innerste alchimie des Wortes*)⁵⁹¹, говорил, по всей видимости, не только о суггестивной силе поэтических звуков, но и об особом, «истинном» способе мировосприятия, рождаемом поэзией. Позже это качество «алхимии слова» будет охарактеризовано Бретоном как «освобождение воображения»⁵⁹².

Английская исследовательница авангарда Инес Хэджес говорит о том, что востребованность алхимической метафоры в сюрреализме объясняется тем, что она «предлагала аналогию качественного скачка восприятия, подобного попыткам алхимиков создать золото из первичных веществ [«base materials»]»⁵⁹³. Согласно Хэджес, «алхимический миф, воспринятый сюрреалистами, включал в себя концепцию ментальной трансформации»⁵⁹⁴, произведение при этом рассматривалось как «катализатор, который преобразует читателя или воспринимающего субъекта, давая ему возможность совершить радикальный интеллектуальный акт»⁵⁹⁵.

Несмотря на всю разницу в эстетике сюрреализма и дадаизма, замечание Хэджес можно расширить и на литературное поле Дада: согласно Тцара

⁵⁹⁰ Janco M. Dada, Monograph of a Movement. P. 35.

⁵⁹¹ Ball H. Die Flucht aus der Zeit. S. 104.

⁵⁹² Breton A. Second manifeste du surréalisme // La Révolution Surréaliste. N°12, 1929. P. 14.

⁵⁹³ Hedges I. Languages of revolt: dada and surrealist littérature and film. Durham: Duke university press, 1983. P. 20.

⁵⁹⁴ Ibid. P. 2.

⁵⁹⁵ Ibid. P. 4.

«любое действие – это мозговой выстрел из револьвера»⁵⁹⁶. Дадаистская гротескная программа «кретинизации публики»⁵⁹⁷ («Дада всеми силами делает все, чтобы идиот появился всюду»⁵⁹⁸) нацелена на то, чтобы привить читателю недоверие к здравому смыслу и к логике. Непонятное, нелогичное, неразборчивое используется поэтом-дадаистом, чтобы поспособствовать возникновению «качественного скачка» в восприятии читателя; в этом смысле маска поэта-дадаиста, «идиота, балагура и шарлатана», – гротескное отражение маски книжника-окультиста.

Тцара изображает травестированную сцену инициации в альтернативную систему восприятия в стихотворении «Белый прокаженный великан пейзажа», открывающем «Двадцать пять стихотворений»: «читатель начинает кричать/ начинает кричать начинает кричать в этом крике есть флейты которые размножаются кораллы/ читатель хочет умереть может быть или станцевать и начинает кричать»⁵⁹⁹. Здесь изображено символическое перерождение читателя: образ крика претворяется в «африканскую заумь» – фонетическую имитацию «негритянских стихов» (nfoùnda nbabàba nfoùnda tata nbabàba). Таким образом, «абстрактная» поэзия разрешает противоречия между читателем, у которого «каолин кишит в черепной коробке», и альтер-эго автора, чьи «мозги уходят к гиперболе». Алхимические мотивы представляют важную аналогию идеям об интеллектуальной трансформации, необходимой для восприятия дадаистской алогичной «антипоэзии».

Сквозной образ темноты, тематически структурирующий сборник «Двадцать пять стихотворений», в значительной степени определяется интертекстом «Центурий». С одной стороны, он связан с образом ночного неба – сценой космической драмы, с другой – с непроницаемостью сакрального поэтического слова, воспроизводящего эту драму. Обе референции «темноты»

⁵⁹⁶ Тцара Т. Господин аа антифилософ издает для нас сей манифест // 7 манифестов Дада. С. 93.

⁵⁹⁷ Béhar H. Le théâtre dada et surréaliste. Paris, 1979. P. 44.

⁵⁹⁸ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 113.

⁵⁹⁹ Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // OC I. P. 87.

синтезированы в строке, открывающей «Центурии»: «Estant assis de nuit secret estude»⁶⁰⁰, – и использованной Тцара в последнем стихотворении сборника «Соль и вино» (в тексте стихотворения Тцара меняет «assis» на антиномическое «debout»). Буквально следовало бы перевести эту цитату как «сидящий ночью в тайном кабинете»; но учитывая то, что слова *assis*, *secret*, *nuit* и *étude* образуют семантический блок, отсылающий к оккультному знанию, а *étude* кроме «кабинета» также обозначает «постижение», образ ночи в данном фрагменте можно трактовать как описывающий не только время, но и объект действия. В этом случае следовало бы перевести строку следующим образом: «В удалении сокровенного постижения ночи». Так, с первой строки «Центурий» образ тайного знания оказывается связанным с темнотой, и слова, относящиеся к семантическому полю последней («*nuit*», «*obscur*», «*nocturne*»), также становятся характеристиками оккультного знания. Для интерпретации «Двадцати пяти стихотворений» важно еще одно значение темноты, проясненное в предисловии «Центурий»: Нострадамус пишет о том, что пророчества «сознательно» им «затемнены» (*prophéties, lesquelles j'ay un peu voulu raboter obscurément*)⁶⁰¹. Не только содержание оккультного знания делает его недоступным, искусство проповедника заключается в том, чтобы «затемнить» его, тем самым «защитив» от профанации. Дадаистская бутада о «сознательном учреждении идиотизма» – не что иное, как травестированная версия этого положения.

Синтез всех трех значений темноты содержится в рукописи, фрагменты которой послужили материалом для шести стихотворений Тцара, содержащих заимствования из Нострадамуса: «L'obscurité de fer changera en vin et en sel/ Etant *debout*, de la nuit secret étude»⁶⁰². Последняя строка, вычеркнутая Тцара из черновика, позже добавленного к сборнику стихотворений «Соль и вино», в несколько измененном виде стала частью «Бокс III» из «О наших птицах» :

⁶⁰⁰ Nostradamus M. *Prophéties* / par Eugene Bareste. Paris : Maillet, 1840. P. 285.

⁶⁰¹ Nostradamus M. *Ibid.* P. 277.

⁶⁰² TZR 572.

«de l'obscurité profonde étude»⁶⁰³. К той же тематике «темного знания» отсылает и строка из стихотворения «Горькое крыло вечер»: «par astronomique révolution nocturne tu m'as donné connaissance»⁶⁰⁴. Все эти примеры, рассеянные по текстам, свидетельствуют о том, что «продуктивная темнота» поэтического мира Тцара созвучна «затемненным стансам» Нострадамуса.

Сопоставление темноты и света соответствует гносеологической концепции, стоящей за провокативными лозунгами Дада: «свет» поэтического знания может быть достигнут лишь за счет отказа от рационализма и преодоления сопротивления сознательно «затемненной поэзии». Фигуры «темного» и «светоносного» структурируют сборник «Двадцать пять стихотворений», сами названия стихотворений намечают контраст между категориями света и темноты: «Saut blanc cristal», «Pays voir blanc», «Le géant blanc lépreux de paysage», с одной стороны; и «Complaintes de mon obscurité un», «Complaintes de mon obscurité deux», «Complaintes de mon obscurité trois», с другой. В этом контексте эмблематично название стихотворения «Солнце ночь»: оно совмещает блоки темного и светоносного в единой фигуре, по всей видимости, связанной с образом затмения. Затмение как объединение противоположных космических начал, противоположных «полюсов», по Тцара, «плодоносно» («Суббота вечер»). Возможно, название стихотворения «Soleil nuit» Тцара заимствовано из первой «Центурии»: «De nuit soleil penserons avoir vu» (1:24)⁶⁰⁵, – в которой свет сакрального профетического знания выступает плодом «темного», «ночного» бдения.

Образы ночи и солнца оказываются соположенными в другом стихотворении Тцара, связанном с «астральной» тематикой: «Полный круговорот луны и света» из сборника «О наших птицах». Мы уже цитировали это стихотворение в связи с метапоэтическим образом «магнитных полюсов»;

⁶⁰³ Tzara T. Boxe III // OC I. P. 230.

⁶⁰⁴ Tzara T. Amer aile soir // Ibid. P. 107.

⁶⁰⁵ Nostradamus M. Prophéties. P. 289. Этот образ так же связан со сквозной в тексте Нострадамуса тематикой затмения. Например, в V-й «Центурии»: «Venus sera en cours si vertueux, / Qu'obfusquera du soleil tout a loy» (Nostradamus M. Ibid. P. 369).

противопоставление «полюсов» раскрывается впоследствии через образы солнца и ночи: «на северном полюсе огромный павлин медленно развернет солнце/ на другом полюсе будет ночь цветов которые поглощают змей» («au pôle nord un paon énorme déploiera lentement le soleil/ à l'autre pôle on aura la nuit des couleurs qui mangent les serpents»)⁶⁰⁶. Эти стихи раскрывают принцип построения текста: так, «полюс» ночи «притягивает» образы луны, «ночных рек», «звездного звона» и «лимона», являющегося, по всей видимости, метафорой луны (характерное для Тцара сближение образов по формальному и цветовому признаку)⁶⁰⁷. В то же время в стихотворении представлен комплекс «светоносных» образов, группирующихся вокруг центрального образа солнца: это лучи, водопады, «выстраивающиеся в своем собственном свете», «пути света». К этой же группе принадлежит эпитет «утренний», который один составляет целый стих. Герметичный образ «скользящего желтого» отсылает к той же тематике. Дешифровать его можно при помощи фрагмента из стихотворения «Ange», где тот же глагол «glisser» характеризует движение солнца: «le soleil glisse tangente de l'atmo/sphère /glisse auréole».

«Полный круговорот» – одно из стихотворений, отмеченных особенным влиянием «Центурий». Само название является, по нашему убеждению, модифицированной цитатой из Нострадамуса: «...maintenant que sommes conduits par la **lune**, moyennant la totale puissance du Dieu éternel, qu'autant qu'elle aye parachevé son **total circuit**, le Soleil viendra & puis Saturne».⁶⁰⁸ Сатурн, который, согласно алхимической символике, представляет свинец, «заточает» солнце. Образ Сатурна связывает название с первой строкой стихотворения Тцара («l'œil de fer en or changera»): она в свою очередь является переписанным фрагментом IX-й «Центурии» («Saturne d'or en fer se

⁶⁰⁶ Tzara T. Circuit totale par la lune et par la lumière // Ibid. P. 191.

⁶⁰⁷ В румынском стихотворении «Insomnie» (1915 года) есть другой пример подобного метафорического сближения: «Presse, Seigneur, le citron lunaire/ Pour que l'innocence du ciel soit». (Tzara T. Insomnie // Ibid. P. 61).

⁶⁰⁸ Nostradamus M. Ibid. P. 271.

changera» (9 :44)⁶⁰⁹. Название и первый стих связывает тематика трансформации, кругооборота, который осуществляется между двумя «магнитными полюсами» — ночи и солнца, свинца (железа) и золота.

В «Двадцати пяти стихотворениях» есть другой знаковый образ алхимической трансформации: «alors l'obscurité de fer en vin et sel changera»⁶¹⁰ в «La grande complainte de mon obscurité un». Глагол «changer» предусматривает переход между стадиями, объединяя крайние точки оппозиции темного (obscurité de fer) и белого (sel). Фигура трансформации повторяется в тексте еще раз, причем стадией, к которой векторально устремлена метаморфоза, выступает другой образ, отсылающий к семантике белого: «où l'argile profonde changera en lait». «Молоко» же в другом фрагменте стихотворения выступает как элемент, затрудняющий движение ночи, противопоставленный ей: «le lait troublera la nuit les chaînes sonneront». Последний герметичный образ позволяет трактовать близкая к нему строка из «Полного круговорота»: «des fleuves nocturnes grimpent avec le feu vers la voie lactée». Возможно, молоко выступает метонимией «Млечного пути»: Тцара намеренно затемняет метафору, которая при отсылке к группе светящихся звезд проясняется как свет, мешающий ночи.

Столкновения противоположных по семантике образов в поэзии Тцара соответствует алхимической доктрине очищения через соединение противоположных элементов. Именно поэтому цитаты из Нострадамуса, в которых зашифрованы ключевые стадии трансформации материи, органично вписываются в текст стихотворений. Поэтика метаморфоз, с одной стороны, связана с алхимической идеей трансформации и очищения, с другой – с дадаистской программой преодоления законов логики и, в частности, закона непротиворечия. Преодолевая противопоставление через трансформацию образов, Тцара создает ощущение, что все элементы его поэтической

⁶⁰⁹Nostradamus M. Ibid. P. 418. Замена «Сатурна» на «глаз» симптоматична: во многих текстах Тцара глаз является метафорой небесных тел.

⁶¹⁰ Здесь и далее: Tzara T. La grande complainte de mon obscurité un // OC I. P. 90.

Вселенной восходят к единой субстанции. По выражению Анри Беара, речь идет о «первобытной магме, где вещи и сущности взаимопроникают, где ничто еще не различимо»⁶¹¹.

Кроме «Центурий» на формирование сквозного образа «светоносной темноты» повлиял еще один источник вдохновения Тцара – «негритянское» искусство. Центурии и корпус «негритянских стихов» можно рассматривать как два литературных «реди-мейда», послуживших материалом для дадаистских стихотворений, – помимо поэтологических причин, их сближает важный исторический факт. На вечере «Старого и нового искусства» (*Alte und Neue Kunst*) в Галерее Дада 12 мая 1917 года⁶¹² Тцара читал вперемешку отрывки из «Центурий» и адаптированные (переведенные или транслитерированные) стихи из журнала «Антропос». Рассуждения Янко о характерных чертах текста «Центурий», ценившихся дадаистами («абстрактный аспект (...): звук, ассоциации, аллитерации»), могло бы послужить и описанием того, что вдохновляло Тцара в «негритянских стихах». Оба этих источника привлекали Тцара «алогизмом» (с точки зрения современной ему европоцентристской, позитивистской культуры) и суггестивной силой, опорным средством дадаистской борьбы против разума.

Отсылка к «негритянской культуре» дает еще одно объяснение увлечению мотивами черного и белого, темного и светлого. Метафорическое осмысление, которое Тцара дает этой тематике в «Заметке о негритянской поэзии»: «Из черноты черпаем свет» (*Du noir puisons la lumière*)⁶¹³, – созвучно его утверждениям о «светоносной», «темной» поэзии Нострадамуса, рожденной из «изучения ночи». «Негритянское» искусство, «искусство детства времен», обладает, по Тцара, «простой, богатой светоносной наивностью», являющейся «выражением чистоты»⁶¹⁴. Чистое, священное и

⁶¹¹ Béhar H., Carassou M. *Dada : histoire d'une subversion*. P. 8.

⁶¹² *Dada : recueil littéraire et artistique*. Zürich. № 1, 1917. P. 18.

⁶¹³ Tzara T. *Note sur l'art nègre* // OC I. P. 394.

⁶¹⁴ Ibid.

наивное – атрибуты света, черпаемого из «черного». Все эти значения синтезированы в стихе «mes anges sont des nègres»⁶¹⁵ из «Décomposition» (сборник «Mpala Garoo»).

Тцара определяет силу «негритянской поэзии» при помощи метафоры «излучения»: «Установить в точке, где соединяются силы, откуда внезапно брызжет [jaillit] сформулированный смысл, невидимое излучение субстанции, естественное, но скрытое и справедливое, наивно, без объяснения»⁶¹⁶. «Невидимое», «скрытое» «излучение» противопоставлено «искусственному свету» разума, о котором Тцара говорит в «Конференции дада»: «Разум является такой же организацией, как и другие, (...) он служит тому, чтобы создать порядок и внести ясность там, где их нет»⁶¹⁷. «Естественные отношения» элементов, образующие «скрытый порядок» и не предполагающие «объяснений», – еще одна ипостась иллюзорно «темной», непроницаемой поэзии. Играя на полисемии «темноты», Тцара противопоставляет ее как нечто лишенное света светоизлучающему, как нечто непроницаемое – рациональной ясности.

«Порядок» – самое распространенное слово, с помощью которого Тцара характеризует поэзию, что кажется парадоксальным в контексте программных дадаистских манифестов. «Порядок» предполагает наличие связей, логика которых кажется недоступной, так как она не является продуктом разума (то есть проекцией человеческого ума), она определяется естественными отношениями вещей. Именно поэтому связи между элементами представляются «ясными», но «тайными», о чем Тцара пишет и в заметке об искусстве Ханса Арпа: «Всё естественное удерживает ясность скрытой структуры»⁶¹⁸.

⁶¹⁵ Tzara T. Décomposition // Ibid. P. 506

⁶¹⁶ Tzara T. Note sur la poésie nègre // Ibid. P. 400.

⁶¹⁷ Tzara T. Conférence sur Dada // Dada est tatou. P. 269.

⁶¹⁸ Tzara T. Note sur l'art H. Arp // OC I. P. 395.

В «Заметке о поэзии» Тцара дважды говорит о «темноте»: «Темнота продуктивна, если она является светом – настолько белым и чистым, что наши близкие им ослеплены»; «Под корой срубленных деревьев я ищу рисунок будущих вещей и сил, и в каналах жизнь наполняет, возможно, железную и угольную темноту»⁶¹⁹. Видимая оппозиция темноты и света разрешается в первой цитате в образе чистоты, – что повторяет образную структуру из «Заметки о поэзии». «Темнота железа и угля» и «рисунок будущих вещей» во второй цитате отсылают, на наш взгляд, к «Центуриям». «Ослепляющая темнота» – еще один перифраз «невидимого тайного излучения», которое призвано «ослепить» читателя.

В стихотворении «Святая» Тцара, как и в «Круговороте», и в «Солнце ночь» сталкивает солярные и онирические образы : «солнечные лучи родов толковательница снов в северном солнце/ большая свеча в колодце фрукты яйца и жонглеры распределяются в наших нотах вокруг студенистого солнца для нашего света который есть болезнь» (*les rayons solaires de l'accouchement l'oniromancienne au cœur boréal / la grande chandelle dans le puits les fruits les œufs et les jongleurs se rangent dans nos nuits autour de soleil gélatineux pour notre lumière qui est une maladie*)⁶²⁰.

«Святую» связывает с «Полным круговоротом» метапоэтический образ «упорядочивания» («se rangent...autour») какофонического ряда элементов: «колодцы фрукты яйца жонглеры». Кроме того, в «Круговороте» павлин «распускает солнце» «на северном полюсе», а рассеянные по тексту фрагменты – «vers le nord», «boréal» – концентрируют «северную» тематику. В «Святой» аналогия повторяется: образ солнечных лучей соседствует с «сердцем севера», который, в свою очередь, образует общий семантический блок с другим фрагментом текста: «au vent tu l'agites comme la torche de mercure vers le nord».

⁶¹⁹ Tzara T. Note sur la poésie // OC I. P. 405.

⁶²⁰ Tzara T. Sainte // OC I. P. 98.

Структура двух процитированных стихов определяется, на наш взгляд, противопоставлением двух образных групп, одна из которых отсылает к семантике света, солнца, другая – к онирическому, темному. Так, «толковательница снов» появляется на фоне «солнечных лучей». В следующем стихе та же образная структура определяет отношения между «большой свечой» и «колодцем», которые в свою очередь предваряют появление ключевых образов солнца и ночи. Две фигуры, помимо схожего типа семантического контраста между элементами (темный/светоизлучающий), объединяет синтаксический повтор (предлога «dans») и игра на созвучии ([nçi] и [rçi]).

Образ «студенистого солнца», испускающего «больной свет», – определяющий для стихотворения «Святая». Тцара «выворачивает наизнанку» образ солнца, играя с традиционными значениями солярной метафоры в поэзии (источника света, жизни, знания, истины, вдохновения). В стихотворении «Ремарки» (которое в первоначальной версии сборника было последним) Тцара использует похожий прием трансгрессии традиционной символики – образ «гнилого солнца»: «уже давно я преодолел лживую индустрию/ где ты влачишь сейчас твоё существо гнилого солнца» («depuis longtemps j'ai surpassé l'industrie mensongère/ où tu traînes en ce moment ton être de soleil putride»)⁶²¹.

Патетический тон стихотворения (разоблачение «лживой индустрии») неслучайно напоминает дадаистские манифесты; к тому же самому образу «гнилого солнца» Тцара прибегает в «Дада манифесте 1918»: «Я объявляю, что все способности космоса противятся этому трипперу гниющего солнца, выпущенного с заводов философской мысли»⁶²². «Заводы философской мысли», перифразом которых является «лживая индустрия», порождают болезнь «гнилого солнца». В этой цитате имплицитно используются метафорические

⁶²¹ Tzara T. Remarques // OC I. P. 118.

⁶²² Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада С. 69.

смыслы: разоблачающий ценности рационализма, триумф которых традиционно представлен солярной метафорикой, Тцара связывает достижения просвещения с образами «триппера», «гнили», «болезни». Образ «больного солнца» также появляется в стихотворении «Моряк», где Тцара называет его «оранжевой язвой»⁶²³. Низведение небесного светила – традиционный для авангардистской литературы мотив: в этом смысле «Победа над солнцем» русских футуристов или «Убийство лунного света» итальянских – родственные явления, связанные с иконоборческими установками авангарда. Будетляне, вырывающие «жирные корни солнца», «пропахшие арифметикой»⁶²⁴, как и дадаисты, противопоставляют себя представителям традиционной культуры, «которые столько смотрели на солнце, что их лицо сплющилось» (*il a tant regardé le soleil que son visage s'aplatissa*)⁶²⁵; «гнусная попытка всякой падали скомпрометировать солнце» привела к необходимости свергнуть старое солнце. В поэме «Приблизительный человек», которая вся представляет собой космогонистско-эсхатологическую драму, появляется образ «гниющего солнца», выросший из дадаистской поэтики: «мякоть гниющего солнца без воронов и червей в незапятнанной неприступной белизне» (*douce de soleil putréfaction sans corbeaux ni vers dans la blancheur invincible immaculé*)⁶²⁶.

Гниение, разложение и болезнь так же связываются с образами, отсылающими к семантике белизны. «Белый прокаженный великан пейзажа», стихотворение, открывающее «Двадцать пять стихотворений», является своеобразным поэтическим манифестом этой темы. Антиномия «белого» и

⁶²³ Tzara T. *Le marin* // OC I. P. 210.

⁶²⁴ Кручёных А. Победа над Солнцем // Кушлина О. Б. Драма первой половины XX века / О. Б. Кушлина, Д. Р. Тевекелян, В. В. Медведев. М.: Слово, 2000. С. 330.

⁶²⁵ Tzara T. *La première aventure céleste de M. Antipyrine* // OC I. P. 83.

⁶²⁶ Tzara T. *L'homme approximatif*. P.32. Скорее всего, Тцара играет здесь на полисемии слова «vers», которое можно перевести и как «червь», и как «стих». Это сквозная игра в его творчестве. В «Первом небесном приключении», «снующие стихи/ черви» появляется в контексте с «другими животными»: «Il y a une grande auréole où les vers circulent en silence / car les vers et les autres animaux ont aussi des peines» (Tzara T. *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* // Ibid.) ; в «Пеламиде» осуществляется снижение созданного образа «свещающих стихов» за счет упоминания «кишок» (что намекает на возможную трактовку «vers» как червей/глистов) : «les vers luisants parmi nous parmi nos entrailles et nos directions» (Tzara T. *Pélamide* // Ibid. P. 102)

«прокаженного», определяющая поэтику названия, усиливается первым стихом: «соль группируется в созвездиях птиц на ватной опухоли» (*le sel se groupe en constellation d'oiseaux sur la tumeur de ouate*)⁶²⁷. Все элементы этого стиха имплицитно (птицы, опухоль) или эксплицитно (соль, вата, констелляция) отсылают к белизне. Образ «ватной опухоли», по всей видимости, перифраз белой туберкулезной опухоли («*tumeur blanche*»), сконструирован с помощью распространенного в творчестве Тцара приема, когда один из элементов устойчивого словосочетания подменяется ассоциацией. Что касается образа птиц, по стихотворениям Тцара рассыпаны примеры ассоциаций птиц с тематикой белизны. Так, показательна герметичная конструкция «к белизне к птицам» («*vers le blanc vers l'oiseau*») из «Уединения»⁶²⁸, и «свисти птичья белизна» («*siffle blanc d'oiseaux*») из стихотворения «Мудрец танец март»⁶²⁹.

Образная структура определяется, с одной стороны, соотнесенностью всех ее элементов с тематикой «белизны», с другой – совмещением противоположных блоков белого и болезненного, созвездий и опухоли. Следующие два стиха строятся по тому же принципу: «в его легких балансируют астерии и клопы/ микробы кристаллизуются в пальмах мускулов качелей» (*dans ses poumons les astéries et les punaises se balancent/ les microbes se cristallisent en palmiers de muscles balançoires*). Образы астерий и кристаллизации симметричны «созвездиям», «микробов» и «клопов» («*punaise*» так же отсылает к затхлому запаху).

Первый стих «Великана» являет читателю сцену формирования, упорядочивания поэтической Вселенной. «Созвездия птиц» и «ватная опухоль» – два знаковых образа, отсылающих к порядку построения стиха из первичного материала – соли (что актуализирует значение алхимической реакции как метафоры поэтической трансформации). Фигуры «созвездия» и

⁶²⁷ Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // Ibid. P. 87.

⁶²⁸ Tzara T. Retraite // Ibid. P. 97.

⁶²⁹ Tzara T. Sage danse mars // Ibid. P. 100.

«ваты» представляют собой две антиномичных модели стихотворной структуры: созвездие, классическая метафора стихотворной целостности, где «каждый элемент имеет свое место в группе», контрастирует с аморфной волокнистой массой. Упорядочивание, формирование, структурирование становится центральным мотивом стиха, к которому отсылают многочисленные возвратные глаголы («se grouper», «se balancent», «se cristallisent», «se développent»). При этом порядок, выстраиваемый на глазах читателя, еще трижды в тексте уподобляется волокнистому материалу: «языки пламени превращаются в губчатые образования» (« Les flammes se développent en formation d'éponges »), «лестницы поднимаются подобно крови ганга/ папоротники⁶³⁰ к шерстяным степям моя случайность к водопадам/ языки пламени стеклянные губки соломенные тюфяки раны соломенные тюфяки» (les échelles montent comme le sang gangà/ les fougères vers les steppes de laine mon hazard vers les cascades/ les flammes éponges de verre les paillasses blessures paillasses). В стихотворении «Стекло пересечь безмятежный», дающем другой образ «вызревающего» стиха, Тцара опять сталкивает «губку» и «стекло»: «колонизованная в цветении губок/ песня кристаллизована/ в/ вазе тела с цветком дыма» («colonisée en floraison d'éponges /la chanson cristallisée/ dans le vase du corps avec la fleur de fumée »)⁶³¹.

§ 3.2.2. Верх и низ. Тоска по восходящей вертикали

Один из первых критиков творчества Тцара Мишелен Тиссон-Браун, адаптируя прием исследуемого им автора (который последние десять лет своей жизни провел за расшифровкой «секрета» анаграмм Вийона), выдвинул гипотезу, согласно которой в псевдониме «Тристана Тцара» закодированы два слова: «земля» (ȧrǎ на румынском) и «астра»⁶³². Эта трактовка,

⁶³⁰ Слово fougère можно перевести и как «фужер», и как «папоротник». Тцара, очевидно, играет на полисемии слова: одно значение актуализирует соседство с образом степей, другое – с «губками из стекла».

⁶³¹ Tzara T. Verre traverser paisible // OC I. P. 94.

⁶³² Tison-Braun M. Tristan Tzara : inventeur de l'homme nouveau. P. 17.

альтернативная классической интерпретации Клода Серне, считающего, что в псевдониме зашифрованы слова «тоскующий в своем отечестве» (*trist în țară*), позволяет предположить, что в самом имени поэта отразился сквозной мотив его будущего творчества, сформировавшийся еще в период его увлечения символизмом, – «разорванности» между землей и небом, названный румынской исследовательницей Екатериной Грюн «тоской по восходящей вертикали».⁶³³

В «Заметке о негритянском искусстве» Тцара изображает вертикаль как антропоцентричный принцип симметричной организации мира: «Человек ходит вертикально. Все в природе симметрично <...> В человеке я вижу луну, растения, черноту, металл, звезду, рыбу»⁶³⁴. В последней цитате образы выстраиваются группами, распределяясь по «полюсам» и иллюстрируя идею симметрии: так, светоносный образ луны противопоставлен темноте, органическая растительность – неорганическим металлам. Что касается последних двух образов звезды и рыбы, их сопоставление свидетельствует о вертикальной симметрии в организации космического пространства. Звездный и подводный мир в поэзии Тцара служат отражениями друг друга и часто меняются местами. Так, в стихотворении «Вечер» звезда оказывается на месте своего «отражения»: «рыбаки возвращаются со звездами вод» (*«les pêcheurs reviennent avec les étoiles des eaux»*)⁶³⁵. Этот троп обнаруживает удивительную близость к концепции «взаимной метафоры», предложенной Жераром Женеттом в статье «Обратимый мир».

Анализируя поэтику Сент-Амана, Женетт обращает внимание на сквозную аналогию «рыб» и «птиц» («Эти два вида фауны почти неразлучны у Сент-Амана, и (как это бывает на море) если появляется один, то тут же не

⁶³³ Grûn E. L'image récurrente de la route chez trois écrivains romains d'expression française. P. 65.

⁶³⁴ Tzara T. Note sur l'art nègre/ / OC I. P. 394-395.

⁶³⁵ Tzara T. Soir // Poésies complètes. P.230. Аналогия звезды и рыбы сохраняется и в поздней поэзии Тцара и служит основанием для более сложной метафорической игры в сборнике «40 chansons et déchansons»: «le poisson de ta main/ dans l'eau de ma mémoire/il dort ou c'est comme /à la belle étoile /les pêcheurs les astronomes /le convoient les malins».

медлит появиться и другой»)⁶³⁶, которая, по его мнению, дает ключ к концепции мира, характерного для «барочной души»⁶³⁷, и в то же время определяет принцип структурирования поэтических элементов. Биполярный мир, предполагающий симметрию между «верхом» и «низом», является, по Женетту, «обратимым»: образы верха и низа создают «взаимную метафору», обмениваясь предикатами друг друга (плавающая птица, летающая рыба).

Поэтика Тцара парадоксально близка к барочной в связи с «обратимостью» тропов и симметричной картиной мира. Сближение дадаизма и барокко, в отличие от распространенного в специальной литературе сравнения сюрреализма и барокко⁶³⁸, насколько нам известно, никогда не осуществлялось исследователями. Разумеется, речь идет в первую очередь о «структурной» параллели, но точками пересечения двух поэтик также являются и онирическая тематика, и сквозные мотивы грез и двойничества.

Стихотворение «Вокруг» показательное, с точки зрения контаминации образов рыбы и птиц, первые две строфы указывают на взаимозависимость элементов, «если появляется один, то тут же не медлит появиться и другой»:

когда рыба рассекает
речи озера
когда она играет гаммы
прогулку дам

quand le poisson rame
le discours du lac
quand il joue la gamme
la promenade des dames

когда птица пожилая девица
проглатывает свою жизнь
милыми песенками
зажигает воздушную цепь

quand l'oiseau vieille fille
avale sa vie
en chansons gentilles
allume la chaîne d'air⁶³⁹

Анафора («когда») подчеркивает синтаксический и образный параллелизм в построении двух строф. Характерно, что и рыба, и птица преобразуют среду, к которой они принадлежат (водную и воздушную), и их действия в обоих случаях связаны со звукопроизводством, что всегда в поэзии

⁶³⁶ Женетт Ж. Обратимый мир // Фигуры: В 2 т. Т. 2. М: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. С. 58.

⁶³⁷ Там же.

⁶³⁸ Riffaterre M. La métaphore filée dans la poésie surréaliste // Langue française. Vol. 3, № I, 1969. P. 46-60.

⁶³⁹ Tzara T. Autour // OC I. P. 204.

Тцара является маркером метадискурсивности. Образы «песни» птиц и «гаммы» (которую играют рыбы), отсылающие, очевидно, к одному смысловому блоку,⁶⁴⁰ разносят «песенку дадаиста»⁶⁴¹ между водой и небом.

Бестиарий Тцара преимущественно заселен воздушными (птицы и насекомые) и водными (рыба, морские звезды и морские губки) обитателями, образы которых особенно часто встречаются в метадискурсивных фрагментах. Симптоматично, что «птицы» фигурируют в названии второго сборника Тцара («О наших птицах»); а во фрагменте из сборника поэм-манифестов «Господин АА Антифилософ» рыба является «средой», рождающей поэтический импульс: «В нервах рыб вибрирует дада» (*Dans les nerfs des poissons il y a la vibration dada*)⁶⁴². Еще в ранней румынской поэзии два симметричных образа фауны связываются с тематикой письма. В «Бессоннице» Тцара сравнивает рыб с буквами: «маленькие разноцветные рыбы циркулируют в форме букв» (*Et de petits poissons colorés qui circulent en forme de lettres*)⁶⁴³, а в стихотворении «Темнеет» птицы выступают знаком божественного письма: «Он [Бог] рисует тушью птиц» (*«il [Dieu] peint à l'encre les oiseaux»*)⁶⁴⁴. Что касается более поздних стихов, как мы показали во второй главе, «птицы, летящие вниз» в стихотворении «Арка», служат метафорой пишущегося поэтического текста. И рыбы, и птицы часто в произведениях Тцара играют роль метафоры букв/звуков. В стихотворении «Аптека-сознание» повторяется ассоциация рыб и букв: «красный длинный сухой рисующий рыб и буквы в цвете» (*rouge long sec peignant poissons et lettres sous la couleur*)⁶⁴⁵. В «Первом небесном приключении» в реплике господина Бумбума песня птицы

⁶⁴⁰ Их близость можно было бы описать с помощью более поздней цитаты из «Приблизительного человека»: «сочная песня на гамме языка» (*la chanson savoureuse sur la gamme de la langue*) // Tzara T. *L'homme approximatif*

⁶⁴¹ Tzara T. *Chanson dada* // Ibid. P. 231.

⁶⁴² Tzara T. *Monsieur Aa Antiphilosophie* // *Poésies complètes*. P. 493.

⁶⁴³ Tzara T. *Insomnie* // OC I. P. 61.

⁶⁴⁴ Tzara T. *Le jour décline* // Ibid. P. 39. Интересно, что уже молодой Тцара преодолевает образно символистскую парадигму: изображение птиц как «черных письмен» Бога, очевидно, спорит с маллармеанской драмой «черного человеческого письма», являющегося «негативом» Божественного – белых созвездий на ночном небе: «Tu remarques, on n'écrit pas lumineusement sur le champ obscur, l'alphabet des aster... l'homme poursuit noir sur blanc» (Mallarmé S. *Quant au livre*// *Œuvres complètes*. P. 370.)

⁶⁴⁵ Tzara T. *Droguerie-conscience* // OC I. P. 95.

сравнивается с песней поэта: «там где птица ночь 1000 поет на решетку/ где птица ночь поет с архангелом/ где птица ночь поет для апашей/ и ты замерзла в небе рядом с моей прекрасной песней»⁶⁴⁶ (là où oiseau nuit 1000 chante sur le grillage/ où oiseau nuit chante avec l'archange/ où oiseau nuit chante pour les apaches /et tu as gelé au ciel près de ma belle chanson); в «Газодвижимом сердце» «Ухо» произносит реплику, в которой образ птиц трансформируется в стихотворение через общую для них метонимию «пера»: «365 птиц – каждый день птица улетает – каждый час перо падает – каждые два часа пишется стихотворение – его нарезают ножницами» (365 oiseaux — tous les jours un oiseau s'en va — toutes les heures une plume tombe — toutes les deux heures on écrit un poème — on le découpe avec les ciseaux)⁶⁴⁷; в стихотворении «Вечер» повторяется образ из румынских стихов Бога, пишущего птицами на небе: «милостивый боже: сделай шерсть нежной для страдающих влюбленных / нарисуй маленьких птичек тушью и измени образ на луне » (bon dieu : faire la laine tendre aux amoureux dolents/ peins les petits oiseaux à l'encre et renouvelle l'image sur la lune)⁶⁴⁸; наконец, большое количество образов подобного рода встречается в сборнике «Господин Аа Антифилософ»: «Пока из его рта вылетают птицы насвистывая циркумфлекс закупоривают бутылки на витрине гласных где машут платочками посреди расчетов возможности и мечты»⁶⁴⁹; «В нервах рыбы вибрирует дада, да, да, вторит неточный инструмент водопад без запаха»⁶⁵⁰.

Гастон Башляр, рассуждая о взаимодополнительности образов птиц и рыб в поэзии Лотреамона (любимейшего автора Тцара⁶⁵¹), называет этот феномен естественным для «наивного воображения», обусловленным

⁶⁴⁶ Tzara T. La première aventure céleste de Monsieur Antypirine // Ibid. P. 81.

⁶⁴⁷ Tzara T. Le cœur à gaz // Ibid. P. 167.

⁶⁴⁸ Tzara T. Soir // Poésies complètes. P. 230.

⁶⁴⁹ Tzara T. Monsieur Aa Antiphilosophie // Poésies complètes. P. 504.

⁶⁵⁰ Ibid. P. 493.

⁶⁵¹ В заметке «Крах юмора ответ на опрос» Тцара пишет: «Не достаточно ли будет сказать: Рембо+Лотреамон+Жарри – самое чистое и сложное выражение французского искусства?». Лотреамону посвящены несколько эссе Тцара.

«сходством пространства среды» и «механической гомотетией»⁶⁵². Кроме того, он приводит свидетельство Ролана де Реневиля, который замечает, что «некоторые оккультисты в классификации относят птиц и рыб к особой породе, отличной от других животных», и указывает на многочисленные пейзажи художников-примитивистов, «на которых в листве деревьев под видом привычных обитателей сидят рыбы». Согласно Реневилю, это «оригинальное смешение начато еще в первых строках Библии, где можно прочесть, как Бог в один и тот же день создавал рыб и птиц»⁶⁵³.

Замечание о «наивном воображении» дает важный контекст для понимания востребованности образной контаминации верха и низа, в частности птиц и рыб у Тцара. Идею «вертикальной симметрии» Тцара впервые оформляет именно в «Заметке о негритянском искусстве» и связывает ее с вертикальным положением человека во время ходьбы. «Космические элементы», «симметрично переходящие друг в друга»⁶⁵⁴, «группируются вокруг человека»⁶⁵⁵; при этом основанием перехода и сближения является не только то, что они являются отражением друг друга, но и схожесть положения тел при движении (горизонталь, противопоставленная «вертикальной» ходьбе человека).

Кроме того, бестиарий переводимых Тцара «негритянских стихов», являющихся одним из главных источников вдохновения и артефактом «наивного воображения», почти исключительно состоит из птиц и рыб, так как рыбалка является центральным сюжетом многих песен, а сами они уподобляются пению птиц. Так, образ рыбы – центральный в стихотворениях «Ewhe», «Loritja», «Wauru», птицы – в «Bassoutous», «Suaheli», «Sotho» и в «Toto waka», большая часть которого состоит из онomatопей, имитирующих птичье пение. Кроме того, повторяющиеся в стихах Тцара образы грифа и

⁶⁵² Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 303.

⁶⁵³ Там же.

⁶⁵⁴ Tzara T. Note sur l'art nègre // OC I. P. 395.

⁶⁵⁵ Tzara T. Pierre Reverdy « Le voleur de Talan » // Ibid. P. 399.

урубю словно «переселены» из мира «негритянских» песен (например, «Ewhe» и «Naudi»).

Возможно, частично под влиянием «примитивной» ментальности происходит и смешение двух элементов: определяющий образ «летающих рыб» (POISSONS VOLANTS) встречается в эмблематическом, с точки зрения проявления примитивистских тенденций, стихотворении «Говорящая деревяшка, или умопостигаемый знак с острова Пасхи». При этом авангардистская эстетика вносит иногда свои коррективы в иконическую симметрию между водной и воздушной стихией, в стихотворении-манифесте «Заявление без претензии» в оксюморонной конструкции птица заменена аэропланом: «Подводное формирование трансхроматических аэропланов»⁶⁵⁶.

Кроме пар птицы и рыбы, звезды и рыбы, в сборниках Тцара можно найти другие примеры сплетения бинарных элементов, выдающих вертикальную организацию поэтического мира. Так, по принципу оксюморона построен следующий стих из «Моряка» «: «урубю пускает корни в небе» (urubu s'enracine dans le ciel)⁶⁵⁷. Глагол «укореняться» (s'enraciner), отсылающий к «земле», противоположен по семантике действию, ассоциируемому с птицей. В стихотворении «Гальванизированное благородство Андре Бретон» (Noblesse galvanisée André Breton) из сборника «Дома» образ «грифа», «лежащего спать в небе» (se couche), построен по тому же принципу. Эсхатологическая атмосфера «Великого плача о моей темноте два» формируется в том числе образом «заземленной» птицы: «в топких краях где птицы приклеиваются в молчании» («dans les régions boueuses où les oiseaux se collent en silence»). Лишенные возможности летать, птицы приклеиваются к грязи.

Манифестом вертикальной поэтики можно считать фрагмент заметки о Хансе Арпе: «Вершина поет то, что говорится в глубине» («La hauteur chante ce qu'on parle dans la profondeur»)⁶⁵⁸. Поэтический фрагмент, которым

⁶⁵⁶ Тцара Т. Заявление без претензий // 7 манифестов Дада. С. 78.

⁶⁵⁷ Tzara T. Le Marin // OC I. P. 210.

⁶⁵⁸ Tzara T. Note sur l'art. H. Arp // Ibid. P. 395.

заканчивается заметка, является, по всей видимостью, реализацией заявленной поэтики: он открывается ключевым словом «симметрия», которое поясняет выстраиваемую образную структуру между «птицей, превращающейся в нимб», «всход хмеля» (в оригинале глагол «monter» задает семантику восходящей вертикали), и «скарабеем», «любящим звезду». Близкий по структуре и семантике образ встречается в стихотворении «Танец каучук стекло», в котором «улитка» «поднимается по оси» к «белой стране». Улитка связана с темой «вертикали» и в выше процитированном фрагменте «Говорящей деревяшки»; образ «летающих рыб» замыкает цепь вертикально организованных элементов: солнца, звезды и улитки: «СВЕТ БЕЛЫЙ ОЧЕНЬ БЕЛЫЙ БЕЖАТЬ СОЛНЦА И ЗВЕЗД УЛИТКА ИЛИ ЛЕТАЮЩАЯ РЫБА» («UNE LUMIERE BLANCHE TRES BLANCHE FUIR SOLEIL ET ÉTOILE ESCARGOT OU POISSONS VOLANTS»). Несогласованный глагол «fuir», по всей видимости, служит семантическим сдвигом от верхнего полюса «белого света» и «солнца» к «улиткам» и «рыбам», однако эпитет «летающие» опять рисует картину взаимоотражаемого по оси мира. При этом образ «оси» проявляется в конце отрывка: «ОСЬ 4 ЧЕЛОВЕКА В РАЗНЫХ ПОЗИЦИЯХ ЛЕСТНИЦА» (L'AXE 4 HOMMES EN POSITION DIFFÉRENTE UNE ÉCHELLE). Характерно, что замыкается «вертикальный ряд» символическим образом вертикальной организации *par excellence* – лестницей.

Как мы показали выше в отношении топоса света, Тцара часто обращается к традиционной символике. Служащая моделью структурирования образов, вертикальная организация свидетельствует и об аксиологических аспектах «асцензионального воображения»⁶⁵⁹. Согласно Башляру, «всякая аксиологизация вертикальна»: «из всех метафор метафоры высоты, возвышения, глубины, снижения, падения являются аксиоматическими по преимуществу», «они наделены неким существенным признаком» и «повелевают диалектикой энтузиазма и тревоги»⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. С. 26–27.

⁶⁶⁰ Там же.

«Диалектика энтузиазма и тревоги», рождаемая образами взлета/восхождения и падения, определяет тему поэтического творения. Тцара часто играет на традиционной символике, которая связывает тему восхождения с трансценденцией, с очищением, образная структура его текстов адаптирует вертикальную модель вместе с ее аксиологическими аспектами. Так, в «Манифесте Дада 1918» Тцара появляется характерный для этой диалектики образный ряд, воспроизводящий сцену творения:

«Всякий занимается искусством на свой манер, если ведаёт радость, стрелой устремленную в астральные сферы или спускающуюся в шахты с трупными цветами и плодородными судорогами»⁶⁶¹.

Динамика восхождения и нисхождения детерминирует и фрагмент, посвященный творчеству в «Заметке о поэзии»:

«Момент интенсивности, когда красота и жизнь, сконцентрированная на проволочных возвышенностях, поднимается к вспышке, синее дрожание нашими намагниченными взглядами привязывает нас к земле, которая покрывает снегами вершину»⁶⁶².

По обоим отрывкам видно, что Тцара преодолевает диалектизм оппозиции «верха» и «низа» в осмыслении творческого порыва: «плодородные судороги», рожденные спуском к трупным «цветам», в той же мере являются отправной точкой творчества, как и «вспышка» при подъеме к «гряде звезд»; «земля», связанная с «синим дрожанием», в то же время относится и к «вершинам».

Эпитет «синий», которым Тцара характеризует «дрожание земли», – один из наиболее часто встречающихся в его поэтике, причем он постоянно связан с двойной тематикой плодородия (в том числе творческого) и противоположного ему отсутствия творческой потенции и пустоты. Так, в первом «Великом плаче» за строкой «плодородное колесо синих муравьев» («roue féconde des fourmis bleues») тут же следует стих «нимб пронзительная засуха боли» («nimbe sécheresse suraiguë des douleurs »)⁶⁶³. Тцара характеризует

⁶⁶¹ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С.56.

⁶⁶² Tzara T. Note sur l'art // OC I, p. 393.

⁶⁶³ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité un // Ibid. I. P. 90. В манифесте «Дада 1918» используется тот же образ «плодородного колеса», который рисует творческое обновление мира: «rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu».

словом «синий» мужской половой орган, который, с одной стороны, отсылает к тематике потенции, с другой – к половой немощи, которая ассоциируется со смертью: «мой любовный орган синий я смертен месье синийсиний» (*mon organe amoureux est bleu je suis mortel monsieur bleubleu*)⁶⁶⁴, «странный орган называемый синий синий (*un organe étrange appelé bleu bleu*)⁶⁶⁵. Во втором «Плаче» появляется сквозной метапоэтический образ «дрожи», который в «Заметке о поэзии» был связан с землей :«Вздрагивания страдание моя дочь пустой и синей дали / моя голова пуста как отельный шкаф/ Скажи мне медленно рыбы обездоленных дрожат и разбиваются» (*tremblements souffrance ma fille du rien bleu et lointain/ ma tête est vide comme une armoire d'hôtel/ dis-moi lentement les poissons des humbles tremblent et se cassent*)⁶⁶⁶. В последнем стихе рыбы, по всей видимости, являются метафорой букв и языка (выше мы прояснили эту связь), «синее ничто», описывающее пустоту в голове, обрекает рыб (поэзию) на то, чтобы разбиться. Синий очень часто описывает вертикальную симметрию поэтической Вселенной: с одной стороны, он связан с темой морских глубин: «дерево скелета покрытого весенними листьями/ вертится в глубинах моря вторя синим вальсам» (*« l'arbre du squelette couvert des feuilles du printemps/ tourne au fond de la mer avec les valse bleues »*)⁶⁶⁷, с другой – с возвышенностью, ночным небом и темой асторономии: так, в «Cinéma calendrier du cœur abstrait» встречается образ «случайностей» «в синих одеждах сателлитов»⁶⁶⁸, во втором «Великом плаче» «синий» связывает низ (метро) и верх (астрономия): «Тащимся всегда за цветом который кажется еще более синим, чем метро и астрономия» (*«traînons toujours par la couleur du monde qu'on dirait plus bleue que le métro et que l'astronomie»*)⁶⁶⁹, в «Маленьком сибирском городке» синий свет держит «нас» «приплюснутыми к потолку» (*«une lumière bleue qui nous tient ensemble*

⁶⁶⁴ Tzara T. Froid jaune // OC I. P. 104.

⁶⁶⁵ Tzara T. Monsieur aa soumis à la taxe // Poésies complètes. P. 680.

⁶⁶⁶ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité deux // OC I. P. 92.

⁶⁶⁷ Tzara T. Herbar des jeux et des calculs // Ibid. P. 199.

⁶⁶⁸ Tzara T. Cinéma calendrier du cœur abstrait // Ibid. P. 126.

⁶⁶⁹ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité deux // Ibid. P. 92.

aplatis sur le plafond»⁶⁷⁰); наконец в «Диалоге между кучером и спичкой» «синева» характеризуется как «звучная», что всегда маркирует в творчестве Тцара мета-тему поэзии, как мы показали в предыдущей главе: «Я ухожу в звучную синеву» («je m'en vais dans le bleu sonore»)⁶⁷¹.

Продолжая тему «асцензиональной» модели, можно найти и другие примеры, отсылающие к этой семантике. Так, в стихотворении «Уединение» в движении «к белому к птице» синтезируются идеи стремления к «белизне» и к «верху»⁶⁷². В «Стекло пресечь безмятежный» нисходящее движение, напротив, ассоциируется с отсутствием света: «вертикаль спускается к моей усталости которая больше меня не озаряет («une verticale descend dans ma fatigue qui ne m'illumine plus»)⁶⁷³. При этом в первом «Великом плаче» Тцара в очередной раз играет на искажении традиционной вертикальной образности, рисуя образ молитвы, не восходящей к небу, но нисходящей к земле: «подойди ко мне пусть тебя не смущает моя молитва она спускается в землю» («viens près de moi que la prière ne te gêne pas elle descend dans la terre »)⁶⁷⁴. Эта перевернутая вертикаль, как и тематика «больного света» и подмена белого черным, осуществляет трансгрессию по отношению к традиционной эстетике. Поэтому «падение» часто дополняется «антипоэтическими» элементами, например, скатологическими и скабрёзными образами: «в то время как ангелы испражняются птицы падают»⁶⁷⁵; «еще один сломанный ангел падает как экскременты грифа»⁶⁷⁶; «птицы [метафора дадаистской поэзии] испражняются на буржуа»⁶⁷⁷.

В стихотворении «Белый прокаженный великан пейзажа», рисуя метаморфозу антропоморфного космоса, части которого отражаются друг в

⁶⁷⁰ Tzara T. Petite ville en Sibirie // Ibid. P. 114.

⁶⁷¹ Tzara T., Huelsenbeck R. Dialogue entre un cocher et une alouette. Ibid. P. 494. Конструкция «s'en aller» часто в произведениях Тцара связывается с началом творческого акта: в «Великане пейзажа»: «mes cerveaux s'en vont vers l'hyperbole»; в «Горьком крыле вечере»: «mes pensées s'en vont — au pâturage les moutons — vers l'infini».

⁶⁷² Tzara T. Retraite // Ibid. P. 97.

⁶⁷³ Tzara T. Verre traverser paisible // Ibid. P. 94.

⁶⁷⁴ Tzara T. La Grande complainte de mon obscurité un // Ibid. P. 90.

⁶⁷⁵ Tzara T. L'amiral cherche la maison à louer // Ibid. P. 493.

⁶⁷⁶ Tzara T. La queue du diable et la bicyclette Eluard // Ibid. P. 139.

⁶⁷⁷ Tzara T. La première aventure céleste de Monsieur Antypirine // Ibid. P. 79.

друге, верхняя и нижняя границы мира обозначены симметричными образами. Образу «верха» («соль группируется в созвездиях птиц») соответствуют два образа подводной метаморфозы: «языки пламени», превращающиеся «в формации губок» («les flammes se développent en formation d'éponges»), и «подводная тиара», «распускающаяся в золотых водорослях» («la tiare sous-marine qui se dénoue en algues d'or»). Два полюса связывает другой классический образ вертикальной символики – лестница: от «подводной тиары» к конstellациям птиц ведут «лестницы, поднимающиеся как кровь» («les échelles montent comme le sang»). Интересно, что Тцара играет с прагматическим измерением текста: небесный мир, явленный в первых, верхних строках текста визуальнo противопоставлен подводному, образ которого создается последними, нижними строками стихотворения.

Вертикальная иерархия элементов присутствует и в следующем стихотворении сборника – «Движение». Два антиномичных образа, «обрамляющих» текст, создают вертикальную симметрию поэтической Вселенной. Текст открывается образом зарождения поэтического импульса: «астрономическое горловое полоскание/ вибрирует вибрирует вибрирует вибрирует в металлическом горле вершин» («gargarisme astronomique/ vibre vibre vibre vibre dans la gorge métallique des hauteurs»); и заканчивается низвержением «вой моей последней ясности низвергается в пропасть» (aboïement de ma dernière clarté se précipite dans le gouffre)⁶⁷⁸. Кроме изображения двух «полюсов» вертикального мира – вершины и пропасти – о близости стихов свидетельствуют образы «полоскания» и «воя» (лая). В словаре Тцара отсылающие к шуму и к нечленораздельным звукам слова выступают метафорой поэтической «зауми». В этом смысле «gargarisme» и «aboïement» принадлежат к тому же блоку, что и рассеянные по стихам и манифестам слова «crépitement», «craquement», «grincement», «hurlement»,

⁶⁷⁸ Tzara T. Mouvement // Ibid. P. 89.

варьирующие тему «шумовой» поэзии⁶⁷⁹. Особенно символична семантическая близость «aboïement» к слову-манифесту «hurle», которое повторяется 134 раза в конце «Манифеста любви слабой и любви злобной». В своей целостности «Движение» воспроизводит схему, описанную в выше процитированной заметке об Арпе: «Вершина поет о том, что говорится в глубине».

Иногда вертикальная симметрия поэтического мира создается одним стихом: так, конструкция из XX-го фрагмента календаря намечает эту модель: «Лампы загипнотизированы солевыми шахтами». «Лампами» и «фонарями» Тцара часто подменяет образ астральных тел, солнца и луны, а «шахты» являются эмблематическим образом «низа»: метафора творения в выше процитированном отрывке «Манифеста» связана со «спуском в шахты»; нетрудно увидеть и параллель между «намагниченными взглядами», направленными к «земле» в «Заметке об искусстве», и «загипнотизированными шахтами» «взглядами» ламп.

Второй «Великий плач» так же концентрирует образы, маркирующие тему вертикали: все стихотворение построено вокруг противопоставления двух полюсов верха и низа, которые, в свою очередь, связаны с антиномией света и тьмы. Первый образ, отсылающий к этой тематике, воспроизводит «перевернутую» вертикаль: «В топких местностях где птицы увязают в тишине» («dans les régions boueuses où les oiseaux se collent en silence»)⁶⁸⁰. Как видно, тишина, отсутствие звука связана с тем, что птицы приклеены к грязи вместо того, чтобы летать. Следующий стих «астральный рыцарь» представляет собой резкий синтаксический слом по отношению к предыдущей строке: номинативная конструкция контрастирует с предыдущей. «Астральный рыцарь» противопоставлен «птицам» и образно. Это образ, очевидно, заимствован из Вселенной Нострадамуса, он отсылает к

⁶⁷⁹ О том, что лай связывается именно с поэтической речью, свидетельствуют и многочисленные фрагменты из «Приблизительного человека» (о связи поэтики которого с ранними дадаистскими сборниками мы говорили неоднократно), например: «seuls dans l'écho de nos propres aboïements d'ondes mentales».

⁶⁸⁰ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité deux. // Ibid. P. 92.

«астральному духу», «гению, созданному из воздуха и огня»⁶⁸¹. В той же строфе привлекают внимание еще два образа, символически репрезентующих, по нашему мнению, «вертикальное воображение» и также представляющих собой номинативные конструкции, словно по принципу коллажа встроенные во фрагмент, – это «повешенный» и «дерево». Так как «повешенный» соседствует с образом «астрального рыцаря», восходящего к алхимической семантике, возникает соблазн интерпретировать его, руководствуясь той же логикой. В Таро «повешенный» представляет собой XII-й Аркан и отсылает к символу треугольника, направленного вверх (выше мы анализировали образ «глаза, запертого в треугольнике» из «Дикой воды», очевидно, восходящего к той же символике), который в свою очередь представляет собой «Великое делание». Крайне важно, что фигура, изображенная на карте, подвешена за ногу, таким образом, инициация души в абсолютное знание (что символически представляет собой карта) происходит под знаком перевернутого мира. Основа ассоциации между «повешенным» и «деревом» в этом контексте очевидна: образ «повешенного» отсылает к «богу повешенных» Одину и мифологеме обретения «сути мира» через такое же «перевернутое» подвешение к дереву Иггдрасиль. Кроме того, в работах о мифопоэтике постоянно воспроизводится мысль о том, что испытание Одина представляет собой расхожую модель «шаманской инициации» (возможно, на Тцара повлияли не только «Центурии», в которых образ «повешенного» воспроизводится практически в каждой главе, но и источники, толкующие шаманизм, интересовавший Тцара и своей связью с важной для дадаизма идеей глоссолалии).

Фрагмент из «Второго плача», упоминающий «астрального рыцаря», «повешенного» и «дерево», заканчивается следующим стихом: «капля воды сбегает и поднимается к другим цветам». Этот образ насыщен внутренними интертекстуальными связями: дешифровать его помогает контекст других

⁶⁸¹ Béhar H. Commentaires // Ibid. P. 654.

произведений Тцара. Так, образ «сбегающей капли» имеет неоспоримую связь со стихотворением «Космические реальности ваниль табак пробуждение»:

ХП
ФАРФОРОВАЯ замышляемая песня
я устал – королевская песня
дерево ломится от плодов как лампа
Я ПЛАЧУ желать подняться выше чем капля воды извивается в небе потому что больше нет земной
гравитации ни в школе ни в мозгу
моя рука холодная и сухая но она ласкала воду фонтана
и еще я видел (в небе) нечто подобное воде вкручивающейся в плоды и камедь ⁶⁸²

Благодаря отсутствию «земной гравитации» «замышляемая песнь» поднимается вверх, подобно восходящей «капле воды», которая имеет здесь несколько ипостасей – фонтана и слезы «лирического героя»⁶⁸³. Отметим отдельно, что Тцара постоянно обращается к образу «фонтанирования» и противоположному ему образу «водопада», которые, очевидно, встраиваются в динамику восхождения/ нисхождения и связанными с ними мотивами творческого подъема/ спада. Так, в стихотворении «Соли полуночи» фрагмент: «чувство ли это это белое фонтанирование» («est-ce sentiment se blanc jaillissement»)⁶⁸⁴, – соседствует образом с «черной дрожи» (frisson noir), родственным «синему дрожанию», проанализированному выше. В «Полном круговороте» образ «водопадов» связывается с семантикой света: «и водопады вы видите? выстраиваются в их собственном свете» (« et les cascades voyez-vous ? se rangent dans leur propre lumière »), – и вводит тему оппозиции света и тьмы, которая появляется в следующих выше цитируемых строках: «на северном полюсе огромный павлин медленно развернет солнце/ на другом полюсе будет ночь цветов которые поглощают змей»)(au pôle nord un paon énorme déploiera lentement le soleil/ à l'autre pôle on aura la nuit des couleurs qui

⁶⁸² EN PORCELAINE la chanson pensée
je suis fatigué — la chanson des reines
l'arbre crève de la nourriture comme une lampe
JE PLEURE vouloir se lever plus haut que le jet-d 'eau serpente au ciel car il n'existe plus la gravité terrestre à l'école et dans le cerveau
ma main est froide et sèche mais elle a caressé le jaillissement de l'eau
et j'ai vu encore quelque chose (au ciel) comme l'eau visse les fruits et la gomme
Tzara T. Réalités cosmiques vanille tabac éveils // OC I.P. 221.

⁶⁸³ Стоило бы отдельно поговорить о применимости этой категории к дадаистской поэзии, но эта проблема заслуживает специального исследования и не является темой данной работы.

⁶⁸⁴ Tzara T. Sels de minuits // Ibid. P. 201

mangent les serpents)⁶⁸⁵. Со светом связан и метапоэтический образ водопадов в «Дада манифесте 1918»: «харкать подобно светоносному фонтану неслужливую или влюбленную мысль» («cracher comme une cascade lumineuse la pensée désobligeante ou amoureuse»⁶⁸⁶).

В первом «Плаче» можно проследить постоянную динамику озарения и творческой немоты, которую отражает трансформация воды. Так, первая строфа, открывающаяся жалобой на видимое отсутствие вдохновения, связывается с образом «водопада»: «я без души водопад без друзей и без талантов господь» («je suis sans âme cascade sans amis et sans talents seigneur»)⁶⁸⁷, – и заканчивается восхождением, олицетворяемым образом фонтанирования/ разбрызгивания воды: «и подобно светозарной рекламе моей души несчастье фонтанирует из сферы» («et comme la reclame lumineuse de mon âme malheur jaillit de la sphère»). Сфера здесь скорее всего представляет собой метафору головы, о чем можно судить по предваряющим этот образ фрагментам: так, строка появляется сразу после образа воспоминаний, которые «красными спиралями сжигают мозг» (по сквозной логике Тцара, противопоставленного образу «холодного верчения зигзагов крови», которым открывается стихотворение); соответственно, «фонтанирующая» жалоба – и есть рождающаяся на глазах у читателя поэзия «Великого плача», словно Афина, выходящая напрямую из головы поэта-дадаиста. Далее следуют выше проанализированные образы, повторяющие ту же динамику: «светоносная башня», колесо, «плодоносящее синими муравьями», «иссушенный нимб»; наконец, вода обретает новую ипостась во время космистской метаморфозы, из «крови» и «водопадов» она превращается в «молоко»: «глубокая глина превратится в молоко/ и молоко нарушит спокойствие ночи цепи зазвонят» («l'argile profonde changera en lait/ et le lait troublera la nuit les chaînes sonneront»). Молоко, как мы показали ранее, является здесь одновременно метонимией и метафорой Млечного пути. Таким образом, из «глубин» «плач» возносится к

⁶⁸⁵ Tzara T. Circuit totale par la lune et par la lumière // Ibid. P. 191.

⁶⁸⁶ Tzara T. Manifeste Dada 1918 // Ibid. P. 367.

⁶⁸⁷ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité un // Ibid. P. 90.

звездному небу. Но и это не завершает «верчение», «зигзаги» воды в макрокосмической картине: «цепи», которые зазвонят с пришествием «молока», оказываются в следующей строке метафорой дождя – нисходящей обратно на землю воды, потревожившей ночь своим «звоном»: «дождь образует цепи» («la pluie composera des chaînes »).

Первый «Великий плач» и «Космические реальности», таким образом, объединяет не только сквозной мотив плача, но и динамика восхождения и нисхождения, связанная с трансформациями воды, которая представлена в ипостасях «слёз», «водопада» и «дождя», с одной стороны, и «фонтанирования», «брызга», «капли воды», «сбегающей» от «земного притяжения» и устремляющейся вверх – к «небу», к «Млечному пути», к «другим цветам», – с другой. Движение к «другим цветам» из «глубокой глины» также параллельно движению «к другим астрономиям» («vers les autres astronomies»), осуществляемом «от трупа», и творящим «странную восходящую страну» («et du cadavre monte un pays étrange») рождаемой поэзии в другом стихотворении – «Холодный желтый»⁶⁸⁸.

Упоминание образа «мозга» в контексте восхождения обнаруживают и иные параллели, выстраиваемые между первым «Плачем» и произведениями Тцара. Так, характерно упоминание «мозгов, уходящих к гиперболе»⁶⁸⁹ в «Белом прокаженном великане пейзажа». Эта гипербола, очевидно, отсылает к «перепрыгиванию через каноны Красоты и ее контроль» из программного отрывка «Заявления без претензии». Все вышеупомянутые цитаты так или иначе осуществляют этот прыжок и осмысливают его – будь он направлен к «другим астрономиям» или к «другим цветам». Каждый из «подъемов» маркируется, помимо прочего, блоком синонимических лексических конструкций: глаголами «s'en aller», «fuir», «s'échapper» и «partir». К намеченному блоку текстов также относится по этому принципу фигура

⁶⁸⁸ Tzara T. Froid jaune // Ibid. P. 104. По Тцара, образ является «уникальной конструкцией», когда он «поклонник цвета» и «насыщенного и интенсивного» [Note sur la poésie // Ibid. P. 404.]. Тцара ищет возможности транспонировать «интенсивность» современной живописи в поэзию. Эта установка находит осмысление в стихотворении «Итог»: «ПРОДВИГАЙ ЦВЕТ НА РАЗНЫХ ЯЗЫКАХ».

⁶⁸⁹ Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // Ibid. P. 87.

восхождения из стихотворения «Горькое крыло вечер»: «мои мысли уходят – к стадам овцы – к бесконечности симметрично («mes pensées s'en vont – au pâturage les moutons – vers l'infini symétriquement»)⁶⁹⁰. Второй «Великий плач» заканчивается восхождением к синтезирующему все другие цвета и определяющемуся символикой Абсолюта и трансценденции белому (отрывок предваряется риторической конструкцией, использующей характерную лексику «partir»):

когда ты хотел бы уйти?

(...)

листья группируются в конструкции⁶⁹¹ крыльев успокаивают нас на острове и
поднимаются как строй архангелов

огонь белый

Тематика белизны, создаваемая образами «конструкции крыльев» и «строя архангелов», достигает апофеоза в кульминирующей метафоре белого огня, которую Тцара, верный своим «заигрываниям» с прагматическим измерением текста, отделяет большим пробелом – белизной пустого пространства страницы. Как мы могли увидеть по предыдущим примерам, тексты из «Семи манифестов» и сборника «Ламповые» постоянно обнаруживают связи с поэзией, то же можно проследить и в отношении образа «строя архангелов», который является частью «Второй заметки об искусстве»: «Вертикаль: в осмыслении бесконечности ощущая глубину момента перед животным <...> Если возможно пережить чудо мы достигли вершины где твоя кровь станет строем архангелов, медикаментами»⁶⁹². Трансформация крови в строй архангелов одновременно связывает «Заметку» и второй «Великий плач» с первым «Плачем», где «кровь» превращается в «молоко» (и – в «Млечный путь»). Несмотря на то, что во втором «Плаче» «белому огню» и

⁶⁹⁰ Tzara T. Aimer aile soir // Ibid. P. 107.

⁶⁹¹ Характерно, что в рукописи стихотворения на месте слова «конструкции» значится слово «констелляция» TZR 1 (4).

⁶⁹² Ассоциация медикаментов с образами астрономии и ангелов появляется и в других стихотворения «ангел растворяется в таблетке и диссонансах» (Sainte); «мой календарь подпрыгивет медикамент астральный бесполезных улучшений» (Calendrier 1). Пассаж из «Дада манифеста 1918» проясняет эту связь через другой контекст: «Сентиментальность: увидев, как какие-то люди ссорятся и скучают, они придумали календарь и лекарство благоразумие».

«строю архангелов» не предшествует непосредственное упоминание «крови», образ «вен вдоль бога» («mes veines le long du seigneur») очевидно отсылает к «крови» и вписывает ее, во-первых, в тематику трансценденции (при том, что предлог «le long de» «опрокидывает» образ в горизонтальную логику), а во-вторых – в тематику вертикально симметричного антропоморфного Космоса. Пользуясь сравнением со сквозными структурами других текстов, можно интерпретировать и следующие строки, рисующие образ матери, «ожидającej в снегах»: очередная ипостась воды появляется в связи с образом «первоначала» (на который указывает упоминание бога в предыдущем стихе), белизна снега при этом предшествует очищению крови и его переходу в «белую» стадию, а семантика холода противопоставляется «огненному» элементу финального этапа метаморфозы.

Отдельного внимания заслуживает вышеупомянутый образ дерева, который является сквозным в творчестве Тцара и в каждом отдельном тексте создает тематику (и структурное обоснование) вертикальной и симметричной картины мира. В рукописи первого «Плача» фигура «дерева» упоминается дважды: «Он взлетит делая вещи столь высокие/ В иерархии подобной дереву» («Il volera faisant choses si hautes/ En hiérarchie comme l'arbre») ⁶⁹³. Стоит отметить, что «дерево» является в этой конструкции единственным элементом, добавленным Тцара к заимствованному фрагменту из Нострадамуса ⁶⁹⁴. Это показывает, насколько безусловна для Тцара связь образов «иерархии» и «дерева» – символа вертикальной организации Космоса. Этот иконический образ Тцара использует во многих своих текстах. Так, в заметке об «Арпе», не раз упоминаемой нами в связи с вертикальной символикой, Тцара пишет: «Природа организована в своей цельности, снасти сказочного корабля к точке излучения, согласно принципу, который упорядочивает кристаллы и насекомых в иерархиях, подобных дереву» ⁶⁹⁵

⁶⁹³ MS 45 584.

⁶⁹⁴ « Il volera faisant choses si haultes, / En hierarchie n'en fut oncq un pareil » // Nostradamus M. Prophéties. P. 431.

⁶⁹⁵ Tzara T. note sur H. Arp // OC I. P. 395.

Образ «универсального», «тотального дерева», формирующего космическую иерархию, можно увидеть также в стихотворении «Гербарий игр и расчетов»: «я провожу свое время считая солнечные лучи/ и волосы твоих слов/ дерево скелета покрытое весенними листьями/ вертится в глубине моря вторя синим вальсам»⁶⁹⁶. Образ дерева имеет здесь двойную функцию, обе ипостаси которой связаны с традиционной символикой. Во-первых, он является частью оксюморонной конструкции, которая строится из элемента, отсылающего к идее жизни и витальности («весенние листья»), и противоположного по семантике образа «скелета», связанного с темой смерти. Во-вторых, дерево связует «верх» и «низ» поэтической Вселенной, обозначенные образами «солнечных лучей» и «морских глубин».

В «Белом прокаженном великане пейзажа» происходит интересное переплетение символических контекстов «в начале в начале треугольник и равенала [arbre des voyageurs]⁶⁹⁷ в начале» («à l'origine à l'origine le triangle et l'arbre des voyageurs à l'origine»). Повторяя идею «первоначальности», Тцара представляет «треугольник» и «дерево» как два универсальных символа, свойственных культуре с самого ее зарождения. Кроме «алхимического» подтекста, актуализируется и другая символика, связанная с треугольником, – ассоциация с моделью симметрической организации мира (одновременно вертикальной и горизонтальной), контекст христианской иконографии и его связанность с образом Троицы, наконец, отсылка к женскому началу (что особенно важно с учетом повторяющегося «à l'origine»). «Дерево» же связуется и с идеей первоначального и истинного знания, и с универсальной моделью Макрокосма, и с витальностью, и с источником возрождения Вселенной. Тцара неслучайно использует не просто дерево, а равеналу – экзотическое растение, встречающееся в Полинезии и на Мадагаскаре, в культурах, стихи которых Тцара объединял с африканскими под общим

⁶⁹⁶ «Je passe mon temps à compter les rayons du soleil/ et les cheveux de tes paroles/ l'arbre du squelette couvert de feuilles et de printemps/ tourne au fond de la mer avec les valse bleues» (Tzara T. Herbarium des jeux et des calculs // Ibid. P. 199).

⁶⁹⁷ Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // OC I. P. 87. Позже этот образ даст название целому сборнику Тцара, вышедшему в 1930 г.

названием «негритянские стихотворения»⁶⁹⁸. Таким образом, идея «первонаочальности» в очередной раз связывается с идеей примитива.

Другой пример подобной связи представляет стихотворение «Проклятая женщина» из неопубликованного самого первого сборника Тцара «Mwala Gago», название которого и многие сквозные образы выдают влияние «негритянских стихотворений»: «ищи самый внутренний центр / в центре есть центр/ и в центре есть центр/ и в центре есть центр/ есть дерево». Этот пассаж Тцара позже включит во «Второе небесное приключение», немного его изменив. Реплику, составленную из фрагмента «Проклятой женщины», произносит персонаж «Господин Сатурн»:

Господин Сатурн

возвращайся к самому внутреннему
центру
ищи внутренний центр
над центром есть центр
и над центром есть другой центр
и над каждым центром есть другой центр
и над каждым центром есть центр
над каждым центром есть центр

MONSIEUR SATURNE

retourne au plus intérieur centre
cherche le plus intérieur centre
sur le centre il y a un centre
et sur le centre il y a un autre centre
et sur chaque centre il y a un autre centre
et sur chaque centre il y a un centre
sur chaque centre il y a un centre

За ней в тексте пьесы следует «симультанная» реплика всех персонажей, произносящих одно и то же слово – «дерево»:

MONSIEUR ABSORPTION
MADAME INTERRUPTION
MONSIEUR SATURNE
OREILLE
MONSIEUR ANTYPYRINE
LE CERVEAU DÉSINTÉRESSÉ ⁶⁹⁹

Arbre

Реплика Господина Сатурна напоминает своеобразную ритурнель, в которой повторы в виде анафор и синтаксического параллелизма, затрудняют семантическую динамику, но служат основанием ритмической цельности, обретающей подвижность благодаря частичным изменениям синтаксической

⁶⁹⁸ Тцара наверняка был в курсе этимологии «равеналы», которую прозвали «деревом путешественников» в связи с тем, что ее стебель способен служить «резервуаром» воды в жарких и пустынных местностях. Возможно, эта особенность растения была дополнительным основанием при выборе символа «первонаочальности» с учетом особой предрасположенности Тцара к образам воды как витальной, живой силы.

⁶⁹⁹ Tzara T. La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine // OC I. p. 149.

структуры. Обсессивное повторение акцентирует смысл «поиска центра» и «возвращения» к нему: избранная форма сама рисует фигуру постоянного возвращения. Кроме того, избыточный повтор напоминает не только эхоталию, сосредоточенную вокруг сильного аффективного образа, но и некоторый шаманский заговор, симультанное произнесение лексемы, которая в этом контексте обретает сакральный смысл, как будто представляет продолжение этого заговора – ответ участников ритуала (подобное канонической форме коммуникации священника с паствой, которая продолжает его речь словом «Аминь»). Между образами «центра» и «дерева» выстраивается не только структурная параллель, но и ритмическая: параномазия никогда не случайна в текстах Тцара, как мы показали выше. Акцентирующие ритмические средства – повтор, симультанность и параномастическая аттракция – сближают образы «центра» и «дерева», в результате чего рождается символическое поле, позволяющее трактовать дерево-центр как метафору «первоначала» – сотворения мира, центра Вселенной и оси ее симметричной организации (неслучайно графически отрывок из пьесы акцентирует парадигматическое чтение и вертикальную организацию пространства страницы), наконец, – как метафору «внутреннего», «глубинного» духовного роста, открывающего суть вещей.

§ 3.2.4. Рождение и смерть

«Проклятую женщину» и «Второе небесное приключение» помимо процитированного отрывка сближает общая макро-тема родов и рождения. «Проклятая женщина», на наш взгляд, является программным текстом и дает ключ к интерпретации многих дадаистских произведений Тцара. Тот факт, что он так и не был опубликован, возможно, связан с его излишней (для установки Тцара на «непонятную поэзию») проницаемостью.

Текст открывается цепью телесных образов, которые отсылают к процессу родов: «Почувствуй как твои колени раздвигаются светоносно/ откуда исходит багряная темнота а иногда свет/ и не смотри на доктора

приближающегося с инструментами» («Sens tes genoux s'éloigner **lumineusement**/ d'où sort l'**obscurité** écarlate et parfois **la clarté**/ et ne regarde pas le médecin qui s'approche avec les instruments»). Как видно, тема рождения с самого начала стихотворения связывается с метапоэтической диалектикой света и тьмы, которая в продолжении стиха поддерживается оппозицией образов «черного смеха» и «ореола», «лампы» и «фонаря». В следующих строках появляется ключевой образ «мысли», лишенной «ореола», который расширяет контекст интерпретации и позволяют трактовать роды как метафору творчества: «твоя мысль не может обрести ореол» («ta pensée ne peut pas s'auréoler»⁷⁰⁰). А предваряет строфу о рождении выше процитированный фрагмент «поиска центра», что позволяет интерпретировать процесс родов как возвращение к «первоначалу» и обретение искомого «центра». При этом суггестивный пассаж, схожий с заговором, заканчивается образом «доктора», который «копается»/ роется. Выбор слова «fouiller», которое семантически связано с идеей «вскапывания» земли в целях найти нечто (в том числе древние рудименты), обнаруживает параллель с метафорой поиска центра и низводит символический смысл до конкретного физиологического акта, осуществляемого доктором, буквально «копашащемся» в теле роженицы. В то же время тело женщины связывается с помощью этого глагола с землей, благодаря чему появляется архетипический образ матери-земли, а искомый центр переносится в глубины земли, что рождает очередную параллель между Микро- и Макрокосмом и утверждает антропоморфное строение Вселенной.

Далее стихотворение рисует образ «новорожденного» – поэзию, выходящую из «багряной тьмы» к свету:

медленно вытягивай барку красную и кричащую
и женщина спрыгивает с кровати бумбарассасса
и женщина вдруг спрыгивает с кровати бумбарассасса
и женщина вдруг спрыгивает с кровати бумбарассасса и бежит с языком между ног
смотри на маятник который превращается в лампу
какой красноречивый язык расскажет нам о своем несчастье Ку тимпоко бо
поднимается зелеными шарами⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Выбор слова здесь, по всей видимости, продиктован его двойным значением, «s'auréoler», с одной стороны, отсылает к ореолу и, соответственно, к светозарности, с другой – к прославлению.

⁷⁰¹ tire lentement la barque rouge et criante

Мы видим метаморфозу «багряной темноты», «красной кричащей барки» в «язык между ног» и «маятник», становящийся «лампой». Образная метаморфоза позволяет проследить стадии трансформации становящегося языка. Появляющийся в контексте телесной метафорики, образ «языка между ног роженицы» в начале создает впечатление очередного примера монструозного, преодолевающего свои границы и собственную систему пропорций тела, в котором члены меняются местами. Имплицитное сравнение языка с маятником, основанное, очевидно, на схожей динамике движения (колебания) усиливает этот образ «химерической» телесности. Однако следующим же стихом Тцара обнаруживает основы полисемической игры, применяя к тому же слову «язык» эпитет «красноречивый». В результате образуется ряд образных параллелей: центр – дерево – «язык», болтающийся «между ног», – «красноречивый язык» – «багряная темнота» (и в то же время «свет») – мысль, не способная обрести «ореол», – красная кричащая барка – лампа. И метафоризируемое, и метафоризирующее оказываются проявленными в тексте, а образная трансформация, способствующая выстраиванию развернутой метафоры, обнаруживает прямую корреляцию с поэтикой метаморфозы.

Важнейшей характеристикой анализируемой метаморфозы является колебание между «темным» и «светоносным» полюсом, поэтому особенную значимость приобретает тот факт, что финальная стадия трансформации олицетворяется светоносным образом «лампы», отсылающим к «красноречивому языку в следующей строке»⁷⁰². В реплике «Уха» из «Второго небесного приключения Господина Антипирина», соответствующем этой стадии, упускаются два промежуточных звена: «женщина спрыгивает с

et la femme saute du lit boumbarassassa
et la femme saute tout à coup du lit boumbarassassa
et la femme saute tout à coup du lit boumbarassassa et court avec la langue entre les jambes
regarde la pendule qui devient lampe
quelle langue éloquente nous dira son malheur Kou timpoco bo

⁷⁰² В рукописи текста (TZR 576), Тцара использует указательное местоимение, которое связывает «лампу» с ее референтом «языком»: «regarde la pendule qui devient lampe / **car cette** langue éloquente nous dira son malheur Kou timpoco bo».

кровати бумбарассасса и бежит с языком между ног» («et la femme saute du lit boumbarassassa et court avec la lampe entre les jambes»⁷⁰³). Так, образ «лампы» выдвигается на передний план, а образы «языка» и «маятника» появляются в следующей реплике – реакции «Господина Сатурна» на разворачивающуюся сцену: «смотри на маятник который становится языком» («regarde la pendule qui devient la langue»). Характерно при этом, что стадии метаморфозы меняются: в более поздней редакции («Второе небесное приключение написано пятью годами позже «Проклятой женщины») финальным результатом метаморфозы и, соответственно, состоянием, к которому она устремлена, становится именно метапоэтический образ «языка».

Параллель между родами и перерождением тьмы в свет, кроме прочего, дает важную аллюзию на рождение солнца в космогонических мифах; авангардистская мифологема «убийства», «свержения» небесного светила в то же время подкрепляется космогонической мифологемой творения «нового солнца». Замена «солнца» на лампу чрезвычайно симптоматична, с точки зрения дадаистской эстетики. «Лампа» является трансгрессивным образом по отношению к солнцу, но в то же время она очевидно больше соответствует авангардной форме чувствительности, с ее мифологизацией техники и электрификации. В «Проклятой женщине» эта трансгрессия двояка: «солнце» превращается в лампу подобно тому, как «красноречивый» язык развоплощается в «африканскую заумь». Использование псевдо-африканских звуков в сильной позиции – в конце каждого повторяющегося стиха и после появления метапоэтического образа «красноречивого языка» – неслучайно. Обращение к ним обоснованно не только ритмическими, но и метафорическими мотивами: новорожденный «красноречивый язык» «говорит о своем несчастье» новыми средствами – с помощью звучной африканской «зауми».

Футуристическая утопия, воспевающая век электричества, и визионерские урбанистические экспрессионистические пейзажи часто

⁷⁰³ Tzara T. La deuxième aventure céleste de monsieur Antipyrine // OC I. P. 143.

предстают в освещении ламп и фонарей. Образ фонаря является сквозным в «Первом небесном приключении». Господин «Крикри» говорит в пьесе: «Нет человечества есть фонари и собаки» («Il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens»). Этот мотив проходит через всю пьесу и увенчивается репликой персонажа, произносящего манифест дадаизма и являющегося «двойником» поэта-создателя пьесы, – Господина Антипирина: «Мы превратились в фонари», само слово «фонари» затем повторяется *десять* раз, превращаясь в некий «заговор-глоссолалию», после которого следует последняя реплика, похожая на ремарку: «и затем они ушли» («puis il s'en allèrent»).

Как мы писали в первой главе, «электрический ток», «электрическое напряжения» часто в произведениях Тцара описывает процесс конструирования образов и возникающие между ними связи. Так, в «Святой» «электрические разряды» отсылают к созданию поэзии («внутренняя концентрация потрескивание слов»). В рецензии Тцара характеризует «Voleur du Talan» Пьера Реверди как «радиатор вибраций и образов, которые разряжаются во всех направлениях», сопровождаемый «почти электрическим эффектом при их появлении», и заключает, что поэтому произведение Реверди является «КОСМИЧНЫМ»⁷⁰⁴. С той же тематикой связан сквозной в произведениях Тцара образ «вольтовой дуги»: «так я становлюсь кроной огромного христа/ бесформенная страна вольтова дуга» (Второй «Великий плач»)⁷⁰⁵, «бесстрастная вольтова дуга вкручивается» (Мудрый танец два)⁷⁰⁶, «вольтова дуга этих двух нервов которые не пересекаются/ под сердцем/ констатируют черное вздрагивание под чечевицей/ чувство ли это это белое фонтанирование» (Соли полуночи)⁷⁰⁷, «я люблю тебя поезд отправляется каждый день/ выпьем вольтову дугу» (Цирк)⁷⁰⁸. Постоянное обращение к данному образу свидетельствует о его чрезвычайной важности для Тцара, в то же время, как мы не раз отмечали, каждый сквозной образ связан с некой

⁷⁰⁴ Tzara T. Pierre Reverdy le voleur de Talan // OC I. P. 399.

⁷⁰⁵ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité deux // Ibid. P. 92.

⁷⁰⁶ Tzara T. Sage danse mars // Ibid. P. 100.

⁷⁰⁷ Tzara T. Sels de minuits // Ibid. P. 201

⁷⁰⁸ Tzara T. Cirque // Ibid. P. 183.

постулируемой моделью языка и поэтической речи. В данном случае ее описывает первый фрагменты из «Святой» и рецензии на произведение Реверди: речь идет об «электрическом эффекте», который создают неожиданные образы, разряде, производимом их столкновением. По этой причине представление образа новорожденного как «лампы» имеет под собой еще одно важное обоснование: идею рождения электрического тока, который олицетворяет собой бытование будущей поэзии и производимое ей впечатление.

Связь между образами лампы и солнца проявлена и в других текстах Тцара. Так, они соседствуют в отрывке из «Говорящей деревяшки», который мы приводили выше: VIOLON LAMPES UNE QUEUE UNE LUMIERE BLANCHE TRES BLANCHE FUIR SOLEIL ET ÉTOILE»⁷⁰⁹. В отрывке «лампы», «солнце» и «звезды» предстают равноценными источниками «очень белого цвета».

Образы «светоносного рождения» рассыпаны и по другим текстам Тцара. Так, частью стихотворения «Святая» является образ «родовых

⁷⁰⁹ Загадочный образ «хвоста», появляющийся в этом ряду, позволяет интерпретировать отрывок из стихотворения «Весна», где лампа так же является частью «небесной» тематики: «лампа тянет свой хвост к небу». Tzara T. Printemps// OC I. P. 106.

солнечных лучей» («rayons solaires de l'accouchement»)⁷¹⁰. А в «Аптеке-сознании» новорожденный опять предстает в образе «лампы»: «из лампы лилии родится такой великий принц/ ... я ищу корень господи неподвижный/ господи неподвижный/ ... в сердце ребенок – лампа/ доктор заявляет, что он не переживет ночь»⁷¹¹.

Аналогию между образами лампы, центра и солнца подкрепляют примеры из других стихотворений. Так, в стихотворении «Удачный удар» (Raccroc) мы видим еще одну вариацию этой метафорической цепи:

нервы перпендикулярны	nerfs perpendiculaires
в центре	au centre
раскаленной лампы	d'une lampe incandescente
и горькой жидкости	et d'un liquide amer ⁷¹²

В предыдущем катрене встречаются два образа, также связанные со светоносной семантикой: «красного шара» (который, по-видимому, является метафорой солнца) и «огня в склянке» (отсылающего к «лампе»). Сам выбор эпитета «раскаленный» та же связывает «лампу» и «солнце». Что касается «горькой жидкости», внутри которой появляется «центр» перпендикулярных друг другу нервов, она кажется связанной с метафорой «липкой черной жидкости», которая в стихотворении «Уединение» отсылает к ночному небу, на фоне которого выходит «луна дубленим глаз»⁷¹³. Так, образы света – «лампа» и «солнце» – сталкиваются с противоположным темным, онирическим полюсом.

Примером подобного смешения является стихотворение с говорящим названием «Солнце ночь», которое пронизано мотивом родов:

⁷¹⁰ Tzara T. Sainte // Ibid. P. 98.

⁷¹¹ de la lampe d'un lys naîtra un si grand prince/...je cherche la racine seigneur immobile seigneur immobile ... dans le cœur il y a un enfant — une lampe / le médecin déclare qu'il ne passera pas la nuit (Tzara T. Droguerie-conscience // Ibid. P. 95)

⁷¹² Tzara T. Raccroc // Ibid. P. 234.

⁷¹³ Tzara T. Retraite // Ibid. P. 97.

и я рисую страну и твои украшения живые глаза
корова разродится огромным живым глазом из боли или железа
на берегу моря поднимается спиралью сфера
буря⁷¹⁴

Связь этого фрагмента со «светоносным рождением» менее очевидна с учетом его герметичного характера. Название «Солнце ночь» отсылает к идее солярной драмы. Следует заметить, что на месте слова «буря» (*tempête*), в черновиках стихотворения значится созвучная «планета» (*planète*)⁷¹⁵. Эта омофоническая замена, крайне характерная для Тцара (как мы показали во второй главе), очевидно, осуществляется, чтобы «замести следы» слишком эксплицитной метафоры. Итак, «живой глаз» так же, как и сфера, которая поднимается над берегом моря, отсылает к «планете». Корова разрождается, таким образом, астральным телом, которое может, в свою очередь, отсылать к солнцу. Тем более в стихотворении «Цирк», датированном тем же периодом, можно проследить ту же метафорическую цепочку между элементами «глаза» и «солнца»: «увидеть огромный глаз откуда лучи спускаются дугой на/ землю» (*«voir un œil énorme d'où les rayons se laissent descendre en courbes sur/ terre »*)⁷¹⁶.

В 18-м фрагменте «Кино календаря абстрактного солнца» появляется образ, референтом которого тоже, по всей видимости, является астральное тело (то ли луна, то ли солнце): «петух и лед ложатся спать под галантным глазом/ большая лампа переваривает деву марию» (*«coq et glace se couchent sous l'œil galant / grande lampe digère vierge marie»*)⁷¹⁷. По всей видимости, «галантный глаз» и «большая лампа» отсылают здесь к одному и тому же референту. Черновик этого стихотворения позволяет дешифровать структуру, которая определяет построение второго стиха: на месте слова «*digère*» в нем значится другая двуслоговая и созвучная конструкция: «*est clair*». Таким

⁷¹⁴ et je dessine le pays et tes bijoux sont des yeux vivants
la vache accoucha un grand œil vivant de douleur ou de fer
au bord de la mer monte en spirale la sphère
la tempête (Tzara T. *Soleil nuit*// Ibid, 109)

⁷¹⁵ **TZR 1 (18-19)**, A III 15 1032 (1) 24

⁷¹⁶ Tzara T. *Cirque* // OC I. P. 183

⁷¹⁷ Tzara T. *Cinéma calendrier du cœur abstrait* // Ibid. P. 123.

образом, весь фигуративный план изначально строился вокруг светоносной тематики.

Кажущаяся герметичность стихотворения «Моряк» дешифруется с помощью той же образной схемы: «мы в вскрыли ее чрево которое скрипит кри кри /... в твоём нутре есть курящиеся лампы/... ты стремительно циркулируешь во мне/... погрузи твои пальцы в орбиты которые разрывает свет гранаты/...гриф пускает корни в небе оранжевой язвы»⁷¹⁸. Все элементы развернутой метафорической сцены родов представлены в этом отрывке. «Вскрытие чрева» здесь, по всей видимости, является перифразой родов, плод «внутри» – «курящейся лампой». Образ «орбит», которые разрывает/ лопают свет, благодаря полисемией слов отсылает одновременно и к астрономическому, и к телесному топосу. Так, внутренняя «орбита» одинаково связывает стихотворение с образами рождения глаза и астры. «Лампа», «гранат» и «оранжевая язва» оказываются единым образным рядом. Интересно при этом, что небесное тело представляется здесь «больным», ту же тенденцию можно увидеть и в стихотворении «Солнце ночь», где «глаз» состоит из боли.

Образ «курящейся», «чадающей» лампы также маркирован метапоэтическими интертекстуальными связями. Рождение поэзии/ мысли постоянно связывается с «дымом», «дымкой», «паром». Так, в стихотворении «Бродячие акробаты», разобранным нами в первой главе, появление образа «корабельных снастей»: «ВОТ СВЕТ БЕЖИТ ВДОЛЬ СНАСТЕЙ»⁷¹⁹ (отсылающих к мотиву ребенка-барки и в очередной раз связанных с семантикой света), – предваряет образ «дымки», выходящей из головы «эквилибриста». Все это происходит на фоне повторяющейся метафоры мозга, «раздувающегося» и «сплюсчивающегося», который, очевидно, представляет сцену рождения поэтической мысли. Более того, в рукописи «Бродячих акробатов» есть строка

⁷¹⁸ «on a ouvert son ventre qui grince grigri /...dans ton intérieur il y a des lampes fumantes / ... tu circules rapidement en moi / ...enfonce les doigts dans les orbites que la lumière crève grenades/... l'urubu s'enracine dans le ciel en ulcère orange». (Tzara T. Le marin // Ibid. P. 210.)

⁷¹⁹ Tzara T. Les saltimbanques // Ibid. P. 235.

(позже вычеркнутая), которая прямо указывает на связь стихотворения с «Моряком»:

дымка выходит из головы эквилибриста
потому что у него лампа на голове⁷²⁰

Изначальная версия позволяет прояснить связь образов лампы, которая рождает «дым», и «чадящих ламп». Тот же образный ряд можно увидеть и в «Цирке»:

воет
планета смеха ночной ликер фиолетовая обжигающая
тяжелый черный
дым поднимающийся быстро в форме острой пирамиды кричит диск
садовник твоего молчания на море
и вибрации твоей горькой плоти

рожать и перепродавать⁷²¹

«Обжигающая планета»-«кричащий диск» рождается из «вибраций горькой плоти» на фоне ночного ликера (как в стихотворениях «Солнце ночь» и «Уединение»), при этом явление небесного тела-мысли сопровождает «тяжелый черный дым» а само оно наделено способностью «выть» (центральная лексема для метапоэтической темы звука – «hurler»). Характерно, что «рождение» в конце связано с «перепродажей», очевидно отсылающей к сквозной дадаистской мысли о том, что искусство и поэзия превратились в «обменную монету» в современном мире.

«Пар»/ «испарина» присутствует и в другом программном стихотворении, обращающемся к образу «беременной женщины», – в «Ангеле». Хотя здесь «плод» не связан с солярным мотивом, он снова отсылает к астрономической тематике:

les vers de lumière dans la vapeur là ou nos durées sont visibles
où poussent les clarinettes femme enceinte de satellites⁷²²
la sonnerie glisse sous la barque **boule verte brûlante**

⁷²⁰ TZR 577 (5).

⁷²¹ «hurle /planète de rire liqueur nocturne violente brûlante/ lourde noire fumée montant rapidement en pyramide aiguë crie disque / jardinier de ton silence sur mer/ et les vibrations de ta chair amère/ [большой отступ] accoucher et trafiquer» (Tzara T. Cirque // OC I. P. 183.)

⁷²² Заметка о негритянской поэзии проясняет герметичный образ: «Красота спутников — обучение свету» (Note sur la poésie nègre // Ibid. P. 401).

Роженица в очередной раз становится частью метапоэтической метафоры, о чем свидетельствует упоминание «стихов» и «звона», которые опять характеризуются через топос света («стихи из света» и «раскаленные шары»). «Пар», из которого выходят светонесущие строки, отсылает к «чаду» лампы, «дыму», который сопровождает пришествие «кричащего диска» («Цирк»)⁷²³, «дымке», исходящей из головы «эквилибриста» («Бродячие акробаты»)⁷²⁴. Герметичная связь между рисуемой сценой и образом «барки» опять проявляется через контекст «Проклятой женщины» и «Второго небесного приключения»: барка – очередная метафора плода. Наконец, главной характеристикой новорожденного языка снова выступает его «звучность»: что видно по использованию образов «растущих кларнетов» и «скользящего звона». Как и в «Проклятой женщине», это звучание оборачивается «зелеными шарами». В структуре образа и его связи с «растущими кларнетами» выделяется характеристика зеленого, по всей видимости, отсылающая к теме флорогенеза.

Ту же структуру можно увидеть в «Пеламиде»:

a e ou o youyouyou
i e ou o youyouyou
drdrdrdrdrdrdrgrrrrrrr
morceaux de durée verte voltigent dans ma chambre
aeoiiieaouiiiventre montre le centre je veux le prendre ambran bran bran et rendre centre
des quatre beng bong beng bang où vas-tu iiiiiiupft⁷²⁵

Звукопоэзия осмысливается как «летающие куски зеленой длительности», подобно «зеленым шарам» в «Ангеле» и «Проклятой женщине». Здесь же мы видим другие интертекстуальные связи с последней: во-первых, мотив поиска и обретения центра, во-вторых, автореферентность «звучных» образов («зеленые звучания» представлены в «примитивных» звуковых конструкциях, некоторые из которых имитируют дадаистский барабан, а другие отсылают к самому «чистому», по Тцара, элементу – гласной). Наконец, ономотопея «iiiiiiiupft» повторяется во «Втором небесном приключении», одновременно

⁷²³ Tzara T. Cirque // Ibid. P. 183.

⁷²⁴ Tzara T. Les saltimbanques // Ibid. P. 235.

⁷²⁵ Tzara T. Pélamide // Ibid. P. 102.

пародируя звук «сплюсывающегося» от восприятия дадаистских виршей «лица идеалиста» и звук последней схватки роженицы, «состоящей из шаров», то есть беременной «зелеными звуками». В стихотворении «Страна видеть белое» присутствует синонимичная конструкция «звучащий зеленый», за которой следуют стихи «и преследуй маленьких людей в их гласной/ разрежь их поездом вдоль «звучаний»⁷²⁶. В рукописи стихотворения «Декомпозиция», еще одного текста из неопубликованного сборник «Мпала Гароо», мы видим другую ассоциацию между образами «гласных» и «зеленого»: «из моего тела они вырвали главную часть которая длинная как атака/ мягкая как зеленая гласная»⁷²⁷. Здесь образ «главной части тела», учитывая данный эпитет, отсылает к фаллосу и, соответственно, связывается с темой, близкой к рождению – зачатию. Наконец, «звучное зеленое» появляется и в стихотворении «Прыжок белое кристалл»: «кудахчет кудахчет/ зеленый («et glousse glousse / vert»). Выбор глагола здесь не случаен: по своему фонетическому образу слово «glousse», подражающее звуку «зеленого», очевидно близок к маркированному звуковой тематикой сквозному глаголу «glisse».

Интересно, что ассоциация зеленого с топомосом света также является сквозной. Так, мы установили связь «кусков зеленой длительности» и «светящих стихов» в «Пеламиде», «зеленого обжигающего шара» и «стихов из света» в «Ангеле», «зеленых шаров» и «лампы-языка» в «Проклятой женщине».

Эта ассоциация сохраняется и в других стихах: так, в «Святой» мы видим «чистый циркулирующий свет», «зеленеющий в сердце икон»⁷²⁸, в «Мудром танце марсе»: «танцую господь ты знаешь что я люблю зеленый и скудный потому что я люблю большие колеса перемалывающие золото»⁷²⁹; в «Журнале Дада»: «вокруг моей головы влажный воздух старых лунных птиц/

⁷²⁶ Tzara T. Pays voir blanc // Ibid. P. 112.

⁷²⁷ TZR 574 2/ 3.

⁷²⁸ Tzara T. Sainte // OC I. P. 98.

⁷²⁹ Tzara T. Sage danse mars // Ibid. P. 100.

зеленый ареол святых поднимающийся из мозговых утечек/
тралалалалалалалалалалалала»⁷³⁰.

Итак, во всех указанных произведениях, рожденный из света и
светоносный звук начинает «расти» подобно развивающейся флоре. Та же
схема повторяется в стихотворении «Панка», которая, как и «Ангел»,
представляет собой своего рода «исправленный реди-мейд»; оба этих текста
являются переделкой африканского стихотворения «Нтука»:

De la teeee ee erre moooooonte
des bouuuules
Là aaa aaaaaa oû oûoû pououou
oussent les clarinettes
De l'intééé eee eee eee rieur mo onte
des boules vers la suuu uurfa ce⁷³¹

Рожденные «внутри» – в теле «земли», на поверхность поднимаются
«зеленые шары», звенящие как «растущие кларнеты». Как и в «Проклятой
женщине», их движение определяется динамикой восхождения. При этом
«Панка» представляет собой интереснейший пример декомпозиции слов:
выбранная форма передает особенности содержания, стихотворение будто
растет, становится, возвышается на наших глазах, подобно тому, как разъятые
звуки превращаются в слова. Благодаря этой декомпозиции кроме образного
параллелизма возникает и параллелизм фонетический: слово «intérieur»
(нутро) обнаруживает в своем составе слово «terre» (земля), что способствует
полной ассимиляции образов.

Два других текста связаны с «Проклятой женщиной» – в «Белом
прокаженном великане пейзажа» и «Меня трогай меня трогай только меня».
На этот раз речь идет об обращении к образу «барки», связанному с
рождением. Вариацию этого образа находим в «Великане»:

лодки хирург лодок влажный чистый
шрам
нега яркого света
лодки нфунфа нфунфа нфунфа

les bateaux chirurgien des bateaux cicatrice
humide propre
paresse des lumières éclatantes
les bateaux nfoùnfa nfoùnfa nfoùnfa⁷³²

⁷³⁰ Tzara T. La revue Dada // Ibid. P. 225.

⁷³¹ Tzara T. La panká // Ibid. P. 511.

⁷³² Tzara T. Le géant blanc lépreux du paysage // Ibid I. P. 87.

Рукопись стихотворения [TZR 1(1–2)] дает еще одно свидетельство о близости поэтики указанных произведений. Так, «яркий свет» в финальной версии замещает «яркие лампы». Получается, что «Великан», рисующий сцену становящегося Космоса, зараженного неведомой болезнью, связан с «Проклятой женщиной» и образом лодки, и образом лампы – двумя ипостасями новорожденного языка.

В «Меня трогай меня трогай только меня» обращает на себя внимание следующий фрагмент

наши корни наши концы [bouts] зажженных сигарет в форме совсем маленьких
шампиньонов во влажном мозгу
красная лодка привязанная над водой⁷³³

В последних цитатах обращает на себя внимание сквозной эпитет «влажный». Мысль-ребенок-лодка рождаются во влажной среде, что мотивируется семантической связью лодки с водной стихией, и в то же время с характерным для Тцара представлением о мозге как протеической, вечно становящейся среде («твой мозг прозрачная губка»⁷³⁴). Кроме того, в обоих выше процитированных фрагментах, помимо жидкой среды (в которую также постоянно погружено рождающееся небесное тело, – что видно по цитатам о «липком ликере» и т. д.), воспроизводится образ света, в последнем – через менее очевидный образ «зажженных сигарет». В «Меня трогай меня трогай только меня» также использован эпитет «красный», очевидно отсылающий к «багряной темноте», в которой рождается ребенок в «Проклятой женщине», здесь же появляется мотив «корней», маркированный темой поиска центра.

Тема рождения в произведениях Тцара неизбежно связывается с темой умирания, что касается в равной мере и рисуемого образного мира, и языка, который его творит, и одновременно, им творится. Его поэтическая Вселенная всегда находится в моменте как будто сдвоенной «космогонически-эсхатологической» точки, и язык постоянно отражает эту двойственность:

⁷³³ Tzara T. *Moi touche moi touche moi seulement* // Ibid. P. 110.

⁷³⁴ Tzara T. *Droguerie-conscience* // Ibid. I. P.95.

только что рожденная строфа в «должна немножко умереть»⁷³⁵, – как написал Тцара в самом первом своем дадаистском тексте. Так, должно умереть и антропоморфное тело мира, постоянно находящееся в стадии разложения, и флора, и фауна, являющиеся его частью.

Первое же драматическое произведение Тцара пронизано этой двойственностью. С одной стороны, мы видим страшные визионерские эсхатологические образы, которые позволяют Ирине Кулик отнести пьесу «к жанру «видений», «хождений на тот свет», путешествия в страну мертвых»⁷³⁶. В нарисованном мире «скатывают в рулон радугу повешенные испаряются пупок солнце затягивается», «зеленые слоны твоей чувствительности дрожат каждый на своем телеграфном столбе пригвождённые четырьмя лапами вместе», «лошади повесились в Бухаресте», «из ушей чревовещателя хлынули четыре трубочиста которые лопаются/ подышают [сгèvent]», «на еврейском кладбище могилы вздымаются как змеи», «горчица течет из почти разможенного мозга» новорожденного. Кажется, что все пространство заражено какой-то неизлечимой болезнью. В то же время Тцара дает в тексте подсказку, что это за болезнь: «боже о мой боже послеродовая лихорадка течет по каналу». Кроме отсылки к родам в тексте появляется и образ, намекающий на зачатие: «половой орган... больше чем вулкан», и непосредственное упоминание образа ребенка: «художник священник разродился тремя рифлеными детьми похожими на скрипку», «мой прекрасный ребенок с грудью из стекла и параллельными руками из пепла». Кроме того, в реплике Господина КРИКРИ есть очевидная аллюзия к беременности: «энергия внутреннего движения ворочается скрипка поднимается поднимается негр шар и завтра я буду болен – в больнице». Герметичный образ «скрипки» проясняется через сравнение с последующей вышеупомянутой цитатой, в которой ребенок рождается похожим на скрипку, «верчение» же сопоставимо с движением плода в материнском теле, а метафора «восхождения» содержит

⁷³⁵ Tzara T. Manifeste du Monsieur Antipyrine // Ibid. P. 358.

⁷³⁶ Кулик И.А. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского. С. 184.

два программных образа из «Проклятой женщины» – отсылку к «негритянской» культуре (которая в стихотворении проявляется через «африканскую заумь») и упоминание «шара» (поднимающиеся «зеленые шары» в «Проклятой женщине»). Последнее позволяет интерпретировать «женщину составленную из шаров» как роженицу, а ее «мало-помалу» разрастающийся крик, «похожий на катастрофу» («ouiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii») как крик, сопровождающий последнюю родовую схватку.

Особого внимания заслуживают две характеристики новорожденного: во-первых, упоминание того, что «его руки состоят из «пепла», во-вторых, предвидение, что «завтра он будет болен – в больнице». Роженица как будто беременна и жизнью и смертью (апокалипсической «катастрофой») одновременно, более того, в мире, где разворачиваются роды, «больше нет человечества», остались только «фонари и собаки» (в самом конце, как мы говорили, остаются одни лишь фонари). В статье «Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского», описывая эту пьесу, Ирина Кулик, игнорируя выявленные нами мотивы рождения, трактует финальную сцену, обставленную одними лишь фонарями, как апокалиптическую, как осуществление обещания, что человечества больше не будет (а вместе с ним – и мира, который наделен сугубо антропоморфными чертами). Однако, по нашему убеждению, интертекстуальные связи, позволяющие связать образы фонарей и ламп с образами новорожденного, позволяют заключить, что «фонарь» является очередной метаморфозой «ребенка-скрипки». На это указывает, более того, глагол «devenir», отсылающий к семантике трансформации и метаморфозы, персонаж «Тристан Тцара» предваряет избыточный повтор слова «réverbères» метадискурсивной репликой «мы стали фонарями». Наконец, и у самого «избыточного повтора» слова «фонарь» может быть буквальное обоснование (которое раньше не подмечалось ни одним специалистом): лексема повторяется ровно десять раз – по количеству персонажей в пьесе. То есть постулируя трансформацию персонажей в

фонари, «Тристан Тцара» далее может просто давать список перерожденных героев пьесы, создавая пастиш приема, характерного для классических эпосов. Взаимобратимость рождения и смерти в произведениях Тцара, а также сопровождающие этот мотив образы деформированной, разъятой, преодолевающей свои границы телесности, могут быть интерпретированы через концепцию «гротескного тела» Михаила Бахтина⁷³⁷. Бахтин называет гротескное тело «неисчерпаемым сосудом смерти и рождения»⁷³⁸, оно является «становящимся телом», будучи вечно «неготовым», «оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело»⁷³⁹. С этим Бахтин связывает особое внимание к тем «местам», где тело «перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое (второе) тело: чрево и фал»⁷⁴⁰. Приведенные примеры из «Первого небесного приключения» показывают важность и необходимую связь между «половым органом» и «чревом». В текстах Тцара можно увидеть одержимое увлечение образами живота и чрева, они появляются чуть ли не в каждом стихе и постоянно предстают средой порождения поэзии: «акробат прячет плевок в чреве»⁷⁴¹ в «Первом приключении» (при этом «cracher» в тексте – слово, описывающее дадаистскую речь и ее действие на слушателя), в «Великане пейзажа» «далибулу обок и томбо томбо его брюхо это большой барабан»⁷⁴² (Тцара не только приравнивает живот к музыкальному инструменту дадаистов *par excellence*, но и вписывает в тело текста производимые им звуки), в «Пелагиде» «концерт гласных» заканчивается словом «чрево»: «аеоііііеаоіііііventre», тут же представляющимся как «центр», который «нужно взять», кроме того, чуть дальше появляется полисемичный образ

⁷³⁷ Сравнение дадаистской феноменологии тела и поэтики телесного с концепцией Бахтина осуществляется, кроме вышеупомянутой статьи Ирины Кулик в главе «Карнавал» из книги Марка Пеграма (Pegrum M. *Carvival // Challenging Modernity: Dada between Modern and Postmodern*. P. 157-170), «Трикстеры, карнавал и магические образы» Ричарда Шеппарда (Sheppard R. *Tricksters, Carnival and the Magical Figures of Dada Poetry// Modernism, Dada, postmodernism*. P. 292-304) и в книге Эльзы Адамович (Adamovicz E. *Dada bodies: between battlefield and fairground*).

⁷³⁸ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 351.

⁷³⁹ Там же.

⁷⁴⁰ Там же.

⁷⁴¹ Tzara T. *La première aventure céleste de M. Antipyrine* // OC I. P. 81

⁷⁴² Tzara T. *Le géant blanc lépreux du paysage* // Ibid. P. 87.

червей/стихов, «светящих между нашими внутренностями», а в самом конце – образ сумасшедшей, «высживающей шутов для королевского двора»⁷⁴³, – один из самых «раблезианских» фрагментов в поэзии Тцара; в «Газодвижимом сердце» опять оказываются соположенными образ «живота» и «барабана» – источника дадаистской поэзии, «глаза заменены пупками»⁷⁴⁴, «он может с легкостью барабанить пальцами ноги по своему овальному брюху который уже послужил мячом для нескольких регбийных матчей»⁷⁴⁵; в «Ангеле» «скользящая звучность», «зеленый обжигающий шар» погружен в «кислотность желудка» – «центробежную рану» (исходящую из центра – чрева), в которой «высаживают» «ангела-механика»⁷⁴⁶; в «Моряке» «распоротый живот» начинает «скрипеть кри кри», и оттуда выходят «вытянутые животные», а во внутренностях обнаруживается целый мир: «болото синего меда», «кошка свернувшаяся в золоте фламандской таверны», «много песка», «желтый велосипедист», «новый замок пап», «манхэттен» с «плоханами экскрементов», «кенгуру», запутавшиеся в «кишках корабля»⁷⁴⁷; в «Манифесте Дада» Тцара показывает буржуа со «зловонным крысам, которыми набито чрево», «заразившими последние светлые, чистые стеклянные коридоры, остававшиеся художникам»⁷⁴⁸, – а в манифесте под заглавием «Тристан Тцара», адресаты речи дадаиста должны задуматься, «может глаза живота» у них «просто секцией опухолей», и взгляды их «когда-нибудь вылезут из какой-нибудь части тела в виде гонорейного истечения»⁷⁴⁹.

Очевидны в произведениях Тцара и характерная для «гротескного тела» акцентуация образов «телесного низа», и сравнение испражнений с родами – и тот, и другой процесс описывает действие поэзии Дада. Так, в «Первом небесном приключении» скатологические мотивы оказываются неразрывно связанными с мотивом рождения: «беременные птицы какают на буржуа» и

⁷⁴³ Tzara T. Pélamide // Ibid. P. 102.

⁷⁴⁴ Tzara T. Le cœur à gaz // Ibid. 155.

⁷⁴⁵ Ibid. P. 159.

⁷⁴⁶ Tzara T. Ange // Ibid. P. 198.

⁷⁴⁷ Tzara T. Le marin // Ibid. P. 210.

⁷⁴⁸ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 68.

⁷⁴⁹ Тцара Т. Тристан Тцара // Там же. С.87.

«их какашки это всегда ребенок» (*oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois le caca est toujours un enfant*). Во «Втором небесном приключении» «моча» оказывается своего рода «живительной водой», средством возрождения: «я вернусь однажды как ваша моча возрождающаяся к радости жизни (*«je reviendrai une fois comme votre urine renaissante à la joie de vivre»*), а ребенок рождается с «геморроидальной головой морского конька». Последний образ является характерным примером взаимообращения телесного низа и верха, который также встречается в более позднем сборнике «Антиголова», пронизанном дадаистской поэтикой: «Это господа задницы лиц которых не знают вечеров предусмотренных для одиноких дам»⁷⁵⁰.

Выше проанализированные отрывки из «Проклятой женщины» и «Второго небесного приключения» будто бы являются иллюстрацией к анализу Бахтина сцены с заикой, «рожающим слово», итальянской комедии дель арте, которая служит философу обоснованием для выведения основ концепции «гротескного тела»: «Заика разыгрывает родовой акт. Он беремен словом, и никак не может разродиться <...> Здесь рождается именно слово. Высокий духовный акт здесь снижается и развенчивается путем перевода в материально-телесный план родового акта (который разыгрывается вполне реалистически)»⁷⁵¹. Согласно Бахтину, помещение слова в область телесного низа является «существенным топографическим моментом перевернутой телесной иерархии: низ здесь занимает место верха; слово локализовано в устах и в мыслях (в голове), здесь же оно перенесено в живот»⁷⁵². Высказывания Жоржа Рибмон-Дессеня о словах, «выходящих из пупка», Ханса Арпа о стихах, «выскакивающих прямо из кишок и других органов поэта», Тристана Тцара о произведении, порожденным «кишечным царством», – все вписываются в описанную Бахтиным парадигму. Другим примером подобной поэтики могут служить гротескные скатологические образы, постоянно встречающиеся в программных текстах, так в «Манифесте

⁷⁵⁰ Tzara T. L'Antitête // Poésies complètes. P. 510.

⁷⁵¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 343.

⁷⁵² Там же.

Дада 1918» Тцара заявляет: «мы хотим срать разными красками чтобы украсить зоосад искусства флагами всех консульств»⁷⁵³.

В каждом из приведенных фрагментов, изображающих сцену рождения, также акцентируется «монструозность» этого физиологического акта: роженица «кричит как катастрофа»⁷⁵⁴ («Первое небесное приключение»), «беременные мозги» «взбухают и расплющиваются» («Бродячие акробаты»)⁷⁵⁵, беременные птицы-подушки «раздуваются, как и «вздувается сумчатая луна», превращаясь в «собаку» («Первое небесное приключение»)⁷⁵⁶, в теле человека «вздуваются темные массы-подушки» («Меня трогай меня трогай только меня»)⁷⁵⁷, «нетронутое кольцо ламп-локомотивов» «сдувается» и оборачивается «тишиной» («Маленький сибирский город»)⁷⁵⁸, а в «беременном» новой метаморфозой мире «на скрипке эйфеловой башни и звона звезд оливы раздуваются пак пак и повсюду кристаллизуются симметрично» («Полный круговорот луной и светом»)⁷⁵⁹; слова, «сконцентрированные внутри», «трещат», «скрипят» и «лопаются» («Святая»), «трубочисты», рожденные из ушей «чревовещателя», «лопаются»/«подышают», как «дыни» («Первое небесное приключения»), «аккумулированный воздух» сначала превращается в «плоть», а потом «лопается в лампе бесноватой гадюки» («Телескоп»), «муравьи кружащиеся в дымке извержения вертятся и лопаются над нашими жатвами» («Матери»)⁷⁶⁰.

Только рожденное, слово должно «немножко умереть», лопнуться, раствориться («мой календарь астральный медикамент бесполезных усовершенствования плавится от зажжённой свечи моего главного нерва»⁷⁶¹,

⁷⁵³ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 47.

⁷⁵⁴ Tzara T. La première aventure céleste de monsieur Antipyrine // OC I. P. 75.

⁷⁵⁵ Tzara T. Les Saltimbanque // Ibid. P. 235.

⁷⁵⁶ Tzara T. La première aventure céleste de monsieur Antipyrine // OC I. P. 72.

⁷⁵⁷ Tzara T. Moi touche moi touche moi seulement // Ibid. P. 110

⁷⁵⁸ Tzara T. Petite ville en Sibirie // Ibid. P. 114.

⁷⁵⁹ Все последние отрывки используют слово «gonfler», которое Тцара постоянно использует в контексте темы беременности и макрокосмической метаморфозы.

⁷⁶⁰ Второй излюбленный Тцара глагол, отсылающий к противоположному полюсу этой тематики и использующийся во всех этих отрывках – «crever».

⁷⁶¹ Tzara T. Cinéma calendrier du cœur abstrait // OC I. P. 123.

«кристалл растворяется в движении»⁷⁶²), разбиться («рыбины обездоленных дрожат и разбиваются»⁷⁶³, «стекло разбивается лампа сбегает»⁷⁶⁴, «господин тцакатцак зонтик бьется бьется»⁷⁶⁵, «сухой лопнувший толчок разбивается»⁷⁶⁶), треснуть («трещётка раскалываются просеивая воздух зигзагами»⁷⁶⁷, «двойной физический взрыв который разрезает час ножницами»⁷⁶⁸), потому что каждая страница «должна взрываться, пускай глубокой и тяжелой серьезностью, вихрем, головокружением. новизной, вечностью, сокрушительной шуткой, энтузиазмом принципов или способом печати»⁷⁶⁹. Обещание смерти как будто служит условием творчества, его «единственным лекарством»: «Гордыня – звезда, отдающая и проникающая через глаза и рот, она жмет, входит внутрь, на чреве ее написано : ты сдохнешь. Это ее единственное лекарство»⁷⁷⁰.

Поэтому во «Втором небесном приключении» к ребенку, «лежащему на откидном сидении», применяется столь страшный эпитет – «запёкшийся»⁷⁷¹. Поэтому в «Аптеке-сознании» доктор объявляет, что «ребенок-лампа» «не переживает эту ночь»⁷⁷², в самом начале «Первого небесного приключения» «ребенок поспешно убивает себя»⁷⁷³ (тот же самый образ встречается в стихотворении «Свеча и дева»), в «Святой» новорожденный превращается в «гранитный камень»⁷⁷⁴.

Но из-за особенностей поэтического Универсума, до границ которого разрастается тело человека, преодолевая собственную «клетку» «тяжелого скелета»⁷⁷⁵ и распространяя по макрокосму «скверную вибрацию собственной

⁷⁶² Tzara T. Marcel Janco // Ibid. P. 513.

⁷⁶³ Tzara T. La grande complainte de mon obscurité deux // Ibid. P. 92.

⁷⁶⁴ Tzara T. Sage danse mars // Ibid. P. 100.

⁷⁶⁵ Tzara T. Danse caoutchouc verre // Ibid. P. 111.

⁷⁶⁶ Tzara T. Herbier des jeux et des calculs // Ibid. P. 199.

⁷⁶⁷ Tzara T. Amer aile soir // Ibid. P. 107.

⁷⁶⁸ Tzara T. Lettre anonyme // Ibid. P. 197.

⁷⁶⁹ Тцара Т. Манифест Дада 1918 // 7 манифестов Дада. С. 60.

⁷⁷⁰ Тцара Т. Манифест любви слабой и любви злобной // 7 манифестов Дада. С. 102.

⁷⁷¹ Tzara T. La deuxième aventure céleste de monsieur Antipyrine // OC I. P. 143.

⁷⁷² Tzara T. Droguerie-conscience // Ibid. P. 95.

⁷⁷³ Tzara T. La première aventure céleste de monsieur Antipyrine // Ibid. P. 75.

⁷⁷⁴ Tzara T. Sainte // Ibid. P. 98.

⁷⁷⁵ Tzara T. Amer aile soir // Ibid. P. 107.

плоти» ⁷⁷⁶, личной смерти как будто не существует, тело, «разлитое» во Вселенной не исчезает, а вечно трансформируется, проходя через ряд метаморфоз, который вновь приведут его к «беременности новыми мирами», и вновь обрекут новорожденного на разложение, чтобы обрести новую пластичную форму. Так, вслед за преодолением противопоставления верха и низа, темноты и света, Тцара «отменяет» самую главную антиномию – живого и мертвого.

⁷⁷⁶ Tzara T. Pays voir blanc // Ibid. P. 112.

Заключение к главе 3

Поиски новых основ художественного и поэтического образа Тцара вписываются в общую авангардистскую парадигму и вбирают в себя элементы многих смежных теорий. Так, на Тцара очевидно повлиял универсалистский постулат «всеобщих связей», существующих в монистической Вселенной и отражаемых в художественном произведении, футуристическая концепция «беспроволочного воображения», аполлинеровский «рецепт» по конструированию образных связей, заимствованный из «лавки старьевщика», наконец, центральная для эпохи теория образа Пьера Реверди. Несмотря на то, что Тцара в некотором роде синтезирует находки коллег-авангардистов, его отношение к образу отличается особое внимание к «случайности» и «спонтанности» как основы «сближения несближаемого», поиск «удаленных» связей между элементами Вселенной доведен им до апофеоза, установленные связи, по Тцара, должны распадаться, едва сложившись, и никогда не выстраиваться в считываемые закономерности, а само сближение призвано обнаружить прежде всего, не схожесть, но различие, «различание» – гетерогенную сущность вечно становящегося языка.

Все эти характеристики крайне затрудняют чтение и непосредственное *считывание* образов, постоянно оказывающихся «темными» и «герметичными». Герметичность является, однако, не случайным результатом вольной дадаистской игры, но сознательной установкой. В этом смысле дадаист-балагур является двойником книжника-окультиста: влияние нострадамусовской алхимической поэтики сказывается на идее о недоступности истинного знания, инициация в которое осуществляется через темные стихи. Кроме того, «темнота» осуществляется и под знаком другого важнейшего источника вдохновения Тцара – «темного континента», где обитает «Другой брат» поэта-дадаиста и сочиняет «навсегда непонятные стихи». Алхимическая средневековая и современная «примитивная» культуры, по Тцара, позволяют приблизиться к «первоначальному» знанию, к сути вещей, которая утрачена в «развитом» европоцентристском мире.

Как мы показали в этой главе, многие «нечитаемые» дадаистские образы на самом деле так же, как и традиционные, опираются на аналогию. Основа этой аналогии, однако, как правило, является значительно менее прозрачной, иногда – совершенно непроницаемой, если не проследить вариации подобных сближений во всех произведениях Тцара. Вселенная Тцара замкнута по отношению к внешней референции, что позволяет поэту выстраивать «внутреннее интертекстуальное поле», в результате чего образы всегда оказываются автореференциальными, а связи, образываемые между ними, могут быть дешифрованными только исходя из внутреннего контекста всех текстов поэта. При этом повторяющиеся (иногда обсессивно) сквозные образы все отсылают к ведущим программным установкам Тцара.

Внутри произведений Тцара часто выстраивает фигуративную структуру таким образом, что ее элементы группируются вокруг «противоположных полюсов». У этого принципа структурирование есть метапоэтическое обоснование: во-первых, для Тцара важна идея «качественного скачка», который, согласно алхимической картине мира может быть осуществлен через столкновение качественно различных, зачастую противоположных по своей природе элементов, отсылающих к отдельным стадиям трансформации материи; во-вторых, таким образом, Тцара борется с главным врагом дадаистов – логикой и законом, который, ввиду своей повсеместности, оказывается основной мишенью их нападок – с законом непротиворечия. Выстраивая систему противопоставленных друг другу образных рядов, он неожиданно заставляет их обмениваться предикатами – так, что образы «естественной природы» смешиваются с техноцентристскими, элементы статичности – с движением, наконец, «темный» мир оказывается внезапно «светлым», верхний полюс вертикальной иерархии «опрокидывается» в нижний.

Последние две «кажущиеся оппозиции» особенно важны в поэтической Вселенной Тцара, так как с их помощью он не только осуществляет трансгрессию по отношению к мнимой противопоставленности их элементов,

но и переосмысляет традиционное символическое культурное поле. Так, канонические символы вертикали – дерево, лестница, повешенный – органически вписываются в авангардистскую поэтику его произведений. Однако его «песнь» то и дело вместо того, чтобы устремляться ввысь, «нисходит» в землю, в солевые шахты, в глубь моря. С этой постоянно переворачиваемой вертикалью связываются мотивы творческого подъема и озарения, причем последние в той же мере могут обернуться нисхождением и темнотой: темнота является «продуктивной» для Тцара, а падение становится синонимичным возвращению к корням, к глубинам.

Центральный метапоэтический мотив родов и рождения, метафорически отсылающий к творчеству поэта и к Творению поэта-демиурга, по той же причине то связывается с появлением света, то с приходящей темнотой. Герметичная, темная поэзия дадаиста (если подходить к ней с мерилom традиционного языка и традиционной логики) несет при этом свет, устремляясь «к иным астрономиям», «к бесконечности». В то же время она является «песнью глубин», а рыбы и птицы разносят ее по «верхнему» и «нижнему» миру. При этом каждое восхождение является одновременно погружением, стихи «циркулируют» по миру, отказываясь от однозначной линейности, – как в своей ритмической и графической организации, так и в сюжетной динамике. В связи с этим возникает важнейшая тема взаимообратимости смерти и рождения, которая может быть плодотворно проинтерпретирована через концепцию «гротескного тела» Михаила Бахтина.

Дадаистскую философию и поэтику телесного многое связывает с «гротескным телом»: и изображение тела как выходящего из собственных границ, деформированного, «вечно становящегося» и «вечно неготового», поглощающего в титаническом усилии весь Универсум, расширяясь до его пределов и заполняя его собой ; и особое внимание к образам телесного низа и понимание телесной жизни как способа участия в мире (в том числе через постоянное обращение к скатологическим мотивам) ; наконец, самое важное – интерпретация слово- и мыслепроизводства как физиологической

деятельности, восприятие «чрева», «пупка», «кишок» как среды зарождения поэзии. Этим объясняется сквозная метафора «беременности словом».

Во всех произведениях Тцара поэтическая Вселенная представлена и как «беременная» новыми мирами, новым языком и новым человеком (который сможет этот язык оживить), и как разлагающаяся, распадающаяся ; рисуемый Универсум обречен на саморазрушение, в его крови – в его реках – течет «лихорадка», все космическое пространство заражено неведомой болезнью. Новорожденный младенец дадаистского стиха и – мира, который он воплощает, – уже «запекшийся», его тело состоит из «пепла», доктор заявляет, что он «не переживет эту ночь», ему суждено «лопнуть», «взорваться», «разбиться», «раствориться». Но за эсхатологическими сценами следуют космогонические, само понятие личной смерти как будто отменяется в этой протейной Вселенной, растворившиеся стихи новым кровавым потоком напитают вены умирающего мира, «скелету» древа жизни, спрятанному под водой, суждено снова покрыться «весенними листьями» – как солнцу, «убитому» ночью, встать из-за горизонта на следующий день. «Человечества больше нет», – заявляет Господин Крикри, есть лишь «фонари». Но именно «лампу» рождает «проклятая женщина», в фонари превращаются все персонажи дадаистской пьесы, чтобы во тьме заблудившейся культуры осветить путь новому искусству.

Заключение

Анализ творчества Тристана Тцара 1916 – 1924 гг., осуществленный в данной работе, показал актуальность проблематики поиска «нового языка», о чем говорит как сам характер этих произведений, свидетельствующий о двойном – языковом и поэтическом – экспериментаторстве, так и многочисленные размышления Тцара о природе языка и об особенной силе поэзии, которая является краеугольным камнем в «перетворении» языка и в приведении его в соответствие с противоречивым, полиморфным и гетерогенным мышлением человека XX-го века.

Литературный эксперимент Тцара, с одной стороны, чрезвычайно симптоматичен для эпохи исторического авангарда. Внимание к означающему – в его визуальном и звуковом измерении, попытка вырвать поэзию из тенет письменного текста и привести ее в большее согласие с устной стихией речи, отказ от европоцентристской рациональной и логической традиции в сфере искусства в целом и – литературы в частности, переосмысление референциального статуса языкового знака и поиски абстракции, стремление к размыванию границ между искусствами и их синтезу, интерес к пра-культурным формам выразительности и к способам сакрализации языка, открытие «перформативности» слова, исследование связи слова с телом, с артикулярным аппаратом, порождающим и выражающим его, а также рассуждения о телесности как таковой, – все эти идеи характерны для исследуемого авангардистского искусства и могут быть найдены в произведениях многих лидеров авангарда по всему миру, о чем мы не раз заявляли в данной работе, восстанавливая параллели между интуициями Тцара и другими приспешниками дадаизма, итальянского и русского футуризма, немецкого экспрессионизма, «протосюрреализма» (парижской дадаистской группой), унанимизма, школы аббаства Кретея и так далее.

Тем не менее, несмотря на симптоматичность самих поисков Тцара, принесенные ими плоды во многом уникальны и заслуживают особого места в истории и теории литературы, которого Тцара, ввиду своей иконоборческой

и балагурской репутации, был долгое время лишен. Феномен, определяющий специфику этих поисков на макроуровне и обнимающих все многообразие экспериментов, – это убежденность Тцара во взаимной связи «языкового» и «поэтического», проистекающая из его особой чувствительности к структурности поэтической речи, ее автореференциальности, понимания нетождественности содержательного потенциала синонимичных лексико-грамматических конструкций, а также сближаемых логических утверждений, определяющих чтение, которые с помощью ритмического фактора способны производить «сдвиг» в восприятии и обнаруживать всю полиморфность и гетерогенность языка.

Первым достижением Тцара в области реформации поэтического текста и языка, которым он одновременно говорит, и, говоря, трансформирует его систему, является обнаружение многоуровневого потенциала в использовании особой визуальной конфигурации текста. Тцара пользуется визуальными приемами, чтобы артикулировать синтаксические единицы текста вне его подчиненности линейной логике чтения и выделить центральные семы не с помощью метрически-акцентированных сильных позиций, но с помощью динамики «визуального ритма». В этом смысле его произведения частично вписываются в ветвь, ведущую от Стефана Малларме к Пьеру Реверди, в рамках которой визуальные средства воспринимаются как способ трансформации синтаксиса и альтернативной группировки семантических единиц.

Однако границы визуального поэтического эксперимента Тцара значительно шире. «Атакуя» линейную логику развития текста, Тцара с помощью дейктических маркеров, выделенных визуальными акцентами и актуализирующих «здесь-и-сейчас» поэтического высказывания, превращает дескриптивный язык в перформатив. Он добивается эффекта дестабилизации текста и трансформирует его в алеаторную структуру, которая имитирует дадаистский перформанс, со свойственной ему спонтанностью – центральной категорией дадаистской эстетики. «Случай» и «спонтанность», которые

немыслимы в фиксированном письменном тексте и характерны для устной речи, оказываются внедренными в текст за счет того, что порядок его чтения все время расшатывается синтаксической фрагментацией и типографическими сдвигами.

Превращая текст в перформатив, делая его автореференциальным и остроя означаемое за счет акцентирования графического означающего, Тцара преодолевает текстоцентричность внутри поэтического текста. Элементы графической поэзии сопротивляются восприятию, детерминированному линейностью текста, трансформируют читателя в зрителя и наделяют его свободой генерирования смысла текста, «конечность» которого преодолевается за счет конкурирующих моделей чтения. Форма становится содержательным фактором: пустоты, визуальные параллели, сдвиги, – все эти элементы являются частью процесса означивания текста, смысл которого не является ни предзаданным, ни фиксированным. Многообразие метадискурсивных элементов, также усиленных графической акцентуацией, трансформирует акт письма из события, предшествующее данности текста, в жест написания, будто разворачивающийся параллельно чтению и указывающий не на внешнюю референцию, но на самое себя.

Другим важнейшим этапом в развитии поэтической теории и практики (как поэтической, так и языковой) нам видятся разрозненные звуковые эксперименты Тцара. Ритм в поэзии Тцара стоит особняком одновременно по отношению к постсимволистским французским верлибристским поискам и к абстрактной поэзии его немецких дадаистских «коллег». Именно в обращении со звуковым структурированием стихотворения Тцара утверждает наибольшую свободу от европейской логико- и рацио-центристской традиции. Метапоэтический образ «крика», появляющийся как в манифестах, так и в драматических и поэтических произведениях Тцара, постулирует высвобождение голоса от диктатуры письменной традиции. Тцара, как никто другой из дадаистов, близок к позднейшим теориям Поля Зюмтора и Джорджо Агамбена, утверждающих примат голоса как своеобразного «бытия-

в-языке», важности феномена голоса как звукоизвлечения, где сама артикуляция звуков определяет область значения. В этой парадигме «крик» является не просто симптомом невозможности выразиться «нормативным» языком, но самой манифестацией звука-самого-по-себе и для-себя, – криком новоявленного младенца-языка, зарождающегося в горле поэта-дадаиста. Язык, таким образом, оказывается связанным не с ментально-идеалистической сферой, но с физиологической; поэтому в поэзии Тцара тело часто представлено как среда порождения звука. Кроме того, Тцара в очередной раз переосмысляет роль читателя, который на этот раз превращается не в «зрителя», но в «слушателя».

Симультанные поэмы Тцара имеют большое значение как пример стихотворений, написанных не для чтения, но для восприятия-слушания, это своеобразные тексты-партитуры. Интересно, что и их природа характеризуется важным парадоксом: текст дается как партитура, как потенциальное звучание, при этом даже при чтении про себя заметно то напряжение мышечного и дыхательного аппарата, которое вызывает декламация отдельных фонем. Они знаменуют собой не просто отказ от использования «нормативного языка» как знаковой системы, определяющей границы смыслов и значений, но и отказ от «нормативного звучания», составляющего часть поэтического канона. «Непроницаемость» этой поэзии сопряжена во многих случаях с ее «непроизносимостью»: артикуляция фонетических фрагментов создает определенное телесное напряжение. Это напряжение в очередной раз выступает шифтером – от означаемого к означающему, от последовательного чтения к сиюминутному восприятию, от значения к означиванию; ту же функцию выполняют полилингвистические структуры: заимствованные слова, чье значение не играет никакой роли с точки зрения семантической цельности стиха, утверждают примат означающего над означаемым и остраивают последнее. Другим шифтером подобного рода выступает непосредственное введение шумов в структуру стихотворения. Помимо разрушения канона благозвучности, эти шумы служат

введению в стихотворный текст «объективной реальности», что в очередной раз разрушает структуру референции, согласно которой фрагменты текста должны отсылать к феноменам, но не являться ими *per se*.

Наконец, о переосмыслении текста в качестве длящегося процесса означивания (в противовес предзаданной сумме значений), свидетельствует прием деконструкции слов из целостных сем в фонические структуры, который часто используется и в пьесах, и в поэзии Тцара. Речь идет либо о конкретном расчленении слова на звуки (когда за словом следуют абстрактные звуковые комбинации, составлявшие его единство), либо о своеобразном эхе: Тцара выделяет ключевые фонические закономерности внутри слова и повторяет их в других словах, подобранных по принципу паронимической аттракции. Таким образом, Тцара добивается суггестивного эффекта не за счет создания «неведомых слов», не имеющих конкретной референции и не связанных означаемым, но за счет расшатывания уравновешенных ритмических структур через повтор и параномазию. Примером подобной организации стиха являлись для Тцара «негритянские ритмы», которые он использовал в первую очередь как ресурс для динамизации поэтического звучания.

Найденные по созвучию элементы в результате становятся материалом для метафорического сдвига, – что позволила нам проиллюстрировать текстологическая работа над рукописями и черновиками Тцара. Так, из области звучания ритм в очередной раз перерождается в смыслопорождающую категорию. Особого динамического ритма Тцара добивается за счет того, что, во-первых, на макроуровне (текста в его цельности) ритм определяется чередованием ключевых фонем, во-вторых, за счет того, что на микроуровне (групп словосочетаний и поэтических строк) возникают свои звуковые закономерности, распадающиеся на отдельные ритмические мотивы и линии, но ни первый, ни второй уровень не определяются установленными и регулярными закономерностями.

Наконец, большой вклад Тцара внес и в теорию поэтического образа, предлагая альтернативную основу для образного структурирования стихотворения. Образ представляется Тцара не просто наиболее ярким поэтическим средством, позволяющим изменить эстетические конвенции эпохи, но и действенным механизмом трансформации сознания, который помогает видеть сходство там, где тривиальная мысль не может его разглядеть, помыслить единство противоречащих друг другу элементов там, где второй закон логики указывает на их очевидную противопоставленность друг другу. Как и в предыдущих случаях, поэтический образ служит как дестабилизации логики развертывания текста и семантико-синтаксической связности, так и определяющей их языковой системы, поэтому аналогия в поэзии Тцара часто оперирует не сходством, но различием, поэзия вместо синтеза, стирающего специфические атрибуты каждого отдельного элемента, обнаруживает процесс «различания», метаморфозы, трансформации.

По Тцара, сближение элементов образов должно происходить случайно и неожиданно. Подобно футуристам, унанимистам, Пьеру Реверди и сюрреалистам, Тцара сближает слова, отсылающие к несопоставимым феноменам, и образует между ними неочевидные метафорические связи. В одном из манифестов он называет это «скачком образа», который преодолевает «правила Прекрасного» и «его контроль», чтобы совершить этот «скачок», образ должен быть «зашифрованным» и «вечно непонятным». Тцара не рассматривает образ как риторическую фигуру: выводя вещи из их традиционных связей и наделяя их новыми, сводя несводимые пласты языковой реальности, он стремится не просто к созданию яркого приема, нацеленного на высокий эмотивный эффект, но на рождение новых смыслов в языке, невозможных под влиянием диктатуры Логики и Разума.

В данной работе с помощью анализа многочисленных текстов Тцара мы проиллюстрировали, что при ближайшем рассмотрении внешне непроницаемая образность дадаистских сборников Тцара образует достаточно

устойчивую поэтическую структуру, выстраиваемую вокруг сквозных образов и создаваемых ими мотивов. Палитра иносказательных связей может быть структурирована при помощи разъяснения образов из одного произведения через другие. При этом, верный букве Дада, Тцара использует тематические связи так, что они не укладываются в какую бы то ни было стабильную или предсказуемую закономерность: для этого он чередует проницаемые и связные фрагменты с бессвязными, прячет «ключи» для интерпретации цепи образуемых связей одного произведения внутри другого. Так, возникает некий «внутренний интертекст» поэтической Вселенной Тцара, за счет чего каждый отдельный элемент подвижной системы может быть дешифрован только внутри нее и исходя из ее свойств, а она сама оказывается самозамкнутой по отношению к внешней референции, и, следовательно, автореференциальной.

Если сама отправная точка в создании цепи является довольно традиционной: при всей неочевидности сравнений, речь идет все же об аналогии, о сближении по сходству; то признак, по которому оно осуществляется, является неожиданным и даже непроницаемым при попытке дешифровать его с помощью внешних по отношению к создаваемом системе детерминантов. Так, например, мы указали на сближение «зубов» и «звезды», «ледников» и «ангелов», которое происходит на основании соотнесенности этих элементов со сквозными темами белизны и «светоизлучения».

Другим важным основанием к столкновению элементов образа является не сходство, но различие, точнее противопоставление. Тцара использует противопоставление на разных уровнях: начиная от оксюморона, заканчивая выстраиванием всей образной структуры стихотворения (и даже сборника стихотворений) вокруг столкновения двух противопоставленных друг другу групп метафорических блоков. Так, «светоносные» образы противопоставляются «темным», образы хаотичного движения — геометрическим фигурам, символизирующим формальную стабильность, образы, соотносимые с «верхом» вертикальной организации поэтического Универсума, — «нижним» образам, рождения — разложению и так далее.

Подобные противопоставления служат снятию логики противоречия, контрастирующие элементы в поэзии Тцара принимают форму друг друга, «обмениваются атрибутами».

Концепция «скачка», осуществляемого при столкновении далеких друг от друга реальностей, объясняется в том числе важной для цюрихского дадаизма и в особенности для Тцара алхимической метафорой. Поклонник «Центурий» Нострадамуса, Тцара использовал в своих текстах цитаты из этой «Библии Дадаизма», видоизменяя их таким образом, что и без того «темные» фрагменты становились совершенно непроницаемыми (если не знать текстологический материал). Алхимический интертекст первых сборников Тцара проясняет, что его целью было представление аналогии качественного скачка восприятия, подобного попыткам алхимиков создать золото из первичных веществ, а маска поэта-дадаиста, «идиота, балагура и шарлатана» на самом деле являлась гротескным отражением маски книжника-окультиста.

Сквозной образ темноты, тематически структурирующий сборник «Двадцать пять стихотворений», в значительной степени определяется интертекстом «Центурий», многочисленные примеры, рассеянные по разным стихотворениям, свидетельствуют о том, что «продуктивная темнота» поэтического мира Тцара созвучна «затемненным стансам» Нострадамуса, а оксюморонный лейтмотивный образ «светоносной тьмы» отсылает к идее алхимической трансформации и оккультного знания, предполагающего изучение «темной» материи и проливающего свет на истинное восприятие мира. В этом смысле речь идет о метапоэтике: сцена взаимного поглощения и смешения света и тьмы дублирует трансформацию, происходящую в сознании читателя при чтении «темных» текстов, текст осмысляет сам себя и как «темный», и как «рождающий/ проливающий» текст.

Что касается «взаимнообратных» образов «низа» и «верха», обменивающихся атрибутами подобно выше процитированному, они тоже являются частью метадискурса: вертикальная организация поэтической

образности, за которой стоит европоцентристская христианская модель, повлиявшая на политико-социальную, эстетическую и этическую иерархизацию, переосмысливается в текстах Тцара за счет смещения верха и низа иерархии. В очередной раз произведение раскрывает собственную структуру построения – на этот раз образного, Тцара практически в каждом тексте являет читателю сцену формирования и упорядочивания поэтической Вселенной. Этот акт, в свою очередь, осмысливается как рождение и перерождение – переход от болезненного, «прокаженного» состояния к чистому, к Новому – что отражается на всех метадискурсивных уровнях: в визуальном и звуковом оформлении, а также в плоскости иносказательной системы.

Три ракурса, выбранных нами при исследовании особенностей поэзии и поэтической и языковой теории Тцара, – позволили нам не только подобрать адекватный методологический аппарат для анализа полиморфных текстов, но и через оптику этого аппарата увидеть их субстанциальные признаки, позволяющие интерпретировать произведения, многие из которых до сих пор считаются бессвязными и герметичными и исследуются исключительно как продукт случайного коллажа, неуёмной дадаистской игры, как шокирующие и кричащие, но не значащие и не говорящие – если речь идет о классическом понимании сообщения, которое помимо своей адресованности к читателю и проявленной формы организации речи должно обладать содержанием, объектом говоримого. Отделить содержание от формы в этих текстах невозможно, потому что высказываемое Новое значение говорится Новым языком, и без понимания связности смылосодержательных факторов, как-то: визуальных, аудиальных и образных, – сообщение Тцара не может быть дешифровано.

В качестве перспективы исследования данной проблематики нам кажется актуальным изучение более позднего творчества Тристана Тцара в двойном ракурсе теории языка и теории поэзии. Особенно важным в контексте этого вопроса был бы подробный анализ сборника «Зерна и всходы» 1935 г.,

который критики и литературоведы несправедливо обходят стороной ввиду его герметичности, а также работа с рукописями Тцара над его позднейшей работой «Секрет Вийона», которой он посвятил десять последних лет своей жизни. Первый текст представляет большой интерес с точки зрения теории метафоры Тцара, которую можно было бы, по нашему мнению, раскрыть в контексте теорий Поля Рикера и Майкла Риффатера, а также с точки зрения его подхода к поэзии как к «психологической функции», который можно было бы описать в контексте традиции психоаналитического литературоведения, проанализировав значительное влияние Карла-Густава Юнга и Зигмунда Фрейда на формирование поэтики Тцара, представить анализ некоторых интуиций Тцара при помощи положений теории Жака Лакана. Что касается последнего текста, хотя масштабная задача Тцара доказать, что все тексты Вийона построены по принципу анаграмм, безусловно, не была им выполнена и как научное исследование текст представляет собой неудачу, сам метод работы поэта, по нашему убеждению, многое раскрывает в его собственной поэтике.

Наконец, с точки зрения изучения генезиса текстов, который, как мы проиллюстрировали в данной работе, является очень плодотворным методом в изучении литературных произведений Тцара, большой интерес представляет его центральная поэма «Приблизительный человек», фрагменты которой являются коллажом из его ранних текстов, включающим в себя как румынские стихотворения и переводы из «негритянской поэзии», так и обрывки дадаистских пьес, стихотворений и даже манифестов. Кроме того, «Приблизительный человек» представляет богатейший материал для исследования с помощью разработанного нами метода выявления структуры поэтического образа. Значительным шагом в развитии стиховедения мог бы стать анализ ритмической организации поэмы, разительно отличающейся от дадаистских текстов (и тем не менее свидетельствующей о применении некоторых ранних приемов аудиальной акцентуации) и представляющей отдельный этап в становлении «сюрреалистического верлибра».

Проказа юного Самуила Розенштока – Тцара-«нигилиста», Тцара-«балагура», Тцара-«идиота» – удалась, и, следующие его же букве, «добрые буржуа» не стали воспринимать его всерьез. Желая убить традиционное искусство, Тцара искусно инсценировал собственную преждевременную смерть в истории литературы. Но не пришло ли время всерьез отнестись к выходке поэта, и подобно тому, как футуристы и сюрреалисты выкопали из-под парижской мостовой останки другого «шутника» и «нарушителя общественного» порядка – Лотреамона, достать произведения Тцара с дадаистского кладбища и узнать всю революционную, ошеломительную и ошеломляющую силу этих «несерьезных» текстов?

Библиография

I. ТЕКСТЫ

Научные издания произведений Т. Тцара

1. Tzara T. Dada est tatou, tout est Dada / introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 1996. 382 p.
2. Tzara T. Dada terminus : correspondance choisie (1923-1926) / éd. choisie et présentée par Stéphane Massonet. Bruxelles : D. Devillez, 1997. 153 p.
3. Tzara T. Découverte des arts dits primitifs : suivi des poèmes nègres / préface de Marc Dachy. Paris : Hazan, 2006. 126 p.
4. Tzara T. Oeuvres complètes. T. 1 : (1921–1924) / Texte établi, prés. et annot. par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 1975. 746 p.
5. Tzara T. Oeuvres complètes. T. 2 : (1925–1933) / Texte établi, prés. et annot. par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 1977. 473 p.
6. Tzara T. Oeuvres complètes. T. 3 : (1934–1946) / Texte établi, prés. et annot. par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 1979. 637 p.
7. Tzara T. Oeuvres complètes. T. 4 : (1947–1963) / Texte établi, prés. et annot. par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 1980. 693 p.
8. Tzara T. Oeuvres complètes. T. 5 : Les Écluses de la poésie / Texte établi, prés. et annot. par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 1982. 714 p.
9. Tzara T. Oeuvres complètes. T. 6: Le Secret de Villon / Texte établi, prés. et annot. par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 1991. 636 p.
10. Tzara T. Poésies complètes / édition préparée par Henri Béhar. Paris : Flammarion, 2011. 1740 p.
11. Tzara T. Poèmes roumains/ Trad. Serge Fauchereau. Paris : La Quinzaine Littéraire. № 191, 1974. 71 p.

Прижизненные издания произведений Т. Тцара

12. Tzara T. L'Antitête. Paris : Editions des Cahiers Libres, 1933. 192 p.

13. Tzara T. L'Arbre des voyageurs : quatre lithographies de Joan Miro. Paris : Gallimard, 1930. 102 p.
14. Tzara T. Cinéma calendrier du cœur abstrait Maisons. Paris : coll. Dada, 1920. 80 p.
15. Tzara T. De nos oiseaux : poèmes. Dessins par Arp. Paris : Editions Kra, 1929. 120 p.
16. Tzara T. Essai sur la situation de la poésie // Le Surréalisme au service de la Révolution. № 4, 1931. P. 15–23.
17. Tzara T. Gestes, ponctuation et langage poétique// Europe. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. № 8, 1953. P. 59–78.
18. Tzara T. Indication des chemins de cœur. Paris: Ed. Jeanne Bucher, 1928. 56 p.
19. Tzara T. La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine // Littérature. № 14, 1920. P. 1–4.
20. Tzara T. La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine // 391. № 14, 1920. P. 2-3.
21. Tzara T. La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine. Paris : Ed. des Réverbères, 1938. 16 p.
22. Tzara T. Grains et issues. Paris : Denoel et Steele, 1935. 320 p.
23. Tzara T. Lampisteries : précédées des Sept manifestes dada, quelques dessins de Francis Picabia. Paris : J.-J. Pauvert, 1963. 155 p.
24. Tzara T. La Première Aventure céleste de M. Antipyrine. Bois de Marcel Janco. Zurich : coll. Dada, 1916. 16 p.
25. Tzara T. Le Cœur à gaz // Der Sturm. № 3, 1922. P. 33–42.
26. Tzara T. Le Cœur à gaz. Paris : G.L.M. № 4, 1946. P. 28-33.
27. Tzara T. L'homme approximatif. Paris : Editions Fourcade, 1931. 166 p.
28. Tzara T. L'homme approximatif / Préface d'Hubert Juin. Paris : Gallimard, 1968. 160 p.
29. Tzara T. Mouchoir de Nuages : tragédie en 15 actes / Ornés d'eaux forte par Juan Gris. Paris : Editions de Galerie Simon, 1925. 64 p.

30. Tzara T. OÙ boivent les loups. Paris : Edition Cahiers Libres, 1932. 176p.
31. Tzara T. OÙ boivent les loups, illustrations de Man Ray. Paris : G. Chambelland, 1968. 104 p.
32. Tzara T. Sept manifestes dada / quelques dessins de Francis Picabia. Paris : Éd. Dilecta, 2005. 97 p.
33. Tzara T. Vingt-cinq poèmes : dix gravures sur bois par Hans Arp. Zurich : coll. Dada, 1918. 52 p.
34. Tzara T. Vingt-cinq et un poème/ dir. par Henri Parisot. Paris : Editions de la Revue Fontaine, coll. L'âge d'or, 1946. 72 p.

Переводы произведений Т. Тцара на русский язык

35. Поэзия французского сюрреализма. СПб: Амфора, 2003. С. 79–100.
36. Тцара Т. Стихи / Пер. В. Парнаха // Парнах В. Жирафовидный истукан. М.: Пятая страна, 2000. С. 101–104.
37. Тцара Т. 7 манифестов Дада. М.: ГММ, 2016. 136 с.
38. Тцара Т. Лицо наизнанку. М.: Наука, 2018. 255 с.
39. Тцара Т. Песенка дада. Смерть Гийома Аполлинера / Пер. А. Парина // Западноевропейская поэзия XX века. М.: Художественная литература, 1977. С. 604–606.
40. Тцара Т. Стихи / Семь веков французской поэзии в русских переводах. СПб: Евразия, 1999. С. 589–591.
41. Тцара Т. Сюрреализм и литературный кризис / Пер., предисл., коммент Е.Д. Гальцовой. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 95 с.
42. Тцара Т. Три Дададрамы / Пер. и коммент. С. Шаргородского// URL : https://imwerden.de/pdf/tzara_gazovoe_serdtse_2012.pdf.
43. Тцара Т. Лотреамон // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Сост., общ. ред. и вст. ст. Г.К. Косикова. М.: Ad Marginem, 1998. С. 416–417.

44. Тцара Т. Посвященные и предтечи // Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж. Июнь, 1935. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1936. С. 399–404.

Архивные материалы (Fonds Tristan Tzara, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet)

45. Alpha Ms 44584 "La grande complainte de mon obscurité",
46. Ms Ms 46041 "La mort de Guillaume Apollinaire"
47. TZR 1 (1-26) Vingt-cinq poèmes, Vingt-cinq et un poèmes
48. TZR 2 (2) : Feuilles d'épreuves de provenances diverses : Petite ville en Sibérie (corrigée), Le géant blanc lépreux du paysage. Dactylographies avec dessin
49. TZR 3 "Cinéma calendrier du coeur abstrait maisons "
50. TZR 4 (bis) "Poèmes"
51. TZR 4 Maisons
52. TZR 5 "De nos oiseaux" : dactylographie
53. TZR 576 "La femme damnée"
54. TZR 577 Épreuves corrigées de : Dada 3, Mouvement, La femme damnée, Le géant le lépreux du paysage, Samedi soir, Mes cerveaux s'en vont vers l'hyperbole dalibouli , Pélamide, Activité, Dada 5, Les saltimbanques, Ange (Ntuka), Le marin, Décomposition
55. TZR 588 "Calendrier 5.6.7.8.9.10"
56. TZR 6 "De nos oiseaux" : fragments manuscrits et dactylographiés de provenances diverses
57. TZR 7 "De nos oiseaux"
58. TZR 753 "Froid lumière"
59. TZR 754 "Fiacre fiévreux et craquements âcres... "
60. TZR 840 "La queue du diable est une bicyclette"
61. TZR C 2035 "Le rideau dodododo od... "

62. TZR C 2036 "L'amiral cherche une maison à louer"

Статьи о Тцара в периодических изданиях 1910-1930-х годов

63. Баммель Г.К. Dada almanach Berlin, 1921 // Печать и революция. № 6, 1922. С. 294–295.
64. Парнах В.Я. Кризис французской поэзии // Паруса. № 1, 1922. С. 33–35.
65. Парнах В.Я. Современный Париж // Россия. № 7, 1923.
66. Эфрос А.М. Дада и дадаизм // Современный Запад. Т. 3, 1923. С. 120–125.
67. Якобсон Р.О. Письма с Запада. Дада // Вестник театра. № 82, 1921.
68. L'affaire Barres, I Acte d'accusation – Témoignages // Littérature. №20, 1921. P. 10–14.
69. Aragon L. Chronique du Bel Canto // Europe. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. № 6, 1946. P. 109–113.
70. Aragon L. Pierre fendre // Littérature. №1, 1919. P. 22.
71. Cassou J. Poésie // Les Nouvelles littéraires 1931. № 447, P. 8.
72. Crevel R. Les Nouvelles littéraires. № 106, 1924. P. 5.
73. Gide A. Dada // La nouvelle revue française. № 79, 1920. P. 477-481.
74. Fondane B. Poésie pure : de Paul Valéry à Tristan Tzara – Tristan Tzara De nos oiseaux, chez Kra // Unu, Bucarest. № 22, 1930. P. 5–6.
75. Haussman R. Histoire du poème phonétique // Les Lettres. № 31, 1963.
76. Hugnet G. Tristan Tzara // Orbes. №3, 1932.
77. Hugnet J. Tristan Tzara : Indicateur des chemins de cœur // Les Feuilles Libres. № 48, 1928.
78. Perez-Jorba P. Pensée à coupe-papier : Tristan Tzara Vingt-cinq poèmes // SIC. № 40-41, 1919. P. 314.
79. Ribemont-Dessaignes G. Mouchoir des nuages // Les Feuilles libres. №41, 1926.
80. Soupault Ph. Fleuves // Littérature. № 11, 1920. P. 22.

81. Soupault Ph. Cinéma Calendrier du cœur abstrait // Littérature. Nouvelle série. № 1, 1922.
82. Soupault Ph. Vingt-cinq ans vingt cinéma et un poème // Les lettres françaises. №109, 1946. P. 4
83. Vitrac R. Tristan Tzara va cultiver ses vices / Le journal du peuple. №14, 1924.
84. Voronca Il. Marchez au pas : Tristan Tzara parle à Integral // Integral. №12., 1927. P. 6-7.

Тексты дадаистов, цитируемые в работе.

85. Арагон Л. Безумные стрелки времени: исповедь французского писателя // Вопросы литературы. № 9–10, 1998. С. 224–263.
86. Арп Х. Скульптура. Графика. 1886–1966. Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1990. 194 с.
87. Арп Х. Стихи / пер. В. Микушевича // Петрополь: Альманах. Вып. 4. СПб.: Фонд русской поэзии, 1992. С. 227–233.
88. Баадер Й. Так говорил Обердада: манифесты, листовки, эссе, стихи, заметки, письма. 1906–1954 / Сост. С. Кудрявцева; пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2013. 208 с.
89. Балль Х. Цюрихский дневник // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. Пер. с нем. С. К. Дмитриева. М.: Республика, 2002. С. 93–108.
90. Балль Х. Бегство из времени / Пер. В. Седельника // Вопросы литературы. № 4, 2007. С. 263–309.
91. Бретон А. Красота должна быть подобна судороге – иначе ей не выжить: к 100-летию со дня рождения Андре Бретона / Сост., предисл., перев. С. Дубина // Иностранная литература. № 8, 1996. С. 231–254.
92. Бретон А., Супо Ф. Как вам угодно / Пер. с фр. В. Кондратьева // Митин журнал. Вып. 4, 1991. С. 84–107.

93. Гросс Г. Мысли и творчество / Сост. Л.Я. Рейнгардт. М.: Прогресс, 1975. 143 с.
94. Гросс Ж. К моим работам // ЛЕФ. № 2, 1923. С. 27–30.
95. Краван А. Я мечтал быть таким большим, чтобы из меня одного можно было образовать республику: Стихи и проза, письма / Пер. с фр. и англ., сост., предисл., коммент. и примеч. М. Лениловой. М.: Гилея, 2013. 288 с.
96. Рибемон-Дессень Ж. Умер ли дада? // Удар: Художественно-литературная хроника Сергея Ромова. Т. 2, 1922. С. 5–9.
97. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX в. М.: Гилея. 2014. 360 с.
98. Сернер В. Последняя расхлябанность: Манифест дада и тридцать три уголовных рассказа / Пер. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2012. 288 с.
99. Хаусман Р. По мнению Дадасофа / Сост., хроника и коммент. К. Дудакова-Кашуро; пер. с нем. Т. Набатниковой, М. Кузнецова и К. Дудакова-Кашуро, пер. с фр. М. Лепиловой. М.: Гилея, 2018. 352 с.
100. Шаршун С. Дадаизм (компиляция) / Сост. и коммент. С. Шаргородского. Б. м.: Salamandra P.V.V. 2012. 115 с.
101. Швиттерс К. Из письма к К.С. Драйер / Пер. с нем., коммент. Н. И. Лопатиной и Д.В. Фомина // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2005. С. 216–223.
102. Эвола Ю. Абстрактное искусство. DADA / Пер. с итал., фр. А.Г. Дугин, с фр. В.И. Карпец. М.: Евразийское Движение, 2012. 176 с.
103. Arp J. On My Way. Poetry and Essays (1912-1947). N.Y.: Wittenborn, Schultz Inc., 1948. 147 p.
104. Arp. J. Gesammelte Gedichte. Т. 1: (1903-1939, 1963 & 1924). Zurich, Wiesbaden: Arche, Limes, 1963. 248 p.
105. Ball H. Briefe (1911-1927). Einsiedeln: Benziger, 1957. 315 p.
106. Ball H. Die Flucht aus der Zeit. Zürich: Limmat Verl., 1992. 365 p.

107. Breton H. *Clair de terre / André Breton avec un portrait par Picasso*. Paris : Presses du Montparnasse, 1923. 78 p.
108. Breton H. *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia (1919-1924)*. Paris: Gallimard, 2017. 254 p.
109. *Correspondance. André Breton – Tristan Tzara. Tristan Tzara - André Breton*// Sanouillet M. *Dada à Paris*. Paris: CNRS Éditions, 2005. P. 398–444.
110. *Dada gedichte / Herausgegeben von Karl Riha*. Berlin: Klaus Wagenbach. 208 p.
111. Ernst M. *Lettres à Tristan Tzara*// Spies W. *Max Ernst Les Collages*. Paris : Gallimard, 1984. 516p.
112. Hausmann R. *Am Anfang war Dada: Herausgegeben / Éd. Karl Riha et Günter Kämpf*. Seibach, Giessen: Anabas, 1970. 188 p.
113. Hausmann R. *Courrier Dada / ed. Nouvelle et augmentée, établie et annotée par Marc Dachy*. Paris : Allia, 2004. 191 p.
114. Hausmann R. *Hurra ! Hurra ! Hurra ! 12 politische Satiren*. Giessen : Anabas, 1992. 61 p.
115. Huelsenbeck R. *En avant Dada, l'histoire du dadaïsme / Trad. fr. Sabine Wolf*. Dijon : Presses du réel, 2000. 78 p.
116. Huelsenbeck R. *Memoirs of a Dada Drummer*. N.Y.: Viking Press, 1974. 202 p.
117. Huelsenbeck R. *Phantastische Gebete / Ill. von Hans Arp und George Grosz*. Zurich: Arche, 1960. 96 p.
118. Janco M. *Dada, documents et témoignages. 1916-1958*. Tel Aviv : Hashalem, 1959. 48 p.
119. Janco M. *Dada, monograph of a movement*. Teufen : A. Niggli, 1957. 188 p.
120. *Lettres de Raoul Hausmann à Tristan Tzara // Dachy M. Dada & Dadaïsmes*. Paris : Gallimard, 1994. 551 p.
121. *Manifestes Dada surréalistes/ textes réunis et présentés par Georges Sebbag*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2005. 162 p.

- 122.Nauman M. Fr. Janco Dada: an Interview with Marcel Janco// URL:
https://www.academia.edu/45018799/JANCO_DADA_An_Interview_with_Marcel_Janco?auto=download.
- 123.Pansaers C. Bar Nicanor et autres textes dada/ présentés par March Dachy.
Paris : Gérard Lebovici, 1986. 224 p.
- 124.Picabia F. Écrits critiques. Paris : Mémoire du Livre, 2005. 693 p.
- 125.Picabia F. Écrits I, 1913-1920. Paris : Belfond, 1975. 284 p.
- 126.Picabia F. Écrits II, 1921-1953 et posthumes. Paris : Belfond, 1978. 381 p.
- 127.Ribemont-Dessaignes G. Dada : Manifestes, poèmes, articles, projets, 1915–
1930 / Près., biogr. et bibliogr. par Jean-Pierre Begot. Paris : Champ libre,
1974. 191 p.
- 128.Ribemont-Dessaignes G. Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles,
projets, théâtre, cinéma, chroniques, 1915-1929. Paris : Ivrea, 1994. 636 p.
- 129.Ribemont-Dessaignes G. Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace
abstrait. Paris : Julliard, 1958. 300 p.
- 130.Schwitters K. i, manifestes théoriques et poétiques / Trad. fr. Marc Dachy et
Corinne Graber. P. : Ivrea, 1994. 126 p., ill. Ernst M. Écritures. Paris :
Gallimard, 1970. 449p.
- 131.Serner W. Dernier Relâchement. Manifeste Dada. Montpellier : Coup d'encre,
2006. 113 p.
- 132.Soupault P. Mémoires de l'Oubli 1914-1923. Paris: Lachenal & Ritter, 1997.
238 p.
- 133.Zürich, Dadaco, Dadaglobe. The Correspondance between Richard
Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff (1916-1924) / Éd. Richard
Sheppard. Tayport : Hutton Press, 1982. 82 p.

Тексты произведений мировой литературы, цитируемые в работе

- 134.Albert-Birot P. La Lune ou le Livre des poèmes. Paris : J. Budry, 1924. 235 p.
- 135.Apollinaire G. Alcools. Paris : Mercure de France, 1913. 144 p.

136. Apollinaire G. *Calligrammes*. Paris : Gallimard, 1958. 205 p.
137. Apollinaire G. *Les peintres cubistes : méditations esthétiques*. Paris. : Hermann, 1965. 191 p.
138. Apollinaire G. *Lettres à Tristan Tzara et André Breton*. // par Michel Sanouillet, Marguerite Bonnet, J. H. Matthews et al., études et informations réunies par Michel Décaudin et collaborateurs, Apollinaire et les surréalistes. Paris : Revue des Lettres modernes, 1964. 192 p.
139. Apollinaire G. *Œuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard. T.2, 1991. 1854 p.
140. Apollinaire G. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, 1990. 1267 p.
141. Aragon L. *Le mouvement perpétuel / Précédé de Feu de joie et suivi d'Écritures automatiques*, préface d'Alain Jouffroy. Paris : Gallimard, 1970. 158 p.
142. Aragon L. *Les Collages*. Paris : Hermann, 1965. 148 p.
143. Aragon L. *Projet d'histoire littéraire contemporaine (1923) / Éd. établie, annotée et préfacée par Marc Dachy*. Paris : Gallimard, 1994. 159 p.
144. Apollinaire G. *Simultanisme - librettisme // Les Soirées de Paris*. № 25, 1914. P. 322-325.
145. Artaud A. *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1978. 320 p.
146. Aragon L. *Une Vague de rêves*. Paris : Seghers, 2006. 38 p.
147. Arcos R. *Tragédie des espaces*. Paris : Édition de l'Abbaye, 1906. 158 p.
148. Artaud A. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. T. V, 1964. 311 p.
149. Artaud A. *Œuvres complètes*. T. VIII. Paris: Gallimard, 1971. 426 p.
150. Barzun H.-M. *L'Art poétique d'un idéal nouveau // Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame*. Paris : Eugène Figuière, 1913. 56 p.
151. Barzun H.-M. *L'ère du drame : essai de la synthèse poétique moderne*. Paris : Éditeurs Eugène Figuière, 1912. 142 p.
152. Barzun H.-M. *La révolution polyrythmique moderne. Trois poèmes simultanés. Dernières notes documentaires // Poème et Drame*. Vol. VI, 1913. P. 1–27.

153. Boccioni U. Simultanéité futuriste // *Der Sturm*. Vol. 4, 1913. P. 190–191.
154. Bois J.-J. Les lettres simultanéistes // BERGMAN P. *Modernolatria*» et «Simultaneita». Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale. Uppsala, 1962, *Studia litteratum upsaliensia* 2. P. 574.
155. Breton A. *Entretiens*. P. : Gallimard, 1996. 164 p.
156. Breton A., Soupault F. *Les champs magnétiques*. Paris : Gallimard, 1992. 182 p.
157. Breton A. *Les Pas perdus*. Paris : Gallimard, 1990. 173 p.
158. Breton A. *Œuvres complètes*. / Ed. établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris : Gallimard. T. I, 1988. 1798 p.
159. Breton A. *Œuvres complètes*. / Ed. établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris : Gallimard. T.II, 1992. 1857 p.
160. Breton A. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1999. T.III, 1492 p.
161. Cendrars B. *Aujourd'hui*. Paris : Bernard Grasset, 1931. 250 p.
162. Cendrars B. *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France / couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk*. Paris : Editions des Hommes nouveaux, 1913. 88 p.
163. Claudel P. *Cent phrases pour éventails / présentation de Michel Truffet*. Paris : Gallimard, 1996. 161 p.
164. Cravan A. *J'étais cigare / Préface-coupure José Pierre*. Paris : Le Terrain vague, 1971. 156 p.
165. Cravan A. *Maintenant / textes présentés par Bernard Delvaille*. Paris : Losfeld, 1957. 108 p.
166. Delaunay R. *Du cubisme à l'art abstrait : documents inédits publiés par Pierre Francastel*. Paris : S.E.V.P.E.N., 1957. 414 p.
167. Duchamp M. *Rose Sélavy*. Paris : GLM, 1939. 12 p.

- 168.Éluard P. Poésies 1913-1926 / Préface de Claude Roy. Paris : Gallimard, 1971. 219 p.
- 169.Ghil R. En méthode à l'œuvre, Ed. nouvelle et revue, Paris : Ed. A. Messein, 1904. 71 p.
- 170.Ghil R. Traité du Verbe. Paris : Nizet, 1978. 221 p.
- 171.Kahn G. Symbolistes et décadents. Paris : L. Vanier, 1902/ fac-similé Genève : Slatkine, 1977. 404 p.
- 172.La rencontre Sonia Delaunay-Tristan Tzara : Catalogue de l'exposition, Musée d'art mod. de la Ville de Paris, avr.-juin 1977. Paris : Les Presses artistiques, 1977. 66 p.
- 173.Mallarmé S. Correspondance complète, 1862–1871 : suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898 : avec des lettres inédites / préf. d'Yves Bonnefoy ; éd. établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1995. 688 p.
174. Mallarmé S. Œuvres complètes / Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, 1945. 1653 p.
- 175.Mallarmé S. Propos sur la poésie / Récoll. par Henri Mondir. Monaco, 1953. 236 p.
- 176.Nostradamus M. Propheties/ par Eugene Bareste. Paris : Maillet, 1840. 527 p.
177. Reverdy P. Cette émotion appelée poésie : Écrits sur la poésie (1932–1960). Paris : Flammarion, 1974. 279 p.
- 178.Reverdy P. Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926). Paris : Flammarion, 1975. 366 p.
- 179.Reverdy P. Œuvres complètes. / édition préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert. Paris : Flammarion. Tome I, 2010. 1458 p.
- 180.Rousille J. Au commencement était le rythme : essai sur l'intégralisme. Paris : éd. Des poèmes, 1905. 87 p.
- 181.Soupault Ph. Littérature et le reste.1919-1931. Paris : Gallimard, 2006. 408 p.
182. Аполлинер Г. Собрание сочинений Т.1: Собрание сочинений: В 3 томах. Т.1: Избранная лирика; Груды Тиресия; Гниющий чародей / Гийом Аполлинер; [Вступ. ст., сост., коммент. М. Яснова]. М.: Книжный клуб, 2011. 396 с.

- 183.Аполлинер Г. Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978. 469 с.
- 184.Боччони У. Манифест первой выставки футуристской живописи // Маринетти Ф.-Т. Футуризм. Спб: Прометей, 1914. С. 140–148.
- 185.Зданевич И.М. Футуризм и всѣчество 1912–1914 в 2-х тт. Выступления, статьи, манифесты. М.: Гилея, 2014. 324 с.
- 186.Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Избранные труды по теории искусства: В 2. томах. М.: Гилея. Т.1: 1901–1914. 2001. 741 с.
- 187.Карра К.-Д. Живопись звуков, шумов и запахов // Футуризм. Спб: Прометей, 1914. С. 224–230.
188. Кручёных А.Е. Мир затрещит, а голова моя уже изрядно...: Письма А. Шемшурину и М. Матюшину / Предисл., подг. текста, примеч. и комм. А. Крусанова. М.: Гилея, 2012. 208 с.
- 189.Крученых А. Е. Сдвигология русского стиха. М.: МАФ, 1923. 48 с.
- 190.Крученых А.Е. Декларация № 4 (О сдвигах); Декларация № 5. О заумном языке в современной литературе // К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. с приложением деклараций и статей А. Кручёных, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С. 305–311.
- 191.Крученых А.Е. Фактура слова // К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. с приложением деклараций и статей А. Кручёных, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С. 298–301.
- 192.Кульбин Н.И. Что есть слово// Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. С. 42–43.
- 193.Лотреамон. Песни Мальдорора / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. М.: МГУ, 1993. 671с.
- 194.Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристической литературы// Футуризм. Спб: Прометей, 1914. С. 150–159.

- 195.Маринетти Ф.-Т. Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова. Футуристский манифест // Футуризм. СПб: Прометей, 1914. С. 167–182.
- 196.Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров запад-европ. лит. XX в. / Сост., предисл, общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.
- 197.Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер., примеч. и предисл. Б.В. Дубина. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005. 304 с.
- 198.Туфанов А.В. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем / портр. работы худ. И. Нефедова. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. 81 с.
- 199.Хлебников В. Поэзия. Драматические произведения / Сост. и коммент. А.Е. Парниса; Предисл.Ю.Н.Тынянова. М.: Слово, 2001. 693 с.
- 200.Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая, Слово как таковое// Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 тт. / Под общей редакцией Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2006. Т. 6. С 74-76.

Периодические издания 1910-1930-х годов, цитируемые в работе

- 201.391 [Texte imprimé], revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia. Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet, Paris : le Terrain vague (Millau, impr. Maury), 1960. 159 p.
- 202.Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le coeur à barbe : 1916-1922 réimpr. de la collection des revues Dada publiées à Zurich et à Paris de 1916 à 1922, éditions J.-M. Place, 1980. 253 p.
- 203.Dada: réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara.130 p.
- 204.Dada: réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1917 à 1922 par Tristan Tzara. Nice : Centre du XX siècle. T. II, 1983. 282 p.
- 205.Dadaglobe reconstructed/ Edited by Kunsthau Zürich. Zurich: Scheidegger and Spiess, 2016. 304 p.

206. La révolution surréaliste: Collection complète. Paris : Place, 1975. 411 p.
207. Le surréalisme au service de la révolution: Collection complète. Paris : Place, 1976. 258 p.
208. Littérature": N-os 1 à 20, mars 1919 à août 1921. Paris : Place, 1978. 598 p.
209. Littérature": Nouv. sér. N-os 1 à 113, 1-er mars 1922 à juin 1924. Paris : Place, 1978. 343 p.
210. Nord-Sud [Texte imprimé] : revue littéraire, collection complète, introduction et notes d'Étienne-Alain Hubert, Reproduction en fac-similé, Paris, Éditions J.-M. Place, 1980. 250 p.
211. Proverbe [Texte imprimé] : feuille mensuelle pour la justification des mots : revue dadaïste dirigée par Paul Éluard, 6 numéros / édition préparée et présentée par Dominique Rabourdin. Paris : Éd. Dilecta, 2008. 12 p.
212. SIC [Texte imprimé] : revue fondée et dirigée par Pierre Albert-Birot : collection complète 1916 à 1919, numéros 1 à 54 / préf. de Marie-Louise Lentengre. Paris : J.-M. Place, 1993. 503 p.

II. ЛИТЕРАТУРА

Общие работы по философии, теории литературы, теории искусства и теории языка

213. Агамбен Дж. Средства без цели: Заметки о политике / Пер. с итал. Э. Саттарова. М.: Гилея, 2015. 147 с.
214. Бахтин М. М. Собр. Сочинений: [в 7 томах]. Т.3: Теория романа (1930–1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. 877 с.
215. Бахтин М. М. Собр. Сочинений: [в 7 томах]. Т.4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965); Рабле и Гоголь, Искусство слова и народная смеховая культура (1940, 1970 гг.). М.: Языки славянских культур, 2010. 747 с.

- 216.Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 376 с.
- 217.Бланшо М. Пространство литературы. М: Логос, 2002. 288 с.
- 218.Бухло Б. Социальная история искусства: модели и понятия // Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. Москва: Ad Marginem Press, 2015. – С. 21-27.
- 219.Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
- 220.Гиренок Ф.И. Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М.: Академический проект, 2012. 237 с.
- 221.Голдберг Р. Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2007. 320 с.
- 222.Делёз Ж. Критика и клиника / Пер. с франц. О. Е. Волчек и С.Л. Фокина; Послесл. и примеч. С.Л. Фокина. СПб: Machina, 2002. 239 с.
- 223.Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1–2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
- 224.Иванов Вяч.Вс. Категория определенности-неопределенности и шифтеры // Категория определенности-неопределенности в славянских и балтийских языках / Ред. Т. М. Николаева. М.: Наука, 1979. С. 90–118.
- 225.Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Избранные труды по теории искусства: В 2. томах. Т.1: 1901–1914. Москва: Гилея, 2001. 741 с.
- 226.Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры / Под ред. Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. 551 с.
- 227.Кофман А.Ф. Примитивизм // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX в. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 112–157.
- 228.Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С.114–135.
- 229.Леви-Стросс К. Первобытное мышление / Пер. с фр., вступ. ст. и примеч. Островского А. Б. М.: Республика, 1994. 382 с.

- 230.Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 11–246.
- 231.Лотман Ю.М., Успенский Б. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам Тарту. 1973. № VI. С. 282-303.
- 232.Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки (1968–1992) / Ю.М.Лотман. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 703 с.
- 233.Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с.
- 234.Ман Поль де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / Поль де Ман; Пер. с англ., примеч, послесл. Сергея Никитина. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 367 с.
- 235.Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М: Наука, 1976. 406 с.
- 236.Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. И. С. Вдовиной, Л.С. Фокина. М.: Наука, 1999. 602с.
- 237.Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования, 1911–1998 / Сост.: Вячеслав Всеволодович Иванов и др. М.: Языки рус. Культуры, 2000. 880 с.
- 238.Оге Х.Л. Русский формализм. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.
- 239.Пасквинелли Б. Жест и экспрессия / Пер. с итал. И.Е. Прусс. М.: Омега, 2009. 368 с.
- 240.Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2. Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону: Комплекс, 2004. С. 12–17.
- 241.Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2-х томах. М.: Культурная революция. Т. 2, 2011. 608 с.
- 242.Подорога В.А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. 339 с.

243. Полан Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности / Жан Полан; Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2000. 335 с.
244. Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
245. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
246. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / Поль Рикёр; Пер. И.Сергеевой; Моск. филос. фонд. М.: Academia-центр, 1995. 411 с.
247. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 45-69.
248. Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования / Редкол.: Х.Баран (отв. ред.). М: РГГУ, 1999. 918 с.
249. Рябцева Н. К. Коммуникативный модус и метаречь // Логический анализ языка: Язык речевых действий. М.: Наука, 1994. С. 82-92.
250. Сироткина И.Е. Человеческое движение: семиотический и феноменологический подходы // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. Т. 1, № 4, 2016. С. 197–212.
251. Соссюр Ф. Де Курс общей лингвистики/Пер. А. М. Сухотина. М.: Логос, 1998. 425 с.
252. Спасская Е.Л. Восприятие и интерпретация поэтического образа: на материале поэзии французского сюрреализма // Коммуникативная лингвистика / Отв.ред. С.И.Канонич. М: Рема, 1997. 103 с.
253. Спасская Е.Л. Семантика и структура образа в поэтических текстах французских сюрреалистов: дис. канд.фил. наук, 10.02.05. М.: МГЛУ, 1992. 247 с.
254. Теоретико-литературные итоги XX века. В 4-х тт. / Отв.ред. Ю.Б. Борев. Т.1: Литературное произведение и художественный процесс. М.: Праксис, 2005. 504 с.

- 255.Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. 621 с.
- 256.Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга / Сост. и вступ. ст. Т. М. Николаевой. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 455–515.
- 257.Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. 536 с.
- 258.Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем.; Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указ. В.В. Бибихина. СПб.: Наука, 2007. 621 с.
- 259.Хёйзенга Й. Homo ludens. Человек играющий / Сост. предисл. И пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммен. Указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
- 260.Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1995. 240 с.
- 261.Якобсон Р.О. Избранные работы по лингвистике: Переводы с английского, немецкого, французского языков / Сост. и общ. ред. В.А. Звегинцева; Предисл. Вяч.Вс. Иванова. М.: Прогресс, 1985. 454 с.
- 262.Ямпольский М.Б. Память Тиресия. М: РИК культура, 1993. 456 с.
- 263.Abirached La crise du personnage dans le théâtre moderne. Paris : Grasset, 1978. 506 p.
- 264.Austin J.L. How to Do Things with Words. London: Clarendon press, Oxford, 1962. 166 p.
- 265.Barthes R. Œuvres complètes. / Ed. établie et prés. par Eric Marty. Paris : Editions du Seuil. T. 1: 1942-1965, 1993. 1595 p.
- 266.Béhar H. Littérupture. Lausanne : L'Age d'homme, 1988. 265 p.
- 267.Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris : Gallimard. T. II, 1974. 286 p.
- 268.Blanchot M. L'écriture du désastre. Paris : Gallimard, 1980. 219 p.
- 269.Blanchot M. Le livre à venir. Paris : Gallimard, 1971. 374 p.
- 270.Bourriaud N. Esthétique relationnelle. Dijon : Les presses du réel, 2002. 125 p.

- 271.Christin A.-M. L'image écrite ou La déraison graphique. Paris : Flammarion, 2009. 456 p.
272. Christin A.-M. Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet. Paris : Vrin, 2000. 227 p.
- 273.De Certeau M. Vocal Utopias: Glossolalias// Representations. №. 56, 1996. Oakland: University of California press. P. 29-47.
- 274.Derrida J. De la grammatologie. Paris : Les Editions de Minuit, 1967. 445 p.
- 275.Derrida J. L'écriture et la différence. Paris : Edition du Seuil, 1979. 436 p.
- 276.Dessons G. Maeterlinck, le théâtre du poème. Paris : Teper, 2005. 180 p.
- 277.Drucker J. The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art 1909-1923. Chicago: The university of Chicago press, 1994. 288 p.
278. Duve Th. La Performance, hic et nunc // Performance, textes et documents. Montréal : éditions Parachute, 1981. P. 18-27.
- 279.L'éclatement des genres au XX siècle/ sous la direction de Marc Dambré et Monique Gosselin-Noat. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. 368 p.
- 280.Green K. Deixis: a Revaluation of Concepts and Categories // New essays in Deixis: Discourse, Narrative, Litterature/ ed. by Keith Green. Amsterdam-Atlanta: Rodopi B.V., 1995. P. 11-27.
- 281.Hallensleben M. Performance of Metaphor// Performance and Performativity in German Cultural Studies. Bern: Peter Lang, 2003. P.241-255.
- 282.Jakobson R. On Language/ Edited by Linda R. Waugh, Cambridge (Massachusetts): Harvard university press, 1990. 646 p.
- 283.Jakobson R., Selected Writings (ed. Stephen Rudy). The Hague, Paris, Mouton, in six volumes (1971–1985), Vol. II. Word and Language, 1971. 752 p.
- 284.Jenny L. La fin de l'intériorité. Genève : Presses universitaires de France, 2002. 161 p.
- 285.Jenny L. La terreur et les signes : poétique de rupture. Paris : Éditions Gallimard, 1982. 280 p.

286. Melançon J. Le théâtre comme pratique sémiotique/ Théâtralité, écriture, mise en scène. Editions Hurtubise HMN limitée, 1985. P. 207-215.
287. Monticelli D. Introduction : The Many Places of Deixis in Language and Theory// De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa : regards multidisciplinaires sur la deixis/ édité par Daniele Monticelli, Renate Pajusalu et Anu Treikelder. Tartu : Tartu university press, 2005. P. 10-25.
288. Osgood Ch. E. Lectures on Language Performance. N.-Y.: 1980. 276 p.
289. Reneville R. de L'expérience poétique. Paris : Gallimard, 1952. 172 p.
290. Rey-Debove J. Le Métalangage. Paris : Parmentier, 1978. 318 p.
291. Ricoeur P. La métaphore vive. Paris : Editions du Seuil, 1975. 413 p.
292. Riffatere M. La production du texte. Paris : Éditions du Seuil, 1979. 217 p.
293. Roudaut J. Un geste, un regard// La Nouvelle Revue Française. № 172, 1967. P. 836-838
294. Starobinski J. Les mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris : Gallimard, 1971. 167 p.
295. Todorov T. Littérature et signification. Paris : Larousse, 1967. 118 p.
296. Todorov T. Mikhaïl Bakhtine le principe dialogue : Suivi de Écrits du cercle de Bakhtine. Paris : Edition du Seuil, 1981. 315 p.
297. Zerbib D. Les quatres paramètres onthologiques de la performance (et leurs doubles) // La performance : vie de l'archive et actualité/ dirigé par Raphaël Cuir, Eric Mangion. Dijon : Les Presses du Réel, 2013. P. 183-199 .
298. Zumthor P. Oralités – Polyphonix 16. Québec: Les Editions Intervention, 1992. 216 p.

Работы по поэзии

299. Бадью А. Век поэтов / Пер. с фр. С. Фокина // Новое литературное обозрение. № 63, 2003. URL : <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/5/vek-poetov.html>
300. Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М.: Наука, 1982. 392 с.

- 301.Белафина Е.М. "Подспудный гул созвучий", или Рецепция поэтического дискурса и аудиальное воображение // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. № 4, 2011. С. 167–180.
- 302.Бенвенист Э. Понятие «ритм» в его языковом выражении // Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 377–385.
- 303.Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна, 2003. 270 с.
- 304.Дессон Ж. Поэтика ритма Анри Мешонника. Искусство и манера// Вопросы литературы, № 5, 2010. С. 347–373.
- 305.Иванов Вяч. Вс. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 263–278.
- 306.Импости Г. Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма: Маринетти, Кручёных и Хлебников // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Составление и общая редакция М.Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 469–479.
- 307.Кузнецова И. Н. Паронимическая аттракция как выразительное средство языка/ Доклад на Международной научной конференции “Дни франко-российских исследований. Речь и тексты: тенденции, истоки, перспективы”. URL: https://www.philol.msu.ru/~fraphil/bibliotheque-en-ligne/kouznetsova.i.n._paronimicheskaya-abstraktsyja2012.pdf
- 308.Мешонник А. Ритм до смысла // In memoriam Георгий Константинович Косиков: Материалы к творческой биографии. Воспоминания / Сост. В. М. Толмачёв. Перевод Екатерины Белафиной. М.: Б.и., 2011. С. 93–106.
- 309.Парнис А.Е. Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов // Роман Jakobson: Тексты, документы, исследования / Редкол.: Х.Баран (отв. ред.). М: РГГУ, 1999. С. 852–869.

310. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Советский писатель, 1965. 300 с.
311. Фещенко В.В. Дейксис как присутствие субъекта в поэтическом тексте: теоретические подходы // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии. Berlin: Peter Lang, 2018. С. 157–169.
312. Фридрих Г. Структура современной лирики: от Бодлера до середины XX столетия / пер. с нем. и коммент. Е. В. Головина. М.: Языки славянских культур, 2010. 344 с.
313. Шкловский В.Б. Революция формы // Собрание сочинений. Том 1: Революция/ сост., вступ. статья И. Калинина. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 205–289.
314. Шкловский В.Б. Тетива: о несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. 374 с.
315. Эткинд Е.Г. Форма как содержание: Избранные статьи. Würzburg: JAL Verlag, 1977. 227 с.
316. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Вступ. статья Вяч.Вс. Иванова. Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 460 с.
317. Béhar H. Débris, collage et invention poétique // Europe. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. № 566, 1976. P. 85-97.
318. Bobillot J.-P. Trois essais sur la poésie littéraire : de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck. Marseille : Éditions Al Dante, 2003. 196 p.
319. Bruns G.L. Modern Poetry and the Idea of Language: A critical and Historical Study. New Haven, London: Yale University Press, 1975. 300 p.
320. Cassou J. Pour la poésie : Ed. Correa, 1935. P. 263-268.
321. Chopin H. Poésie sonore internationale. P. : Jean-Michel Place, 1979. 186 p.
322. Cohen J. Structure du langage poétique. Paris : Flammarion, 1966. 237 p.
323. Dessons G. Traité du rythme : Des vers et des proses. Paris: Nathan, 2003. 242 p.

324. Drucker J. Visual Performance of the Poetic Text // Poetry and performed word / ed. by Charles Bernstein. Oxford: Oxford university press, 1998. P. 130–147.
325. Easthope A. Poetry as discourse. London, New-York : Methuen, 1983. 182 p.
326. Experimental - Visual - Concrete: Avant-garde Poetry since the 1960s / ed. by K. David Jackson, Eric Vos and Johanna Drucker. Amsterdam, Atlanta (Ga.): Rodopi, 1996. 442 p.
327. Figures du sujet lyrique / sous la dir. de Dominique Rabaté. Paris : Presse Universitaire de France, 2001. 162 p.
328. Green K. M. C. A Study of Deixis in Relation to Lyric Poetry// URL: <http://theses.whiterose.ac.uk/1855/1/DX195813.pdf>
329. Karampagia V. L'écriture à l'épreuve de la danse contemporaine : Ghérasim Luca, Dimitris Dimitriadis et l'approche performatif. Paris : Honoré champion, 2016. 345 p.
330. Livre de poésie : jeux d'espace / ouvrage réalisé sous la direction de Isabelle Chol, Bénédicte Mathios, Serge Linarès. Paris : Honoré Champion, 2016. 706 p.
331. Meschonnic H. Critique du rythme. Lagrasse : Verdier, 1982. 713 p.
332. Meschonnic H. La force dans le langage // La force dans le langage : rythme, discours, traduction. Paris : Editions Champion, 2000. 290 p.
333. Meschonnic H. Les états de la poétique. Paris : PUF, 1985. 284 p.
334. Meschonnic H. Le Signe et le poème. Paris : Gallimard, 1975. 552 p.
335. Murat M. Le Vers Libre. Paris : Ed. Champion, 2008. 329 p.
336. Poésie et performance / sous la direction de Penot-Lacassange O. et Théval G. Paris : Editions nouvelles Cecile Defaut, 2018. 306 p.
337. Poesure et peinture: d'un art, l'autre / exposition, Marseille. Centre de la Vieille Charité, 12 février – 23 mai 1993. Marseille, Paris : Réunion des musées nationaux, 1993. 655 p.
338. The Sound of poetry, the Poetry of Sound / ed. by Marjorie Perloff and Graig Dworkin. Chicago: The University of Chicago press, 2009. 345 p.

339. Thomas J.-J. La langue, la poésie : Essais sur la poésie française contemporaine: Apollinaire, Bonnefoy, Breton. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1989. 189 p.
340. Todorov T. Autour de la poésie // Todorov T. Les genres du discours. Paris : Éditions du Seuil, 1978. P. 99–131.
341. Zumthor P. Introduction à la poésie orale. Paris : Editions du Seuil, 1983. 307 p.

История и теория авангарда в литературе и искусстве

342. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [под ред. Ю.Н. Гирина]. М.: ИМЛИ РАН. Кн. 1, 2010. 600 с.
343. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [под ред. Ю.Н. Гирина]. М.: ИМЛИ РАН. Кн. 2, 2010. 704 с.
344. Альманах Дада / Под общ. редакц. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2000. 207 с.
345. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 232 с.
346. Антология сюрреализма. 20-е годы / Сост., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцовой. М.: Гитис, 1994. 392 с.
347. Бобринская Е.А. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. СПб: М.К. & Хармсиздат, 1998. с. 49–62.
348. Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Галарт, 2000. 192 с.
349. Бобринская Е. А. Футуризм. М.: Галарт, 2000, 192 с.
350. Бухло Б.Х.Д. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. Москва: V-A-C press, 2016. 720 с.
351. Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. 200 с.
352. Ванейгем Р. Бесцеремонная история сюрреализма. М: Гилея, 2014. 188 с.
353. Вы гниёте, и пожар начался: рецепция дадаизма в России / сост. Томаш Гланц. М.: ГММ, 2016. 151 с.

354. Гальцова Е.Д. Автоматическое письмо // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М.: Наследие, 2002. С. 194–219.
355. Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 546 с.
356. Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 399 с.
357. Горячева Т. В. История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А. Кручёных // Терентьевский сборник. М., 1997.
358. Дада по-русски / Редактор-составитель Корнелия Ичин. Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2013. 232 с.
359. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман. Пер. с нем. С. К. Дмитриева. М.: Республика, 2002. 559 с.
360. Дудаков-Кашуро К.В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса: Астропринт, 2003. 128 с.
361. Дудаков-Кашуро К. В Эстетика поэтического эксперимента в культуре авангарда начала XX века: на материале итальянского футуризма и немецкого дадаизма : автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. Москва, 2008. 24 с.
362. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
363. Иоффе Д. Прагматика и житнетворчество (Еще раз о концепции авангарда у М. И. Шапира) // Philologica. 2012. Vol. 9. № 21–23. С. 405–421.
364. Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб.: Свое издательство, 2013. 361 с.
365. Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. 229 с.
366. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 309 с.

- 367.Кулик И.А. Автоматическое письмо и графоманское письмо (дадаизм, сюрреализм, ОБЭРИУ) // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: ГИТИС, 1999. С. 126–133.
- 368.Ливак Л.Б., Устинов А.Б. Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология. Документы. М.: ОГИ, 2014. 992 с.
- 369.Максимов В.И. Эстетический феномен Антонена Арто. СПб.: Гиперион, 2007. 316 с.
- 370.Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм по материалам русской литературы) // Вопросы литературы, 1992. Вып. 3. С. 125–139.
- 371.Рихтер Х. Дада-искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX в. М.: Гилея. 2014. 360 с.
- 372.Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. 479 с.
- 373.Сануйе. М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. 637 с.
- 374.Сарабьянов Д.В. Символизм в авангарде: Некоторые проблемы // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С.3–9.
- 375.Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 552 с.
- 376.Семиотика и авангард: Антология / Под ред. Ю. С. Степанова. М.: Академический проект, 2006. 1166 с.
- 377.Симян Т.С. Дадаизм в Германии: логика, семиотика, стратегия // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 384–398.
- 378.Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников / науч. ред. А.А. Россомахин. изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: 2016. 232 с.
- 379.Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы / Рос. акад. театрального искусства, Ин-т мировой лит. РАН. Редкол.: С. А. Исаев, Ж. Шеньо-Жандрон, Е. Д. Гальцова, Т. В. Балашова. Москва: ГИТИС, 1999. 189 с.

380. Терентьевский сборник / Под общ. ред. Сергея Кудрявцева. М.: Гилея, 1998. 400 с.
381. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: МГУ, 1993. 246 с.
382. Фещенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. 392 с.
383. Фещенко В.В. Литературный авангард на лингвистических поворотах / Владимир Фещенко. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. 380 с.
384. Футуризм и безумие / Закржевский Александр, Радин Евгений, Вавулин Николай. М.: Циолковский, 2019. 480 с.
385. Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме / С приложением «Кручёныхиады» и др. материалов. Сост. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2006. 348 с.
386. Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм// *Philologica*. Т.2 № 3/4. М.: *Philologica*. С. 136-143.
387. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с франц. С. Дубина. М.: НЛО, 2002. 416 с.
388. Шпис В. От дада к сюрреализму: сила столкновения образов при создании прекрасного// Дада и сюрреализм: из собрания музея Израиля. Санкт-Петербург: Издательство Государственного эрмитажа 2014. С. 17–27.
389. Энциклопедический словарь сюрреализма (ЭСС). М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.
390. Ballabriga M. *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995. 368 p.
391. Bargue C. Dada et les « primitivisme » // *Au-delà de l'art et du patrimoine : expériences, passages et engagements/sous la dir. de Jean-Philippe Garric*. Paris : Éditions de la Sorbonne. P. 13-36.
392. Baron J. *L'An 1 du Surréalisme suivi de l'An dernier*, Denoël, 1969. 319 p.

393. Beals K. *Wireless Dada: Telegraphic Poetics in the Avant-garde*. Evanston [Illinois]: Northwestern University Press, 2020. 212 p.
394. Béhar H. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard, 1979. 448p.
395. Béhar H., Carassou M. *Dada, Histoire d'une subversion*. Paris : Fayard, 1990. 261 p.
396. Béhar H., Carassou M. *Le surréalisme*. Paris : Librairie générale française, 1992. 509 p.
397. Berghaus G. *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde* / Günter Berghaus. New York, Basingstoke (Hants): Palgrave-Macmillan, 2009. 396 p.
398. Blachère J.-C. *Le Modèle nègre : Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*. Dakar: Nouvelles Éd. africaines, 1981. 234 p.
399. Bodenheimer A. *Dada Judaism: the Avant-garde in the First World War Zurich // Jewish Aspects in Avant-Garde: Between Rebellion and Revelation* / ed. by Ed. by Gelber M. H., Sjöberg Sami. Berlin: De Gruyter, 2014. P. 23–33.
400. Bohn W. *The Early Avant-Garde in Twentieth-Century Literature and Art*. London: Routledge, 2018. 178 p.
401. Bolliger H. *Dada in Zürich* / Hans Bolliger, Guido Magnaguagno, Raimund Meyer; In Zusarb. mit dem Kunsthau Zürich. Zurich: Arche, 1985. 311 S.
402. Bru S. *Dadaïsmes// Les avant-gardes européennes : 1905-1935 : Guide illustré*. Paris: Hermann Éditeurs, 2023. P. 149–181.
403. Corvin M. *Le théâtre Dada existe-t-il ?* // *Revue de la Société de l'Histoire du théâtre*, № III, 1971, p. 265–283.
404. Corvin M. *Le théâtre dada-surréaliste face à la critique* // *Mélusine*. № 2, 1981. P. 14-19.
405. Dachy M. *Archives Dada : Chronique* / Marc Dachy. Paris: Hazan, 2005. 575 p.
406. Dachy M. *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'aneantissement de l'ancienne beauté*. Gallimard, 2011. 880 p.

- 407.Dada and Beyond. Dada Discourses/ Edited by Elza Adamowicz and Eric Robertson. New York : NY, 2011. 246 p.
- 408.Dada circuit total. Les Dossiers H./ Coordonné par Henri Béhar et Catherine DuFour. Lausanne : l'Age d'homme, 2005. 777 p.
- 409.Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde, Avant-garde critical studies / Edited by Dafydd Jones. Amsterdam – New York: NY, 2006. 327 p.
- 410.Dada Performance / Ed.by Mel Gordon. New York: PAJ publ., 1987. 165 p.
- 411.Dada & the Revolution. / a cura di Paola Bozzi. Milano: Ledizioni, 2021. 247 p.
- 412.Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others. Edited by Lippard L. NY: Dover Publications Inc., 2007. 178 p.
- 413.Denogent J. L'art DADA de l'appropriation. Les « Poèmes nègres » comme phénomène de transfert culturel // Fabula / Les colloques, Traduire, transposer, composer. Passages des arts verbaux extra-occidentaux en langue française. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6944.php>
- 414.Le drame d'avant-garde et le théâtre : actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de Paris III. Wrocław : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1979. 207 p.
- 415.Durozoi G. Dada et les arts rebelles. Paris : Éditions Hazan, 2005. 383 p.
- 416.Erickson, E. Dada: Performance, Poetry and Art. Boston: Tway publishers, 1984. 152 p.
- 417.Fauchereau S. Avant-gardes du XX siècle, arts & littérature. Paris : Flammarion, 2010. 586 p.
- 418.Fauchereau S. Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes. Paris : Denoel. T. 1, 1976. 266 p.
- 419.Forcer S. Dada as Text, Thought and Theory. London: Routledge, 2017. 172 p.
- 420.Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. The MIT Press, revised edition, 2018. 760 p.

421. Grossman M. L. Dada. Paradox, Mystification, and Ambiguity in European Literature. New York, cop. 1971. 192 p.
422. Haakenson T. Grotesque Visions: the Science of Berlin Dada. New York: Bloomsbury Academic, 2021. 260 p.
423. Hedges I. Languages of Revolt Dada and Surrealist Literature and Film. Durham (N.C.): Duke University Press, 1983. 185 p.
424. Hubert E.-A. Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy/ Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme. Clamecy : Klincksieck, 2009. P. 13-31.
425. Hugnet G. Dictionnaire du dadaïsme 1916-1922. Paris : Simoën, 1976. 367 p.
426. Jones D. Dada 1916 in Theory: Practices of Critical Resistance. Liverpool: Liverpool university press, 2021. 284 p.
427. Krzywkowski I. Le temps et l'espace sont morts hier. Paris : L'improviste, 2006. 277 p.
428. Les grands turbulents. Portraits de groupes (1880-1980) / Sous la direction de Nicole Marchand-Zañartu. Ivry sur Seine : Éditions Médiapop, 2018. 288 p.
429. Lista G. Futurisme : Manifestes, proclamations, documents, Lausanne : L'Age d'homme, 1973. 451 p.
430. Mareuge A., Zanetti S. The return of Dada = Die wiederkehr von Dada = Le retour de Dada en 4 vol. Dijon : Les presses du réel, 2022.
431. Matthews, J.H. Theatre in Dada and Surrealism. Syracuse (N.Y.): Syracuse university press, 1974. 286 p.
432. Maurer E. Dada et Surréalisme// Le primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal/ sous la dir. de William Rubin ; éd. française sous la dir. de Jean-Louis Paudrat. Paris : Flammarion, 1991. P. 535 – 595.
433. Melzer A. Dada and Surrealist Performance. Baltimore (Md.), London: J. Hopkins university press, 1994. 288 p.
434. Meschonnic H. Dada on ne joue plus// Europe. Paris : Les Éditions Denoël. № 995, 2012. P. 124 – 134.

435. Mickiewicz D. Semantic Functions in Zaum' // Russian Literature. Vol. 15/4, 1984. P. 363-364.
436. Noguez D. L'arc-en-ciel des humours: Jarry, Dada, Vian, etc. Paris : Hatier, 1996. 236 p.
437. Ovadija M. Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre. McGill-Queen's university press, 2013. 260 p.
438. Poggioli, R. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, MA: Belknap Press, Harvard University Press, 1968. 250 p.
439. Riha K. Structures temporelles : le principe de simultanéité// Weisberg J. Les Avant- gardes et la Tour de Babel. Lausanne : L'Age d'Homme, 2000.
440. Rubin W.S. Dada and Surrealist Art. London: Thames and Hudson Ltd, 1978. 525 p.
441. Russian Dada 1914-1924. Cambridge: The MIT press, 2018. 350 p.
442. Sandqvist, Tom. Dada East: the Romanians of Cabaret Voltaire. Massachuseetts: MIT Press, 2006. 435 p.
443. Sanouillet M. Le Dossier de Dadaglobe// Cahiers de l'association internationale pour l'étude de Dada et du Surréalisme. Paris: Minard lettres modernes. №1, 1966. P. 111–143.
444. Sheppard R. Modernism, Dada, Postmodernism. Evanston: Northwestern University Press, 2000. 480 p.
445. Sidoti A. Genèse et Dossier d'une polémique : La prose du Transsibérien et la Petite Jean de France, Blaise Cendrars - Sonya Delaunay. Paris: Minars, 1987. 165 p.
446. Silver Kenneth E. Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925. Princeton: Princeton University Press, 1989. 504 p.
447. Śniecikowska B. A Stab in the Ear: Poetics of Sound in Futurism and Dadaism. Lausanne: Peter Lang, 2023. 533 p.
448. Somville L. Devanciers du surréalisme : les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925. Geneve: Librairie Droz, 1971. 219 p.

449. Tisson-Braun M. Structuralisme & Destructuration// Dada/Surrealism. Iowa : University of Iowa. №10-11, 1982. P. 135-146.
450. Tomiche A. La naissance des avant-gardes occidentales. Paris : Armand Colin, 2015. 235 p.
451. Wagner B. Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden: Ein Beitrag zur Geschichte des Imaginären / Birgit Wagner. München: W. Fink [Wilhelm Fink], cop. 1996. 284 s.
452. Waldberg P. Dada, la fonction du refus. Paris : La différence, 1999. 111 p.
453. Wehle W. Le Lyrisme : avant-garde d'une « esthétique toute neuve » // Revue d'histoire littéraire de la France 2011/3 (Vol. 111). P. 667 – 694. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-3-page-667.htm>
454. Wild J. The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema. Berkeley : University of California Press, 2015.
455. Innes Ch. Avant-Garde Theatre . 1892-1992. L.; N.Y., 1993. 261 p.
456. L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale, la dir. de L. Brion-Guerry, 3 vol., Paris, Klincksieck, 1971-1973
457. Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle. Vol. 1: Histoire / Publ. par le Centre d'étude des avant-gardes litt. de l'Univ. de Bruxelles; Sous la dir. de Jean Weisgerber. Budapest : Akademia Kiado, 1984. 622 p.
458. Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle. Vol. 2: Théorie / Publ. par le Centre d'étude des avant-gardes litt. de l'Univ. de Bruxelles; Sous la dir. de Jean Weisgerber. Budapest : Akademia Kiado, 1984. 627 p.
459. Locus Solus. Антология литературного авангарда XX века. СПб.: Амфора, 2006. 496 с.
460. Russel Ch. Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism Oxford: Oxford University Press, 1985. 320 p.

461. Sabatier R. Histoire de la poésie française en 4 vol. Vol. II La poésie du XX siècle : Révolution et Conquêtes. Paris : Ed. Albin Michel, 1982. 704 p.

Статьи и монографии о творчестве Тристиана Тцара

462. Кулик И.А. Тело и язык в текстах Тристиана Тцара и Александра Введенского// Терентьевский сб-к под ред. С. Кудрявцева. М. Гилея, 1998. С. 167–226.
463. Лацардциг Я.Я. Парадоксальные машины. Тцара, Брачелли и происхождение Вопросы. Философско-литературный журнал «Логос». М.: Издательство института Гайдара. № 1 (74), 2010. С. 112–132.
464. Apollinaire G. Trois lettres à Tristan Tzara// Revue des lettres Modernes. Paris : Ed. Michel Sanouillet, 1964. N. 104-107.
465. Baude J.-M. Tristan Tzara à l'épreuve de la durée/ Mesures et demesures dans les lettres françaises au XX^e siècle. Hommage à Henri Béhar. Paris: Honoré Champion, 2007. P. 129-141
466. Béhar H. Pourquoi L'homme approximatif ?// URL: <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1964>.
467. Béhar H. Tristan Tzara. Paris: Oxus, 2005. 257 p.
468. Benson T. O. The Performative Text in Dada// Dada: the Coordinates of Cultural Politics/ed. by Stephen C. Foster. N.Y.: Simon & Schuster Macmillan, 1996. P. 83-106.
469. Bernard J. Mouchoir de nuages de Tristan Tzara : un théâtre des opérations //Impossibles théâtres XIXe - XXe siècles. Textes réunis par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert. Chambéry : Editions Comp'Act,, 2005. P. 174-182.
470. Browning G.-F. The Genesis of the Dada Poem or From Dada to Aa. Stuttgart, Akademischer Verlag Henz, 1979. 195 p.

471. Browning G.-F. Tzara et « La grande complainte de mon obscurité » // Europe Revue littéraire mensuelle. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. № 555–556, 1975. P. 202-214.
472. Buot F. Tristan Tzara L'homme qui inventa la révolution Dada. Paris : Grasset, 2002. 473 p.
473. Caws M.-A. Quelques approximations sur Tzara// Europe Revue littéraire mensuelle. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. № 555–556, 1975. P. 192-202.
474. Caws M.-A. The Inner Theatre of Recent French Poetry: Cendrars, Tzara, Peret, Artaud, Bonnefoy. Princeton : Princeton University press, 1972. 208 p.
475. Caws M.-A. The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard, Desnos. Princeton: Princeton University press, 1970. 248 p.
476. Christoffel D. Déchansons en chœur: Tzara et la musique. // URL: <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1981>
477. Crohmalniceanu Ov. S. Tristan Tzara en Roumanie// Revue roumaine. Bucarest : Hasefer. №2, 1967. P. 88-96.
478. Cosana E. Lost in Translation? Tristan Tzara's Non-European Side // Dada/Surrealism. — № 20, 2015. URL: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1295&context=dadasur>
479. Dachy M. Dada; a Transparent Transformation, An essay on Tristan Tzara// Dada Constructivisme. London : Annely Juda Fine Art, 1984.
480. Dachy M. Des énergies transformatrice du langage// Écritures: graphies, notations, typographies. Paris : Fondation nationale des arts graphiques et Plastiques, 1980. 96 p.
481. Dachy M. Tristan Tzara : Dompteur des acrobates : Dada Zurich. Paris : L'échoppe, 1992. 90 p.
482. Decaudin M. Pour lire un poème dadaïste// Le surréalisme dans le texte. Grenoble : Publications de l'université des langues et lettres de Grenoble, 1978. 320 p.

483. Deleanu D. Velimir Khlebnikov and Tristan Tzara: A Comparative Analysis. Toronto: Logostar Press, 2021. 165 p.
484. Dufour C. Tzara, dada, de l'abstraction zurichoise / Mesures et démesures dans les lettres françaises au XX^e siècle. Hommage à Henri Béhar. Paris: Honoré Champion, 2007. P. 113-128.
485. Dufour C. La vocation cosmopolite de Tristan Tzara (1915-1925). Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001. 880 p.
486. Dufour C. L'intertexte du monde dans les Vingt-cinq poèmes//Mélusine/ Ed. Henri Béhar. 30 dec. 2015. URL: <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1994>
487. Fauchereau S. Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine.//Critique. № 300, 1972. P. 416–429.
488. Forcer S. Modernist Song: The Poetry of Tristan Tzara. Oxford: Legenda, 2006. 146 p.
489. Forcer S. The Importance of Talking Nonsense: Tzara, Ideology, and Dada in the 21st Century// Dada and Beyond, vol. 2: Dada and its Legacies/ ed. by Elza Adamowicz and Eric Robertson. Amsterdam, New York: Rodopi, 2012. P. 263-274.
490. Fremond E. Grains et issues, du recueil « divers-cosmique » à l'épopée épistémologique//Mélusine. Ed. Henri Béhar. 3 dec. 2015. URL : <http://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=1953>
491. Galtsova E. Le Desesperanto. Utopie de l'écriture universelle chez Tzara et Breton // Melusine. Lausanne: l'Age d'Homme. № 17, 1997. P. 275–292.
492. Galtsova E. Parallèles dadaïstes dans les avant-gardes russes // Les Dossiers H. Dada circuit total. Lausanne: l'Age d'homme, 2005. P. 363-372.
493. Grûn E. L'image récurrente de la route chez trois écrivains romains d'expression française. Timișoara : Ed. Orizonturi universitare, 2002. 723 p.
494. Hentea M. La spontanéité poétique chez Tzara // <http://melusine-surrealisme.fr/wp/wp-content/uploads/2017/08/Hentea-3783426.pdf>

- 495.Hentea M. On the Outskirts of Modernity: Tristan Tzara and Dada in Romania// Modernist Cultures. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. P. 215–231.
- 496.Hentea M. TaTa DaDa: The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2014. 356 p.
- 497.Heyd M. Tristan Tzara/Samuel Rosenstock: The Hidden// Jewish Dimensions of Modern Visual Culture. Antisemitism, Assimilation, Affirmation/ Ed. Rose-Carol Washton-Long, Mathew Baigel and Milly Heyd. Hannover and London: Brandeys university press, 2010. P. 193-219.
- 498.Jarry Tzara Art// Dada Surrealism. NY: Queens college Press. № 4, 1974. P. 27-72.
- 499.Lacote R., Haldas G. Tristan Tzara : Choix de textes, bibliographie, dessins, portraits, facs., poèmes inédits. Paris : Seghers, 1952. 230 p.
500. Lista G. Tristan Tzara et le dadaïsme italien. // Europe. Paris : Europe et les éditeurs français réunis. № 53, 1975. P.173-192.
- 501.Manucu N. De Tristan Tzara à Ghérasim Luca : impulsions des modernités roumaines au sein de l'avant-garde européenne. Paris : éd. H. Champion, 2014. 264 p.
- 502.Maruta V. Etude sur «L'expression de la poésie Roumaine dans la création de Tristan Tzara»// Présence de la Roumanie en France et en Italie : actes du colloque international. Paris : l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1984. P.25-42.
- 503.Meschonnic H. Tzara, la nécessité de l'absurde, et breton en signe ascendant, tous deux au bord de l'avenir / Melusine. Lausanne : l'Age d'Homme. № 17, 1997. P.293 – 309.
- 504.Murat M. Vers et discours poétique chez Tzara et Breton / Melusine. № 17, 1997. Lausanne : l'Age d'Homme. P.253 – 275.
- 505.Nicaise Ch. Tristan Tzara, les livres. Paris : éd. L'instant perpétuel, 2005. 27 p.

506. Papachristos K. L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara. New-York : Peter Lang Publishing, 1999. 226 p.
507. Peterson E. Tristan Tzara: Dada and Surreational Theorist. New Jersey: Rutgers university press, 1971. 259 p.
508. Sanouillet M. Tzara ou la quatrième dimension // Strophes. №2, 1964. P. 12-15.
509. Stiehler H. Tristan Tzara zwischen Peripherie und Zentrum// Zwischen Aneignung und Bruch: Studien zum Konfliktpotential von Kulturkontakten in der Romania. Wien: Löcker 2005. P 159 – 172.
510. Testenoire P.-Y. Sur une philologie anagrammatique : rencontre d'un linguiste (Saussure) et d'un poète (Tzara) // Fabula-LhT Poétique de la philologie. nov. 2008 – №5. [URL: http://www.fabula.org/lht/5/testenoire.html](http://www.fabula.org/lht/5/testenoire.html)
511. Tisson-Braun M. Tristan Tzara inventeur de l'homme nouveau. Paris: Gallimard, 1968. 116 p.
512. Tristan Tzara, l'homme approximatif : [exposition, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 24 septembre 2015-17 janvier 2016]; Exposition. Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain./ Strasbourg : Editions Musées de Strasbourg, 2015. 356 p.