

C
EES
Libran

LXI-III

1 April 2007

CONTENTS

HELLEBUST, ROLF The Journey to the Underworld in Turgenev's 'Bežin Lug'	245
KEUTEN, ALLA Где и когда впервые был опубликован 'Конспект по истории русской литературы' В. А. Жуковского?	269
MEYER-FRAATZ, ANDREA Пастернак и Клейст	291
RUBINS, MARIA Русский эмигрант на rendez-vous: Сергей Шаршун и его роман	309
TAPP, ALYSON Moving Stories: (E)motion and Narrative in <i>Anna Karenina</i>	341
ЗАСЛАВСКИЙ, О. Б. О мотивах Дантеса	363



Available online at www.sciencedirect.com

SCIENCE @ DIRECT®

Russian Literature LXI (2007) III

Russian Literature

www.elsevier.com/locate/ruslit

РУССКИЙ ЭМИГРАНТ НА RENDEZ-VOUS:
СЕРГЕЙ ШАРШУН И ЕГО РОМАН
(A RUSSIAN AT A RENDEZ-VOUS:
SERGEI SHARSHUN AND HIS NOVEL)

MARIA RUBINS

Abstract

The article examines Sergei Sharshun's prose, with a particular focus on *Put' pravyi* (1934). Emigré critics interpreted this text in light of a testimonial, confessional genre reminiscent of the "human document", which was prevalent during that time. The present analysis challenges this traditional reception by engaging with the novel's diverse, if implicit, intertexts, ranging from Dada and Surrealism to Soviet avant-garde writing, Art Deco, medieval myths, Shakespeare, Russian Modernism, and the physiological and necrophilic tendencies of Russian émigré prose of the First Wave, as well as the Russian classical tradition. As a result, Sharshun's novel emerges as a highly original, playful, and subversive narrative created at the crossroads of a variety of discourses and literary models.

Keywords: *Sharshun; Breton; Ophelia; Olesha; Automatic Writing; Autobiography*

Человек аскетической складки, я – оказался эротическим писателем. Но мое дело – способствовать отмиранию этой напасти.

(из *Листовок Шаршуна*)

Несмотря на неиссякающий интерес издателей и исследователей к литературе русского Зарубежья, многие писатели Первой волны до сих

пор пребывают в относительной безвестности. Имена целого ряда авторов упоминаются в основных энциклопедиях и справочных пособиях по эмиграции, в то время как тексты их до сих пор не переизданы и не откомментированы. В результате неполными остаются и наши представления о литературном процессе данного периода. Одним из примеров подобной ситуации является литературное наследие Сергея Шаршуна (1888-1975). Особенность его положения заключается в том, что за свою более чем шестидесятилетнюю жизнь вне России известностью он пользовался прежде всего, как художник, а не как писатель. В 1910-1920-х гг. он был связан с авангардным движением. В силу многократного цитирования легендарными стали слова Пикассо о том, что для него существует лишь два художника: Хуан Грис и Шаршун. В течение практически всей жизни (за исключением нескольких кризисных периодов, включая предвоенное десятилетие) Шаршун участвовал в выставках, его творчеству были посвящены многочисленные статьи и книги, периодически выходили в свет альбомы. В последнее время наблюдается всплеск интереса к картинам Шаршуна. Его работы занимали видное место на самой обширной выставке ДАДА в Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду осенью 2005 года. Выставки Шаршуна в ГМИИ (Отдел личных коллекций) и в Русском музее (Мраморный дворец), организованные летом 2006 года, со значительным опозданием позволили открыть творчество художника москвичам и петербуржцам.

Однако до сих пор остается недооцененным тот факт, что Шаршун серьезно занимался не только живописью, но и литературой. Он опубликовал десятки книг на русском языке, которые вызвали отклики, в частности, Ходасевича, Адамовича, Поплавского, Фельзена, Бакуниной. В 1930-х гг. он регулярно посещал знаменитые "воскресенья" Мережковских, участвовал в собраниях литературных объединений Круг и Кочевье, сотрудничал в различных эмигрантских периодических изданиях и был лично знаком практически со всеми членами русско-парижской интеллектуальной общины. Помимо чрезвычайно своеобразной манеры, ценность написанных в это время повестей и романов и в том, что они живо передают богемную среду русского Монпарнаса и представляют собой редкую в русской литературе попытку воссоздать (а нередко и пародийно обыграть) поэтику ДАДА и сюрреализма. Более того, тексты эти свидетельствуют о творческих контактах между эмигрантами и французами, что является еще одним аргументом против распространенного мифа о культурной изоляции писателей русского Зарубежья.

Из немногочисленных опубликованных на сегодняшний день работ, в которых затрагивается литературное творчество Шаршуна, большинство отличается обзорным характером (Ровская 1986, Пахмусс 1983,

1989 и 1994, Герра 1976, Андреев 1981, Кузьмин 2006). В данной статье я предлагаю обсудить прозу Шаршуна в контексте многообразных интертекстуальных влияний 1920-1930-х гг., уделяя особое внимание оригинальному переплетению в его письме европейских и русских литературных традиций. В центре анализа находится ключевой текст этого периода – роман *Путь правый*.

Шаршун родился в городе Бугуруслан Самарской губернии. Несмотря на настойчивые попытки отца привлечь его к коммерческой деятельности, он предпочел живопись и литературу. Оказавшись в 1909 году в Москве, он открыл для себя авангардное искусство, познакомился с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой. Призванный на военную службу, Шаршун через некоторое время дезертировал и по подложным документам через Польшу добрался до Берлина, а затем и до Парижа. В 1912 году он уже посещает Русскую академию живописи и скульптуры, основанную ученицей Матисса, художницей Марией Васильевой, а затем записывается и в академию La Palette. Шаршун работает в манере кубизма и в 1913 году впервые выставляет свои картины в Салоне независимых. Во время Первой мировой войны он проводит три года в Барселоне, где, судя по его признанию в небольшой автобиографической заметке ‘Мое участие в дадаистическом движении’, он знакомится с направлением ДАДА (Шаршун 1967). В последующие годы он близко общается с Марселем Дюшаном, Маном Рейем, Франсисом Пикабиа и др., участвуя в совместных выставках и представлениях, включая скандальные дадаистские акции. До конца 1920-х гг. ему сопутствует успех, однако из-за разразившегося в конце десятилетия экономического кризиса он утрачивает спонсоров и коллекционеров. В жизни художника начинаются так называемые ‘черные годы’ (‘les années noires’; Brisset 1970), когда его доходы не превышают скромного пособия для ‘интеллектуальных безработных’.

Именно в этот тяжелый период 1930-х гг. на первый план в деятельности Шаршуна выходит литература. Видимо, словесное творчество послужило своего рода ‘клапаном’ для его творческой энергии. Тоненький журнальчик, написанный в это время Шаршуном и распространяемый им среди русских знакомых, так и назывался – *Клапан (La Soupape)*. О своих литературных занятиях он говорил следующее: ‘Когда я пишу, я освобождаюсь, разряжаюсь. Литература для меня – клапан...’ (Brisset 1970). Тем не менее, ошибочно было бы считать художественные произведения Шаршуна лишь результатом вынужденного перерыва в его карьере художника. Афоризмы и ‘заумные’ стихи он начал сочинять еще в детстве, а в 1921 году опубликовал свою первую дадаистскую поэму на французском языке ‘La Foule immobile’ (‘Неподвижная толпа’). В соответствии с интермедийными устремлениями ДАДА, коллажи Шаршуна обычно включали фрагменты текста. Уже в

1920-х гг. он входил в авангардистские объединения молодых русских поэтов эмиграции, включая Палату поэтов. Шаршун объяснял, что его желание писать возникло под влиянием стимулирующей атмосферы русского Монпарнаса:

На Монпарнасе мне дышалось легко... По правде говоря, я оказался в своего рода русской столице. Там была интеллигенция, русские писатели, я был крайне счастлив, я жил не только в русской колонии, но практически в России. Прямо посреди Монпарнаса мы устраивали наши собрания. И вот тогда-то и началась моя карьера писателя. (Menegaldo 1998: 32)

На протяжении 1930-х гг. Шаршун написал и опубликовал определенное количество прозаических текстов, которые впоследствии он будет заново редактировать и издавать, сопровождая подзаголовками: роман, поэма, лирическая повесть, лирическое повествование и т. д. В прозе русского Зарубежья в это время господствовал жанр “человеческого документа”. Этот термин подразумевает правдивый рассказ от первого лица, предположительно, основанный на личном опыте и свободный от признаков традиционной “литературности”. Шаршун, однако, отдает предпочтение повествованию в третьем лице, но это лишь поверхностное отклонение от автодокументального жанра, так как его типичный протагонист, по замечанию Темиры Пахмусс, “художник-писатель модернистского направления, [...] alter ego автора [...]” (Пахмусс 1989: 273). Этот художник-писатель, носящий, как правило, выразительную фамилию (Долголиков, Самоедов, Скудин, Берлогин), – русский эмигрант, завсегдатай монпарнасских кафе. Несмотря на обилие знакомых, это одинокая фигура, интроверт, нередко доходящий до полного солипсизма, с болезненной, изломанной психикой, страдающий от бесчисленных комплексов и неспособный поддерживать светские отношения с окружающими, особенно с женщинами. Эти качества были свойственны и самому автору, если верить самохарактеристике Шаршуна:

До остального мира мне нет совершенно никакого дела; внешние события могут меня затронуть – в том, что касается меня самого и моей безопасности, – но они никогда не оказываются сильнее меня [...] Да, я знаком со многими, я пожимаю множество рук, но у меня нет друзей. Что касается женщин, то моя молчаливость, моя робость их давно обескуражили. (Brisset 1970)

Шаршун также писал о себе как о “наследственно-этнически молчаливом, а потому и неприметном” (Шаршун 1967: 170). В переписке с Екатериной Бакуниной он определяет себя так: “я человек чрезвычайно

замкнутый в себе, зажатый собой”.² Многие мемуаристы оставили описания Шаршуна, которые в равной мере приложимы и к его протагонистам. Пьер Бриссе называет его “анахоретом-вегетарианцем” и “прирожденным холостяком, добродетельным и целомудренным”. По словам Василия Яновского:

Существо, лишенное кожи, он реагировал быстрее и резче на любое прикосновение жизни [...] Был он вегетарианцем, холостяком; вероятно, молился и совершенствовался в уединении и нужде; в его присутствии мне чудилось: чистый глубокий маленький ключ пробивается на поверхность из глубин. (Яновский 1993: 219)

Однако Яновский быстро переходит к более привычной для него саркастической манере, описывая гастрономические предпочтения Шаршуна, чей вегетарианский обед, по его словам, готовился из 40 корешков и овощей, среди которых доминировали свежий лук и чеснок.

В книге *На берегах Сены* Ирина Одоевцева вспоминает:

Мне всегда казалось, что Шаршун находится не на одном уровне с остальными, а немного выше их или немного в стороне от них. Никогда не вместе с ними, а всегда сам по себе. Одиноко. Один. Всюду не свой, а чужой. Другого измерения или с другой планеты – чужой и непонятный. (Одоевцева 1998: 680)

Очевидно, именно Шаршун послужил прототипом гротескного персонажа по фамилии Хвоций из малоизвестного и единственного романа Николая Оцупа из жизни русской монпарнасской богемы *Беатриче в аду*:

Монпарнасский отшельник Хвоций, живший на чердаке, питаясь овощами, писавший странные картины и романы, в которых всегда чувствовалось что-то, но до того одичавший, что никогда не мог обойтись без какой-либо неумышленной бестактности [...] Борецкий с грустной симпатией смотрел на своеобразное чудачковатое лицо Хвоцего, настолько же нелепого и бесталанного в жизни, насколько он был интересен и оригинален в своих писаниях. [...] Хвоций! Бедный друг! Монпарнасский отшельник! Гастрический подвижник! (Оцуп 1939: 73, 126, 175)

Многие тексты, напечатанные Шаршуном в 1930-х гг., в том числе и *Путь правый*, были задуманы как части “солипсической эпопеи” под названием *Герой интереснее романа*. Оксюморонное определение лирического повествования, вращающегося вокруг неврастенической рефлексии одного персонажа, как “эпопея”, было явным вызовом жанровым конвенциям. Однако в данном случае Шаршун был не большим

новатором, чем другие модернистские авторы, пытавшиеся облечь эго-дискурс в псевдоэпическую форму.³ Несмотря на параллели в области стиля, топики, персонажей, каждый текст Шаршуна можно рассматривать независимо от других, благодаря отсутствию хронологической последовательности и сквозного сюжета, а также видимой прогрессии от одной части к другой (еще одно очевидное нарушение эпического принципа). В центре каждой книги находится очередное воплощение одного и того же инвариантного протагониста, который действует (вернее, бездействует) в сходных, но не идентичных обстоятельствах, а повествование состоит из серии записей его мыслей и эмоций, которым придается едва ли не дневниковый характер. По словам Пахмусс, "Весь творческий прием Шаршуна заключается в форме высказываний, записей-протоколов" (Пахмусс 1989: 181).

Путь правый появился в отрывках в журнале *Числа* (1931), а затем последовало и отдельное издание (*Шаршун* 1934). Открывается роман характеристикой главного героя Самоедова:

Многими сторонами характера, а потому и судьбой – похожий на отца, – не получивший никакого воспитания, и не подавшийся образованию, не способный воспринимать ничто внешнее, наследственный одиночка, все дичавший с годами, отмиравший, выходящий из жизни – никогда не бывший членом никакого человеческого общества, Самоедов, попадая в него случайно, неожиданно для себя, усидеть в нем, удержаться – не умел, потому что не "имел за собой социального прошлого", практики, не имел понятия о самых элементарных законах общежития. (1934: 3)

Светская неискушенность, болезненная застенчивость, неумение высказать свои чувства становятся главными препятствиями на пути Самоедова к любимой женщине, художнице Наденьке Вайтиной, проводящей большую часть своей жизни в артистических кофейнях. Мы узнаем, что Самоедов познакомился с Наденькой семь лет назад и произвел на нее сильное впечатление своим оригинальным поведением. Однако вскоре его нелепые поступки и произвольная грубость привели к разрыву. Наденька демонстративно игнорирует Самоедова (который, тем не менее, убежден, что она лишь подавляет в себе желание возобновить отношения). Он же, попеременно впадая то в отчаяние, то в экзальтацию, проводит недели, месяцы и годы, разрабатывая планы сближения с ней, которое положило бы конец взаимным мучениям. Его солипсический роман, разворачивающийся почти исключительно в умоглядном пространстве, поглощает его полностью, не оставляя энергии для творчества. Истощенный бесконечным обходом кофейен в надежде хотя бы издали увидеть недостижимую Наденьку, вечно окруженную свитой поклонников, Самоедов перебирает возможные выходы из положения:

“Застрелиться, уйти в монастырь, опиться до смерти, сию секунду записаться в Иностраннный легион, изойти в онанизме, броситься на первую встречную женщину!!” (22). В определенный момент он смиряется с невозможностью физической близости и решает посвятить себя рыцарскому служению даме своего сердца (неслучайно в этой связи упоминание в тексте Данте и Петрарки):

Нужно: стать ее непритязательным другом, телохранителем, сопровождающим, м.-б., даже – фиктивным женихом!

Теперь ей – особенно тяжело, потому-что: последний, исполнивший эту роль два года, Главный Евнух – отстранен и около нее – нет мужчины-слуги. Вступить, пойти – сознательно, благородно на этот тягчайший путь, заслонить ее собой, рассеять: кошмар и сплетни, опутавшие ее: грязной, клейкой ватой.

Боже мой – не отвернусь от креста – это, единый путь правый!
(46)

Критики выделили именно этот эпизод как знаковый, решив, что “основная тема романа – тема ‘любовного креста’” (Фельзен 1934: 284). Однако “путь правый” Самоедов, как кажется, находит, лишь испытав духовное просветление (впрочем, художественно не очень убедительное) после сближения с антропософами. Мистический опыт и аскетизм возвращают Самоедову внутреннюю гармонию; его страсть к Наденьке уступает место созерцанию и состраданию к ней, ведущей столь вялое, бесплодное существование. Решительно отвергнув любовь, страсть, надежду на семейное счастье (“уйдя слишком далеко (антропософия, манихизм), по пути аскетизма – смотря на брак, на сексуальную жизнь – уже как на прошлое, пройденное, преодоленное...”; Шаршун 1934: 100), он начинает видеть в Наденьке “монахиню, святую”. Таким образом, “правым путем” оказывается путь религиозного мистицизма. Роман, который развивался как история трагической, безответной любви, получает духовную концовку.

Вполне понятно, почему большинство критиков проигнорировало этот дополнительный аспект романа: религиозный мотив кажется менее органичным и значительным, чем “любовная история”. Установку на тему всепоглощающей, трагической любви с самого начала задают три эпиграфа. Первый – “Ego Dominus tuus” (“Я твой повелитель”) – взят из третьей главы *Новой жизни* Данте, в которой описывается явление поэту во сне некоего огненного мужа (который и произносит эти слова), держащего в руках Беатриче и пылающее сердце. Второй эпиграф – “Connais-tu l’angoisse?” (Испытываешь ли ты муку?) – неточная цитата из стихотворения Шарля Бодлера ‘Réversibilité’ (‘Обратимость’) – “Connaissez-vous l’angoisse” (‘Испытываете ли вы муку?’). В этом стихотворении из цикла ‘Сплин и идеал’ (*Цветы зла*) лирический герой обра-

щается к своей возлюбленной с вопросом, известны ли ей, ангелу радости, доброты, здоровья и красоты, также и страдания, вызываемые тревогой, лихорадкой, ненавистью и страхом увядания. В конце лирический голос провозглашает, что просит у красавицы лишь ее молитв: "О, ангел счастья, и радости, и света! / Бальзама нежных ласк и пламени ланит / Я не прошу у вас, как зябнувший Давид... / Но, если можете, молитесь за поэта, / Вы, ангел счастья, и радости, и света!" (Бодлер 2005: 82).

Этот эпиграф предсказывает двойственность ("обратимость") Надежки и решение Самоедова в конце романа относиться к ней, как к ангелу, а не живой женщине.

Третий эпиграф – строка "A cause, à cause d'une femme" ("Из-за нее, из-за женщины") из цикла Поля Верлена 'Романсы без музыки'. Это стихотворение содержит в себе основные мотивы романа: неразделенная любовь, попытка избежать страданий через добровольное изгнание и, вопреки этому, невозможность обрести покой: "Душа в тоске, в тоске глубокой / Из-за нее, из-за далекой. // Хоть в сердце нет ее давно, / Не унимается оно. // Хоть сердце и душа в печали / От этой женщины бежали. // Хоть в сердце нет ее давно, / Не унимается оно. // И сказала сердце от боли / Моей душе: навеки что-ли, // Навеки что-ли, дай мне знать, / Нам в этой ссылке пропадать? // Душа ответила: сама я, / Здесь мучаюсь, не понимая. // Как без нее, но с нею жить, / В изгнании, но рядом быть?" (Верлен 2001: 207).

Рецепция романа критикой была весьма прохладной. Даже Георгий Адамович, который прежде написал восторженную рецензию на 'Долголикова', называет новый роман Шаршуна неудачей. В нем, по мнению критика, искажено все, что составляет сущность и очарование творчества Шаршуна. Главным образом, роман *Путь правый* не соответствует своему жанру, так как одной души "довольно только для исповеди или для песни". Адамович отказывает Шаршуну в таланте беллетриста, называя его поэтом, лириком, глядящим в самого себя (Адамович 1934: 2). Гораздо более жесткий отзыв был дан Владиславом Ходасевичем, который считал, что у Шаршуна "нет ни фабульной выдумки, ни стилистической изобретательности, ни даже умения или желания по-своему увидеть и на свой лад представить то, что является в поле его зрения. План романа неразработан, письмо неровно, непродуманно..." (Ходасевич 1934: 3). Неудивительно, что Ходасевич, который последовательно выступал против чрезмерного документализма и за сохранение традиций литературного мастерства,⁴ сосредоточился именно на формальных недостатках. Причину неудач Самоедова, как в жизни, так и в искусстве, он усматривает в "глубоком дефекте зрительской организации" и заключает, что:

[...] общая характеристика такого клинического субъекта дана Шаршуном очень хорошо, если не в смысле художественной силы, то в смысле известной документальности. Для исследования данного сексуально-патологического казуса роман представляет интересный материал. Но именно это и делает его неудачным литературным произведением.

Напротив, положительные рецензии были написаны теми авторами молодого поколения, которые сами разрабатывали жанр человеческого документа. Екатерина Бакунина приветствовала отсутствие в романе традиционных признаков "сочинительства", которые она определяла как "технику, виртуозность [...] акробатические фокусы", и оценила "неподкупную искренность, абсолютную правдивость [...] несомненную подлинность" описанных ситуаций. Впрочем, обозначенный автором жанр произведения также вызывал ее сомнения: "*Путь правый* Шаршуна в сущности не роман, может быть, конец романа, может быть новая литературная форма – 'записыванье', 'высказыванье', 'выраженье себя одиночкой'" (Бакунина 1934: 20-22).

Наибольший энтузиазм вызвал роман у Юрия Фельзена, который дал повествованию следующее определение: "Подробная au talent, хроника внутренних и внешних событий, нередко случайных, произвольных, но в итоге последовательных, причинно-обоснованных." Отсутствие в книге "элемента фантастики", "сомнительных эффектов", "литературной демагогии" и "сюжетной занимательности" было воспринято им как позитивные качества, позволяющие выйти на передний план "голой сути", "чувствам, переживаемым глубоко и серьезно, изображенным с какой-то стыдливо-сдержанной, но убедительной остротой, с какой-то нарастающей внутренней горячностью" (Фельзен 1934: 284).

Необходимо отметить, что современные критики интерпретировали роман как своего рода психологический отчет, принимали на веру его "серьезность", и не обращали особого внимания на интертекстуальную игру и многочисленные реминисценции. Лишь Фельзен отметил присутствие в тексте Андрея Белого, имя которого возникает периодически в контексте Антропософии, особо выделив схожий "строй фразы" обоих писателей. Но этим и ограничились попытки современников разгадать чисто литературные интенции Шаршуна, которые могли бы вывести его текст за пределы документализированной хроники неврозов и сексуальных проблем протагониста. Впоследствии этой же линии придерживался и Глеб Струве, отметивший у Шаршуна "стремление к 'дневниковой' литературе", и заявивший вслед за Ходасевичем, что в произведениях писателя "искусство гораздо чаще вытесняется сырым материалом жизни" (Струве 1984: 301). Тем не менее, *Путь правый* содержит многочисленные аллюзии на литературные явления, как экспли-

цитно обозначенные в тексте романа (Белый, Мандельштам, Олеша, Вагинов), так и не названные, но подразумеваемые, и эта завуалированная интертекстуальность делает его сложным литературным произведением, отнюдь не ограниченным документально-исповедальным модусом.

На фоне доминирующего в 1920-х–1930-х гг. сюрреалистического дискурса *Путь правый* открывается иному прочтению. О сюрреализме в русской литературе до сих пор написано крайне мало (см. Karlinsky 1967, Фостер 1973, Livak 2001, Исаев 1999). Что же касается писателей-эмигрантов, то в центре внимания исследователей оказываются прежде всего Борис Поплавский и Георгий Иванов. Однако Шаршун был гораздо ближе к парижским сюрреалистам, многие из которых вышли из Дадаизма. Конечно, нельзя не отметить, что ретроспективно он старательно преуменьшал свои связи с каким-либо конкретным стилем или направлением. Если полностью отрицать свой дадаистический период он не мог (в конце концов, помимо тесного личного общения и совместных выставок и выступлений с дадаистами, он сотрудничал в газете Франсиса Пикабия *391*, сам издавал *Перевоз ДАДА*, подписал манифест Тристана Цара *Le Coeur à barbe* (*Бородатое сердце*), создал целую серию дадаистских стихотворений, листовок и рисунков, а также, предположительно, переводил тексты французских дадаистов на русский язык и намеревался опубликовать их в виде антологии (см. Морар, в печати), то совсем иначе Шаршун расценивал свои взаимоотношения с сюрреалистами. По его собственным словам, основным поводом для разногласий послужили коммунистические симпатии Андре Бретона: “На престол вновь созданного сюрреализма – воссел А. Брэтон, наградив своих сподвижников – красными билетами. Поэтому, со всеми бывшими друзьями, я отношения – не возобновил” (Шаршун 1967: 174).⁵

Однако, несмотря на декларативное неприятие сюрреализма (а, возможно, именно в силу этого), в текстах Шаршуна закодированы многие элементы сюрреалистического дискурса, при этом часто в травестийном виде. Эти искусные манипуляции основывались на прекрасном знакомстве Шаршуна с теорией и практикой сюрреализма. Так, существенная межтекстовая связь устанавливается между его романом и одним из наиболее значительных произведений сюрреализма – *Надей* (1928) Бретона, – и перекличка этих текстов отнюдь не ограничивается одинаковым именем героинь.

Лидер и главный теоретик нового направления, Бретон сформулировал его основные положения в *Манифесте сюрреализма* (1924) и в других текстах. В частности, он яростно отвергал роман как устаревший и ложный жанр, который лишь искажает реальность через бессмысленное фантазирование и ничтожные описания. Особенно враждебно относились сюрреалисты к основанной на позитивизме реалистической манере, которую для них олицетворял Анатоль Франс, и они даже напи-

сали злостный манифест против романиста, озаглавленный *Труп* (1924). Наряду с романом отрицались и конвенциональные литературные приемы. Текст, по их мнению, должен преодолевать границу между литературными и документальными жанрами, равно как и разрыв между жизнью и искусством. Основным концептом сюрреалистов стало "автоматическое письмо", т. е. непосредственная, без обработки привычной логикой, фиксация тех мыслей, слов, образов и спонтанных ассоциаций, которые являлись им в состоянии своего рода творческого транса, или "снов наяву" (*rêves éveillés*). Примером таких автоматических записей призваны были служить *Магнитные поля* (1920) Андре Бретона и Филиппа Супо. Подобная "диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений" (Бретон 2004: 368) была способна "выразить [...] реальное функционирование мысли", проникнуть в подсознание и вывести к некоей абсолютной "сюрреальности".⁶ Чтобы усилить впечатление подлинности, в нарратив внедрялись привнесенные из "действительности" разнообразные тексты. Обязательным стало повествование от первого лица, т. е. от лица самого писателя, фигурировавшего под собственным именем. Цитировались факты его биографии, а также других сюрреалистов. Сюжет как бы совпадал с фабулой, ибо предполагалось, что писатель просто передает события, коих он сам является свидетелем, бродя по парижским улицам, и именно в том порядке, в котором они происходят. В "классических" книгах сюрреализма 1920-х гг. (включая *Надю* Бретона, *Парижского крестьянина* Арагона, *Последние ночи Парижа* Супо и *Свобода или любовь* Десноса) разрабатывался новый тип фланера, часами разгуливающего по ночному городу в надежде на чудесную встречу с загадочной незнакомкой (которой, как правило, оказывалась проститутка). Такие встречи происходят в соответствии с законом "объективного случая" (*le hasard objectif*). Сюрреалисты утверждают, что кажущееся случайным, с обыденной точки зрения, является проявлением высшего закона необходимости. Ритм повествования определяется темпом прогулок по Парижу. Таким образом, планирование становится у сюрреалистов метафорой письма.

Надя иллюстрирует практически все из вышеназванных основных приемов и положений сюрреализма. Первая глава начинается с характерного вопроса: "Qui suis-je?" ("Кто я?"). Нарратор пытается идентифицировать себя, предлагая амбивалентную формулу: "Я тот, кого я преследую", отводя себе роль привидения. В конце книги он находит себя, и ретроспективно все описанное начинает восприниматься как процесс инициации. На этом пути Бретону сопутствует молодая женщина, чей псевдоним, по ее объяснению, начинается так же, как слово "надежда" в русском языке. В действительности прототипом Нади была Леона Камий Гислэн Д., родившаяся в Лилле в 1902 г. и скончавшаяся в

психиатрической лечебнице на севере Франции через 13 лет после публикации книги. Основную часть *Нади* составляют записи их частых встреч с Бретоном в кафе и долгих прогулок, которые продолжались несколько месяцев после "случайного" знакомства 4 октября 1926 г. В отличие от нарратора, Надя не сомневается в том, кто она, и определяет себя как "странствующую душу" (*une âme errante*). Недавно приехав в Париж, она живет на скромный заработок (среди основных источников дохода – проституция и материальная помощь богатых поклонников, если не считать неудавшуюся попытку транспортировки наркотиков), а все свободное время проводит на улицах, замороженная пленительным обликом города. Для Бретона Надя является воплощением сюрреалистических идеалов: красоты, эротичности, загадочности, ясности, спонтанности, творчества (книга иллюстрирована ее рисунками, а один раз она предлагает Бретону игру в ассоциации, напоминающую автоматическое творчество сюрреалистов). К тому же, к его вящей радости, она испытывает галлюцинации и припадки безумия. (Сюрреалисты стремились к освоению альтернативных состояний сознания, а Бретон, работавший во время Первой мировой войны в психиатрическом госпитале, многократно утверждал, что речи сумасшедших часто приподнимают завесу над бессознательным.)

И тем не менее, вскоре нарратор начинает сомневаться в своих чувствах к Наде и в степени их взаимопонимания, и, в конце концов, решает прекратить свою связь с ней. Через некоторое время он узнает о том, что после эксцентрической выходки Надя была определена в психиатрическую больницу. Тогда он решает написать о ней книгу, которая фактически принимает форму дневниковых записей, фиксирующих их отношения. Таким образом, Надя сыграла в жизни Бретона роль проводника, инициировавшего его в таинственную жизнь Парижа и мира в целом. Благодаря ей он понимает, что "жизнь требует расшифровки, как криптограмма" (Breton 1963: 133). Она вдохновляет его и даже мистическим путем ведет его к встрече с истинной любовью – Сюзанн Мюзар – анонимным адресатом лирического обращения в конце книги. Как отмечали исследователи творчества Бретона, Надя – не героиня любовной истории, но идеальная героиня сюрреалистов, и ее основная функция – олицетворять их взгляды на жизнь и искусство (см. Vancquart 1972, Barbarand 1994, Douet 2002).

Подобно *Наде*, *Путь правый* можно определить как повествование об инициации. Если нарратор Бретона начинает книгу с вопроса о собственной идентичности, то Шаршун в первом абзаце, как мы видели, пытается охарактеризовать своего протагониста, но у него получается весьма неточный, размытый и нестабильный образ ("не получивший никакого воспитания", "не поддавшийся образованию", "не способный воспринимать ничто внешнее", "никогда не бывший членом никакого

человеческого общества”, “не умел удержаться”, “не имел за собой социального прошлого”, “не имел понятия”). В романе прослеживается инициация Самоедова в антропософскую доктрину, и в процессе мучительной трансформации он приобретает гораздо более определенный взгляд на мир и свое место в нем. В какой степени Наденька служит его проводником на этом пути? В отличие от совершенной героини сюрреалистов, Наденька не становится музой Самоедова, скорее наоборот: “Ты выправила во мне волю, порывы, инициативу!” (Шаршун 1934: 80). Тем не менее, в результате страданий, вызванных разрывом с ней, он приходит к духовному прозрению. В конце антропософское мировоззрение вытесняет его влечение к Наденьке, а сама она превращается в его глазах в сакральную фигуру: “Наденька: уже монахиня, святая – даже и помимо собственного сознания, и – вопреки религиозному безразличию и последнему отчаянию – почти неминуемо приводящему к: просветлению Христову, наложению на себя – Его креста” (Шаршун 1934: 101).

В еще большей степени, чем нарратор Бретона, Самоедов предстает как некий призрак, “преследующий” Наденьку – семь лет проходят под знаком его бесплодных попыток увидеть ее в одном из монпарнаских кафе. Мотив непонимания, отсутствия общего языка, возникающий у Бретона (“Уже довольно давно мы с Надей перестали понимать друг друга. По правде говоря, возможно, мы и никогда друг друга не понимали...”; Шаршун 1934: 157), принимает крайние формы в романе Шаршуна. Мы постоянно слышим внутренние монологи Самоедова, обращенные к Наденьке, но он почти никогда не решается заговорить в ее присутствии, а даже если и находит в себе смелость, то слова никак не соответствуют его чувствам, тем самым все более углубляя бездну непонимания между ними. Например, Самоедов, застав Наденьку одну в мастерской, упускает возможность с ней объясниться:

– Ну, что вы хотели сказать?, спросила Наденька, смотря на него снизу вверх.

[...] Ничего не могу сказать [...] Поверьте, что мне стоило больших усилий, придти к вам! – ответил он медленно, собирая последнюю энергию, голосом еще более тихим и понизившимся на целый тон, до хриплого баса.

Для вас оделась!

С едва проскальзывающим интересом, окинула его, несколько раз, с ног до головы. [...]

Воцарилось на несколько секунд молчание.

– В таком случае я с вами больше не знаком! И со всеми членами вашей семьи! – выпалил Самоедов <шопотом>, больше совершенно не зная, что предпринять – и вышел. (Шаршун 1934: 17)

Пожалуй, эта сцена на пороге мастерской Наденьки – единственная, в которой герои оказываются с глазу на глаз. На протяжении многих лет своего рыцарства Самоедов страдает от невозможности остаться с Наденькой наедине. Недоброжелательно настроенные посторонние – завсегда та же кафе, многочисленные поклонники, включая пожилого состоятельного иностранца, которому Самоедов дает прозвище “Главный Евнух”,⁷ а также сестра или Лучшая Подруга – плотным кольцом окружают Наденьку, не подпуская к ней Самоедова. Подобным образом, один из лейтмотивов в тексте Бретона, по определению Филиппа Дуэ, – это “гнусная реальность”, препятствующая интимному общению влюбленных.⁸ Неспособность высказаться и адекватно передать свои чувства другому, постоянный страх публичного унижения, оскорбленное самолюбие, комплекс неполноценности, который толкает Самоедова на грубые, неприемлемые в обществе поступки, превращают его в не столь дальнего родственника героев Достоевского (‘Двойник’, ‘Записки из подполья’ и др.), Тургенева (‘Дневник лишнего человека’), Белого (‘Петербург’).

И у Бретона, и у Шаршуна отсутствие у персонажей взаимопонимания, недосказанность и неумение выразить себя на вербальном уровне компенсируется глубинным творческим единением. Надя восхищается Бретона своими вполне сюрреалистическими рисунками. Самоедов же неоднократно любителю абстрактными картинами Наденьки, напоминающими монохромные полотна самого Шаршуна:

С тех пор, как он видел ее работы в последний раз, Наденька сделала большие успехи. Повествовательный элемент сокращен до минимума, живопись обрела стиль, в котором – большую чем красочные отношения, играет роль психология, “отображение личности” автора, формула которого: картины писаны снегом и мелом, по мрамору/малокровие, анемия. (Шаршун 1934: 9)

Через ее фигуру, он мысленно сфотографировал внутренность мастерской [...] По стенам несколько, небольших, ее картин <сделала большие успехи>, в бело-сероватых тонах. (17)

Среди черт, сближающих Надю и Наденьку, – раздвоение, постоянно подчеркиваемая внутренняя противоречивость. Уже при описании первоначальной встречи с Надей Бретон отмечает несоответствие между ее потрепанной одеждой и высоко поднятой головой, а также одновременным выражением отчаяния и гордости во взгляде. При каждой последующей встрече впечатление контраста усиливается, и этот контраст выражается через мифологические ассоциации героини с существами, обладающими двойственной природой – сфинксом (название парижской гостиницы, где останавливается Надя по приезде в Париж, ее

неожиданные вопросы-загадки, превращающие Бретона в нового Эдипа и т. п.), Медузой, сиреной и Мелюзиной. Последний персонаж – фея Мелюзина, женщина-змея, от брака которой с Раймондом рождается десять сыновей, каждый с каким-либо физическим дефектом, – особенно сильно притягивает Надю. По средневековой легенде, литературно обработанной в XIV в. Жаном д'Аррасом, Мелюзина запрещает своему супругу смотреть на нее во время субботнего купания в одной из башен замка. Однажды он нарушает запрет и обнаруживает, что ниже талии тело Мелюзины подобно змее. Разоблаченная фея превращается в крылатого змея и улетает, продолжая, тем не менее, заботиться о своем потомстве как основоположница династии Люзинян. Самоидентификация Нади с Мелюзиной, ее интерес к башне замка Сен-Жермен, мотив запрета, рисунки, на которых она изображает себя в виде змеи, прическа, образующая на лбу узор феи – пятиконечную звезду, – ее воспоминания о некоем студенте со сросшимися пальцами рук (по мнению Филиппа Дуэ, это своеобразная транспозиция сюжета о физических недостатках сыновей Мелюзины), делают ведущим именно этот мифологический контекст, в то время как остальные развивают и углубляют тему раздвоенности.

В романе *Путь правый* амбивалентность, заявленная в эпиграфе из стихотворения Бодлера 'Обратимость', – постоянный атрибут Наденьки: "Сквозь ее сдержанность, напускной холодок – прорывалась радостная, счастливая, нетерпеливая любознательность" (Шаршун 1934: 8), "она [...], почти всегда невольная и пассивная, [...] будет топтать ножкой. [...] Душевные ее свойства: отзывчивость, доброта, самопожертвование, нежность и даже бесшабашная ширь, меланхолия, тоска и – несмотря на все это: ледяное, каменное одиночество, перегорелость..." (69).

В свете легенды о Мелюзине и ее сыновьях любопытны (ничем, впрочем, не мотивированные) рассуждения Самоедова о его с Наденькой возможном потомстве: "что могут быть у нас за дети [...] – уродцы, рахитики, золотушные, или умирающие через несколько месяцев" (69). Не исключено, что к тайне Мелюзины отсылает и странная, постоянно подчеркиваемая девственность Наденьки⁹ (если, как справедливо замечает Бакунина, "девство ее не самоедовский миф"; Бакунина 1934: 21), возможно, вызванная каким-то тщательно скрываемым физическим пороком: "Сколько раз, она говорила, с самых первых дней знакомства: 'все равно, Самоедов – ничего не выйдет!', сколько раз, недвусмысленно намекала, что не хочет <не может?>, физической связи!" (Шаршун 1934: 80). Многочисленные поклонники Наденьки также обязаны "дать подписку" "не претендовать ни на что, кроме дружбы" (4). Таким образом, все мужчины, окружающие Наденьку, и отвергнутый Самоедов в первую очередь, связаны наложенным ею запретом. Нарушить его

Самоедов не решится, так и не разгадав загадку погруженной в "сфинксовое безмолвие" (74) Наденьки.

Наденька – воплощенный оксюморон, и особенно сильно эта противоречивость выражена в описаниях ее внешности. В глазах Самоедов, возлюбленная его – живой труп, и физические проявления ее мертвенности на протяжении романа регулярно подчеркиваются, отсылая к некрофильской эстетике, свойственной как многим сюрреалистам с их inferнальными видениями разлагающейся плоти, так и некоторым писателям русской эмиграции (вспомним, хотя бы 'Распад атома' Георгия Иванова или 'Рассказ медика' и повесть 'Любовь вторая' Василия Яновского): "Сидит устало [...] хило, безучастно, мертво смотрит подернувшимися глазами, вставленными в синие круги" (10); "Наденька сидит умерев, как мраморная, как струна" (10); "Не стоит [...] – мертво отозвалась она, глядя на него вверх: сизыми, матовыми налетами сливин, глаз, зелено-пепельным, разлагающимся овалом лица, в черной раме волос, шляпы и платья, заостренного белым угольником воротничка" (11); "[...] какие фиолетовые пятна под глазами! и, какая она каменная, ледяная / в то же время, лицо: тающий воск, стекающий, обвисающий вниз" (75); "Лицо – умирающего человека, уже не принадлежащего земле. Матово-лимонноватая, зеленоватая, плесневелая – прозрачная кожа. Стекланные глаза" (42); "Жизни у нее не было: была лишь – некая смерть" (42). При одной из встреч Самоедов отмечает наденькин "кубический, но прекрасный лоб" и одновременно признает, что она выглядит как копия с репинской картины "Иоанн Грозный, убивший своего сына" (42).¹⁰ Эти гротескные портретные зарисовки – наиболее визуальные фрагменты романа, в которых отразилось видение Шаршуна-художника.

В некоторых эпизодах облик Наденьки создается в манере кубизма (сам Шаршун определял свою манеру 1920-х гг. как "орнаментальный кубизм"), а порой смахивает и на портреты "роковых" женщин в стиле Артдеко, с преувеличенной искусственностью макияжа, яркими контрастирующими тонами одежды, подчеркнуто агрессивной эротикой (такие портреты, например, создавала в конце 1920–начале 1930-х гг. популярная парижская художница Тамара де Лемпицка). Разумеется, у Шаршуна прием гротеска заставляет образ роковой красавицы быстро распасться и обернуться своей ужасающей стороной:

Одета в черное платье, с открытым воротом, с выглядывающим, красновато-матовым, кисельным краем комбинезона. Лицо под темно-йодовой пудрой. Освещение на нее падает так, что на лице видима каждая пушинка, обычно незаметная. Все – и щеки, и даже лоб и нос – как за вуалеткой; обычно, еле заметный к углам губ.

пушок – стал чуть ли, не усами подростка. “Ужас, горе мне! Что, с такой, можно сделать!” (16)

Для своего второго свидания с Бретоном Надя также одевается в красно-черную гамму, а в определенный момент нарратор со знанием дела обсуждает особенности макияжа героини: “Странно накрашена, как будто, начав с глаз, не успела закончить, но контур глаз слишком черный для блондинки. Именно контур, никак не веко (такое сияние получается только, если карандашом тщательно подводят лишь под веком...)” (Вретоп 1963: 72).

В соответствии с модой, Наденька (как и Надя) любит носить шляпы, а в нескольких сценах она облечена в меховое манто, превращающее ее в эротический объект, и Самоедову даже кажется, что в эти моменты она начинает с ним заигрывать: “Наденька [...] начала шеголять перед ним, показывать свою обновку: светло-серое, каракулевое манто. [...] Она, смотря чуть-чуть мимо – прогарцевала перед ним – “гордясь своим аргамаком” (Шаршун 1934: 79). Меховое манто стало фетишем сюрреалистов после описания леопардового одеяния Луиз Лам в книге Робера Десноса *Свобода или любовь!* (1927). Текст Десноса начинается с рассказа о преследовании протагонистом незнакомки в леопардовом манто. По мере ее продвижения через ночной Париж, из-под манто на панель постепенно падает нижнее белье, а затем и платье героини, рождая в воображении преследователя яркие эротические картины и вызывая цепочки ассоциаций между “мехом хищника” и фантазиями о кровожадном звере, которому этот мех некогда принадлежал. Этот эпизод представляет собой классическую инсценировку мечты сюрреалистов о “случайной” встрече на парижской улице с таинственной незнакомкой, обещающей “роковую, единственную и смертоносную любовь” (Desnos 1962: 22).

Ассоциации со смертью способствуют дальнейшей идентификации Наденьки с сюрреалистическими героинями, которые, как правило, оказываются в эпицентре дискурса смерти. Надя, в частности, пронизана на упоминаниями о смерти: героиня идентифицируется с обезглавленной Мари-Антуанеттой и Медузой Горгоной, ее американский обожатель называет ее Лена в память о своей погибшей дочери, во время галлюцинаций она видит толпы умерших, ей кажется, что некий голос шепчет ей: “Ты умрешь, ты умрешь”, и т. д. Излюбленной моделью смерти было для сюрреалистов самоубийство, которое не только обсуждалось в их журналах, художественно разрабатывалось в текстах или театрализованных действиях, но и широко применялось на практике (многие участники сюрреалистического движения пытались покончить с собой, с переменным успехом, главным образом, путем передозировки наркотиков, а некоторые предпочитали покинуть этот мир в компании –

отсюда мода на коллективные самоубийства, воспринятая и русскими авангардистами, например, Борисом Поплавским; см. Демидова 2003: 108-134; Livak 2000). Лидеру движения Бретону самоубийство представлялось столь же эффективным и легитимным способом достижения высшей реальности, как автоматическое письмо, безумие, бред, гипнотические сны или опиум. В этой связи характерна реакция Бретона на самоубийство Маяковского, которое он расценивает как совершенно естественный поступок в духе сюрреализма, связывая воедино любовь, смерть и революцию (Breton 1930).

Из-за своего отдаления от сюрреалистического окружения и в силу своих философских воззрений Шаршун придерживался иного мнения о самоубийстве. Не удивительно, что его объяснение смерти Маяковского полемически направлено против комментария Бретона. Шаршун далек от эстетизации самоубийства, а в гибели советского поэта он склонен усматривать причины духовно-политического характера:

Забываясь о своей духовной сущности – знают, что изживание самоубийства требует неисчислимого количества времени; оправдания не имеет ни одно исключение, и все же, мне кажется, что Маяковского нужно считать исполнителем некоторой духовной миссии. Его жест – победа эмиграции [...] Заслуга Маяковского в том, что – даже его, первосвященника – стошнило от братанья с: Пупсами, Оптимистенко, Мезальянсовыми, Моментальниковыми и пр. Да, я зачисляю Маяковского в “невозвращенцы”. (Шаршун 1932: 219)

В романе *Путь правый*, для которого особенно важен, как представляется, сюрреалистический интертекст и особенно Бретон, Шаршун не мог не коснуться такой существенной темы как самоубийство, но подана она с немалой долей иронии. Оказавшись однажды близ отеля, в котором раньше жила Наденька, Самоедов начинает предаваться ностальгическим воспоминаниям, когда внезапно его пронзает следующая мысль:

Скорее к ней! Боже мой, быть может она собирается лишить себя жизни!! Ах, ах – скорее!!, – вдруг ворвалось в его сознание. [...] Скорее домой, за презервативами! [...] А, вот большая аптека! [...] Боже мой, скорее спасать! Может быть еще приду вовремя! (Шаршун 1934: 12)

Мотив самоубийства продолжен в последующих главах, смыкаясь с другим сверхважным для сюрреалистов мотивом безумия, достигшим кульминации в образе бретоновской Нади.

Мысль о безумии Наденьки приходит Самоедову в результате вполне сюрреалистической игры свободных, вроде бы случайных ассоциаций. Не встречая Наденьку на Монпарнасе уже несколько месяцев и зная о ее отъезде, Самоедов случайно обращает внимание на заметку в русскоязычной газете. Эмигрантка, подписавшаяся лишь именем Надя, сообщает, что, выехав за границу, заболела, находится в санатории и просит совета об обновлении своего вида на жительство во Франции (знаменитой *carte d'identité*, предмета вожделения, бесконечных волнений, горькой иронии и устного фольклора в среде русских эмигрантов). Хотя в газетной заметке не содержится никаких дополнительных сведений, Самоедов воспринимает это "совпадение" в духе сюрреалистической концепции "объективного случая" и считает, что автор письма в редакцию – именно его Наденька, которая "захворала психически" (50) и посылает ему через газету вопль о помощи. Этот маловероятный сценарий приводит Самоедова к очередному всплеску безрезультатной, умозрительной активности. Хотя состояние душевного здоровья Наденьки в дальнейшем так и не проясняется, в главе "Офелия" она отождествляется с покончившей с собой шекспировской героиней.

Идентификация эта происходит через текст-посредник – роман Юрия Олеши *Зависть* (1927), и, таким образом, Шаршун вводит в интертекстуальное поле романа дополнительную группу литературных произведений, связанных с русским авангардом:

"И я дал ей имя девушки, сошедшей с ума от любви и отчаяния – имя Офелии" – перечитывал Самоедов поразившую его фразу. [...] Читая "Зависть" <с первых же страниц задавая себе вопрос: "неужели Олеша и Вагинов – не одно лицо?!>, он понимал по ее "отрицательным" героям, что автор свой, близкий человек / "И я дал ей имя девушки, сошедшей с ума от любви и отчаяния", твердил Самоедов поглотившую его фразу. Бедная моя Наденька!!... неужели это твоя судьба?!" (79-80)

Зависть Олеши произвела чрезвычайное впечатление на писателей, находящихся в эмиграции, и активно обсуждалась в литературных кругах.¹¹ То, что сближает Самоедова с "отрицательным героем" Олеши Николаем Кавалеровым, вполне понятно: оба эксцентричные аутсайдеры, погруженные в одиночество и солипсизм, оба воспринимают окружающий мир в искаженном виде, оба способны к оригинальной художественной деятельности, однако оказываются бесплодны в силу инерции и рефлексии, оба наделены диалогическим и даже "подпольным" сознанием, болезненно воспринимают насмешки окружающих, обладают гипертрофированным самолюбием, наконец, оба погружены в бесконечное ожидание и безнадежные мечты о недостижимой женщине

(“Валя, – сказал Кавалеров. – Я ждал вас всю жизнь. Пожалейте меня...”; Олеша 1965: 114) и т. д. Заметим в скобках, что Кавалеров фактически воспроизводит сюрреалистскую концепцию немотивированного самоубийства: “Хотя бы взять и сделать так: покончить с собой. Самоубийство без всякой причины. Из озорства” (33).

Гораздо менее очевидно родство между слабой, болезненной, “малоровной мерзлячкой” (Шаршун 1934: 48) Наденькой и страшной железной машиной, покусившейся на своего создателя из романа Олеша. У слов изобретателя Офелии, Ивана Бабичева, которые цитирует Самоедов, есть продолжение: “[...] имя Офелии [...] Самое человеческое, самое трогательное”. Однако за этим поэтическим именем, символизирующим бунт чувств, стоит разрушительное, слепое начало. Офелия в романе *Зависть* оказывается иллюзией больного сознания, злой химерой, обманом. Через апелляцию к образу Офелии, воспринятому сквозь текст Олеша, Шаршун на очередном витке подчеркивает амбивалентность Наденьки, которая в сознании Самоедова предстает одновременно как тиран и жертва, как роковая женщина, мучительница и робкая, нежная девственница, как муза и анти-муза. Амбивалентности Наденьки соответствует и амбивалентность отношения к ней самого героя, который “изнемогает в противоречиях” и даже периодически бросает своей возлюбленной горькие обвинения: “Ты вытравила во мне волю, порывы, инициативу! [...] 7 лет она только и делала, что обливала меня холодной водой, оскорбляла, осаживала” (80). Кроме того, химерой вполне могут оказаться и подразумеваемый интерес Наденьки к Самоедову, и ее страдания от прекращения отношений с ним, и ее девственность.

Кроме романа Олеша, непосредственно процитированного в романе, существовали и другие вариации мифа об Офелии, которые могли проецироваться на *Путь правый*. Об интересе Шаршуна к шекспировской героине свидетельствует созданное им в это время абстрактное полотно в черно-коричневой гамме (‘Офелия’, 1930 г.) К этому трагическому образу обращались в период модернизма и авангарда многие художники и писатели, но его превращению в столь значимый символ способствовали прежде всего прерафаэлиты. Английские художники и их эпигоны создали целую галерею картин на излюбленную ими тему, и наиболее известные из них принадлежат кисти Дж. Э. Милле (1852), А. Хьюза (1852) и Дж. У. Уотерхауса (1910). Полотно Милле, изображающее Офелию наполовину погруженной в воду среди тростника и кувшинок, наиболее известно. Для пушного правдоподобия легендарная натурщица Елизабет Сиддал позировала Милле в ванне, наполненной водой. В 1862 г., спустя два года после бракосочетания с лидером Прерафаэлитского Братства Данте Габриэлем Россетти, Сиддал разделила судьбу своего персонажа, покончив с собой (приняв губительную дозу наркотика). Шекспировский текст, таким образом, продемонстрировал

способность превращения в "текст жизни". Дальнейшему упрочению мифа способствовал и следующий эпизод из области кладбищенской готики: через несколько лет Россетти экзгумировал труп своей покойной супруги, дабы добыть похороненную вместе с ней единственную рукопись своих стихотворений. Сборник его стихов был опубликован в 1870 году.

Картина Милле вдохновила стихотворение-экфразу 'Офелия' Артюра Рембо, одного из признанных "предтеч" сюрреализма. Среди русских поэтов, близких к сюрреализму, к персонажу Офелии неоднократно обращался Поплавский. В стихотворении 'Гамлет' (1928) передается диалог Гамлета и "безумной девушки под луной" (Поплавский 1999а: 62). В стихотворении, датированном 1925 годом, Поплавский создает пастиш из сюрреалистической образности (водяной поток, черепа, скелеты, расчлененные тела, адское пиршество и т. п.).¹² Венчает картину поданное на блюде "под соусом любви" разваренное тело Офелии, от которого лирический герой плотоядно отрезает голову. Скепсис по поводу ценности воспроизводимого им "литературного ада" выражен в самых первых строках: "Офелия, ты фея или афера?" (Поплавский 1999b: 93). В стихотворении 'Жалость к Европе' (1930) трагическая героиня урбанизируется, адаптируясь к современности: "Европа, Европа, сады твои полны народу. / Читает газету Офелия в белом такси. / А Гамлет в трамвае мечтает уйти на свободу / Упав под колеса с улыбкой предсмертной тоски" (Поплавский 1999а: 82). В этих поэтических текстах оспаривается традиционная ассоциация образа Офелии с романтическим дискурсом, воспринимаемая как клише, о чем свидетельствуют рассуждения самого Поплавского, записанные в тетради Татищева: "Все по-разному носят свою смерть, одни как красивую шляпу, лихо и даже набекрень. Другие с романтической нежностью, как Офелию на руках" (*Борис Поплавский в оценках* 1993: 123).

Стоит назвать еще одну вариацию образа Офелии – в повести Густава Мейринка 'Белый доминиканец' (1921). Действие в этом эзотерическом тексте разворачивается на стыке реального и потустороннего миров. Несколько частей повести озаглавлены "Офелия" – это имя носит в романе и мать главного героя, Кристофера Таубеншлага, окончившая с собой по примеру шекспировской героини, и девушка, в которую влюблен юный Кристофер. Против собственной воли обучаемая актерскому мастерству, она репетирует роль в пьесе профессора Гамлета "Король Датский". Чтобы избежать ненавистной ей театральной карьеры и обрести свободу, Офелия решает броситься в реку. Многие годы ее призрак будет являться Кристоферу, удерживая его от заблуждений и соблазнов на избранном им оккультном пути. Однако на спиритическом сеансе за прекрасным обликом Офелии вдруг проступают черты злого духа Медузы. Итак, и в интерпретации Мейринка имя

Офелии ассоциируется с химерой, многоликостью, обратимостью. Мейринк был чрезвычайно популярен среди русских читателей, в 1920-х гг. его активно переводили. Свою статью о Маяковском Шаршун предвзвращает восторженным отзывом о Мейринке, влияние которого он видит в творчестве “лучших писателей современной России” (Шаршун 1932: 219).

Возвращаясь к роману *Путь правый*, нужно заметить, что Офелия-Наденька – своего рода персонаж-палимпсест, созданный на пересечении разных стилей и дискурсов. Подле нее Самоедов вполне удовлетворительно исполняет роль Гамлета, и не только в смысле парализующей рефлексии шекспировского героя, но и в том смысле, который придавали ему молодые писатели русского Зарубежья. Именно Гамлетом называет Владимир Варшавский героя этой литературы, приводя в качестве главного примера романы Шаршуна и Фельзена. По емкому определению Варшавского, эмигрантский Гамлет – это “голый” человек.

В социальном смысле он находится в пустоте, нигде и ни в каком времени, как бы выброшен из общего социального мира и оставлен себе. Это “праздный” человек, которого одолевают “пустота”, “скука”, “отчаянье”, “чувство небытия”, “тоска”. Современная русская литература обращается к Гамлету, прежде всего, как к “внутреннему” человеку, и это дает Варшавскому возможность в конце статьи провести параллель с повестью Олеси Зависть, которая тоже говорит о “раздавленных чувствах внутреннего человека”. (Варшавский 1932: 164-172)

Роман Шаршуна оказывается емким текстом, в котором более или менее имплицитно содержатся аллюзии на самые разнообразные явления, от французского сюрреализма и рецепции трагедии Шекспира в модернистских кругах до русской классики и закодированных отсылок к конкретным явлениям (около-)литературного быта русского Парижа. Так, в заседаниях Красного Абажура, на которые иногда спешит Самоедов, нетрудно угадать знаменитые вечера Зеленой Лампы, а за “французским католическим священником, перешедшим в православие” (Шаршун 1934: 30), скорее всего, скрывается активный участник литературно-философских диспутов 1920-1930-х гг. Леон Жилле. Предположительно, десятки других персонажей, изредка и ненадолго попадающих на пути Самоедова, можно было бы идентифицировать с конкретными лицами русского Монпарнаса, которых Шаршун представляет, как правило, в несколько карикатурном виде, наделяя говорящими фамилиями, а иногда характеризуя стилистически, например, прибегая к фонетическому письму. Однако подобное исследование не входит в задачи данной статьи. Вместо этого, остановимся еще на одном

отклике Шаршуна на русскую прозу 1920-х гг., который может дать нам дополнительный ключ к раскрытию авторского замысла.

Помимо Олеси и Вагинова, в романе упоминается и произведение Мандельштама: “[Самоедов] дотащившись к себе – взялся за ‘Египетскую марку’, но после бесплодной попытки – лег спать” (54). Не одолевший мандельштамовского текста (по мнению Александра Бахраха, “одного из первых русских опытов сюрреалистической, а отчасти и ‘кафковской’ прозы”; Бахрах 2005: 327) Самоедов, тем не менее, не так уж чужд герою *Египетской марки* Парноку, “презираемому швейцарами и женщинами”, с которыми он говорил “на диком и выпрленном птичьим языке”, “жертве заранее созданных концепций о том, как должен протекать роман” (Мандельштам 1990: 64-66) и т. д. Немаловажен и контекст, в который вводит Шаршун упоминание о *Египетской марке* – в данной главе (“Ожидание событий”) Самоедов лихорадочно, в течение трех дней, пишет “исповедь”. Этот акт представлен как нечто сродни дурману, забытью, “выдавливанию, выделению яда” (Шаршун 1934: 53). Таким образом, отсылка к *Египетской марке* вновь актуализирует весь комплекс литературных проблем: исповедальный модус в понимании сторонников “человеческого документа” проблематизируется путем подспудного столкновения с рассуждениями Мандельштама о диффузности авторского начала¹³ и об отмирании традиционных жанровых форм и превращении литературы в “бессмысленное лопотанье французского мужичка из Анны Карениной” (Мандельштам 1990: 87). А заглавие, данное Шаршуном всему циклу – “Герой интереснее романа” – не реакция ли на слова Мандельштама “наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений...” (85). Предпочтение, явно отдаваемое Шаршуном инстанции героя, справедливо воспринимается исследователями как показательное для всего младшего поколения эмиграции в целом (см. Каспэ 2001, Каспэ 2005), делающего акцент, по словам Варшавского, на “внутреннем” человеке и его сущности.

Однако существует явное противоречие между названием всего цикла Шаршуна (“Герой интереснее романа”) и подчеркнутым жанровым определением *Пути* как “роман” (журнальная версия, в четвертом номере *Чисел*, была помечена “отрывки из романа”, а на обложке отдельного издания значилось *Путь правый. Роман*). Мало чем отличаясь от *Пути* по тематике, стилистике и личности протагониста, другие произведения Шаршуна, тем не менее, носили иные жанровые подзаголовки с подчеркнуто лирическими коннотациями: поэма (“Долголиков”),¹⁴ лирическая повесть (“Заячье сердце”), лирическое повествование (“Подать”) и др. Выскажем осторожное предположение, что термин “роман” – еще одна завуалированная отсылка к *Наде* Бретона. Выше уже упоминались высказывания Бретона о жанре романа в *Манифесте сюр-*

реализма. В первой части *Нади* он опять ядовито изобличает романистов в искажении действительности. Тем не менее, не является ли его произведение именно “романом”, который он пишет, исполняя волю Нади: “Андре? Андре? [...] Ты напишешь обо мне роман. Уверю тебя. Не отказывайся. [...] Обещай. Так надо” (Breton 1963: 117-118). Этот парадокс не раз вызывал недоумение литературоведов. Разумеется, слово “роман” произносит героиня, но автор-нарратор не опровергает и никак не комментирует ее определение. Подобная амбивалентность характеризует и роман Шаршуна, если воспринимать его на фоне антироманной риторики как во французском, так и в русском лагере (“некролог”, посвященный жанру романа Петром Бицилли, подводит своеобразный итог длительным дискуссиям; Бицилли 1933). Не исключено также, что провокационное жанровое определение задает рецепцию текста с позиций фикциональности, в противоположность повсеместно утверждавшемуся исповедальному дискурсу и эгодокументу.

Небесполезно в этой связи было бы взглянуть на самохарактеристику Шаршуна в статьях периода написания романа. Отвечая на анкету журнала *Числа*, “Что вы думаете о своем творчестве?”. Шаршун, в частности, заявляет следующее: “Мое ‘творчество’: (автоматическое записыванье) началось одновременно с усвоением мной письменности” (Шаршун 1931: 288). Не так существенно, стоит ли принимать на веру это заявление, которое, в любом случае, приложимо скорее к его текстам в малых жанрах (хотя даже при рассмотрении листовок Шаршуна Дмитрий Кузьмин все же приходит к выводу, что “стихийность, спонтанность, отсутствие отбора – не случайное свойство [...], а их эстетическое и философское задание”; Кузьмин 2006). Сам факт употребления такой дефиниции, как “автоматическое записыванье” “автоматически” отсылало мало-мальски информированного читателя начала 1930-х годов к “автоматическому письму” сюрреалистов. Год спустя Шаршун публикует статью ‘Магический реализм’, который, как ему кажется, определяет основную тенденцию и французской и русской литературы. Родоначальником магического реализма в русской традиции Шаршун считает Гоголя, а себя, как и большинство писателей Зарубежья, причисляет к современному “крылу магического реализма” в Западной Европе. При всей расплывчатости этого понятия в интерпретации Шаршуна, он признает сюрреализм одним из проявлений магического реализма, подписываясь под определением Эдмона Жалю, приводимым им в начале статьи:

Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной: поэтическим, *сюрреалистическим* [курсив]

мой – М. R.] и даже символическим преобразованиям. (Шаршун 1932: 229)

Эти цитаты позволяют сделать вывод о том, что в данный период Шаршун не отрекался от сюрреализма столь принципиально, как впоследствии, воспринимая свое творчество в общем русле современного литературного потока, в котором доминировало сюрреалистическое направление. Однако формально находясь вне группы французских сюрреалистов и расходясь с ними по ряду идеологических, а, возможно, и эстетических представлений, Шаршун мог позволить себе как экспериментировать с их каноном, так и пародийно его осмыслять.

Некоторые другие тексты, написанные в 1930-х гг., свидетельствуют о том, что Шаршун был одним из немногих писателей эмиграции, пытавшихся создать русский вариант сюрреалистического письма в прозе, используя моментально узнаваемые и уже во многом клишированные приемы. Протагонист повести 'Подать' (1938), Скудин, например, бесцельно болтается по Парижу, совсем как типичный фланер Арагона, Бретона, Супо или Десноса, в поисках неожиданных встреч или новых ощущений (в этом отношении ежедневные раунды по монпарнасским кафе Самоедова прямо противоположны подобным спонтанным и непреднамеренным маршрутам). В определенный момент, на балу, происходит встреча с понравившейся ему женщиной. "Ничего для этого не предпринимаю" (Шаршун 1938: 31), Скудин надеется на будущие свидания и, действительно, по закону "объективного случая" происходит серия спонтанных встреч в метро.

Неоднократно Шаршун обращается к онирической поэтике. Сонбред Скудина, в котором он "придавлен кирпичом [...] а весь обмелевший залив, пучась, подымается к нему, клейким моллюском" (43), насыщен сюрреалистической образностью. Некоторые видения навеяны посещением кинематографа. Так, для Скудина фильмы – "сновидческие путешествия в далекое прошлое" (27). В главе "Растаявший (Сон в кино)" из 'Долголикова' содержится странный рассказ о Человеке-Птице, научившемся "умирать по собственному желанию и возвращаться в жизнь" (Шаршун 1930: 126-135). Эту главу можно расценивать и как реплику в ответ на анкету о самоубийстве, помещенную в первом номере журнала *Сюрреалистическая революция* (декабрь 1924 г.): "Мы живем, мы умираем. Какова роль во всем этом нашей собственной воли?" Отрывок 'Летучая мышь', напечатанный в 9-10 номере журнала *Меч* (1934 г.), а затем вошедший в 'Заячью повесть' (1937), содержит подробное описание полудохлой, склизкой летучей мыши, подобранной преодолевающим страх и брезгливость героем. Этот фрагмент вписывается в ряд сюрреалистических фантазмагорий о внушающих отвраще-

ние насекомых (например, кошмар Бретона о мохнатом насекомом в *Наде*).

Наконец, и в композиционном отношении повести Шаршуна подобны гетерогенным текстам сюрреалистов (эта тенденция особо ярко выражена в *Парижском крестьянине* Арагона и *Наде* Бретона), смонтированным из фактуальных отчетов о парижских прогулках и встречах, снов, объявлений, ресторанных меню, описаний фильмов и театральных спектаклей, писем, фотографий, рисунков и др. Мишель Мейер видит в этом “эффект коллажа”, необходимый для передачи “вторжения реальной жизни в сюрреалистическое произведение”, которое должно создаваться не по законам художественной логики, а “в соответствии с ритмом самой жизни” (Meuer 2001: 24). *Путь правый* тоже включает разнородные в жанровом отношении тексты: интермедии, письма Самоедова, изложение антропософской доктрины, элементы литературной, художественной и кинокритики, газетные объявления, исповедь, документ, однако используются они в целях стилизации. Роман обладает довольно жесткой, по сравнению с другими произведениями Шаршуна, структурой, он наделен сюжетом, а в конце наступает развязка “любви интриги”, благодаря обретению Самоедовым антропософского мировоззрения. В конечном счете, дистанция между романом *Путь правый* и текстами сюрреалистов определяется его (пусть имплицитной) литературностью, но именно благодаря этой дистанции Шаршун и может подвергнуть некоторые ключевые тексты сюрреалистов своеобразной трансформации, инверсии или стилизации, вовлекая их в игру и сталкивая с модусами, воспринятыми из русского литературно-критического контекста (фактография, автобиографизм, правдивое изложение событий эмигрантского быта). *Путь правый* позволяет применение для своего прочтения различных оптик, но лишь в комплексе они приоткрывают дополнительные смыслы, и роман предстает как интертекст, в пространстве которого реализуются разнообразные модели целой литературной эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Очевидно, Шаршун, поблагодарив мэтра, не смог удержаться от иронического замечания, что Хуана Грису лично он терпеть не может.
- ² Открытка от 19 февраля 1943, хранящаяся в архиве С. И. Шаршуна в отделе рукописей библиотеки университета Базель (NL 297, Document

D3). (Автор выражает благодарность А. Морар за указание на эту деталь.)

3 Как это показала, например, Анник Морар, сравнившая неортодоксальное использование эпоса в творчестве Белого и Шаршуна (Morard, в печати).

4 Ходасевич был вовлечен в одну из наиболее значительных литературных полемик десятилетия, спровоцированную публикацией романа Екатерины Бакуниной *Тело* (1933). Главным его оппонентом был Адамович, который провозглашал приоритетными для молодой эмигрантской литературы категории документальной точности, предельной искренности и формальной простоты. Ходасевич же выступал против вторжения в литературу непосредственной реальности, считая человеческий документ лишь материалом для дальнейшей художественной обработки. О полемике см. Hugglund (1976), Коростелев и Федякин (1994), Демидова (2003: 172-184).

5 О личной антипатии по отношению к Бретону свидетельствует и следующее саркастическое замечание о мелочности и недемократичности главы сюрреалистов: "Брэтон, пришедший пешком из латинского квартала к Эгуали, т. е. миновавший десятки булочных, попросил хозяина книжной лавки, причастного к искусствам, принести ему 'круассан' [...] Такова традиция отношений между мастером и подмастерьем" (Шаршун 1967: 171). Что касается Бретона, то, по-видимому, он продолжал ценить живопись русского художника. По свидетельству искусствоведа Патрика Вальдберга, Бретон однажды сказал ему: "С Шаршуном надо считаться" (Вальдберг 2006: 19).

6 Любопытной визуальной иллюстрацией этого метода могут служить сцены из позднесюрреалистического фильма Жана Кокто *Орфей*, в которых поэт записывает странные радиощифровки из потустороннего мира, состоящие из набора бессвязных слов и цифр.

7 Поклонники Нади в книге Бретона – Американец или седовласый Старший Друг (*Grand Ami*) – также не конкретизируются и обозначены только прозвищами.

8 Невозможность избавиться от навязчивости окружающих подчеркивается в сценах на площади Дофин или в зале ожидания вокзала Сен-Лазар. В этом отношении она прямо противоположна Наде и всем героиням-проституткам сюрреалистов.

10 Подобное гротескное сравнение героини с персонажем известного полотна у Шаршуна не случайно. В повести 'Подать', например, протагонисту Скудину, очередной вариации Долголикова-Самоедова, нравятся женщины "с многогранными, удлинёнными лицами, с большими ногами, и непременно брюнетки [...] женщины типа Иоанна Крестителя с картины А. Иванова" (Шаршун 1938: 30-31).

11 В частности, повесть Олеси обсуждалась на так называемом "вечере устных рецензий", организованном литературным объединением Кочевье.

- ¹² Ливак рассматривает этот текст как пародию на сюрреалистическую поэзию (Livak 2003: 62-63).
- ¹³ "Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него" (Мандельштам 1990: 74), но и "Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому!" (86).
- ¹⁴ Шаршун, видимо, последовал совету Адамовича, высказанному в рецензии на *Путь правый*, о том, что "Долголикова" правильнее было бы поголеовски назвать поэмой, а не романом" (Адамович 1934: 2).

ЛИТЕРАТУРА

- Адамович, Георгий
1934 [Рец.] *Последние новости*, 4795, 10 мая.
- Андреевко, М. О.
1981 "О "Перевозе Дада" и "летучих листовках" Шаршуна". *Русский альманах*. Париж.
- Бакунина, Екатерина
1934 *Меч*, 9-10, 20-22.
- Бахрах, Александр
2005 "«Египетская марка» и ее герой (Валентин Парнах)". *Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям*. Москва.
- Бицилли, Петр
1933 "Венок на гробе романа". *Числа*, 7-8, 166-173.
- Бодлер, Шарль
2005 *Цветы зла* (пер. И. Анненского). Москва.
- Борис Попплавский в оценках и воспоминаниях современников
1993 Санкт-Петербург, Дюссельдорф.
- Бретон, Андре
2004 "Манифест сюрреализма". *Поэзия французского сюрреализма. Антология* (ред. Михаил Яснов). Санкт-Петербург.
- Вальдберг, Патрик
2006 "Пресноводная гидра". *Серж Шаршун*. Санкт-Петербург.
- Варшавский, Владимир
1932 "О "герое" эмигрантской молодой литературы". *Числа*, 6, 164-172.
- Верлен, Поль
2001 *Сатурнинские песни. Галаитные празднества. Песни без слов* (пер. И. Булатовского). Санкт-Петербург.
- Герра, Рене
1976 "Профиль Шаршуна". *Новый журнал*, вып. 122, 142-150.

- Демидова, Ольга
2003 *Метаморфозы в изгнании. Литературный быт русского зарубежья*. Санкт-Петербург.
- Исаев, С. А. (ред.)
1999 *Сюрреализм и авангард*. Москва.
- Каспз, Ирина
2001a 'Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского'. *НЛО*, 47, 1, 189-190.
2005b *Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы*. Москва.
- Коростелев, О. А. (вступит. статья), Федякин, С. Р. (публ. и комментарии)
1994 'Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1917-1937)'. *Российский литературоведческий журнал*, 4, 204-250.
- Кузьмин, Дмитрий
2006 'После чего дышится легче: Сергей Шаршун'. *Textonly*, 15, январь.
- Мандельштам, Осип
1990 *Сочинения*, том второй. Москва.
- Морар, Анник
(в печати) 'Сергей Шаршун и французские дадаисты'. *Русские писатели в Париже. Восприятие французской литературы русскими писателями-эмигрантами в Париже, 1920 – 1940 гг.* Материалы международной конференции (Женева, 8-10 декабря 2005 г.). Москва.
- Одоевцева, Ирина
1998 *Избранное*. Москва.
- Олеша, Юрий
1965 *Повести и рассказы*. Москва.
- Оцуп, Николай
1939 *Беатриче в аду*. Париж.
- Пахмусс, Темира
1983 'Из архивных материалов: Сергей Шаршун – русский художник и писатель'. *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. XXIV, 1-2, 347-355.
1989 'Сергей Шаршун и дадаизм'. *Новый журнал*, № 177, 268-276.
1994 'Сергей Шаршун и французский сюрреализм'. *Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the U.S.A.*, Vol. XXVI, 176-184.
- Поплавский, Борис
1999a *Сочинения*. Санкт-Петербург.
1999b *Дадафония*. Москва.
- Ровская, Н.
1986 'Сергей Шаршун'. *Новый журнал*, № 163, 119-127.

-
- Струве, Глеб
 1934 'Путь правый. Роман. 1934'. *Числа*, № 10, 283-285.
 1984 *Русская литература в изгнании*. Paris.
- Фостер, Людмила
 1973 'К вопросу о сюрреализме в русской литературе'. *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*, Vol. 2 (Ed. V. Terras). The Hague, 199-201.
- Ходасевич, Владислав
 1934 *Возрождение*, 3249, 26 апреля.
- Шаршун, Сергей
 1930 'Долголик'. *Числа*, 1.
 1931 *Числа*, 5.
 1932a 'Генезис последнего периода жизни и творчества Маяковского'. *Числа*, 6.
 1932b *Числа*, 6.
 1934 *Путь правый*. Париж.
 1938 *Подать*. Париж.
 1967 'Мое участие в дадаистическом движении'. *Воздушные пути*, New York, 168-174.
- Яновский, Василий
 1993 *Поля елисейские*. Санкт-Петербург.
- Bancquart, Marie-Claire
 1972 *Paris des Surréalistes*. Paris.
- Barbarand, Olivier
 1994 *Le Surréalisme. Texte étudié. Nadja d'André Breton*. Paris.
- Breton, André
 1930 'Любовная лодка разбилась о быт'. *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930).
 1963 *Nadja*. Paris.
- Brisset, Pierre
 1970 *Charchoune le solitaire*. Paris [n.p.].
- Desnos, Robert
 1962 *La liberté ou l'amour!* Paris.
- Douet, Philippe
 2002 *Breton. Nadja. 40 questions, 40 réponses, 4 études*. Paris.
- Erlich, Victor
 1956 'Gogol and Kafka: A Note on Realism and Surrealism'. *For Roman Jakobson*. The Hague, 100-108.
- Hugglund, R.
 1976 'The Adamovich-Khodasevich Polemics'. *Slavic and East European Journal* 20, Fall, 239-252.

Karlinsky, Simon

1967 'Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii'. *Slavic Review*, 26, December, 612-616.

Livak, Leonid

2000 'The Place of Suicide in the French Avant-Garde of the Inter-War Period'. *Romantic Review*, 91 (3), May, 245-262.

2001 'The Surrealist Compromise of Boris Poplavsky'. *The Russian Review*, 60, January, 89-108.

2003 *How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*. Madison.

Ménégaldo, Hélène

1998 *Les Russes à Paris. 1919-1939*. Paris.

Meyer, Michel

2001 *Le Paysan de Paris d'Aragon*. Paris.

Morard, Annick

в печати 'Andrej Belyj et Sergej Šaršun: de l'épopée au discours sur soi'. *Modernités Russes 7: L'Âge d'argent dans la culture russe*, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean-Moulin Lyon 3.