

Наталья Александровна РОГАЧЕВА —  
доцент кафедры русской литературы  
Тюменского государственного университета,  
кандидат филологических наук  
tmnpar@mail.ru

УДК 821.161.1.09

## ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ ЗАПАХА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО\*

### THE QUESTION OF THE POETICS OF SMELL IN CRITICAL PROSE OF INNOKENTIY ANNENSKIY

**АННОТАЦИЯ.** В статье рассматриваются взгляды И.Ф. Анненского на эволюцию сенсорной образности русской литературы классического периода в сопоставлении с неклассическим типом художественности.

**SUMMARY.** The author dwells upon Annenskiy's ideas of evolution of sensory imagery in Russian literature of classic period in comparison with non-classic type of art.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА.** Риторический образ, сенсорный образ, поэтика и эстетика запаха, гротеск.

**KEY WORDS.** Rhetorical colours, sensory imagery, smell poetics and aesthetics, grotesque.

Новизна различных видов сенсорной образности в поэтическом мире русского модернизма ощущалась современниками неодинаково. Каким бы метаморфозам ни подвергались визуальные и акустические изобразительные планы лирического текста, они так или иначе освящены традицией и потому эстетически оправданны. Другое дело образы вкусовые и обонятельные. В лирике им отведена достаточно узкая область топики. Но, может быть, еще более существенно, что такие образы составляют живой материал юмористической поэзии второй половины XIX века, где используются как знаки заведомо нелирических переживаний и состояний. Яркий пример подобной комической интерпретации запахов — стихотворение В.С. Соловьева «Душный город стал несносен...», где философско-этическая проблематика травестирована при помощи языка запахов в юмористический сюжет о борьбе цивилизованного человека с «насекомыми»:

Все погибли смертью жалкой —  
Кончилась борьба.  
Терпентином и фиалкой  
Пахнет вся изба.

Пародийную подоплеку этого автобиографического стихотворения составляет полемика со статьей Л.Н. Толстого «Первая ступень» (1892), с толстовским учением о самоограничении как первой и обязательной ступени на пути к добру. Запах «галльского», «французского скипидара» изгоняет дух «бойни», которым окружил себя изнеженный современный человек, и дух простонародного русского быта, не отягощенного заботами о санитарии:

О любимец всемогущий  
Знатных римских дам,

\* Статья подготовлена при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России на 2009-2013 годы» (государственный контракт П730 от 12.08.2009).

Я роман Толстого лучший  
За тебя отдам.  
От романов сны плохие,  
Аромат же твой  
Прогоняет силы злые  
И дарит покой [1; 92].

Именно в жанре юмористической и иронической поэзии был подготовлен постепенный переход от риторических «благоуханий» к запахам и к обонянию как способу выражения лирического чувства к предмету переживания. Поэтому процесс лирического освоения нелирических по существу ощущений наполнен драматическими коллизиями.

Судя по всему, именно Иннокентий Федорович Анненский первым противопоставил «ароматы» и «запахи» в русской литературе. Характеризуя поэзию Федора Сологуба, он писал: «Я, конечно, пропускаю все строки об *ароматах* — где скучно было бы отличать элементы псевдолирического, риторики, или просто-напросто клише от подлинного, нового, нутряного лиризма. Я говорю только о *запахе*, о нюханье, т. е. о болезненной тоске человека, который осмыслил в себе бывшего зверя и хочет и боится им быть, и знает, что не может не быть» («О современном лиризме», 1909 [2; 351]).

В этом небольшом замечании содержится целая теоретическая программа новой поэтики, включающая в себя вопросы о «нутряном лиризме», о природных основаниях личности и, наконец, о слове, адекватном новому мироощущению. «Аромат» всего лишь условный «образ», воплощенный в безличное слово, поэтому в словаре современной поэзии он затемняет, если не уничтожает полностью мысль художника. На стершемся языке ароматов невозможно выразить утонченную чувствительность современной души. В этом смысле «запахи» заведомо, по принципу антитезы, несут в себе семантику единичности и субъективности, отражают опыт индивидуального чувствования и размышления. Запах в поэзии — результат «принюхивания» к реальности, осязаемая плоскость соприкосновения человека и мира. Как видно, различие «ароматов» и «запахов» лежит отнюдь не в области словоупотребления. В лирике самого Анненского лексема «аромат» встречается значительно чаще, чем «запах» или глаголы восприятия запахов, но смысл его лирических «ароматов» также не укладывается в рамки поэтической риторики.

Не исчерпывает проблемы и антиэстетизм запахов, отличающий их от заведомо приятных ароматов, он составляет хотя и наиболее очевидный, однако не самый важный аспект «современного лиризма». В цитатах из стихотворений Федора Сологуба, приведенных в статье, запахи относятся к ситуациям, которые Анненский назвал «кошмаром юродивого», имея в виду прежде всего мотивы метаморфозы человека в собаку:

*Землю нюхая\** в тревоге,  
Жду я бед.  
*Слабо пахнет по дороге*  
Чей-то след [2; 350].

На первый взгляд это определение не вполне соответствует другим сологубовским текстам из той же работы Анненского:

\* Здесь и далее курсив И. Анненского.

Порой повеет запах странный,  
Его причины не понять, —  
Давно померкший, день туманный  
Переживается опять [2; 351].

И тем не менее во всех цитатах есть общая тема: в запахе сохранена память о природных началах человека, выражением которой служит «низшее», не контролируемое разумом чувство обоняния. Здесь и обнаруживает себя точка поворота к новой поэтике, где чувственные впечатления уже не являются аллегорией (эмблемой) возвышенных переживаний, а само переживание и есть «субстрат» (если воспользоваться словом Анненского) впечатлений бытия, где мысль и физическое существование неразделимы, слиты до неразличимости. Тем более, что не только поэзия Сологуба, но и значительная часть стихотворений Анненского может быть прочитана под знаком «преодоления дуализма» между телом и душой — интеллектуального устремления, характерного для культуры начала века в целом. Картина мира, в основание которой положено чувство фатального единства интеллектуального, физического и психического процессов, заведомо несет в себе гротескное начало, поскольку за ней стоит неодолимый «юмор творения».

Такое смещение акцентов сопровождается переосмыслением роли «эстетических восприятий». В контексте рассуждений о специфике образа в его отношении к слову и новому «чувствованию» Анненский ставит вопрос о неизбежной дискредитации тех ощущений, которые традиционно принадлежали к области прекрасного. Это в первую очередь зрение, служащее для передачи видимого мира в «обрезанных» формах: «... в словах не может быть образа и вообще ничего *обрезанного*» («О современном лиризме» [2; 338]). Зрительный образ, внося принцип отдельности в изображенный мир, в большей степени скрывает, чем обнаруживает ту «сумеречную, неделимую, несообщаемую сущность каждого из нас» [2; 226], которая только и является настоящим предметом художественного творчества. Зрение настраивает читателя на сопоставление поэтического мира с миром эмпирическим и тем самым затушевывает реальную глубину душевной жизни художника.

То же действие оказывает акустический образ, хотя он направлен на воссоздание потока речи, окружающего художника, и на усиление музыкального действия слова. По Анненскому, «текучая» и одновременно «раздельная» «музыка живет только *абсолютами*» [2; 338], в то время как предназначение поэзии «связывать переливной сетью символов *я и не-я*» [2; 338], «отразить их вечно сменяющиеся взаимоположения» [2; 339].

Специфика поэтического слова в его установке на выразительность, «гипноз», в этом смысле слово адекватно запаху, поскольку ольфакторные восприятия по существу непредставимы, неизобразительны. ««Веселый царь взмахнет зловонное кадило» — как образ, т.е. отражение реальности, это, конечно, нелепо», — пишет Анненский о стихотворении А. Блока. И в то же время запахи передают не абсолютные, а субъективные и исторически-конкретные впечатления жизни: «А мы так привыкли, чтобы Петр на Сенатской площади и точно *царил*, что мысль о том, что все эти смены наших же петербургских освещений и шумов зависят тоже от него, от его указующей и властной руки, — ну, право же, поэт просто *не мог* не выразить эту мысль из перекрестных мельканий и восприятия и отражения» [2; 340].

Вопрос о соотношении психофизиологического и эстетического восприятий реальности, о зависимости художественного строя произведения от специфики

ощущения мира, свойственного тому или иному писателю, лежит в основе типологии русской литературы, проведенной Анненским в его критической прозе: «Живет ли человек в своем творчестве больше зрительными или слуховыми впечатлениями, от этого, мне кажется, в значительной мере зависит характер его поэзии» [2; 254]. «Теневым» истоком русской словесности он назвал творчество Н.В. Гоголя, отметив выстраданную им «бездонную телесность» слова. Если «Гоголь хватал впечатления, чем мог: и глазами, и ушами, и носом; он пьянился всеми, так сказать, фибрами своего чувствилища» («Эстетика «Мертвых душ»» [2; 230]), то вся последующая литература «уходила от Гоголя», отражая и развивая какой-либо один аспект его синтетического мироощущения. Гоголь с его «экстатической любовью к бытию» становится для Анненского негативом всей последующей русской словесности, прельщая художника «типовой стороной» реальности. Увлекая то «зрением», то «слухом», то «осязанием», Гоголь довлеет над стилем русского реализма.

Яркое воплощение «оптического» типа творчества представляет проза И.А. Гончарова, художника, живущего «более всего глазами» [2; 230]. За этой метафорой у Анненского стоит мысль о писателе, чьи образы прошли через интеллектуальную рефлексию («Зрительные впечатления <...> занимают ум и теснее связаны с областью мысли» [2; 254]), подверглись жесткому отбору (они «раздельнее и яснее» [2; 254]) и отодвинулись во времени от душевной жизни самого автора, отстоялись («они устойчивее» [2; 254]): «... образы его осязательны, описания ясны, язык точный, фраза отчеканена, его действующие лица зачастую сентенциозны, суждения поэта метки и определены» [2; 254]. «Акустический» тип художественности характерен для А.Н. Островского, которому Гоголь «открыл уши на сокровища Замоскворечья» [2; 230]: «Островский, наверное, был более акустиком, чем оптиком; типическое соединялось у него со словом — оттуда эти характеристики в разговорах. Оттуда эта смена явлений, живость действия, преобладающая над выпуклостью изображений» [2; 253]. Звуковые образы «ближе к области аффектов и эмоций» [2; 254]. Но поток «чужого слова» в творчестве Островского стал источником «лицедейства»: ему, по Анненскому, так и остался чуждым гоголевский «юмор творения», «мука» телесности приглушена «литературностью» приема, поэтому и драматизм Островского скорее театрален, чем лиричен.

Тему запахов и «эстетических форм» обоняния И.Ф. Анненский поднимает в связи с творчеством трех русских писателей — Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и Ф. Сологуба. Ринологические мотивы Гоголя увлекали многих читателей начала XX века (см.: [3; 79], [4; 17-19, 89-94], [5; 5-44] и др.; о «носологических» исследованиях 1920-х гг. см.: [6; 482-486]), Анненский же связал их, как было сказано, с вопросами о путях русской поэзии и о судьбе поэтического слова. Если в его ранней работе о Гоголе «нос» был интерпретирован как символ пошлости, преодоленной юмористической интенцией автора повести, то уже в статье 1902 г. прозвучал намек на особое, поворотное значение этого произведения. Две статьи 1903-1905 гг. содержат по существу две противоположных трактовки темы «носа». До характеристики повести «Портрет» «Нос» иронически освещается как веселая метаморфоза лица, обиженного цирюльником с его «дурно пахнущими пальцами». Но уже в финале статьи «Портрет» конфликт «носа» и «глаз» перерастает в неприимимость телесного и духовного начала в человеке. С.Г. Бочаров, подчеркивая, что художественная критика Анненского дает «более верный ключ» к пониманию произведений Гоголя, «чем иные исследования», сделал несколько

важнейших замечаний об эстетической позиции самого поэта: «Анненский совершает опыт синтеза из гоголевского материала; но в этом синтезе нет благодатного единства ... Этот разлад в человеческом существе может быть понят в связи с различными философскими традициями — или, в согласии с христианской антропологией, как греховная порча образа в человеке (по христианской концепции, образ Божий в человеке благодатно соединяет душу и тело), либо — Анненский допускает другую идею, скорее античную — как высший «юмор творения»» [7; 176]. Тем самым нос — орган обоняния — предназначается для выражения гипертрофированной телесности, ее притязаний на собственную, ничем не ограниченную жизнь, тогда как глаза призваны обозначить дистанцию между телом и душой. Эта тема завершается в последней статье Анненского о Гоголе (1909), где трагедия писателя понята как «расплата за воплощенные им образы» [8; 535], за подавленность духа чувственной стихией.

Из всех персонажей «Мертвых душ» лишь один служит примером «человека-запаха»: лакей Петрушка, погруженный в область звериного полусуществования, художественно исчерпывается одорическим определением. Можно понять, что запахи отмечают тот предел, за которым жизни уже нечего сказать, поскольку в ней исчезает всякий смысл, кроме самой жизни. Поэтому Анненский видит в «Носе» Гоголя пограничную художественную форму: «Есть предел, за которым действительный мир бесполезен для поэзии» [2; 220]. В области «эстетики обоняния» у Гоголя, как кажется, не было продолжателей среди русских писателей-классиков. Но, размышляя о героях И.А. Гончарова, Анненский пишет: «Пусть Гончаров позже так отрекся от Гоголя, но ведь Захар-то налицо ...» [2; 230]. За этим эмоциональным, не раскрытым замечанием узнается намек на разрыв того «художественного беспристрастия», которым характеризуется творчество Гончарова в целом. Захар с его гротескной телесностью (голым, как колено, черепом, ворчанием собаки, «необъятной бакенбардой, из которой так и ждешь, что вылетят две-три птицы») является поздним вариантом «человека-запаха», несмотря на то, что в его описании одорический признак не играет особой роли.

Анализ романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», предпринятый Анненским, позволяет более ясно различить запах как сугубо художественный прием и тот же запах как форму разрыва художественной ткани, то есть преодоления классической художественности. Запахи Петербурга Анненский рассматривает как один из мотивов изображенного преступления, условную мотивировку сюжетного хода: «Это — роман знойного запаха извести и олифы, но еще более это — роман безобразных, давящих комнат» («Искусство мысли» [2; 182]). Но роман в целом, названный Анненским «романом мысли», отличается «художественным беспристрастием», а сам Достоевский является в нем «чистым идеологом художественности» [2; 181]. Те «запахи», о которых Анненский пишет в статье о Сологубе, остались за границами художественного мира «Преступления и наказания»: «Так ли велика между ними (с нами Раскольникова — Н.Р.) разница, как та, которую бы должна была внести кровь, т.е. физически, а не морально *кровь, кровь с мозгом, с запахом и с грязью*, в сны и в явь *впервые запачканного* ею человека? <...> Тут что-то художественное и даже немножко трогательное, а вовсе не липкое, не тошнотное, не такое, что сквозь него не пробьется никакой луч, ни эстетический, ни моральный ... никакой» [2; 186]. Запахи выступают на первый план там, где физический опыт не преодолен эстетическим, где писатель не может дистанцироваться от «болезненно-пестрого мира впечатлений» жизни [2; 187] или где эстетические впечатления вошли в самую суть личности, стали его жизненным опытом. «Пре-

ступление и наказание» противопоставлено поздним произведениям Достоевского, поскольку в них уже разбивается художественная целостность текста, устранена та система контрастов, которая не позволяет человеку слиться с жизнью: «Русский писатель, если только тянет его к себе бездна души, не может более уйти от обаяния карамазовщины, как некуда в пустом доме уйти мне от лунного лика и от своей черной тени, зараз и жуткой и комичной» («Иуда» [2; 147]). Причем здесь отмечена характерная зависимость: чем глубже художник погружается в мир собственной личности, тем отчетливее его творчество приобретает имперсональный характер: «... в «Карамазовых» открываются скорее наши исторические глубины, там иногда душа обнажает не только народную свою, но и космическую сущность» [2; 186]. Физическая, подсознательная сторона личности, проявленная в непосредственных ощущениях жизни, и есть та основа, которая, по Анненскому, размывает границы индивидуальности, в том числе и художественной.

Поэтика, где особую роль играет обоняние, вообще ощущение, это поэтика расплывающихся очертаний реальности: «Гоголь писал пятнами, и, может быть, нигде речь его не проявляла ярче своего гения, как путаясь в своем витийстве и цепляясь о шероховатости своего блестящего фона» [2; 230]. Запахи (а не риторические ароматы) принадлежат к тому глубинному слою восприятия, где сливаются «я» и «не-я», субъективное и объективное, реальное и фантастическое. В подобной слитности художественных форм, запутанности и видимой неорганизованности речи Анненский находил выражение «площадного синкретизма нашего времени» («Гончаров и его Обломов» [2; 253]). Он отмечает, что в поздних романах Достоевского «драма» «прямо-таки» мешается «с водевилем» [2; 181-182], «надрыв» прорывается сквозь определенность художественного тона.

Постоянное внимание поэта к гротескным формам у писателей, близких ему, позволяет предположить, что вопрос не был для него окончательно решенным. Конфликт эстетически оформленной мысли и «хаоса бессознательного» чувствования, бесстрастия художника и органической чувствительности человека, несущего в себе коллективный опыт физического существования и индивидуальную память слова, Анненский находит во всей русской литературе начиная с Гоголя. По его убеждению, «Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти не может. Не может потому, что они — это он» [2; 18]. Развивая какой-либо аспект гоголевского мироощущения, русские литераторы избегали трагической остроты конфликта именно в силу самоограничения писателя. Так, Гончаров замкнул художественный мир «положительными» воспоминаниями. Достоевский создал «совершенный» стиль «мысли», позволяющий ему не слиться со стихией «карамазовщины», а позднее, подобно Л.Н. Толстому, прибег к античной традиции цинизма. Поздний Тургенев всем формам художественного слова предпочел молчание. Гоголь же полностью растворен в собственном слове, подчинен ему, и обоняние служит идеальным свидетельством «нераздельности» слова писателя и его «души»: автор содержит в себе все, что есть в его героях.

В обонянии и в образе-типе, основанном на доминанте запаха («люди-запах»), парадоксально совместились наиболее «телесное» ощущение реальности и открытость души художника, вплоть до ее звериного основания. Поэтому из всех русских писателей, как полагает Анненский, гоголевское «обоняние» унаследовал только современный поэт — Федор Сологуб. В то время как русский реализм шел «от Гоголя», новое искусство возвращается к своему истоку, минуя промежуточное звено, но возвращается для того, чтобы развить заложен-

ный в прозе Гоголя «лиризм» — максимально полное выражение «взаимности действия и тождественности состояния субъекта и объекта или же страстного стремления к взаимности чувства и слитности бытия» [9; 217]. По существу, запах в художественной литературе означает признание парадоксального тождества абсолютной телесности («не-я») и сокровенных начал души художника («я»), их устремленности друг к другу, слитности в предельный момент творчества: «Лирический Сологуб любит *принюхиваться*, и это не каприз его, и не идиосинкразия — это глубже связано с его болезненным желанием верить в переселение душ. Сологубу подлинно, органически чужда непосредственность, которая была в нем когда-то, была не в нем — Сологубе, а в нем — собаке. И как дивно обогатилась наша лирика благодаря этому кошмару юродивого ...» («О современном лиризме» [2; 349-350]).

Критической рефлексии подвергается связь поэтического слова с психофизиологией художника и — что важнее — с его эстетическими установками. Так, если реалистическое слово призвано скрыть, затушевать пугающую глубину восприятий, «новое слово» направлено на максимально точное ее отражение. Эстетика восприятия в поэтическом творчестве Анненского лишь по видимости продолжает традиции психологической прозы — на самом деле она ее разрушает, поскольку речь идет не об изображении в живописном образе мотивов поведения героя, а о преодолении психологической завершенности объекта потоком изначально неясных, разнонаправленных и не имеющих границ восприятий субъекта творчества. И слух, и осязание, и обоняние, и вкус в русском реализме направлены на воссоздание «осязательного» человека и вещественно-иллюзорного, а не «идеального» мира, то есть провоцируют читателя на установление «непосредственных аналогий с действительностью» [2; 339] вместо того, чтобы побуждать его к проникновению в личность поэта. Только в поэтическом слове исторически закреплено непосредственное сцепление чувственного мира с «несообщаемой сущностью», что позволяет ему «связывать переливной сетью символов *я* и *не-я*» («О современном лиризме» [2; 338]).

Федор Сологуб, по словам Анненского, «выстрадал» своих «собак», как в свое время Гоголь «истоцился» под властью торжествующей телесности. И это отличает их от писателей аскетического или цинического склада, от целомудренно молчаливого Тургенева. Пожалуй, только в Гоголе и Сологубе Анненский нашел ту форму смеха, о которой писал А. Шопенгауэр, смеха, где слились до неразличимости трагедия и комедия. Думается, что суть проблемы заключалась для Анненского в новизне субъективной модальности сологубовских образов. Образ, взятый из мира смеховой культуры и несущий признаки комического художественного стиля, представлен в модусе трагического. Наличие «выстраданного» ощущения «запаха» у Сологуба сразу отличает его от ближайших предшественников в истории поэзии, где подобные ольфакторные признаки (не ароматы) присутствовали лишь в смеховом, пародийном контексте.

Если следовать за мыслью Анненского, то только в обонянии как форме художественного ощущения реальности изначально присутствует гротеск — прорыв чувственного начала в область интеллектуального созерцания, подсознания — в сферу рассудка, телесной жизни — в душевный строй человека. Следовательно, поэтика, где роль запахов значительна, есть именно та поэтика, которая соответствует «нутряному лиризму» современного искусства. В ее основе лежит «площадной синкретизм наших дней», то есть синкретизм восприятия, архаичной чувствительности, практически не изменившейся на протяжении истории человека как вида, но принявшей новые формы, продиктованные усложнившейся жизнью городов, веком техники.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974.
2. Анненский И.Ф. Книги отражений / Подгот. изд. Н.Т. Ашимбаевой, И.И. Подольской, А.В. Федорова. М.: Наука, 1979. 680 с.
3. Айхенвальд Ю.И. Гоголь. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 76-87.
4. Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л.: ГИХЛ, 1934. 324 с.
5. Виноградов В.В. Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». Поэтика русской литературы: Избр. тр. М., 1976. С. 5-44.
6. Чудаков А.П. Комментарии // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избр. тр. М., 1976. С. 482-508.
7. Бочаров С.Г. Вокруг «Носа». Филологические сюжеты. М., 2007. С. 174-198.
8. Подольская И.И. И. Анненский — критик. // Книги отражений. М., 1979. С. 501-542.
9. Ронен О. «Не-я» // Звезда. 2006. № 5. С. 216-222.

*Людмила Ивановна ЛИПСКАЯ —  
доцент кафедры зарубежной литературы  
Тюменского государственного университета,  
кандидат филологических наук  
lipskaiali@mail.ru*

УДК 821.133.1.09

## **РЕЦЕПЦИЯ СЮРРЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЖЮЛЬЕНА ГРАКА 1940-х гг.**

### **SURREALISM RECEPTION IN THE WORKS OF JULIEN GRACQ OF THE 1940s**

*АННОТАЦИЯ. Лежащее в основе статьи исследование работ Ж. Грака 1940-х гг., посвященных сюрреализму, имеет целью определить особенности развития французского литературного процесса середины XX в. и проследить, как авторское восприятие авангарда отражается на формировании концепции творчества Грака.*

*SUMMARY. The paper considers J. Gracq's works on surrealism of the 1940-s. The research aims to state the peculiarities of French literary process of the middle of the 20th century and investigate the issue of Gracq's reception of avant-garde in the context of his own works.*

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Сюрреализм, Жюльен Грак, рецепция.  
KEY WORDS. Surrealism, Julien Gracq, reception.*

Имя Жюльена Грака (1910-2007) неизменно связывалось с деятельностью сюрреализма, хотя принадлежность французского писателя к этому течению никогда не рассматривалась как бесспорный факт, чаще всего французская критика оценивает отношение Грака к сюрреализму как «двойственное». Весьма распространенной является точка зрения, в частности, сформулированная в обобщающей опыт сюрреалистического движения в работе Ж. Шенье-Жандрон «Сюрреализм»: «Грак всегда скорее восхищался Бретоном и дорожил его личной дружбой, нежели принадлежал движению в полной мере» [1; 175].

Как кажется, этому сближению способствовал сам Андре Бретон, весьма лестно отозвавшийся о первом романе Грака «В замке Арголь» (1938) вскоре после публикации. Более того, именно этот текст был назван им «самым сюр-