

УДК 82 з13.1
ББК 83.3(4Фра)

АРХИТЕКТОНИКА РОМАННОГО ЦИКЛА П. СУВЕСТРА И М. АЛЛЕНА О ФАНТОМАСЕ И ПРОБЛЕМА СЕРИЙНОСТИ В МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© 2017 г. К.А. Чекалов, Н.Т. Пахсарьян
*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия;
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия*
*Дата поступления статьи: 10 июня 2017 г.
Дата публикации: 25 декабря 2017 г.*
DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-4-114-133

Аннотация: В статье исследуется структура 32-томной романной серии о «Фантомасе», созданной П. Сувестром и М. Алленом, прослеживаются линии традиции жанра романа-фельетона и связанные с серийностью жанровые новации: относительная завершенность истории каждого тома и связь томов между собой через «ускользание» главного героя от преследования. Сравниваются поэтологические приемы развития фабулы, выявляются особенности изображения действительности «Прекрасной эпохи» посредством введения узнаваемых «культурных знаков», вариации на темы повседневных происшествий, газетной криминальной хроники, дан анализ образа Фантомаса и других рекуррентных персонажей «Фантомасианы» (инспектора Жюва, Фандора, Элен, леди Бельтам и др.). Мифологизация главного героя серии как воплощения «Зла», «гения преступлений», характерное для романов Сувестра и Аллена смешение достоверного, правдоподобного и воображаемого, вымышленного, ужасного и комического, построенного на вариациях литературных и журналистских клише, повторы фабульных ситуаций, угадывание «читательских ожиданий» и стремление их удовлетворить — важные приметы массовой литературы, сохраняющиеся и в других ее видах — в частности, в телесериалах и комиксах.

Ключевые слова: роман-фельетон, романная серия, издательский проект, нарративные клише, рекуррентные персонажи, массовая литература.

Информация об авторах:

Кирилл Александрович Чекалов — доктор филологических наук, заведующий Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: ktchekalov@mail.ru

Наталья Тиграновна Пахсарьян — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

E-mail: natara@mail.ru



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

THE STRUCTURE OF THE FANTÔMAS NOVEL SERIES BY PIERRE SOUVESTRE AND MARCEL ALLAIN AND THE PROBLEM OF SERIALITY IN POPULAR LITERATURE

© 2017. K.A. Chekalov, N.T. Pakhsaryan
*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia;
Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia
Received: June 10, 2017
Date of publication: December 25, 2017*

Abstract: The essay examines the structure of a 32-volume series of Fantômas novels created by Pierre Souvestre and Marcel Allain; it traces the origins and development of the serial genre and generic novelties related to seriality. The latter include a relative autonomy of each story in each volume and interconnection of the volumes via the figure of the criminal “slipping away” from the hands of justice. The study compares poetological techniques of the fabula development and points out specific features of the Belle époque reality as represented through the introduction of recognizable “cultural signs,” variations of everyday incidents, and newspaper chronicle of criminal events. It also analyzes the image of Fantômas and other recurrent characters of the series (such as Juve, Fandor, Hélène, Lady Maud Beltham, etc). The authors examine para-literary features that can be traced in many other different forms such as TV series and graphic novels. They include (1) mythologization of the main character as embodiment of Evil, or a “criminal genius”; (2) confusion of the real and the fictional, verisimilar and extraordinary, horrible and comic based on the variations of literary and journalistic clichés; (3) repetition of plot patterns, (4) attempts to guess and to meet reader’s expectations.

Keywords: serial, novel serial, editorial project, narrative clichés, recurrent characters, paraliterature.

Information about the authors:

Kirill A. Chekalov, DSc in Philology, Head of the Department of Classical Literature and Comparative Literary Studies, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: ktchekalov@mail.ru

Natalya T. Pakhsaryan, DSc in Philology, Professor, Department of Foreign Literature, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.

E-mail: natapa@mail.ru

Общеизвестно, что феномен массовой литературы, зародившись в культуре Нового времени, окончательно оформился как таковой на рубеже XIX–XX вв. Предыстория такого рода книжной продукции более всего была связана с распространением романов, публикующихся в периодической печати — в газетах, журналах или выпусках-приложениях к ним. Романы-фельетоны (или романы-серии, как их называли в Англии) были не только новым литературным жанром, созданным художественными поисками писателей, но и новым издательским проектом, включающим в себя важную экономическую составляющую: публикация романов в прессе оказывалась гораздо более прибыльной, нежели печатание книг, она приносила популярность и периодике, и самим авторам и произведениям. Романы-фельетоны были объектом восхищения у широкого читателя, но одновременно — объектом критики, доходившей до ожесточенных споров¹ вокруг эстетических и еще более — нравственных достоинств и недостатков «промышленной литературы», как называл ее Ш. Сент-Бев [23]. Тем не менее популярность романа-фельетона неуклонно росла от конца 1830-х до 1890-х гг. и выявила его важные жанровые составляющие: заглавие давалось броское и лаконичное; фабула произведения опиралась на «faits divers»² и тем самым была

1 О спорах вокруг романа-фельетона, ведущихся не только в литературных кругах, но даже в парламенте, см.: [16].

2 «Faits divers» — повседневные происшествия — выражение, появившееся в 1838 г. и обозначавшее газетную хронику мелких бытовых и криминальных событий. О роли «faits divers» в литературе см.: [13]. Как верно заметил Д. Калифа, самый роман предстал в глазах читателей и писателей середины и второй половины XIX в. «некоей завершенной формой повседневного происшествия» [15, р. 1346].

связана с журналистикой (в ней предстала повседневная жизнь социума, преимущественно городского, использовались материалы криминальных репортажей, отчетов о происшествиях и т. п.); главный герой или группа героев скрепляли разнообразные эпизоды, публикующиеся в отдельных главах; в последующих главах так или иначе повторялись основные обстоятельства действия предшествующих глав, поскольку между их публикацией проходило определенное время; главы были построены таким образом, чтобы читатели, частично удовлетворив свое любопытство, ждали продолжения, в котором бы присутствовала развязка главной интриги. Иногда такие сочинения не полностью публиковались в периодике, с какого-то момента книга выпускалась отдельным томом, иногда же последовательность фрагментов менялась в книжном формате издания, однако приемы фабульной увлекательности, найденные при публикации в периодике, сохранялись.

Ко времени «Прекрасной эпохи», как называют во Франции рубеж XIX–XX вв. (1890–1914), самыми читаемыми авторами, по свидетельству Виктора Фурнеля, стали журналист и писатель Лео Леспес, более известный под псевдонимом Тимоти Тримм, и автор многочисленных романов-фельетонов Понсон дю Терайль [10, р. 225]. Оба сочинителя были писателями «второго ряда», что не только не мешало, но способствовало их широкой популярности. К этому же периоду наметились и перемены в способах издания романной беллетристики: на исходе XIX и в начале XX в. оказалось экономически выгоднее печатать романы отдельными томами, составляющими серию, скрепленную общим героем. С полиграфической точки зрения книги также были более привлекательны и, безусловно, более долговечны, чем газеты, ритм публикации томов выдерживался более строго (раз в месяц), что было удобно для публики, успевавшей за это время прочесть предшествующую историю и ожидавшей следующую. Тома сочинялись быстро, тут же публиковались и приобретали известность на книжном рынке. «Время, когда писатель приносил своему издателю долго вынашиваемое сочинение, прошло», — замечает, характеризуя эдиционную практику этой эпохи, Ж.-И. Моллье [21, р. 35]. Учредив серию «Популярная книга», парижский издатель А. Файар поначалу выпускал в этой линии уже известные романы-фельетоны Мишеля Зевако, Ксавье де Монтепена, а затем решил под этим общим названием «*livre populaire*» публиковать новые романские серии. Так появились с 1909 по 1911 гг. серии «Видок», «Картуш» и «Ман-

дрен», в составе которых были и прежде написанные романы-фельетоны, и новые сочинения.

Идея романной серии о Фантомасе принадлежала едва ли не в равной мере и авторам этих романов — Пьеру Сувестру и Марселю Аллену, и издателю. В феврале 1910 г. А. Файар обратился к Пьеру Сувестру с предложением написать серию «romans policiers». Поскольку П. Сувестр был и старше, и известнее (и, по-видимому, талантливее) второго автора, первоначально договор издатель заключил только с ним, и лишь через две недели, по предложению Сувестра, заключил договор и с М. Алленом. Познакомившись в 1907 г., П. Сувестр и М. Аллен еще до совместной работы над «Фантомасианой», написали в соавторстве несколько пьес и три романа-фельетона: «Рур» (1909), «Руайяльда» и «Отпечаток» (оба — 1910). Последнее сочинение, в котором фигурировал персонаж «Фантом», было впоследствии переделано и включено в серию о «Фантомасе» под заглавием «Мертвец-убийца». В договоре издателя названия будущих романов не указывались, однако обговаривалось то обстоятельство, что тома должны быть связаны между собой рекуррентными персонажами. Кроме того, в документе указывалось, что в случае успеха серии писатель будет обязан написать 24 тома, в противном случае ему придется ограничиться только пятью. Причем для продолжения серии издателю предоставлялось право заменить автора на другого, если возникнет необходимость [6, р. 5]. Наконец, даже имя главного персонажа серии — результат своего рода совместного творчества: по свидетельству соавтора П. Сувестра, М. Аллена, неразборчиво написанное Сувестром *Fantomus* было прочитано издателем как *Fantomas* и в конечном счете признано всеми весьма удачным.

Ошеломительный успех, обрушившийся уже на первый том серии о Фантомасе, вышедший в сентябре 1911 г., обусловил расширение серии до 32 томов, совместно написанных П. Сувестром и М. Алленом³. Первый том «Фантомасианы» (он называется просто «Фантомас») был построен таким образом, что поначалу решительно ничего не предвещало его продолжения. Наоборот, читатель мог ожидать, что в конце книги со злодеем Фантомасом будет покончено, и лишь на последних страницах это ощущение сни-

3 Возможно, точнее было бы сказать рассказанных, надиктованных авторами, поскольку они, обдумав и обсудив замысел каждого тома, диктовали их: «Мы диктовали по очереди, Сувестр и я, пяти стенографисткам по четыре часа в день, а затем печатали главы, строго следуя плану. Следуя этой методе, работая, каждый, по десять часов ежедневно, мы заканчивали том за десять дней», — свидетельствует М. Аллен [26, р. 1193].

мается. При этом, хотя имя героя появляется уже в первом диалоге романа («Фантомас! — Что вы говорите? — Я говорю — Фантомас. — А что это значит? — Ничего — и все! — Но все же, что это такое? — Это ничто, никто... однако — некто! — И что делает этот некто? — Он наводит ужас!» [24, v. 1, p. 5]), самого преступника, выдающего себя за разных людей, оказывается весьма непросто обнаружить. Более того, наконец схваченный и осужденный на смерть Фантомас (он же Гурн) находит хитроумный способ избежать казни, выставя вместо себя загримированного в Гурна актера Вальграна. В результате «гений преступления» сбегает из-под стражи, и лишь в самом конце романа полицейский Жюв, приблизившись к эшафоту, замечает, что отрубленная голова на самом деле принадлежит другому человеку (в фильме Л. Фейада «В тени гильотины», снятому по этому роману, Жюв успевает вовремя предотвратить казнь). Этот прием — умение злодея в последний момент ускользнуть от наказания — авторы будут повторять в каждом томе серии, вплоть до последней, лишь варьируя способы, которые использует Фантомас для того, чтобы остаться в живых и на свободе.

Оценивая общую архитектонику этих романов, М. Летурнё отмечает ее переходность от фельетонности к сериальности [18]. Действительно, определенные свойства романов-фельетонов сохраняются в серии о Фантомасе, в каком-то смысле все 32 тома могут быть восприняты как единый фельетон (к тому же персонажи романа то и дело отдают дань уважения этому жанру). В то же время в этих книгах заметно стремление авторов к определенной жанровой инновации — движение от романа-фельетона, т. е. от последовательности связанных в единое целое эпизодов одной истории (пропуск одного из них был чреват для читателя потерей нити повествования), к романному циклу (состоящему из относительно автономных частей, законченных историй, скрепленных одним героем). Автономная ценность каждого тома была не просто привлекательна для читателя, но экономически выгодна ему: не случайно в рекламных анонсах указывалось, что каждый том серии может быть приобретен и прочитан отдельно. Чтение следующего тома стимулировалось не привычным для читателя романа-фельетона вопросом «что дальше?», а скорее вопросом «а что еще?», поскольку далеко не все тома представляли собой строгую хронологическую последовательность, большинство рассказанных в них историй практически невозможно классифицировать по хронологии.

Не случайно М. Аллен после смерти своего соавтора в 1914 г. легко дописывает к серии, завершающейся смертью Фантомаса⁴, еще 11 томов приключений героя, не оживляя его, а заполняя временные лакуны предшествующих фабул или попросту не уточняя конкретное время действия по отношению к уже описанным. В 32-томной «Фантомасиане» встречаются указания на временные промежутки между событиями, однако по существу время элиминируется посредством неизменности возраста персонажей: инспектор Жюв — всегда сорокалетний, бодрый мужчина, и он — ровесник Фантомаса, тоже не меняющегося с годами; Жером Фандор, в первых романах еще совсем юноша, достигает затем примерно 30-летнего возраста, в котором и остается до конца серии; молодой и прекрасной вопреки всем перипетиям, в которые она попадает в разных томах серии, остается Элен; мамаша Тулуш (Косоглазка), фигурирующая на протяжении всей «Фантомасианы», уже в первом романе имеющая преклонный возраст, по подсчетам одной из читательниц должна была прожить больше ста лет, чтобы участвовать в событиях последнего тома.

Определяя специфику сериального нарратива, Алессандро Ледуан уточняет: «Все нарративные серии включают устойчивое дитегетическое ядро (присутствие рекуррентного героя/героев, более или менее стабильное пространство истории, единство основной темы), но присутствие этих *инвариантов* уравновешено *вариациями*, предназначенными для введения в каждый рассказ неожиданного таким образом, чтобы создавалось впечатление, что новый эпизод отличается от предыдущего, тогда как нарративная схема остается одной и той же» [17]. Тем самым «сериальная гомогенность не уничтожает коммерческой привлекательности» [17]. К тому же каждый отдельный том содержал в себе рекламу других, т. е. законы рынка в полной мере соблюдались как издателем, так и авторами. Даниэлла Обри называет это подчинение литературы рыночной экономике «настоящей революцией»: «Отныне литература находится под контролем рынка и <...> вкусов публики, резко увеличившейся численно и менее образованной... <...> скорость исполнения и плодовитость становятся высшими

4 Многочисленность мнимых смертей на протяжении серии как Фантомаса, так и Жюва, Фандора, преследующих его, рождали эффект неуверенности в окончательной гибели злодея и в последнем томе, тем более, что Фантомас не арестован или казнен, а тонет при катастрофе на лайнере «Гигантик».

добродетелями этого нового “демократического” порядка художественной литературы» [4, р. 14].

М. Аллен охотно делился на страницах печати соображениями как относительно своего собственного творчества, так и, шире, популярного романа в целом. В его понимании автор многотомного романа обязан учитывать часто игнорируемую писателями потребность популярных читателей в покупке книг, а также особенности восприятия текста широкой аудиторией, которая обращается к чтению «в перерывах по ходу рабочего дня, в общественном транспорте <...>, во время обеда, перед сном; иногда — в воскресные дни, если выдастся ненастная погода» [20, р. 1244]. Книга циркулирует между разными читателями (которые отнюдь не являются библиофилами), переходит из рук в руки, иногда зачитывается до дыр. Чтобы удовлетворить такого потребителя, надлежит выпускать каждый очередной том с определенной, жестко фиксируемой ритмичностью — лучше всего раз в месяц (только в этом случае читатель успевает дочитать предыдущий выпуск до конца). Следует выдерживать дату публикации, и тогда в определенный день месяца читатель отправится в книжную лавку за очередным томом. Затягивать печатание недопустимо, ведь это чревато тем, что аудиторию может переманить конкурент. Оформление обложки следует выдерживать в одном определенном ключе, лишь слегка варьируя его от тома к тому.

Что же касается собственно «Фантомасианы», то М. Аллен следующим образом формулировал причину успеха «романа-реки»: хотя история о поисках и попытках наказания неуловимого злодея Фантомаса, человека «без лица», непрестанно меняющего маски, имена, места действия, представляет собой вымысел и изначально неправдоподобна, она «то и дело скатывается к правдоподобию. Мой Жюв прибегает не к методам Холмса, но к реальным приемам, используемым полицией» [2, р. 1240]. Причем эти реальные приемы, как поясняет М. Аллен задним числом, нужны были авторам, чтобы разоблачить несовершенство полицейских методов, показать их недостаточность [6, р. 87]. В самом деле, порой авторы показывают провалы полицейских мер — и далеко не только во Франции: в первом романе инспектор Жюв — умный, проницательный, энергичный — прибывает на помощь неэффективной провинциальной французской полиции, в романе «Арест Фантомаса» Жюв оказывается лишен возможности задержать «гения зла», поскольку он находится на территории Бельгии, у которой нет

закона об экстрадиции, и добиться его казни в этой стране, поскольку там смертная казнь отменена, в «Галстук из пеньки» русская полиция описана почти карикатурно, и потому царь Николай II с нетерпением ожидает приезда Жюва (одновременно не полностью доверяя ему)... Трудно, однако, до конца поверить в серьезность социально-критического пафоса серии о Фантомасе, тот же М. Аллен писал: «Обращаясь к различной публике, популярный роман, прежде всего, заботится о том, чтобы не шокировать ни одним из составляющих эту публику. Он игнорирует любой политический вопрос, любую религиозную дискуссию...» [20, p. 1224]. Скорее, авторы в данном случае редуцировали до развлекательности характерное для романов-фельетонов 1830–1840-х гг. требование актуальности, читательскую жажду референциальности романного письма, сблизившегося с журналистикой⁵. Головокружительные, имеющие мало общего с действительностью авантюры неуловимого злодея сочетаются здесь с далеко не полной, но верной в деталях панорамой жизни французского общества начала 1910-х гг. Поэтому «Фантомасиана», авторы которой вовсе не ставили себе целью решение масштабных «бальзаковских» задач⁶, вместе с тем воспринимается как своего рода популярная энциклопедия повседневной жизни «Прекрасной эпохи» и одновременно как «энциклопедия преступности и бандитизма» [24, v. 2, p. VII]. В отличие от нынешнего, читатель 1910-х гг. без труда обнаруживал в книге хорошо знакомые ему в быту «культурные знаки» — железную дорогу, автомобили, телеграф, телефон или, например, «русские горки», точнее, один из их элементов под названием «Looping the Loop» (об этом аттракционе Жюв вспоминает, когда им с Фандором, чтобы выбраться из охватившего их стараниями Фантомаса огненного кольца, приходится залезть в бочку и стремительно катиться в ней к набережной Сены — роман «Жюв против Фантомаса»). Техническая новинка — любительский фотоаппарат «Кодак» — фигурирует в романе «Лондонский висельник», новые достижения в криминалистике — антропометрическая идентификация — включена в развитие интриги в романах «Мертвец-убийца» и «Жокей в маске», в романе «Побег из тюрьмы Сен-Лазар» Жюв взбирается на сравнительно недавно (в 1889 г.) появившееся инженерно-архитектурное чудо — Эйфелеву башню.

5 Это «искусство актуального» в популярном романе подробно исследовано в кн.: [25].

6 Впрочем, и Бальзаку не был чужд «комплекс Эжена Сю» [12, p. 286], не случайно он воспринимался современниками как один из когорты романистов-фельетонистов.

Можно назвать и многочисленные столичные рестораны и кафе, включая «самое изысканное ночное заведение Парижа», ресторан «Максим» (правда, Сувестр и Аллен в «Короле — пленнике Фантомаса» именуют его «Раксим»). Замена одной буквы в реальных именах и названиях или близкие вариации этих имен и названий производятся авторами довольно часто: так, в романе «Ночной фиакр» фабула строится вокруг магазина «Пари-Галери» — вымышленного места, соединившего в себе черты двух недавно открытых в Париже больших магазинов — «Printemps» и «Galeries Lafayette»; в 29 томе «Кровавая серия» президент Франции Пуанкаре представлен именем Луанкаре; в последнем романе «Конец Фантомаса» действие происходит на мощном сверхсовременном лайнере «Гигантик», явно ассоциирующимся с «Титаником». Роман «Отрезанная рука» приводит Фантомаса в знакомое современникам казино Монте-Карло, в романе «Полицейский-апаш» в 12 главах из 28 участвует знаменитая банда Жюля Бонно, чьи преступления не сходили со страниц французской печати начиная с декабря 1911 г. Главным местом действия романной серии является Париж, его «лицо» (парадные улицы и проспекты, освещенные электричеством, с витринами больших магазинов, автомобилями, железнодорожными вокзалами) и «изнанка» (нищие пригороды, обшарпанные жилища бедняков, каменоломни Монмартра и пр.), однако уже в первом томе содержатся и провинциальные эпизоды. По подсчетам А. Фюзелье, 61,3% текста всей «Фантомасианы» описывают столичные перипетии героев, 17,1% — посвящены приключениям в провинции, 19,5% — преступлениям Фантомаса за границей и 2,1% — на море [1, р. 246–249]. В «Лондонском висельнике» Жюв пытается разоблачить «гения преступности» в Англии, в романе «Дочь Фантомаса» события разворачиваются в Южной Африке, «Женитьба Фантомаса» переносит действие в Испанию, в «Кровавой серии» преступления Фантомаса происходят в Мексике, в «Галстук из пеньки» — в России. В «Короле — узнике Фантомаса» речь идет о похищении Фридриха-Кристиана, правителя вымышленной, но вполне похожей на реальные немецкие карликовые государства, страны Гессе-Веймар. Разумеется, степень достоверности в описании разных стран в этих произведениях различна, но так или иначе они предполагают возможность референции с реальностью и ее узнаваемость.

При этом уже первый том цикла о Фантомасе содержит в себе претензию на то, чтобы роман оказался вписан в определенную культурную тради-

цию. Начальный диалог «Фантомаса» — слегка измененная калька диалога из романа «Зигомар» (1909) Леона Сази. Как указывается в первой главе, во все времена существовали преступные банды; названы и их главарь — Картуш, Видок, Рокамболь — но это одновременно герои популярных книжных серий. Очевидно, что в данном случае происходит апелляция не столько к реальной истории (да к тому же еще и разных эпох), сколько к читательскому опыту, к посвященным перечисленным персонажам и хорошо знакомым массовому читателю книгам. Примыкание к традиции популярного романа оказывается неотделимо от ненавязчивой рекламы издательства «Файяр»: так, первый том отсылает читателя к роману Эдмона Ладусета «Железная маска» (1896), который немного ранее был опубликован в той же издательской коллекции «Популярная книга» за 65 сантимов.

Второй роман, «Жюв против Фантомаса», развивает характеры персонажей и некоторые фабульные линии первого тома (перемена масок позволяет Фантомасу проникать в разные слои общества, история вдовы актера Вальграна отсылает к эпизодам его казни вместо Фантомаса в предшествующей книге) и строит интригу по детективной традиции Габорио и Конан Дойля: так, Жюв, начавший работать в паре с Фандором (Шарлем Рамбером, ставшим полицейским репортером и помощником инспектора), выступает здесь в функции Шерлока Холмса, а Фандор — Ватсона. Криминальный мир Парижа, описанный в первой главе этого романа, вызывает ассоциации с «Парижскими тайнами» (1842) Эжена Сю, но детективный элемент у П. Сувестра и М. Аллена подчиняет нравописание задачам поиска неуловимого преступника Фантомаса. В конце концов, Фантомас не только ускользает от полиции в самый последний момент, когда Жюв и Фандор готовы праздновать его поимку, но и устраивает взрыв дома леди Бельтам, где находятся оба его преследователя. Интрига завершена — но последние слова книги: «Но погибли ли Жюв и Фандор?» подталкивают читателей к тому, чтобы продолжить чтение серии, то есть купить очередной том.

Что касается третьего по счету романа, «Мертвец-убийца», то он стоит особняком в «Фантомасиане», поскольку в его основе, как говорилось, — опубликованный ранее Сувестром и Алленом и несколько переработанный роман «Отпечаток». Самым кардинальным образом был трансформирован финал: в первой, досерийной версии преступник попадает в подстроенную Жювом и Фандором ловушку, а после его ареста влюбленные Фандор и

Элизабет отправляются на Лазурный берег; во второй — Фантомас прибегает в критический момент к хитроумному изобретению, которое позволяет ему ускользнуть от окруживших его полицейских.

Примечательно и начало «Мертвеца-убийцы», ясно свидетельствующее о том, что приоритетным изначально для авторов «Фантомасианы» все-таки являлся жанр детектива: совсем в духе Гастона Леру Сувестр и Аллен приводят здесь текст стилизованной газетной статьи за подписью Жерома Фандора и под названием «Драма на улице Норвен», где речь идет о случившейся на Монмартре трагедии (убийство баронессы де Вибр в мастерской художника-керамиста Жака Доллона).

Кроме того, внимательный читатель непременно почувствует, что Фандор здесь показан не столь обаятельным, каким он предстает в других томах «Фантомасианы», он несколько выпадает из привычного образа. Хотя Фандор «страстно увлечен своими расследованиями», но в первую очередь он принадлежит к категории «акул пера» и прежде всего озабочен не восстановлением справедливости, а погоней за сенсациями; «полицейские дедукции» вызывают у него улыбку. Циничный борзописец, он оценивает каждое событие, исходя из «количества строк, которое можно ему посвятить». Именно в «Мертвеце-убийце» П. Сувестр и М. Аллен наиболее подробно воссоздают будни газетчиков, обстановку в редакции; не обойдена вниманием и недобросовестность репортеров, заранее сочиняющих репортажи о еще не происшедших событиях. Читатель и здесь имеет дело с двойной референцией: опорой на реальный журналистский опыт авторов, но и на бальзаковскую традицию изображения жизни газетчиков (ср. «Утраченные иллюзии»).

Третий том, как и второй, имеет несомненные нарративные переклички с первым, причем, не только структурные, но и весьма конкретные. Например, в нем подхватывается начатая в первом романе апология антропометрического метода известного криминалиста Альфонса Бертильона (1853–1914). Этот метод, разработанный Бертильоном в 1880-х гг., позволил составить впечатляющую картотеку преступников; в третьем томе серии о Фантомасе она позволяет прийти к сногшибательному выводу — погибший Жак Доллон оставляет отпечатки своих пальцев на местах преступлений⁷. Фигура Бертильона (Фандор берет у него небольшое интер-

7 В 24 романе, «Жокей в маске», антропометрия помогает Жюву установить, что перед ним — сын Фантомаса, Владимир.

вью) воспринимается как очередная примета принадлежности книги (пусть и косвенной) к жанру детектива. М. Аллен пояснял в своем мемуаре о популярном романе 1938 г.: «Мы старались развлекать и интриговать читателя, мы хотели сделать так, чтобы, пролистав несколько первых страниц, читатель с трудом боролся бы с желанием заглянуть в конец книги, где кроется разгадка тайны. Ведь как раз в этом и состоит смысл детективного романа с продолжением» [2, р. 1240]. В то же время уже из приведенного примера с отпечатками мертвеца на месте новых преступлений видно, что тайны Фантомаса не могут быть разгаданы до конца, если применять только рациональные, логические способы их раскрытия, «гений преступлений» ставит под сомнения достижения полицейских методов сыска, он превосходит заурядных бандитов, что все четче выясняется с каждым новым томом серии.

При всей словоохотливости Марселя Аллена в его статьях и интервью раскрываются далеко не все секреты успеха «Фантомасианы», что вполне объяснимо. Назовем одну не афишируемую автором особенность, весьма существенную с точки зрения организации столь пространного романного целого. Тома строятся достаточно однотипно, на основе несложной схемы: Жюв с неизменным азартом гоняется за Фантомасом и подчас настигает его, и все же «гению преступления» неизменно удается ускользнуть от «короля сыщиков»; на стороне Жюва действует молодой и энергичный журналист Фандор, на стороне Фантомаса — его любовница, столь же прекрасная, сколь и преступная аристократка леди Бельтам. Но где-то на седьмом томе подобная схема начинает вызывать у читателя естественное утомление. Пьер Сувестр и Марсель Аллен тонко ощутили этот момент и в восьмом томе — «Дочь Фантомаса» — применили довольно эффективный способ вновь разжечь читательский интерес, хотя и используя при этом весьма избитый мотив популярного романа — мотив найденныша.

На сцену выводится Элен Гурн, уроженка южноафриканского города Дурбан и воспитанница негритянки Летиции. Она воспитывается как мальчик, носит имя Тедди и ничего не знает о собственном происхождении. И лишь в шестнадцатилетнем возрасте ей открывается ужасающая истина: она — дочь Фантомаса⁸. Случайно познакомившись с Фандором, она

8 Впрочем, столь «неподходящее» происхождение возлюбленной Фандора ставится под сомнение: в «Пропавшем поезде» вводится намек на подмену младенца кормилицей,

немедленно испытывает к нему нежные чувства. С этого момента образная система романа усложняется: Фантомас ненавидит Жюва и Фандора, но любит свою дочь; это побуждает как саму Элен, так и «гения преступления» к противоречивым, иногда как будто алогичным действиям (например, в девятом томе, романе «Ночной фиакр», отец сдает дочь полиции). Абсолютная невозмутимость Фантомаса дает трещину: любящий отец и вместе с тем тиран, он всячески противодействует бракосочетанию Элен и Фандора, но в то же время подчас вынужден апеллировать к своим смертельным врагам за помощью (роман «Гигантский труп»). В романе «Создатель королев» Жюв, Фандор и Фантомас вступают во временный союз, совместными усилиями спасая королеву Голландии Вингельмину (на самом деле в этой роли временно выступает Элен). Кроме того, появление в романе Элен (она до конца цикла остается «вечной невестой» Фандора и четвертым главным персонажем книги, вытеснив с пьедестала леди Бельгам и превратившись в ее заклятого врага) позволяет авторам внести в «Фантомасиану» доселе отсутствующую стихию сексуальной травести (Элен с равным успехом переодевается как в женщин, так и в мужчин; по ее примеру Фантомас в «Гигантском трупе» преобразуется в старушку из Гарлема).

Развитие любовной истории Элен и Фандора и интрига с преследованием Фантомасом собственной дочери, которую спасают Жюв и Фандор, связывают 25, 26 и 27 романы серии — «Пустой гроб», «Создатель королев» и «Гигантский труп» — в своего рода единый пространственный роман-фельетон внутри «Фантомасианы», поскольку узнать о развязке описанных там приключений героев можно только в конце последнего романа. Очевидно, что заявленная в начальном анонсе автономность каждого тома серии здесь нарушена, но она, по существу, нарушается даже тогда, когда фабула отдельной книги вполне самостоятельна: П. Сувестр и М. Аллен, время от времени давая примечания внизу страницы того или иного тома «Фантомасианы», отсылающую к другим томам (хотя развитие сюжета этого отнюдь не требовало), прибегали к чисто коммерческому ходу, побуждая читателей купить недостающие тома серии. Как признается позднее М. Аллен, «примечания — это способ дать толчок продажам» [6, р. 93].

а в «Конце Фантомаса» Элен оказывается дочерью «императора Индии», т. е. английского короля Эдуарда VII, носившего этот титул с 1901 по 1910 гг.

Для романов о Фантомасе характерно нагнетание тревожной атмосферы, подчас напоминая о традициях готической прозы: уже в названиях томов ощутимо желание создать атмосферу страха, а преступления Фантомаса носят более жестокий и кровавый характер, нежели преступления Арсена Люпена или Рультабия. Фантомас — олицетворение Зла — присутствует везде, может наносить жестокий удар в любом месте и скрываться в любом человеке. «Гений преступности» принимает облики самых разных людей, мужчины и женщины, молодого человека и старика, в том числе — и полицейского Жюва, и американского детектива Тома Боба, и шефа русской полиции Бориса Прокова, он может выступать даже судьей (в романе «Судья-взломщик» Жюв попадает в тюрьму, а Фантомас его судит), выдать себя за императора Николая II и т. д. Невозможность определить, под какой личиной (а то и личинами) скрывается Фантомас на этот раз, вызывает у читателей неуверенность и подозрительность, подогреваемую продуманным авторами описанием персонажей: так, роман «Пустой гроб» открывается эпизодом в больнице, куда приходит профессор медицины Поль Дроп, и его незнание, какую операцию он делал накануне пациентке, как будто объясненное медсестрой (профессор рассеян, очень загружен работой), лишь усиливает страшные догадки в отношении этого героя. У «гения Зла» нет, в отличие от Монте-Кристо или Арсена Люпена, никакого настоящего лица, оно не открывается читателям даже в последнем романе, в сцене его гибели. В «Лондонском висельнике» Фантомас (в обличи осужденного на казнь Гаррика) сам заявляет ошеломленному Жюву, выступающему в роли тюремного охранника: «...что такое Фантомас? Многоликое существо, состоящее из различных личностей... существо без определенного лица, без устойчивого характера? Кто нам докажет, что вчерашний Фантомас будет таким же, как завтрашний, и что сегодняшний Фантомас — не другой? Все это таинственные вещи, которые делают невозможным любое уточнение» [24, гл. 2, р. 871]. В конце концов Жюв, который в первом романе был едва ли не единственным, кто верил в существование Фантомаса, в «Похитителе золота» (28 роман) сам начинает сомневаться, что Фантомас существует.

Но параллельно с этим в разных томах «Фантомасианы», а особенно ближе к концу цикла, в большом количестве присутствуют комические эпизоды, целые сюжетные линии и персонажи. Например, в «Секретном агенте» Фандор (в образе капрала Винсона) поневоле оказывается в одном

гостиничном номере с прекрасной шпионкой Бобинеттой (в образе аббата); ночью «аббат» предпринимает все меры, чтобы ненароком не уснуть — в частности, он/она вешает на дверь комнаты табличку «W.C.», в результате чего постояльцы то и дело ломятся в номер. Фандор замечает по поводу случившегося следующее: «да, эту ситуацию неплохо было бы представить в комедии» [24, v. 1, p. 1118].

Стихия совершенно водевильного комизма захлестывает читателя в романе «Король — пленник Фантомаса»: Фандору поневоле приходится разыгрывать роль монарха воображаемой страны, причем он постепенно входит во вкус этой рискованной игры и по ходу дела, пользуясь преимуществами своего неожиданного «служебного положения», соблазняет прекрасную кружевницу Мари Паскаль. В «Полицейском-апаше» Фантомас, чтобы избавиться от Жюва и Фандора, выпускает на них рой разъяренных пчел. Те начинают бешено размахивать руками и тем самым только усугубляют свое положение, зато «неподвижно, как смерть» стоящего Фантомаса пчелы облетают стороной.

Весьма комично также выглядит история с упряматыми стараниями Фантомаса в сумасшедший дом (а более конкретно — в отделение буйнопомешанных) Жювом — тому удастся сбежать, спрятавшись в большом вазоне для цветов («Кровавая серия»). Комическую стихию «Фантомасианы» венчает пространная история с чудо-курами, во внутренностях которых «гений преступления» прячет бриллианты из ожерелья русской императрицы («Конец Фантомаса»).

Интересно, что усиление комизма, демонстрирующее связь поэтики «Фантомасианы» с традицией гиньоля, происходит рука об руку с нарастанием мегаломании Фантомаса, который мнит себя «властелином всех и вся» (его мания величия особенно контрастно выглядит на фоне прибывающей в Париж императрицы Александры Федоровны, «скромнейшей из королев»). Причем не только Париж, не только Франция преисполнены благородного негодования по отношению к нему — ведь свои злодеяния он совершает во многих странах мира. В итоге Жюв собирает своего рода генеральную ассамблею по борьбе с Фантомасом, куда прибывает, в числе прочих, и представитель России. Между тем наглость Фантомаса доходит до того, что он, уверенный в своей неуловимости, заявляется на это заседание, и в этой дерзости также есть доля комизма.

Однако комизм «Фантомасианы», с одной стороны, является формой самоиронии авторов, реализующих свой игровой замысел, используя, в том числе и технику гиньоля, и пародию (так, в «Исчезновении Фандора» они вкладывают в уста репортера насмешки над содержанием и стилем романов-фельетонов), а с другой стороны, смех в этих романах, как верно отмечает А. Одюро, «нерушимо связан с ужасом» [5, р. 102]⁹. Фантомас — абсолютное воплощение Зла, представляющего угрозу миру, цивилизации, — при всем граничащем с комизмом преувеличении концентрирует в себе вполне реальные страхи современников «Прекрасной эпохи», причудливо сочетающей в себе технический прогресс, развитие индустрии развлечений — и рост преступности. Это было «время удовольствий» — и «револьверное, бомбовое время»¹⁰. Бандитские нападения, дерзкие ограбления и убийства, постоянно описываемые в репортажах, усиливали у населения ощущение беспокойства и незащитности. Читая и фиксируя для себя разнообразные газетные заметки о реальных криминальных происшествиях, П. Сувестр и М. Аллен помещали большую часть воображаемых преступлений Фантомаса в пространство современного читателям Парижа — и очевидно, знали, что делали. Их нарративная стратегия, вводящая узнаваемое и конкретное «в глубь сенсационного», сочетающая «саспенс, удивление и предвосхищение», демонстрировала понимание «основ сериальной риторики» [4, р. 124]. При этом читателям открывались «тайны» городской жизни не в референциальном духе социально-криминального романа Э. Сю, а в мифологической манере, когда реальная топография в конечном счете способствовала созданию мистического облика города, блистающего роскошью на поверхности и ужасного в «подземном мире», где находят убежище апаши, контрабандисты и сам Фантомас (причем, одно его «логово» вполне символично располагается в подземелье под Дворцом Правосудия). «Сумма всех страхов» [3, р. 149] «Прекрасной эпохи», каким обрисован Фантомас, не только демонстрирует мощь преступности (ср. его заявление в романе «Секретный агент»: «Я — Преступление! Я — Ночь! У меня нет лица ни для кого, потому что ночь и преступление безлики!... Я — безграничная мощь; я тот, кто насмехается над любой властью, любой

⁹ О «соперничестве ужасного с юмористическим» в «Фантомасиане» см. также: [10, р. 157].

¹⁰ Подробный анализ противоречивого облика «Прекрасной эпохи» см.: [14].

силой, любыми усилиями!... Я — Смерть!» [24, v. 1, p. 1202]), но и возможность для любого человека стать преступником. В конечном счете у читателя возникало ощущение амбивалентной связанности Добра и Зла: этому способствовало, помимо прочего, утверждение родственных связей Фантомаса не только с его сыном — мелким жуликом князем Владимиром, но и с «голубой героиней» — Элен, и возможно — с самим Жювом, которому в последнем томе «Фантомасианы» «гений преступности» кричит, захлебываясь в волнах: «Жюв, ты никогда не мог меня убить, потому что ты мой брат!». Не случайно, когда в фильмах А. Юнебеля 1960-х гг. происходит разложение мифа о Фантомасе в его прежней форме¹¹, когда на первый план выходит пародийность и комизм как злодея, так и преследователя-полицейского, режиссер убирает всякое упоминание о родственных связях между героями.

Вероятно, именно неуловимость вездесущего «человека без лица», способного надеть на себя любую маску и «прирасти» к этой маске, позволила М. Аллену заявлять о новизне и оригинальности придуманного авторами «Фантомасианы» героя [7, p. 80]. А его живучесть, способность ускользнуть от разнообразных ловушек и опасностей в полной мере отвечала риторике сериальности: как верно заметила А. Одюро, «для единства серии необходимо иметь сильную фигуру героя, способного уравновесить прерывистость интриг» [5, p. 64]. Как в жанре комикса, в романной серии П. Сувестра и М. Аллена «главное средство сериальности» [22] — персонаж. Закономерно, что Фантомас стал героем не только экранизаций, но и комиксов, и только выйдя за рамки литературного текста в интермедиальное пространство, он превратился в миф.

References

- 1 Alfu. *Encyclopédie de Fantomas*. Amien, Alfu autoédition, 1981. 330 p. (In French)
- 2 Allain M. Du roman populaire et de ses possibilités commerciales, mémoire rédigé en 1938 à l'intention de la librairie Fayard pour le lancement d'une nouvelle série. *Fantômas*, ed. par F. Lacassin. Paris, Laffont, 1988, t. III, p. 1240 (In French)
- 3 Artiaga L., Letourneux M. *Fantômas! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris, Les Prairies ordinaires, 2013. 184 p. (In French)

¹¹ См. главу «Les Fantômas de Hunebelle: la défaite d'un mythe» [9, p. 453–466].

- 4 Aubry D. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne, Peter Lang, 2006. 244 p. (In French)
- 5 Audureau A. *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*. Rennes, Presses univ. de Rennes, 2010. 334 p. (In French)
- 6 Confession de Marcel Allain, suivi d'un débat. *Entretiens sur la paralittérature*. Paris, Plon, 1970, pp. 77–117. (In French)
- 7 Contrat passé entre Pierre Souvestre et Arthème Fayard le 14 janvier 1911. *Europe*, 1978, no 590–591, juin-juillet, pp. 4–6. (In French)
- 8 Conversation avec Marcel Allain. *Entretiens sur la paralittérature*. Paris, Plon, 1970, pp. 79–83. (In French)
- 9 *De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir. Limoges, PULIM, 2010. 870 p. (In French)
- 10 *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Danièle compère (dir.). Paris, Nouveau Monde, 2007. 484 p. (In French)
- 11 Fournel V. *Figures d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Calmann Lévy, 1983, pp. 225–243. (In French)
- 12 Guise R. Balzac et le roman feuilleton. *L'Année balzacienne*, 1964, pp. 283–338. (In French)
- 13 Hamon Ph. Faits divers et littérature. *Romantisme*, 1997, no 97, pp. 7–16. (In French)
- 14 Kalifa D. *La véritable histoire de la Belle époque*. Paris, Fayard, 2017. 296 p. (In French)
- 15 Kalifa D. Usage du faux. Faits divers et romans criminels au XIX siècle. *Annales. Histoire. Sciences. Sociales*, 1999 (54-ème année), no 6, pp. 1345–1362. (In French)
- 16 *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848)*, textes réunies et présentés par L. Dumasy. Grenoble, ELLUG, 1999. 276 p. (In French)
- 17 Leiduan A. Introduction. Sérialité narrative: enjeux esthétiques et économiques. *Cahiers de Narratologie*, 2016, no 31. Available at: <http://narratologie.revues.org/7561> (Accessed 15 March 2017). (In French)
- 18 Letourneux M. Des feuilletons aux collections populaires: Fantômas, entre modernité et héritages sériels. *Belpégor. Littérature populaire et médiatique*. Paris, 2013, vol. 11, no 1. Available at: <http://belpégor.revues.org/286> (Accessed 15 March 2017). (In French)
- 19 Letourneux M. Introduction — la littérature au prisme des sérialités. *Belpégor*, 2016, no 14. Available at: <https://belpégor.revues.org/794> (Accessed 15 March 2017). (In French)
- 20 Mémoire rédigé par Marcel Allain le 5 novembre 1938 à l'attention des éditions Fayard. *Fantômas*, ed. par F. Lacassin. Paris, Laffont, 1988, t. II, pp. 1238–1250. (In French)
- 21 Mollier J.-Y. La naissance de la culture médiatique à la Belle époque: mise en place des structures de diffusion de masse. *Etudes littéraires*, 1997, vol. 30, no 1, pp. 15–26. (In French)
- 22 Odaert O. Sérialité et personnages. Du roman populaire à la bande dessinée. *Belpégor*, 2016, no 14. Available at: <https://belpégor.revues.org/777> (Accessed 15 March 2017). (In French)

- 23 Sainte-Beuve Ch. De la littérature industrielle. *Revue des Deux Mondes*, 1839, septembre, pp. 675–691. (In French)
- 24 Souvestre P., Allain M. *Fantômas. Edition integrale*. Paris, Robert Laffont, 2013–2015. Vol. 1–5. 1270 p. + 1250 p. + 1217 p. + 1084 p. + 1154 p. (In French)
- 25 Thérenty M.-E. *Mosaïques. Etre écrivain entre presse et roman (1829–1836)*. Paris, Honoré Champion, 2003. 735 p. (In French)
- 26 49 280 000 lignes. *Souvestre P., Allain M. Fantômas. Edition integrale*. Paris, Robert Laffont, 2014, vol. 3, pp. 1193–1196. (In French)