

К.А. ЧЕКАЛОВ
(Москва)

ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ МОРИСА ЛЕБЛАНА В КОНТЕКСТЕ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ «ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ»

Анализируется творчество (главным образом раннее) известнейшего представителя французской массовой литературы начала XX в. Мориса Леблана и влияние на его эволюцию издательских стратегий рассматриваемого периода.

Ключевые слова: «прекрасная эпоха», массовая литература, журнал, детектив, фантастика, пресса, новелла, роман

Французская литература «Прекрасной эпохи» (*La Belle Époque*), которую обычно размещают во временном промежутке между 1890 г. и Первой мировой войной (впрочем, некоторые авторы начинают отсчитывать ее еще с момента окончания франко-прусской войны; другие, наоборот, повышают нижнюю границу до 1895 г. – дата первых кинопоказов, организованных братьями Люмьер в парижском Grand Café), отмечена интенсивным взаимодействием разнообразных литературных течений, академических и авангардных. Именно в этот период происходит интенсивный всплеск массовой литературы во Франции, ее системная модернизация, обновление ее жанровой системы. Косвенным свидетельством тому может служить возникновение первых французских комиксов (к таковым можно отнести *Pieds nickelés*, «Никелированные ноги» Луи Фортон, печатавшиеся с 4 июня 1908 г. на страницах журнала *Épatant*); этому жанру суждено было исключительно большое будущее в национальной культуре. Соединение визуального текста с вербальным в интересующий нас период становится одной из важнейших составляющих успеха массового чтения, поэтому данный аспект печатной продукции становится предметом особого внимания со стороны издателей.

Важно также подчеркнуть, что «Прекрасная эпоха» являлась еще и «Золотым веком» французской прессы, периодом особенно тесного взаимодействия журналистики с литературой. Сказанное прослеживается и на тематическом уровне (активное присутствие персонажей-репортеров в детективной и приключенческой литературе: так, в псевдогоготическом триллере Гастона Леру «Человек, вернувшийся издалека» (*L'Homme qui revient de loin*, 1917) забуксовавшее действие сдвигается с мертвой точки исключительно благодаря никому не известному репортеру), и на структурном (обилие репортажных или псевдо-репортажных вкраплений в указанные тексты), и на уровне издательских стратегий (множество периодических изданий регулярно публикуют романы-фельетоны и остросюжетные новеллы, причем иногда перепечатывают многократно публиковавшиеся прежде тексты).

Нет сомнения в том, что вклад издателей в появление и продвижение соответствующей продукции был весьма значительным. Бесспорным лидером в отношении публикации произведений массовой литературы на протяжении целого десятилетия (1895–1905) являлся Артем Файар-младший (1866–1936). В январе 1904 г. он запустил издательскую коллекцию под названием «Современная библиотека» (*Modern Bibliothèque*), каждый том которой стоил всего 95 сантимов (примерно 3,5 современных евро) и при этом был напечатан на качественной бумаге, удобочитаемым шрифтом и с многочисленными иллюстрациями. Газета *Le Figaro* в номере от 11 февраля 1904 г. опубликовала по этому случаю статью под названием «Революция в книгоиздании» [8], сочетавшую в себе рекламу новой серии (и ее полиграфических достоинств) с подробным изложением ее программы. Первым в коллекции был издан очень популярный на рубеже двух столетий прозаик Поль Бурже (Файар перепечатал его ранний «альковный» роман 1885 г. «Жестокая тайна», *Cruelle énigme*); за ним последовали Андре Терье, Октав Мирбо, Морис Баррес и другие известные писатели. Годом позже Файар-младший приступил к изданию еще одной серии – «*Le Livre populaire*» (по 65 сантимов выпуск), открыв ее романом Шарля де Меруеля с сочным и беспрониженным для столь ответственного мероприятия названием «Непорочная и обесчещенная» (*Chaste et flétrie*). То была весьма тривиальная история соблазненной аристократом крестьянской девушки, разворачивающаяся на фоне франко-прусской войны; первое изда-

ние романа печаталось на страницах газеты *Le Petit Parisien* в 1889 г.; Файар, как и в случае с романом Бурже, как бы заново ввел его в литературный обиход. Первоначальные тиражи указанных изданий составляли от 50000 до 100000 экземпляров.

Важным элементом привлечения читателей была броская цветная обложка, печатавшаяся с использованием новейших технологий того времени. Помимо всего прочего, Файар отличался умением составлять контракты с авторами таким образом, чтобы в нем сохранялись расплывчатые формулировки, которые издатель неизменно интерпретировал в своих интересах [14, с. 28].

Если говорить об остросюжетной прозе, то здесь одним из наиболее успешных издательских проектов Файара стал выпуск в свет знаменитой саги о Фантомасе Пьера Сувестра и Марселя Аллена. Отдельные тома публиковались сразу в виде книги (минуя публикацию в прессе) и продавались по 65 сантимов; первый из них – он назывался просто «Фантомас» – был напечатан 10 февраля 1911 г.; в сентябре пришлось печатать дополнительный тираж. Зимой 1910–1911 г. плакаты с изображением зловещего персонажа в маске буквально наводнили собой Париж; можно сказать, что сногшибательный успех книги был во многом обеспечен издателем, автором плакатов и иллюстраций художником Джинно Стараче и оперативно снятыми фильмами Луи Фейада.

«Фантомас» – синтез криминального, авантюрного и фантастического романов – отмечен чрезвычайно точным попаданием в образ: его главный герой предстает как воплощение таинственной, могущественной, прибегающей к суперновым научно-техническим достижениям деструктивной силы, нависшей над цивилизацией «прекрасной эпохи» и ее символическим центром – Парижем. Следует подчеркнуть, что Фантомас имеет немало общего с Зигомаром – первым из «современных суперзлодеев», по выражению известного исследователя массовой литературы Габриэля Товерона. Образ Зигомара был создан до рождения на свет Фантомаса писателем Леоном Сази (цикл о Зигомаре печатался на страницах газеты *Matin* с декабря 1909 г., т. е. приоритет Сази по отношению к Сувестру и Аллену не подлежит сомнению). Знаменитая первая фраза «Зигомара» – «Тем утром в Париже раздался крик всеобщего возмущения, ужаса и гнева» – вполне применима и к произведению Сувестра и Аллена. В период 1909–1913 гг. по своей популярности Зигомар успешно соперничал с Арсеном Люпенем (о котором пойдет речь далее); как и в случае с Фантомасом и тем же Люпенем, отнюдь не благородные бандиты нередко выступали под именем Зигомара – так, в 1913 г. в Льеже предстал перед судом убийца, подписывавшийся «Зигомар» [6]. Ряд экранизаций и инсценизаций способствовал известности героя Сази, включая фильм «Зигомар против Ника Картера» (1912; сам писатель протестовал против сближения его героя с американским сыщиком, с приключениями которого французская аудитория впервые познакомилась в 1907 г.). Слово *zigomar* сделалось во французском языке нарицательным. Между тем ныне Леон Сази и его роман совершенно забыты, а «сага о Фантомасе», благодаря всей совокупности точно найденных медийных стратегий, оказалась надежно внедрена в массовое сознание (при многочисленных стилистических изъянах цикла, которые были ясны уже первым его читателям, включая и Гийома Аполлинера). Как полагает Г. Товерон, во многом эта ситуация объясняется эстетическими достоинствами фильмов Фейада [16, с. 306] (заметно превосходящих хорошо знакомую нашим зрителям комическую трилогию Андре Юннебеля).

Несмотря на все старания Файара, в середине 1900-х гг. его начинают теснить с пьедестала почета другие издатели. В этой связи особого внимания заслуживает деятельность издателя Пьера Лафита (1872–1938), который являлся чрезвычайно типичным представителем «прекрасной эпохи». Начав свою карьеру как спортивный журналист (в частности, он сотрудничал с популярной газетой *Paris-Vélo*), Лафит очень скоро (в 1897 г.) приступил к выпуску собственных периодических изданий, а в 1907 г. основал собственный издательский дом на Елисейских полях. В том же г. в первом этаже издательства открылся театр «Фемина» – фактически первая в этом престижном районе Париже театральная площадка (знаменитый Театр Елисейских Полей открылся позднее, в 1913 г.). Среди выпускавшихся Лафитом изданий – выходивший с 1898 г. «*La Vie au grand air*» (Жизнь на свежем воздухе), но самым успешным его проектом стал журнал *Je sais tout* (Я знаю все).

Название ясно свидетельствует о направленности журнала, о его стремлении к тематическому универсализму (а говоря обыденным языком, к всеядности); не случайно в подзаголовке стояло: «Всемирная иллюстрированная энциклопедия». Датой рождения журнала можно считать 15 февраля 1905 г.. Главным редактором журнала являлся тогда Анри Барбюс, соредактором – Марсель Лере. Je sais tout задумывался как своего рода французский аналог лондонского ежемесячника The Strand Magazine, который выходил с 1891 г.; в английском журнале печатались, в частности, «Собака Баскервиль» и другие произведения Конан Дойла (не только «Холмсиана»), а также рассказы Эрнеста Хорнунга о Рафлсе, которого иногда считают прообразом Арсена Люпена (наряду с главой банды «Труженики ночи», анархистом Мариусом Жакобом; правда, сам Люпен категорически отрицал сходство Жакоба с Люпеном [13, с. 54]). Кроме того, Je sais tout должен был составить конкуренцию очень популярному французскому изданию Lectures pour tous (Чтение для всех; выходил с 1898 г.; много позже этот журнал все-таки сумел «поглотить» Je sais tout).

Чтобы привлечь внимание читателей к новому изданию, Лафит применил нехитрый, но показавший свою эффективность рекламный ход. Незадолго до начала распространения первого номера редакция сделала сто пятьдесят звонков произвольно выбранным из телефонной книги абонентам. Всем им был задан примитивный вопрос: «Что вы знаете?». Пятнадцать человек дали правильный ответ: «Я знаю все» и были награждены годовой подпиской на журнал.

Среди материалов, опубликованных в первых номерах Je sais tout, следует упомянуть в первую очередь статью знаменитого астронома и писателя Камилла Фламариона «Конец света». Она была посвящена тем угрозам, которые ожидают человечество и которые могут привести к гибели земной цивилизации. Снабженная весьма выразительными иллюстрациями Анри Ланоса и Мануэля Ораци, статья носила апокалиптический характер и являлась как бы постскриптомом к опубликованному еще в 1894 г. роману Фламариона с тем же названием. Параллельно с этой тревожной публикацией можно было прочитать мемуары знаменитой Сары Бернар, статьи о моде и спорте, театральное и литературное обозрение, музыка и ноты, а также роман академика Жюль Кларети «Я и другой» (Moi et l'Autre). Этот роман в отдельном издании (оно вышло в 1909 г. у того же Лафита) именовался «Наваждение» («L'Obsession») и представлял собой своеобразную вариацию на тему «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, а в какой-то мере и гоголевского «Портрета» (история раздвоения личности у художника). Кроме того, в первых номерах журнала можно было прочитать статью Катюль Мендеса о передвижном народном театре; ироничную статью специалиста в области моды Камиль Дюге «Женщина – венец творения»; статью Филиппа Бергло о китайских пытках и казнях (с натуралистическими подробностями и жуткими фотографиями).

Привлекает к себе внимание опубликованная в седьмом номере статья известного литератора и археолога Гастона Дешана «Фантастическая и неистовая литература» (15 сентября 1905). В самом начале упоминаются имена отцов-основателей, Верна и По. Затем автор переходит к «доктору Конан Дойлу», а точнее сказать, к довольно-таки подробному пересказу «Собаки Баскервиль». Между тем французский перевод этой новеллы, выполненный А. Жуссо, был выпущен в том же 1905 г., так что критик в данном случае оказал (возможно, умышленно) медвежью услугу издательскому дому «Nachette». Однако трактовка этой новеллы критиком носит крайне редуционистский и позитивистский характер. От Конан Дойла автор статьи свободно переходит к Герберту Уэллсу, что лишний раз подчеркивает отсутствие непроходимой границы между фантастикой и детективом в рассматриваемый период. Здесь основное внимание уделено четырем романам английского писателя: «Война миров», «Остров доктора Моро», «Машина времени» и «Человек-невидимка», однако обширный пересказ явно доминирует над критическим анализом текста.

Как видно, с самого начала в планы Лафита входило завоевать интерес у самых разных категорий аудитории, причем остросюжетным материалам шокирующего содержания, генетически восходящим к традиции «неистового» романтизма с его поэтикой ужасного, отдавалось явное предпочтение.

Очень скоро к сотрудникам редакции присоединился столь крупный (и скандально известный) представитель французского декаданса, как Жак Лоррен (Лафит подбирал авторов в числе постоянных сотрудников журнала *L'Auto*; в числе них были Лоррен, Рони-старший, братья Поль и Виктор Маргерит и Морис Леблан). На страницах журнала Лоррен выступал преимущественно как публицист: вначале напечатал вначале статью под громким названием «Спасите Венецию!», а затем и выразительный репортаж с парижского «дна». В пятом номере *Je sais tout* была напечатана известная новелла Конан Дойла «Пляшущие человечки» из цикла «Возвращение Шерлока Холмса», и это свидетельствует о том, что редакция внимательно присматривалась к еще не завоевавшему читательских лавров во Франции жанру детектива. «Пляшущие человечки» в значительной степени перекликаются с новеллой По «Золотой жук»; творчество американского романтика в редакции *Je sais tout* высоко ценили, о чем свидетельствует еще одна публикация – переработка для сцены его знаменитой новеллы «Маска Красной Смерти», принадлежащая перу забытой ныне писательницы, баронессы Цейлен де Невельт (урожденной Ротшильд); премьера состоялась в парижском театре Гран-Гиньоль 19 июня 1905 г.. Девятый номер журнала отдал дань уважения нашему знаменитому соотечественнику Илье Мечникову, напечатал перевод его статьи «Чего добились ныне наука о микробах» и поместив его портрет на обложке. В следующем номере модного ученого сменяет модный писатель – Эдмон Ростан; его портрет также был вынесен на обложку; журнал напечатал обширное интервью с драматургом. В дальнейшем принцип соединения разнопорядковых культурных феноменов на страницах журнала сохраняется. Например, в 1908 г. *Je sais tout* напечатал под одной обложкой перевод «Кавказского пленника» Льва Толстого и новеллу Гастона Леру «Человек, видевший дьявола», отчасти навеянную легендой о Фаусте.

Поистине же эпохальную роль суждено было сыграть пятому номеру журнала (от 15 июля 1905 г.): здесь была напечатана заказанная Лафитом Морису Леблану детективная новелла о «джентльмене-взломщике» Арсене Люпене под названием «Арест Арсена Люпена» (*L'Arrestation d'Arsène Lupin*). Интересно, что Лафит заказывал Леблану не детектив, а «приключенческий рассказ»; заказ привел писателя в некоторое замешательство – опыта работы над подобными произведениями у него тогда еще не было [5, с. 42].

С этой публикации началась всемирная слава этого персонажа и новый этап в развитии детективного жанра – переход от «архаического детектива» (термин Ж.-П. Колена и М. Литса) к современному. Существенным моментом был небольшой объем новеллы. Леблан тем самым выводил французскую детективную прозу на новый уровень, ведь прежде, начиная с «Дела вдовы Леруж» Габорио, она развивалась в рамках романного повествования и в большинстве случаев оставалась очень сильно связанной с традицией социально-авантюрного романа Э. Сю. Леблан возвращал детектив к его истокам (ведь жанр родился на свет именно в новеллистической форме, под пером Э. По) и одновременно создавал оммаж Конан Дойлу, ранее уже известному читателям *Je sais tout* именно как новеллисту.

Арсен Люпен, персонаж, которому суждено было затмить своего создателя, представлен в первой новелле цикла в первую очередь как выдающийся мастер переодеваний: «Арсен Люпен – человек с тысячей масок: то он шофер, то тенор, то букмекер, а то... юноша из хорошей семьи, подросток, старик, коммивояжер из Марселя, русский врач, испанский тореадор!» [2, с.9]. В последующих произведениях Люпенианы этот мотив подвергается активному развитию. Иногда на протяжении всего повествования Люпен предстает в маске, как это происходит в романе «Восемь ударов стенных часов» (*Huit coups d'horloge*, 1922-1923), где он выступает в обличье русского князя Ренина; в романе «Зубы тигра» (*Les Dents du tigre*, 1921) он далеко не сразу угадывается под маской Дона Луиса Перенны (анаграмма имени и фамилии героя). При этом внешность Люпена систематически представлена нарочито стертой: из разных произведений о нем мы можем узнать разве что следующее: «молодой человек с энергичными лицом, длинными светлыми волосами и короткой, чуть рыжеватой бородкой, разделенной посередине на два острых конца» [1, т. 1, с. 419]; «очень элегантный молодой человек с бледным и тонким лицом. Глаза его казались то ласковыми, то очень суровыми, то ироничными» [1, т. 1, с. 537]. Во многих произведениях цикла акцентируется исключительная физическая сила Люпена, реже его начитанность – и этим, собственно говоря, исчерпываются его индивидуальные характеристики.

Как известно, переодевания были одной из любимых Холмсом стратегий расследования, однако нет оснований связывать эту склонность только с фигурой сыщика с Бейкер-стрит. Склонность к травестии – особенность персонажей массовой литературы в целом, которая здесь достигает своей высшей точки. Хотя очень скоро Люпена переплонул еще один «человек с тысячей масок», Фантомас, который в дополнение к подчас совершенно невероятным переодеваниям пользовался скрывающим лицо капюшоном (в кинотрилогии Андре Юннебеля его заменила отвратительная резиновая маска, доставлявшая массу неудобств актеру Жану Маре). Как подсчитал Г. Товерон, в 42 томах «саги о Фантомасе» главный персонаж появляется в 63 различных обликах [16, с. 284].

Сюжет новеллы «Арест Арсена Люпена» структурируется в соответствии с очень распространенным в детективной литературе архетипическим мотивом «преступления в замкнутом пространстве» (в данном случае – на борту тихоокеанского лайнера). Но здесь ко всему добавляется полученная капитаном телеграмма, в которой сообщается о присутствии на судне «неуловимого грабителя» Арсена Люпена. Разумеется, «коллективный разум» пассажиров без труда устанавливает, что ответственность за два совершенных на борту ограбления лежит именно на Люпене. Казалось бы, не представляет труда опознать преступника на этом «маленьком плавучем острове», но на самом деле совершенно обескураживающая истина предстает перед читателем лишь в финале.

Кроме того, уже в «Аресте Арсена Люпена» появляется инспектор Ганимар, в дальнейшем неизменно возникающий на страницах Люпенианы. Роль его вполне «классична»: именно Ганимару предстоит неустанно разоблачать проделки Люпена и вместе с тем стать своего рода комическим антагонистом главного героя цикла (антагонистическая пара Шерлок Холмс//инспектор Лестрейд оказывается здесь несколько модифицированной). Во второй новелле при книжной публикации добавлена ироничная характеристика Люпена: «Ганимар – наш лучший сыщик. Он почти не уступает... Шерлоку Холмсу» [2, с. 37]. Произведения о Холмсе стали особенно активно переводить во Франции в период выдвижения Гастона Леру и Мориса Леблана в лидеры книжного рынка. Леру и Леблан, приобщаясь к указанной моде, отнюдь не стали механически следовать ей, а в отдельных случаях создали довольно остроумные шаржи на знаменитого обитателя Бейкер-стрит (поведение Рультабия нередко выглядит как пародийное отображение действий Холмса, Люпен же в нескольких новеллах Леблана вступает с Холмсом в единоборство и одерживает над ним верх).

Надо сказать, по сравнению с первой публикацией текст новеллы «Арест Арсена Люпена», помещенный в книгу, подвергся небольшому, но значимым изменениям. В русскоязычном собрании сочинении Леблана, опубликованном издательством «Терра» в 1996 г., воспроизведены старые, главным образом дореволюционные переводы, причем именно ранние новеллы переведены по первым публикациям. В дальнейшем в России были напечатаны новые, свободные от некоторых изъянов прежних русские переводы новелл Люпенианы, что позволяет сопоставить книжную их версию с журнальной.

Главное направление корректив Леблана – амплификация, увеличение объема, что приводит к некоторому замедлению темпоритма. Например, к описанию украденных преступником драгоценностей леди Джерланд добавляется небольшая деталь, а именно описание оставленных на месте кражи оправ: «Я увидел – все мы увидели – эти оправы, утратившие драгоценное содержание и ставшие похожими на цветы с оборванными красивыми лепестками, сверкавшими и переливавшимися прежде» [2, с. 13]. Этой фразы в исходном варианте новеллы не было. Такого же рода интерполяции характерны и для переработок последующих новелл: развиваются описания предметного и природного мира, становятся более развернутыми и насыщаются обыденными подробностями разговоры, но зато несколько снижается динамика повествования. Надо прямо сказать, такого рода амплификация преследовала не только литературно-эстетические задачи: оплата производилась за строку, и в интересах Леблана было разрастание объема текста.

Существенно, что в книжном варианте автор более рельефно подчеркивает артистизм поведения Люпена, некоторую театральность его действий: «Бесспорно, воровал он по призванию, питая к такого рода вещам природную склонность; но также и ради развлечения. Казалось, этот господин за-

бавляется, присутствуя на представлении пьесы, которую сам поставил, и, стоя за кулисами, хохочет во все горло, наслаждаясь остротами и мизансценами, придуманными им самим *<перевод здесь и далее с нашими коррективами. – К. Ч.>*» [2, с. 15-16]. Этот пассаж в журнальном варианте также отсутствовал; между тем он очень существенен для понимания цикла в целом: показательный характер многих поступков Люпена опять-таки роднит его с Фантомасом, героем своего времени. «Он человек современный или, скорее, человек будущего» [2, с. 37], добавлено в книжной версии относительно Люпена. Позднее в романе «Хрустальная пробка» (Bouchon de cristal, 1912) Леблан детально опишет ультрасовременный – вполне достойный Фантомаса – автомобиль Люпена, сочетающий в себе приметы рабочего кабинета и артистической уборной.

Что же касается театральности поведения Люпена, то в дальнейших произведениях цикла данный мотив также подвергается развитию. Так, в той же «Хрустальной пробке» содержатся прямые отсылки к эпизоду с мышеловкой в «Гамлете», а относительно главного героя говорится следующее: «Люпену хотелось бросить ему прощальную, заключительную фразу, как те реплики, что в театре актеры произносят из глубины сцены, чтобы устроить себе эффектный выход и доблестно исчезнуть» [1, т. 2, с. 29].

Важно подчеркнуть, что в первой новелле цикла применен тот нарративный прием, приоритет в использовании которого обычно связывают с романом Агаты Кристи «Убийство Роджера Акройда» (1926): сам повествователь оказывается преступником. В предшествующей детективной традиции повествователю как бы предоставлялось автоматическое алиби. Наконец, искусное соединение в образе Арсена Люпена «взломщика» (никогда, впрочем, не прибегающего к убийству) и сыщика следует считать чрезвычайно удачной находкой Мориса Леблана: в отличие от Фантомаса, обаятельному Люпену не дано стать «гением зла». По свидетельству самого писателя, его девятилетний сын говорит по поводу Люпена следующее: «Мне он очень нравится, потому что он всегда смеется и никогда никого не пугает».

Новелла «Арест Арсена Люпена» в своем оригинальном варианте не давала читателю никаких оснований рассчитывать на продолжение. Напротив, в книжном варианте ее заключает страница, выполняющая роль своеобразного нарративного буфера. Здесь Люпен выступает как автор только что изложенной истории, пересказывающий ее повествователю (самому Морису Леблану)?

В одиннадцатом номере журнала *Je sais tout* была опубликована вторая новелла цикла: «Арсен Люпен в тюрьме» (Arsène Lupin en prison). На сей раз публикацию предварило весьма эффектное рекламное объявление, размещенное в десятом номере, и сопровождал читательский конкурс (вполне в духе современных медийных практик). Рекламное объявление гласило, что в следующем номере начнется публикация **цикла** о похождениях Арсена Люпена. Таким образом, историческое решение о циклизации Люпенианы было принято к осени 1905 г.. Предвосхищая события, редакция заявляет: «публика проявит к этой серии неслыханный интерес и испытает смесь восхищения с ужасом по отношению к этому необычайному человеку... Арсену Люпену предстоит отныне сделаться одним из самых знаменитых произведений современной литературы и снискать славу французского Конан Дойла». Что же касается упомянутого конкурса, то заключался он в следующем: читателям предлагалось угадать тот способ, который будет использован Люпеном для побега из тюрьмы (в третьей из новелл цикла, помещенной в двенадцатом номере *Je sais tout* от 15 января 1906 г.). За ответ, который окажется ближе всего к авторскому варианту, устанавливалось вознаграждение в пятьдесят франков наличными (с учетом тогдашнего курса – около 170 евро). За этим конкурсом последовал следующий: читатель должен был догадаться, кто из персонажей окажется очередной жертвой Люпена (вознаграждение сохранялось в прежнем объеме).

В общей сложности цикл произведений о похождениях «благородного взломщика» включает в себя пятнадцать романов, пять сборников новелл, четыре отдельных новеллы и три театральные пьесы. Цифры эти, правда, неокончательны, и притом по разным причинам. С одной стороны, книгу под названием «813» (1910) одни исследователи считают «первым большим романом-фельетоном» Леблана [12, с. 51], а другие – сборником новелл. Кроме того, долгое время последним произведением цикла

традиционно считался роман «Миллиарды Арсена Люпена» (*Les milliards d'Arsène Lupin*), опубликованный в 1941 г. и написанный на американском материале. Но вот в 2011 г. Люпениана неожиданно обогатилась еще одним произведением – «Последняя любовь Арсена Люпена» (*Le Dernier amour d'Arsène Lupin*). Рукопись романа была обнаружена в семейном архиве специалистом по творчеству Леблана Жаком Деруаром (по другим данным, внучкой писателя Флоранс) только в 1996 г.. Роман предполагалось опубликовать в виде фельетона на страницах журнала *L'Auto*, однако летом 1936 г. с писателем случился инсульт, а в ноябре 1941 он скончался. Незавершенный роман был опубликован стараниями наследников только в 2011 г. – к семидесятилетию со дня смерти Леблана. Большинство читателей и критиков весьма прохладно восприняли это произведение [10].

К моменту, когда Леблан приступил к работе над первой из новелл «Люпенианы», его имя уже было достаточно хорошо известно читателям. Впервые оно появляется на страницах парижской прессы в 1890 г. [9] – 15 марта журнал *La Revue Illustrée* напечатал его новеллу под названием «Спасение» (*Le Sauvetage*). Этот совсем небольшой по размеру рассказ двадцатилетнего писателя сочетал в себе благочестивые мотивы с жестокими натуралистическими подробностями, что можно считать определенным предвестием поэтики зрелого Леблана. Новелла, которая характеризуется совершенно неожиданной развязкой, обратила на себя внимание читателей; не случайно ее перепечатали еще два печатных издания, и в том числе *Gil Blas illustré* (в выпуске от 16.10.1892), где рассказ проиллюстрировал известный художник Стейнлен. Первой же опубликованной книгой автора стал сборник из семи новелл «Любовные пары» («*Les Couples*»), выпущенный (за счет автора) в ноябре того же 1890 г. Эрнестом Кольбом (этот не слишком известный издатель обычно печатал произведения современных ему беллетристов, включая чрезвычайно популярного у публики Жана Мари). Обращает на себя внимание предпосланное книге посвящение «Мэтру Ги де Мопассану». Действительно, именно автор «Милого друга» являлся одним из кумиров и литературно-эстетических ориентиров Леблана.

С октября 1892 г. Леблан работал в редакции газеты *Gil Blas*; в апреле-мае 1893 г. на страницах упомянутого выше литературного приложения к этой газете (*Gil Blas illustré*) печатался его роман «Женщина» (*Une femme*; отдельное издание было опубликовано в том же г. Полем Оллендорфом, печатавшим ранее сочинения все того же Мопассана). Важную роль в продвижении романа сыграл рекламный анонс, помещенный на первой полосе апрельского номера журнала: на гравюре, выполненной все тем же Стейнленом, была запечатлена привольно расположившаяся на лугу козлоногая «женщина-фавн» в окружении козлоногих же «мужчин-сатиров»; на заднем плане угадывались очертания города Руан (родной город писателя, где в основном и разворачивается действие романа). Книга вышла практически одновременно с чувственным романом Леона Барракана «Красивая госпожа Ленен» (*La Belle Madame Lenain*) и еще более скандальной «Нимфоманкой» (*La Nymphomane*) Оскара Метенье; Леблан точно вписался в этот специфический литературный контекст и сумел снискать довольно-таки скандальный успех. «Женщина» выдержала с десятков переизданий; общий их тираж составил пять тысяч экземпляров, что по тем временам являлось очень неплохим результатом для начинающего автора.

Существует легенда, согласно которой Жюль Ренар заявил Леблану, преподнесшему автору «Рыжика» свою книгу: «Вы принадлежите к клану Флобера – именно эту манеру я больше всего люблю. Ваша «Женщина» – это отчаявшаяся госпожа Бовари» [7, с. 79]. Ренар имел в виду прежде всего интерес Леблана к женской психологии, запечатленный в этом раннем произведении писателя (интересно, что как раз в люпеновском цикле указанная сторона его дарования почти не раскрывается). Книга наделала в свое время немало шума своей проповедью «свободной любви». Так, один из рецензентов указывал на «бессознательный аморализм» этой книги молодого писателя. Главная героиня, удрученная монотонной провинциальной жизнью и несчастливая в браке скучающая руанская дамочка Люси Шальмен, не отличавшаяся особенной красотой, но зато хорошо сложенная, становится любовницей сначала донжуана-коммивояжера, затем то равнодушного, а то страстного врача, потом поклонявшегося ей как божеству русского торговца мехами Маркова (обаявшего ее рассказами о далекой России) и многих других – включая собственного крестного, студента-медика, солдата, композитора и

даже племянника-лицеиста Луи. Стиль повествования об этом «безумии адюльтера» в какой-то мере напоминает динамичную, исполненную иронии манеру Люпенианы, зато сюжетные перипетии временно отсылают и к Мопассану, и к Флоберу, и к Золя. Исполненный житейского трезвого расчета брак Люси и Робера строится исключительно как сделка, с дотошным подсчетом приданого. Робер дотошно, с пристальностью детектива пытается разгадать истинный психологический облик своей будущей жены – есть основания опять-таки усматривать в этом некоторое предвосхищение Люпенианы. «Любила ли она его? Она не знала. А он – любил ли он ее? И этого она не знала. Все это было в совершенном тумане. Между тем она жаждала выйти замуж. Но почему? Даже это было ей неизвестно» [11]. Отдельные эпизоды романа выглядят как аллюзии на чувственные мифологические сюжеты (Венера перед зеркалом, суд Париса) – наличие трансформированных мифологем совсем не чуждо популярному роману в целом.

В какой-то момент сюжет переключается в назидательную плоскость: разнузданный образ жизни Люси приводит к болезням, которые трансформируют ее внутренний мир и в конечном итоге ведут к нравственному «воскресению». Не следует искать здесь глубинных психологических мотиваций – Леблан остается в пределах беллетристики, подменяет реалистическую глубину нравоучением. Интересно, что внутреннее преображение героини происходит не в Руане, а в хорошо знакомой Леблану Ницце – именно в столице Ривьеры находилась вилла его первой жены, но и после развода (1897) он неоднократно останавливался здесь то у своих друзей, то в фешенебельных отелях. Ницца в культуре «прекрасной эпохи» оказывается весьма устойчивым топосом, соотносимым в первую очередь с карнавалом и «городом греха», распущенностью, разгулом древних инстинктов (подробнее об этом см. нашу статью: [4]). Между тем Леблан, сохраняя все внешние приметы «земного рая» в описании Ниццы, фактически подвергает топос инверсии: «чистый воздух бухты Ангелов и бодрящий горный воздух очистили ее тело», пишет он о своей героине.

Из последующих книг Леблана интерес русских дореволюционных издателей – хотя и с ощутимым опозданием – привлек роман «Вот вам крылья!» (*Voici des ailes!*, первая публикация на страницах газеты *Gil Blas*, с 11 по 29 декабря 1897 г.; отдельное издание – 1898; русский перевод вышел в виде приложения к журналу «Мотор и Самокат» в 1907 г.). Роман представляет собой вдохновенную апологию чрезвычайно модного в 1880-х-1900-х гг. средства передвижения и одновременно «спортивного снаряда» – велосипеда. (Несмотря на громкие рекламные заявления, Леблан вовсе не являлся первопроходцем в отношении этой темы: годом ранее Герберт Уэллс выпустил роман «Колеса Фортуны», где также отдана дань велосипедному увлечению; что же касается романа Дж. Джерома «Трое на четырех колесах», то он действительно вышел в свет позже книги Леблана, в 1900 г.). При этом герои Леблана дают друг другу (а заодно и читателю) немало практических советов: как следует правильно держаться в седле, какой костюм стоит надевать велосипедисту; самое же главное, в романе сочетается культ велосипеда и культ здорового тела: «утолить голод, возбужденный силой своих мускулов – я не знаю чего-либо более приятного» [3, с. 12]. Вполне закономерно поэтому появление чувственных сцен: езда на велосипеде оказывает эротизирующее воздействие на велосипедистов, и молодые герои прямо за рулем стаскивают с себя одежды. Именно полуобнаженная дама на велосипеде и была воспроизведена на обложке отдельного издания (художник Люсьен Метиве). По мнению некоторых исследователей, в романе просматриваются «ницшеанские акценты» [5, с. 40]; пожалуй, здесь есть некоторое преувеличение – Леблан далек отпряного даннунциевского или лорреновского эротизма, а сама (вполне бесхитростная) философия персонажей романа скорее предвосхищает футуристическое упоение скоростью: «летать, как птицы, без шума, в покоренном воздухе; видеть, как видят боги, непрерывную смену красот. Спускаться с равнин в долины, подниматься по склонам холмов, катить из города в город, следовать за изгибами рек, пересекать леса, и все это исключительно силой своих мускулов, обыкновенной работой своих легких, своей твердой волей» [3, с. 135].

В 1901 г. Оллендорф выпустил в свет автобиографический роман Леблана «Энтузиазм» (*L'Enthousiasme*), который, вопреки своему названию, не вызвал никакого энтузиазма у критиков. Это

обстоятельство было воспринято писателем чрезвычайно болезненно. Спустя двенадцать лет – то есть в тот период, когда он благодаря Люпениане уже снискал громкую славу – в письме одному из друзей Леблан с горечью написал: *«само название «Энтузиазм» ни разу не было упомянуто критиками. О про- дажах я уж и не говорю <...> да, 1000 или 1200 экземпляров разошлись, но ведь книга эта, стоившая мне двух лет напряженного труда, несомненно заслуживала со стороны собратьев по перу некоторого внимания, хотя бы нескольких строк. Нет, ничего»* [15, с. 205].

Став «узником Арсена Люпена» [7, с. 310], вплоть до своей кончины обреченным неизменно возвращаться к знаменитому персонажу, Морис Леблан сумел в ряде случаев не только прибегнуть к самопародии, создав выдержанный в духе кровавого гиньоля роман «Остров тридцати гробов» (*L'île aux trente cercueils*, 1919), где «удельный вес» убийств значительно превышает тот, что присутствует в произведениях Конан Дойла [так, на страницах двенадцати новелл сборника «Приключения Шерлока Холмса (1892) происходит только четыре убийства], но и вообще выйти за пределы этой кабалы и создать чрезвычайно яркие произведения вне Люпенианы. Тому свидетельством – два научно-фантастических романа писателя: «Три глаза» (*Les Trois yeux*, 1919) и «Потрясающее событие» (*Le Formidable Événement*, 1921). Точнее будет сказать, что детективные элементы соединяются в них с фантастикой «научного предвидения» – довольно распространенная в литературе «прекрасной эпохи» комбинация. Особого внимания заслуживает роман «Три глаза», в котором воссоздана весьма необычная форма «первого контакта» человечества с обитателями Венеры (при помощи кинематографической проекции, что можно считать знаменем времени, с его повышенным интересом к кинематографу). Впечатляют сами сюжеты, продемонстрированные героям Леблана венерианами: среди них – Трафальгурская битва, полет на воздушном шаре братья Монгольфье, расстрел немцами в 1915 г. медсестры Эдит Кэвелл (помогавшей спастись раненым и пленным солдатам союзных войск), а также процесс многовекового строительства, а затем и разрушения в результате германской бомбардировки Реймского собора. Память веков, тема национального и европейского прошлого, повышенный интерес к которой писателя оказался отражен и в рамках Люпенианы (начиная с романа «Полая игла», *L'Aiguille creuse*, 1909), обретает оригинальную трактовку в этом незаслуженно забытом произведении, которое между тем принадлежит к этапным вехам в истории французской и мировой научной фантастики (наряду с опубликованной значительно раньше повестью Жозефа Рони-старшего «Ксипехузы», *Les Xipéhuz*, 1887).

Особенно ошеломляет, что демонстрируемые венерианами кинокартины – вовсе не постановочные исторические боевики и «пеплумы», коими изобилует ранний европейский кинематограф, а снятые ими на месте событий **документальные фильмы**. Именно в силу исключительной достоверности разворачивающихся на экране событий зритель валом валит на просмотры, а предприимчивый делец (и преступник) превращает кинопоказы в выгодное коммерческое предприятие, продавая билеты по совершенно астрономическим ценам. Таким образом, тот акцент на визуальной стороне массовой культуры, о котором уже говорилось в начале статьи, приобретает у Леблана совершенно новый, неожиданный поворот.

Литература

1. Леблан М. Собрание сочинений: В 3-х т. М., Терра, 1996.
2. Леблан М. Приключения Арсена Люпена. М., Эксмо, 2011.
3. Леблан М. Вот вам крылья! СПб, Мотор и самокат, 1907.
4. Чекалов К.А. По поводу карнавала: Ницца «Прекрасной Эпохи» глазами французских и русских писателей // Культурологический журнал. 2014. № 2 (16). URL : http://www.cr-journal.ru/files/file/06_2014_11_19_51_1403680791.pdf
5. Bonnacorsi R., Buard J.-L. «Voici des L»: Lafitte, Leblanc, Lupin ou: Pierre Lafitte l'éditeur d'Arsene Lupin et de Maurice Leblanc // *Rocambole*, N 10, p. 39–56.
6. Bulletin paroissal de Nancy, 1914, N 7, p. 6.
7. Dérourard J. Maurice Leblanc: Arsène Lupin malgré lui. P., Séguier, 2001.
8. E.G. Une révolution dans le livre // *Le Figaro*, 11.II. 1904. P. 1.
9. Exploration de l'univers littéraire de Maurice LEBLANC. URL : <https://agencelupin.wordpress.com/category/le-monde-de-maurice-leblanc/bibliotheque-leblanc/0-le-sauvetage/>

10. FAL. Le Dernier amour d'Arsène Lupin, inédit caricatural et inutile de Maurice Leblanc. – Режим доступа: <http://salon-litteraire.com/fr/polar/review/1796460-le-dernier-amour-d-arsene-lupin-inedit-caricatural-et-inutile-de-maurice-leblanc>
11. Leblanc M. Une femme. URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme/II/I
12. Lechat H. M. Leblanc saisi par la débauche // Rocambole, № 61, p. 51.
13. Maricourt T. Histoire de la littérature libertaire en France. P., A. Michel, 1990.
14. Seguin L. Les collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France. L'exemple du « Livre populaire » de la Librairie Arthème Fayard. Volume 1. URL : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/652-les-collections-de-romans-populaires-et-leur-conservation-dans-les-fonds-patrimoniaux-de-la-bibliotheque-nationale-de-france.pdf>
15. Thiesse A.-M. Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque. P., Seuil, 2000.
16. Thoveron G. Deux siècles de la paralittérature. Liège, CEFAL, 1976.



Creative evolution of Maurice Leblanc in the context of the publishing experience of the “Wonderful Age”

There is analyzed the creative work (mostly the early one) of a famous representative of the French mass literature of the beginning of the XX century Moris Leblan and the influence on its evolution of the publishing strategies of the period under consideration.

Key words: “Wonderful Age”, mass literature, magazine, detective, fantasy, press, short story, novel.