



УДК 82.01

*Чекалов К.А.*

**РОМАН МОРИСА РЕНАРА «РУКИ ОРЛАКА» И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ  
ФРАНЦУЗСКОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА**

**Аннотация.** Роман Мориса Ренара «Руки Орлака», впервые опубликованный в 1920 году, но задуманный перед мировой войной, рассмотрен в статье на фоне модернизации французской массовой литературы, имевшей место в начале XX века.

**Ключевые слова:** роман, детектив, фантастика, массовая литература, «прекрасная эпоха», отрубленная рука.

«Прекрасная эпоха» (La Belle Époque), которую обычно размещают во временном промежутке между 1890 и 1914 годами (впрочем, некоторые авторы начинают отсчитывать её еще с момента окончания франко-прусской войны), оказалась для Франции периодом взаимодействия разнообразных литературных течений, академических и авангардных. Что же касается французской массовой литературы, то к «рубежу двух столетий» она подходит как обширное и артикулированное литературное пространство, с уже налаженными каналами распространения и способами воздействия на читателя. Для интересующего нас периода характерны процесс постепенной модернизации массовой литературной продукции и перенос акцента с салонного сентиментального романа на более новые жанровые формы.

Своего рода символом «уходящей природы» можно считать «историографа буржуазии» Жоржа Онэ (1848 – 1918). Успех пришел к нему еще в 1880-е годы, после опубликованного совокупным тиражом в 300000 экземпляров романа «Le Maître des Forges», 1882 (в России он выходил под разными названиями – «Горнозаводчик», «Беда от гордости», «Белоручка и работник», «Торжество любви»); в дальнейшем Онэ писал в среднем по роману в год и в начале 1900-х годов всё ещё продолжал пользоваться беспримерной популярностью. По данным Ж.Леруа и Ж.Бертран-Сабьяни, в 1905 году Онэ занимал третью ступеньку на пьедестале почета самых

читаемых писателей (на первой оказался тогда Альфонс Доде, на второй – Золя) [9. с. 105]. Появился даже основанный на игре слов неологизм *littérature ohnète* (созвучно с *honnête*, «честная литература»; возможно, первым использовал это выражение художник Фелисьен Ропс). Несмотря на язвительные отзывы критиков (в первую очередь – Жюль Леметра) и писателей (среди них – Анатоль Франс и Марсель Пруст); несмотря на упреки в «потворстве вкусам толпы», фальши, сентиментальности и пошлости, плоскости стиля и прямолинейном дидактизме, Онэ, умело варьируя приемы мелодрамы и романа-фельетона, умел обворожить читателей самых разных социальных категорий. Обилие переводов Онэ в России (Осип Мандельштам иронично упоминает о них в повести «Египетская марка», в контексте «библиотечного шурум-бурума» предреволюционной поры) не прошло мимо отечественных представителей десятой музыки, и ведущий режиссер русского кинематографа Евгений Бауэр в конце своей жизни снял два фильма по романам писателя: «Жизнь за жизнь» (1916, по роману «Серж Панин» (*Serge Panine*, 1890)) и «Король Парижа» (по одноименному роману 1898 года).

Громкий литературный успех произведений Мишеля Зевако (1860 – 1918) свидетельствует о том, что еще одна важная разновидность массового чтения – «роман плаща и шпаги», восходящий к Александру-Дюма отцу и широко представленный в творчестве Поля Феваля, – в начале XX века остается востребованной читателями. С 1905 года Зевако работал в одном из самых популярных ежедневных изданий «прекрасной эпохи» – газете «*Matin*» бок о бок с Гастоном Леру; именно на страницах этой газеты была осуществлена первая публикация его самого знаменитого романа «Капитан» (*Le Capitain*, 1906), а также и авантюрно-исторического цикла «Пардайаны» (*Les Pardailans*, 1905 – 1918). Оба они получали одинаковые гонорары по одному франку за строку (высокое по тем временам вознаграждение). Соседство Зевако и Леру выглядит глубоко символическим с точки зрения передачи эстафеты от традиционных форм массовой литературы к новым.

Есть все основания говорить о том, что массовая литература «прекрасной эпохи» и ее основной жанр – популярный роман – оказываются неизбежно подвержены не только колебаниям литературной моды, но и воздействию новой умственной атмосферы, связанной с расширением горизонтов познания и видоизменением самих способов познания мира. Рассматриваемый период характеризуется интенсивным становлением детективного нарратива, с одной стороны, и постепенным отграничением научно-фантастической прозы от фэнтези, с другой (соответствующей терминологии в тот период еще не существовало; термин «научная фантастика» входит в употребление лишь с конца 1920-х годов).

В происшедшей трансформации трудно переоценить роль таких писателей, как Гастон Леру и Морис Леблан. Снискавшие колоссальный успех за весьма короткий срок, эти писатели с одинаковым увлечением читались самыми разными читательскими категориями, от литераторов до простых обывателей. При этом нельзя сказать, что изначально Леру и Леблан позиционировали себя именно как творцы «популярной литературы»: во всяком случае, Леблан до того, как получить заказ на первую новеллу о Люпене, соотносил с себя с «большой

литературой» [20. с. 373] (только вот созданные им в 1890-х – начале 1900-х годов социально-психологические романы ныне совершенно забыты); можно сказать, что рождение на свет одного из самых популярных персонажей в истории детектива оказалось во многом случайным (как и в случае с Фантомасом).

Нет сомнения в том, что вклад издателей в появление и «продвижение» соответствующей продукции был весьма значительным. К числу точных «маркетинговых ходов» того времени следует отнести, например, составление рекомендательных списков чтения, куда в канун 1911 года редакция журнала «Je sais tout» заносит в первую очередь Леру и Леблана. Не менее эффективно воздействовали на публику и интригующие афиши. Именно так обстояло дело с «Фантомасом» Пьера Сувестра и Марселя Аллена – в тот же период, зимой 1910/1911 года, плакаты с изображением зловещего персонажа в маске буквально наводнили собой Париж [7. с. 47]; можно сказать, что сногшибательный успех книги был во многом обеспечен издателем Артемом Файаром (включившим «сагу о Фантомасе» в дешевую издательскую коллекцию «Livres populaires») и художником Джино Стараче. Разумеется, здесь речь идет о «пилотном» первом томе обширного цикла. Успех был закреплен фильмами Луи Фейада, по своим художественным достоинствам заметно превосходящими хорошо знакомую нашим зрителям комическую трилогию Андре Юннебея.

«Фантомас» – не вполне детектив, а скорее 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. Что же касается Леру и Леблана, то они не только сумели завоевать повышенное внимание публики яркими образами двух (типологически весьма сильно различающихся между собой) «великих сыщиков» – Рультабия и Арсена Люпена, но и убедительно отразили вторжение в национальное литературное пространство популярнейшего до сих пор во всем мире британского гения сыска, хотя, с точки зрения строгих блюстителей детективного канона, он и занимает скорее маргинальное положение в череде «великих сыщиков» [19. с. 112]. Имеется в виду, разумеется, Шерлок Холмс, произведения о котором стали особенно активно переводить во Франции в 1907-1909 годах – как раз в период выдвижения Леру и Леблана в лидеры книжного рынка. Леру и Леблан, приобщаясь к указанной моде, отнюдь не стали механически следовать ей, а создали шарж 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).

Но иронической Холмсианой вклад обоих писателей в модернизацию массовой литературы не ограничивается: оба они весьма вдумчиво отнеслись к имманентной самой природе детектива готической составляющей и внедрили ее, опять-таки в пародийном духе, в свои произведения. Достаточно указать лишь на два произведения: «Духи дамы в черном» Леру (*Le Parfum de la*

Dame en noir, первая публикация в литературном приложении к газете «L'illustration», сентябрь-ноябрь 1907, отдельное издание 1908) и «Остров тридцати гробов» Леблана (L'île aux trente cercueils, 1919). В первом романе до предела взвинченная атмосфера «усадебного готизма» столь наркотическим образом действует на самого повествователя, Жана Сенклера, что он на миг вдруг задумывается – не сам ли он является убийцей. Этот роман в окрашенной буффонадой «обратной перспективе» в каком-то смысле предсказана структура романа Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда» (1926). Во втором романе, выдержанном в духе кровавого гиньоля, 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).

В литературе интересующего нас периода взаимодействие детективных компонентов с фантастическими можно считать достаточно распространенным явлением. Причем если в одном из самых знаменитых произведений «прекрасной эпохи» – романе Гастона Леру «Призрак Оперы» (Le Fantôme de l'Opéra, 1910) детективный «саспенс» сочетается с вполне традиционным готизмом, то в написанном под занавес этого периода романе «Три глаза» (Les Trois yeux, 1919) Мориса Леблана (незаслуженно мало известное произведение писателя) 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). Несомненно, роман «Три глаза» принадлежит к этапным вехам в истории научной фантастики, наряду с опубликованной значительно раньше повестью Жозефа Рони-старшего «Ксипехузы» (Les Xipéhuz, 1887).

С традициями Леру и Леблана во многом связан и Морис Ренар (28.2.1875 – 18.11.1939), писатель, охарактеризованный в «Словаре детективной литературы» под редакцией Клода Меспледа (2003) как «гениальный предшественник современной научной фантастики» [12. с. 551]. При этом проза Мориса Ренара принадлежит не только истории массовой литературы – ее следует рассматривать в более широком контексте, как своеобразный отклик на культурные запросы 1900-х годов. Ренар не был первооткрывателем, в отличие от перечисленных выше авторов: Рони-старшего, Леру, Леблана, а также менее талантливых, но волей судьбы вознесенных на литературный пьедестал Аллена и Сувестра. Он двигался в фарватере корифеев популярного чтения, не скрывая своей зависимости от них; зато именно ему довелось не только выступить в роли теоретика этого типа словесности, но и попытаться сблизить ее с «большой литературой».

Творческий путь писателя начинается в 1902 году, в тот период «прекрасной эпохи», который был ознаменован нарастанием «усталости от символизма» и поиском новых форм контакта с читательской аудиторией. Это умонастроение нашло свое теоретическое обоснование в публикациях выходившего с февраля 1909 года журнала «Nouvelle Revue Française». В пространной статье «Роман приключения», опубликованной тремя отдельными выпусками на страницах журнала NRF в 1913 году, известный критик Жак Ривьер попытался в какой-то мере

спрогнозировать дальнейшее развитие романного жанра и дал расширительное толкование вынесенного в название понятия. По мнению Ривьера, «приключение – скорее форма, чем содержание романа» [8. с. 202]; в его трактовке роман приключения (*roman d'aventure*) противопоставлен, с одной стороны, традиционной модели психологического романа (в духе Поля Бурже), а с другой – «абсолютному роману» символистского типа [14. с. 129]. Критик в равной степени отвергал как избыточный редукционизм, присущий *roman d'aventures* (в традиционном понимании и написании!), а заодно и пресловутый дедуктивный метод, и характерное для символистской прозы предельное сближение автора и персонажа. Одним словом, по аналогии с происходящим в Великобритании [6. с. 156], «роман приключения» во Франции осмысливался как важный ресурс обновления жанра.

Констатируя – быть может, несколько преждевременно – смерть символизма (как литературного направления субъективистского и умозрительного толка, не отвечающего запросам современности), Ривьер в то же время был склонен разграничивать «массовую литературу» (*littérature populaire*) и «роман приключения» (*roman d'aventure*); последний гораздо больше эстетически изощрен и устремлен к интенсивному творческому поиску. Ривьер ставит знак равенства между «романом приключения» и тем, что он именует «новым романом». В своей не лишенной концептуальной парадоксальности статье, временами скорее напоминающей лирическое эссе, он фактически пытается пересмотреть уже ставшее достаточно четким к тому времени деление литературной продукции на «низкую» и «высокую» – с его точки зрения оказывается вполне возможным отнести к «роману приключения» роман-реку Пруста. Пространность (и даже длиннота) Пруста, по Ривьеру, свидетельствуют о внутренней свободе жанра, не скованного умозрительными «дедукциями» и отражающего процесс становления самого бытия. Одновременно с этим Ривьер выступает апологетом характерных именно для массовой литературы принципов сюжетосложения (обилие неожиданных нарративных эффектов, динамизм и сенсационность интриги) и соответствующего «издательского перитекста» (дешевая бумага, тесная печать).

Стремление Ривьера к возвышению «романа приключения» над массовым чтением вполне созвучно литературно-эстетическим выкладкам Мориса Ренара. Однако Ренар-теоретик не ставил перед собой столь масштабных задач, как Ривьер, и не претендовал на глобальное обновление романного жанра. Ему важно было обосновать значимость разрабатываемых им самим литературных форм и связать их с новыми горизонтами познания мира. Не только научно-популярная составляющая (присутствовавшая уже в романах Верна), но и, в более широком плане, смелый прорыв в будущее и движение в авангарде прогресса – вот, с точки зрения Ренара, основное содержание этой романной модели. При этом писатель в большей степени апеллировал к англо-американской традиции и даже утверждал, что фантастика не принадлежит к тем «блюдам», которые умеют искусно готовить во Франции.

Следует отметить, что терминологический аппарат писателя был подвержен изменениям во времени. В 1900-х годах он использовал термин «научно-чудесное», «*merveilleux-scientifique*»

(статья под названием «О романе научных чудес и его влиянии на понимание прогресса», «Du Roman merveilleux-scientifique et de son action sur l'intelligence du progrès», впервые опубликованная на страницах газеты «Le Spectateur» от 6 октября 1909 года [17]). Термин этот подхватили и другие авторы, в частности, Ж.Рони-старший, а также многие современные исследователи; к примеру Ф.Монтаклер к категории «научно-чудесного» относит творчество столь разных писателей, как Верн, Вилье де Лиль-Адан, Абрахам Меррит и Говард Лавкрафт [15, с. 113]. Между тем, Ренар не является первооткрывателем термина: ранее его использовал французский физиолог, исследователь гипнотизма Жозеф-Пьер Дюран (1836-1900), автор опубликованной в 1894 году книги «Le merveilleux-scientifique», а прежде того, в 1890 году – критик Шарль Ле Гоффик – применительно к романам Верна. Однако вряд ли стоит абсолютизировать этот термин, особенно с учетом того, что в 1920-е годы Ренар категорически отверг его в пользу другого термина – «паранаучное» повествование. Кроме того, применительно к своим произведениям Ренар предлагал говорить о «романах гипотезы» – этот термин вводится им ради размежевания с Верном, приверженцем «научного предвидения» (*anticipation scientifique*). По Ренару, роман гипотезы (требующий от писателя исключительной выверенности деталей и несокрушимой логики) тесным образом связан с традицией философской повести, которая имеет во французской литературе почтенную историю и связана, в первую очередь, с именем Вольтера. Одним словом, в задачи писателя входит придать собственным сочинениям достаточно высокий литературный статус.

Простота и доходчивость стиля, напряженность сюжета, схематизм большинства персонажей и другие характерные для массового чтения стратегии исключали, в представлении писателя, следование принципам интроспективного психологического романа. Указанный вариант жанра Ренар, как и Ривьер, отвергал по принципиальным соображениям: он призывал читателя прекратить «созерцание собственного «я», поднять взор над своим пупком» и сосредоточиться на проработке того «метафизического тумана», который, с его точки зрения, должен окружать романическое повествование. И в этом смысле очень показателен роман «Руки Орлака» (на русский язык он, в отличие от многих других произведений писателя, до сих пор не переводился; между тем речь, идет об одной из вершин творчества Ренара). По своей поэтике роман всецело принадлежит к «прекрасной эпохе», ведь его замысел возник в 1911 – 1912 годах; однако первая мировая война прервала реализацию замысла, и публикация романа началась лишь 31 мая 1920 года (на страницах газеты *L'Intransigeant*). Отдельное издание вышло годом позже. «Руки Орлака» (*Les Mains d'Orlac*; более точным был бы перевод «Кисти рук Орлака», так как имеются в виду именно они) представляют собой довольно сложное жанровое образование: смесь «любовного, детективного, фантастического, научно-фантастического и оккультного» романов [5, с. 18].

Имя главного героя романа, пианиста Стефена Орлака, может быть навеяно известной в конце 19 столетия мебельной фирмой Орлак-Прадье. Не исключено, впрочем, и другое объяснение: с учетом тематики книги Ренар вполне мог обыграть здесь название известного рассказа Мопассана «Орла» (*Le Horla*, 1886) – таинственное существо, двойник, подчиняющийся себе героя Мопассана, во многом перекликается с наделенной относительной автономией по отношению к

ее «владельцу» человеческой рукой, о которой идет речь в романе Ренара. Мотив этот имеет довольно давнюю литературную историю, озаглавленную постепенным его превращением в «архетип человеческой судьбы» [18. с. 187]. Трактовка темы у Ренара заставляет вспомнить, в частности, готический, привлекший к себе повышенный интерес Зигмунда Фрейда «Рассказ об отрубленной руке» Вильгельма Гауфа из цикла «Караван» (1826), а также новеллу Жерара де Нерваля «Заколдованная рука» (*La Main enchantée*, 1832). Кстати, характерная для Нерваля символическая трактовка «одержимости» руки, перенесенная в план художественного творчества, в книге Ренара на свой лад учтена: его главный герой – это, прежде всего, креативная личность, выдающийся музыкант; лишаясь руки, он автоматически переходит из разряда небожителей в ранг простых смертных.

Наконец, к тому моменту, когда задумывался роман Ренара, мотив «отрубленной руки» уже был хорошо известен поклонникам массового чтения. Так, еще в 1880 году плодовитый и чрезвычайно успешный последователь Эмиля Габорио Фортюне де Буагобе выпустил роман «*La Main coupée*», где преступница жертвует своей кистью ради того, чтобы избавиться от чудовищного капкана. А в ноябре 1911 года был опубликован (отдельным изданием у Файара) десятый эпизод «саги о Фантомасе» с тем же названием – «Отрубленная рука».

С другой стороны, развиваемая в романе Ренара тема пересадки органов и ее фатального влияния на личность заставляет вспомнить столь значимые произведения западноевропейской литературы разных лет, как «Франкенштейн» М.Шелли (1818) и «Остров доктора Моро» Г.Уэллса (1896, французский перевод – 1901). Что касается Уэллса, то Ренар был обязан ему очень многим; не случайно роману «Доктор Лерн, полубог» (*Docteur Lerne, sous-dieu*, 1908, рус. пер. 1912; пер. под названием «Новый зверь» – 1923) он предпослал апологетическое посвящение английскому писателю: «я предназначаю свою книгу философу, влюбленному в истину под покровом чудесной выдумки и в стройную упорядоченность под ложной оболочкой сюжетной запутанности» [1. с. 233; перевод Р.Калменс с нашими изменениями].

В роли повествователя в романе «Руки Орлака» выступает журналист Гастон Бретей, специализирующийся на судебной хронике. Это далеко не случайная деталь: в криминальных романах «прекрасной эпохи», которая явилась еще и «золотым веком» для французской прессы (так, совокупные тиражи парижских газет возросли с двух миллионов в 1880 году до пяти в 1914) [11. с. 83], роль «великого сыщика» нередко достается именно репортерам. В этом смысле классическим примером следует считать, конечно, цикл романов Леру о Рультабии. Как уже говорилось, Гастон Леру с 1894 года работал хроникером по судебным делам (а заодно и театральным обозревателем) в газете *Matin*; молодой журналист Рультабий (некоторые критики не без оснований сопоставляют его со знаменитым Тэнтеном из комикса Эрже) во многом является его *alter ego*. Еще более яркий пример – снискавший оглушительный успех роман Луи Форе «Похититель детей» (*Le Voleur d'enfants*); печатался на страницах той же газеты с 25 июня по 23 сентября 1906 года, отдельное издание вышло в 1909 году под названием «В Париже похищают детей» (*On vole des enfants à Paris*). Книга выглядит как череда весьма искусно

стилизованных репортажей, написанных тремя журналистами – Барбарюс, Бернар и Бинар. Наконец, в «сage о Фантомасе» инспектор Жюв далеко не случайно выступает в тандеме с журналистом Фандором.

Однако, как раз у Ренара функции журналиста весьма скромны: Гастон Бретей, стремясь к добросовестному воспроизведению фактов, отнюдь не претендует при этом на роль «великого сыщика». Надо сказать, и в других своих произведениях детективного характера Ренар совершенно сознательно избегает конкретизации фигуры «великого сыщика» – нередко его полицейские и «субституирующие» их непрофессионалы почти бестелесны, а то и просто безымянны. Именно так происходит в романе «Он? История одной тайны» (*Lui? Histoire d'un mystère*, первая публикация на страницах газеты *L'Intransigeant*, ноябрь-декабрь 1926, отдельное издание 1927; русский перевод под названием «Кто? История одной тайны» – 1928). Роман этот интересен тем, что он представляет собой смесь самопародии (тонкий намек на тему клонирования человека, ранее подробно артикулированную писателем в созданном им в соавторстве с Альбером-Жаном романе «Обезьяна», *Le Singe*, 1924, рус. пер. 1926) и пародии (на «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона и «Пеструю ленту» Конан Дойла). Некоторым исключением из общего правила выглядит цикл детективных новелл «Дела комиссара Жерома» (*Les enquêtes du commissaire Gégôme*; они публиковались на страницах газеты *Matin* в 1933-1939 годах и фактически были извлечены из небытия стараниями Брюно Эссар-Бюдайля в 2013 году). Здесь комиссар Жером действительно является центральным персонажем, и автор стремится сделать его портрет относительно выпуклым. Однако этот цикл, созданный под явным влиянием романов о Мегрэ Жоржа Сименона, уже принадлежит другой литературной эпохе. Интересно, что начальник Жерома именуется Алексисом Леру; есть основания говорить об ироническом расщеплении автора «Рультабия» Гастона Леру между Гастоном Бретеем и Алексисом Леру.

В самом начале романа «Руки Орлака» описана страшная железнодорожная катастрофа близ города Монжерон, в которую попадает главный герой. Жена Стефена, Розина, в ужасе ищет супруга в месиве человеческих тел и, наконец, обнаруживает – полуживого, по соседству с «призрачного вида существом» в ослепительно белом костюме, с рыжими волосами и аметистами на пальцах (тень загадочного Спектрофелеса еще не раз потом предстанет перед Розиной). Более всего в катастрофе пострадали ладони Орлака. Лишь курс лечения у чудодоктора, «ведущего хирурга мира», как его аттестуют в романе, – профессора Серраля позволяет Орлаку выжить. В имени Серраля содержится прозрачный намек на реальный прототип – это лауреат Нобелевской премии за 1912 год, приверженец евгеники доктор Алексис Каррель, чрезвычайно интересовавший Ренара и Гастона Леру (последний отдал ему дань уважения в романе «Кровавая кукла», *La Poupée sanglante*, 1923). В дальнейшем выясняется, что ключевую роль в лечении Орлака сыграла трансплантация кистей рук. Тема трансплантации человеческих органов вообще очень важна для творчества Мориса Ренара; к наиболее известным его сочинениям на эту тему можно отнести упоминавшийся уже роман «Доктор Лерн». Мотив имеет отнюдь не чисто литературный интерес; напомним, что роман «Руки Орлака» создавался в

период первой мировой войны – в этом контексте проблема пересадки органов становилась особенно актуальной. Кстати, следует отметить, что впервые успешная пересадка кистей обеих рук была осуществлена лишь в январе 2000 года, и произвел ее именно французский ученый, профессор Жан-Мишель Дюбернар. В этом отношении книга Ренара выглядит весьма отдаленным пророчеством.

Между тем после операции Стефен сильно меняется: вначале он вообще теряет способность играть на фортепиано, потом эта способность всё-таки возвращается к нему, но – увы, теперь он играет на абсолютно школярском уровне. Поведение Стефена после катастрофы приобретает таинственный, чтобы не сказать подозрительный, характер – он видит кошмарные сны, связанные с собственными руками, а затем ни с того ни с сего начинает тренироваться в метании ножей. Так формируется контрастная картина двух миров: мир высокого искусства, «гениоцентризм» в сочетании с аристократическим бытом (соответствующие страницы романа созвучны культуре декаданса; слово *décadent* звучит в романе по отношению к одному из второстепенных персонажей, художнику Крошану, который становится ассистентом Орлака-старшего) и мир кровавого криминала.

Постепенно сгущается атмосфера страшной тайны: необъяснимым образом исчезают из сейфа драгоценности Розины (позднее они сами по себе возвращаются на прежнее место); в доме появляются устрашающие письма за подписью «банда инфра-красных». Возможно, перед нами шутовская аллюзия на «Красную Руку», могущественную мафиозную организацию из романа Гюстава Леруа «Таинственный доктор Корнелиус» (*Le Mystérieux Docteur Cornélius*) – на наш взгляд, именно эту книгу следует считать вершиной французской массовой литературы «прекрасной эпохи» (роман печатался отдельными выпусками в издательстве *Maison du livre moderne* в 1912 – 1913 годах, то есть именно в тот период, когда и возник замысел Ренара). Кроме того, с учетом внимательного отношения Ренара к произведениям Г.Леру, вполне возможна в данном случае аллюзия на его шедевр «Тайна Желтой комнаты» (*Le Mystère de la Chambre jaune*, 1907): имеется в виду кровавый отпечаток руки на стене той самой комнаты, сильно сбивший с толку героев романа.

Буква «X» – фирменный логотип «банды инфра-красных» – не только знак анонимности преступников, но и отсылка к рентгеновским лучам и, шире, к научно-техническим достижениям начала XX века (не случайно имена Рентгена и Кюри упомянуты в той же программной статье Ренара «О романе научных чудес»). Это опять-таки объединяет Ренара с Гастоном Леру. В «Тайне Желтой комнаты» содержится иронический намек на некую связь загадочного преступления в запертом помещении с научными штудиями Матильды Стейнджерсон и ее отца. Они являются первопроходцами в области рентгенографии; при этом Леру именует их предшественниками Мари Кюри [10. с. 187]. Автор «Тайны Желтой комнаты» иронически обыгрывает тему «дематериализации» применительно к таинственному исчезновению преступника из запертого помещения; глава 16 романа именуется «Странное явление распада материи». «Лучи-убийцы» фигурируют в не менее известном романе Леру «Заколдованное

кресло» (*Le Fauteuil hanté*, 1909). Что же касается романа Мориса Леблана «Остров тридцати гробов», где под самый занавес упоминается о «живительных и чудесных частицах», выпускаемых «начиненной радием плитой», то он печатался на страницах газеты *Le Journal* начиная с октября 1919 года; вряд ли он мог быть известен Ренару к моменту завершения «Рук Орлака».

Наконец, еще один важный компонент романа – оккультно-спиритический (а точнее, пародийно-спиритический). Морис Ренар отдает дань модной в период «прекрасной эпохи» теме (ее наиболее известным выразителем во французской литературе можно считать Жозефа Пеладана), но придает ей явно ироничную трактовку. Отец Орлака Эдуар, в прошлом нотариус, под влиянием жизненных обстоятельств становится фанатичным спиритом, для которого столоверчение важнее судьбы его собственного сына. Сам же Стефен относится к спиритизму весьма скептически, считая его шарлатанством: «мне больше нравится Роберт Гудини, это более честно». Особенно важно отметить, что занятия спиритизмом к концу романа полностью развенчиваются – под обивкой стула обнаруживается множество использовавшихся мастерами столоверчения накладных бород, усов и масок.

В отличие от Вилье де Лиль-Адана, Брэма Стокера и Густава Мейринка, автор «Рук Орлака» не верил в оккультизм. В этом смысле роман Ренара опять-таки выражает усталость французской словесности от культурных ценностей «прекрасной эпохи» и частичный перевод их в декоративную плоскость. Следует отметить, что оккультизм и столоверчение иронически описаны Ренаром в предисловии к роману «Доктор Лерн» – текст этой книги преподносится читателю как якобы «надиктованный» пишущей машинке вертящимся столиком, и указанное обстоятельство призвано извинить имеющиеся в тексте стилистические изъяны. Общение столика с персонажами «Доктора Лерна» происходит при помощи установленной системы знаков – специфических потрескиваний. При этом столик выказывает свою приверженность патриотизму, отказываясь вступать в контакт с английской пишущей машинкой и требуя французскую. Впрочем, Ренар оставляет открытым вопрос, не был ли весь сеанс общения со столиком подстроен завзятым мистификатором Кардальяком.

Столь же декоративной фигурой становится в «Руках Орлака» и упомянутый выше Спектрофелес – его сюжетная функция на поверку ничуть не больше, чем готической Божьей Коровки в «Тайне Желтой комнаты», оглашающей всю округу душераздирающими криками (разумеется, речь идет об иронических вариациях на тему ужасного воя чудовищного пса в «Собаке Баскервилей»). Пеладан провозгласил себя потомком ассирийских правителей и именовал себя «Сар»; как представляется, в романе «Руки Орлана» его фигура отчасти спародирована в образе погибшего в той самой железнодорожной катастрофе Сара Мельхиора (таинственный Спектрофелес – это именно он). Следует отметить, что и Гастон Леру создал карикатуру на Пеладана в уже упоминавшемся романе «Заколдованное кресло» – имеется в виду образ «парижского мага» Элифаса де Сент-Эльм де Тайбур де ла Нокса; наконец, оккультная тема играет важную роль в малоизвестном романе Леру «Украденное сердце» (*Le coeur cambriolé*, 1920).

Высмеивая спиритизм, Ренар в очередной раз дистанцируется от Конан Дойля – как известно, создатель Холмса всерьез верил, что общался с духами Джозефа Конрада и Диккенса, а позднее, в 1926 году опубликовал написанную им двухтомную «Историю спиритизма». По мнению Д.Мейер-Больценже, на самом деле Холмс – «не столько сыщик-рационалист, сколько маг и прорицатель» [13. с. 92]. Сатаническая сторона оккультных практик, излюбленных как французскими, так и русскими декадентами, проступает в романе Ренара особенно четко в контексте профессиональной вовлеченности главного героя в мир искусства.

Как уже говорилось, для романа «Руки Орлака» характерна стертая функция журналиста-повествователя. Есть основания говорить о намеренном дроблении Ренаром «расследующей инстанции»: первой «свою систему расследования» продумывает Розина («возможно, наиболее рационально мыслящий из всех персонажей книги» [3, с. 308]), всерьез обеспокоенная странным поведением мужа и таинственной бандой; на какое-то время расследование всё же пытается взять на себя Бретей; наконец, после чрезвычайно странной по обстоятельствам гибели упоминавшегося уже Крошана, к расследованию приступают профессиональные сыщики – комиссар Буркрен и специализирующийся на оккультных делах инспектор Куэнтр. Больше того, какое-то время в роли сыщика выступает и Эдуар Орлак, но исключительно сквозь призму своего понимания мира (убийство Крошана приписывается манекену, в которого вселилась чья-то душа; в данном случае Ренар предвосхищает уже упоминавшийся роман Леру «Кровавая кукла»). Как сказано у Ренара, «в царстве мёртвых старший Орлак вёл своё собственное расследование – параллельное по отношению к тому, что со своей стороны вёл в царстве живых г-н Буркрен».

Многообразие расследующих инстанций, как бы «подсвечивающих» одна другую, выражает проблематизацию Ренаром той довольно распространенной в детективном романе его времени установки, согласно которой официальные следственные органы неэффективно ведут расследование, а то и выставлены в комическом свете в сравнении с «великим сыщиком» – частным лицом (достаточно назвать инспектора Лестрейда в произведениях Конан Дойля и Ганимара в цикле Мориса Леблана об Арсене Люпене). Эта традиция, кстати, оказывается продолженной и окарикатуренной в кинотрилогии Андре Юннебея о Фантомасе, где комиссар Жюв по сравнению со своим романским прототипом представлен крайне оглупленным. Ренару подобное осмеяние полиции совершенно чуждо.

Но тут вдруг погибает и сам Эдуар, причем прямо за вертящимся столиком. Вспоминается определение жанрового своеобразия «Рук Орлака», принадлежащее одному из современных исследователей: «детективный роман с элементами гиньоля» [16. с. 106] (кстати, сам термин «гиньоля» фигурирует в романе). После второго убийства основную роль в расследовании начинает играть Куэнтр. Читатель долгое время находится в плену иллюзорной картины случившегося: все детали как будто бы свидетельствуют в пользу одной версии – оба преступления совершил сам же Стефен, под влиянием то ли таинственных оккультных сил, то ли пересаженных ему после катастрофы кистей рук казненного на гильотине убийцы Вассёра. И только на заключительных страницах романа вскрывается истинный убийца – бывший медиум,

авантюрист-итальянец Эусебио Нера; разгадка совершенно непредсказуема. Как выясняется, Стефен абсолютно ни в чем не виноват, но что еще более примечательно, и Вассёр по ошибке попал на гильотину. Перед нами весьма радикальное проявление функционирования детективного романа как «ловушки для читателя» [21. с. 53].

В этой книге М.Ренара ярко выражено «телеологическое» начало (термин известного специалиста по теории детективного романа Марка Литса): сложное переплетение событий оказывается устремлено к короткому и чрезвычайно яркому финальному эффекту. А осуществленное Ренаром развенчание спиритизма как бы подтверждает восьмое правило Ван Дайна: в детективе всё происшедшее должно получать сугубо рациональное объяснение, спиритизм и ясновидение оказываются здесь под запретом. Возникает ощущение, что Ренар иллюстрирует своим романом сформулированный полвека спустя после издания «Рук Орлака» тезис Цветана Тодорова: «Детективный роман с загадкой близок к фантастическому жанру, но вместе с тем и противоположен ему; в фантастических рассказах мы всё же склоняемся к сверхъестественному объяснению, а прочитав детектив, мы совершенно не сомневаемся в отсутствии сверхъестественных явлений» [2. с. 37].

В романе Ренара присутствуют следы салонного романа, что наверняка не пришлось бы по вкусу критикам NRF [эта разновидность жанра, хотя и модернизированного в соответствии с новыми запросами аудитории, последовательно воплощена писателем в его позднем романе «Девушка с яхты» (*La Jeune fille du yacht*, 1930)]. Между тем, подобные колебания отражают именно тот переходный этап в развитии массового чтения, который и запечатлел в своем творчестве Ренар и который пришелся на «прекрасную эпоху». Не случайно на страницах журнала *Je sais tout* (выходил с 1905 года) одновременно с «Заколдованным креслом» и произведениями Леблана об Арсене Люпене (начиная с первой новеллы «Арест Арсена Люпена») печатались и весьма неотчетливые с точки зрения своей жанровой принадлежности криминально-нравоописательные романы; как справедливо подчеркивает в этой связи крупнейший специалист по массовой литературе Даниэль Кузнья, нарративной нормой в предшествовавший первой мировой войне период всё еще оставались романы Поля Бурже [4. с. 202]. И здесь следует учитывать не только субъективные предпочтения авторов, но и стратегии издателя Пьера Лаффита, одержимого идеей «энциклопедического» издания и стремившегося привлечь максимально широкую читательскую аудиторию (условно говоря, от аристократов до ремесленников). В «прекрасную эпоху» масштабная переориентация читателя на детектив и научную фантастику еще оставалась делом будущего.

## ЛИТЕРАТУРА

[1] *Ренар М.* Избранное. В 2 т. – М.: Худож. литература, 2013. – Кн. 1. – 413 с.

[2] *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / пер. Б.Нарумова. – М.: Дом интеллект. книги – Рус. феноменолог общ-во, 1997. – 144 с.

- [3] *Chabot H., Goffette J.* "Les Mains d'Orlac" entre imaginaire, médecine et corps modifié // Renard M. Les Mains d'Orlac. – P.: Les Moutons électriques. – 2008. – P. 289-309.
- [4] *Couègnas D.* Les rivaux malheureux de Lupin: lecture de l'aventure policière dans la revue "Je sais tout" (1905-1914) // Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures. – Fontenay-Saint-Cloud, ENS, 1995. – P. 197-213.
- [5] *Deméocq Cl.* Maurice Renard sur le chemin du merveilleux scientifique // Renard M. Les Mains d'Orlac. – P.: Les Moutons électriques. – 2008. – P. 5-20.
- [6] *Jaëck N.* Les aventures de Sherlock Holmes, une affaire d'identité. – Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008. – 186 p.
- [7] *Kalifa D.* L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque. – P.: Fayard, 1995. – 350 p.
- [8] *Koffeman M.* Entre classicisme et modernité: La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la belle époque. – Amsterdam-New York, Rodopy. – 2003. – 291 p.
- [9] *Leroy G., Bertrand-Saviani J.* La vie littéraire à la Belle Époque. – P.: Presses Universitaires de France, 1998. – 384 p.
- [10] *Lojkin S.* Parodie et pastiche de Poe et de Conan Doyle dans Le Mystère de la chambre jaune // Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours. – Oxford-Berne-Berlin, Peter Lang, 2006. – P. 175-187.
- [11] *Martin M.* Médias et Journalistes de la République. – P.: Odile Jacob, 1997. – 494 p.
- [12] *Mesplède Cl.* Dictionnaire des littératures policières. – P.: Joseph K., 2003. – 800 p.
- [13] *Meyer-Boltzinger D.* Une méthode clinique dans l'enquête policière: Holmes, Poirot, Maigret. – Liège: CEFAL. – 2003. – 160 p.
- [14] *Michelet Jacquod V.* Le roman symboliste: un art de l'extrême conscience. – Genève: Droz, 2008. – 513 p.
- [15] *Montclair F.* Événement et genre littéraire: la définition du merveilleux scientifique // Événement et prose narrative. Volume 3. Besançon, Université de Franche-Comté, 1997. P. 113-131.
- [16] *Prince G.* Guide du roman de la langue française. 1901-1950. – Lanham: University Press of America. – 2002. – 333 p.
- [17] *Renard M.* Récits et contes fantastiques. – P.: Laffont. – 1990. – 1271 p. – P. 1205-1213.

[18] Rico A. Une histoire de la main dans la littérature: Symbole anthropologique de l'imaginaire, objet fantastique et image inconsciente // Die Hand: Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte. – Berlin: Hopf. – 2010. – P. 165-188.

[19] Rivière F. Fascination de la réalité travestie // «Europe», 1976, p. 104-117.

[20] Thoveron G. Deux siècles de paralittératures. Lecture, sociologie, histoire. – Tome 2 (de 1895 à 1995). – Liège, CEFAL, 2008. – 457 p.

[21] Vareille, J.-C. Le roman populaire français. – Limoges: PULIM – Québec: Nuit blanche. – 349 p.

© Чекалов К.А., 2015.

Статья поступила в редакцию 17.05.2015.

**Чекалов Кирилл Александрович,**

доктор филологических наук,

зав. Отделом классических литератур Запада

и сравнительного литературоведения,

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН (Москва),

e-mail: ktchekalov@mail.ru

**Chekalov K**

THE NOVEL «ORLAK'S HANDS» BY MAURICE RENARD AND THE NARRATIVE STRATEGIES  
OF FRENCH POPULAR LITERATURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

**Abstract.** The novel “Les Mains d'Orlac” by Maurice Renard, first published in 1920 but conceived before World War, is examined in the article in the context of modernization of the French popular literature, that took place in the early twentieth century.

**Key words:** novel, detective fiction, science-fiction, mass literature, Belle Époque, a severed hand.

**Chekalov Kirill Aleksandrovich,**

D. in Philology,

A.Gorky Institute of World Literature, Head of the Department of classic literature

and comparative literature of the Federal State Budget Institution (Moscow),

e-mail: ktchekalov@mail.ru