

*Пахсарьян Н.Т.**

ФАНТОМАС КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФИГУРА «ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ»: ЗНАКИ «ГОТИЧЕСКОГО»¹

Аннотация. В статье рассматривается роль, которую сыграл персонаж романов Сувестра и Аллена Фантомас в мифологизации того историко-культурного периода, который во Франции называют Belle époque – «прекрасная эпоха». В это время многочисленных технических достижений (не просто упоминаемых в романах о Фантомасе, но играющих роль в развитии романной фабулы), стремительной урбанизации и т.п. возрастает преступность, создающая атмосферу тревожности, порождающая ощущение всепобеждающего зла. Фантомас оказывается воплощением беспокойного времени, неуловимым и непобедимым Злом, чему способствуют разнообразные способы визуализации этого

** Пахсарьян Наталья Тиграновна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам Российской Академии наук, Москва, Россия, e-mail: npakhsarian@gmail.com*

Pakhsarian Natalia Tigranovna – DSc in Philology, Professor of the Department of History of Foreign Literature of the Faculty of Philology of the Lomonosov Moscow State University, Leading Researcher of the Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: npakhsarian@gmail.com

¹ Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-01727 «У истоков современного жанра хоррора: топос страха в готической литературе Великобритании и Франции».

This work has been supported by the grants the Russian Science Foundation, RSF(project N 23-28-01727).

«героя без лица», предстающего на афишах, иллюстрациях и в экранизациях романов. Несомненно принадлежа к области паралитературы, романы о Фантомасе одновременно привлекли внимание сюрреалистов, создавших свою, амбивалентную версию этого персонажа. Особое внимание уделяется элементам готического в поэтике этих романов.

Ключевые слова: Фантомас; «прекрасная эпоха»; символ; миф; преступность; Зло; сюрреалисты; экранизации; готическое.

Поступила: 02.02.2023

Принята к печати: 03.03.2023

Pakhsarian N.T.

**Fantomas as a symbolic figure of the "Beautiful era":
signs of the Gothic**

Abstract. The article discusses the role played by the character of the novels of Souvestre and Allen Fantomas in the mythologization of that historical and cultural period, which in France is called “Belle époque” – “Beautiful era”. At this time, numerous technical achievements (not just mentioned in the Fantomas novels, but playing a role in the development of the novel plot), rapid urbanization, etc. crime is increasing, creating an atmosphere of anxiety, giving rise to a feeling of the omnipotence of evil. Fantomas turns out to be the embodiment of a restless time, an elusive and invincible Evil, which is facilitated by various ways of visualizing this “hero without a face”, appearing on posters, illustrations and in film adaptations of novels. Undoubtedly belonging to the field of paraliterature, the Fantomas novels simultaneously attracted the attention of the surrealists, who created their own, ambivalent version of this character. Special attention is paid to the elements of the Gothic in the poetics of these novels.

Keywords: Fantomas; Belle Epoque; symbol; myth; crime; Evil; surrealists; film adaptations; Gothic.

Received: 02.02.2023

Accepted: 03.03.2023

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Фантомас как символическая фигура «прекрасной эпохи»: знаки «готического» // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 171–190. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.10

«Прекрасная эпоха» – историко-литературный термин, несущий значительную долю метафоричности и предполагающий некоторые разночтения. Не случайно практически каждая работа об этом периоде начинается с уточнения и самого понятия, и его хронологических рамок. Иногда рамки Belle époque расширяют до 1871–1914 гг., иногда в нее включают только 1890–1914 гг., а то считают, что эта эпоха длилась только 15–20 лет до начала Первой мировой войны, т.е. возникла не раньше 1894 г., а окончательно оформилась к 1900 г. Кроме того, если историки культуры чаще всего говорят, что выражение «прекрасная эпоха» появилось как ностальгическое обозначение ушедшего довоенного прошлого Франции в 1920-е годы, то известный ученый Доминик Калифа уточнил, что, хотя еще в 1892 г. оно встречалось в диалоге персонажей одного из произведений Октава Мирбо, правда, без точного указания на хронологические рамки «прекрасной эпохи» и со значением золотого века [Kalifa, 2016, p. 120], время ностальгии наступило не в 1920-е, а только в 1930-е годы. Именно тогда выражение «прекрасная эпоха» стало емким термином-хрононимом, отсылающим к «безумным годам» технического прогресса, новых явлений в живописи, музыке, танце и т.д. Именно тогда у современников появилась ностальгия по довоенному прошлому. Все специалисты сходятся в том, что рубеж XIX–XX вв. был периодом экономического процветания и серьезным прорывом в техническом отношении: это было время развития железных дорог, автомобилизма, авиации, фотографии, изобретения кинематографа, строительства метро, Эйфелевой башни, проведения Всемирной выставки в Париже и т.п. Это время было царством танцев – чарльстона, фокстрота, танго, уанстепа. Больших достижений добились в этот период и разные виды искусства, литература, тесно взаимодействующие друг с другом. Не случайно к «прекрасной эпохе» специалисты относят рождение интермедialного типа культуры [см. подробно: Mollier, 1997]. Картина процветающего мирного времени и пространства включала в себя, однако, некоторые тревожащие нюансы: стремительная урбанизация изменила представление о городе как более безопасном месте, чем сельская местность. С одной стороны, многое в появившейся технике не только восхищало публику, но и пугало ее: достаточно вспомнить смятение, даже панику первых зрителей фильма «Прибытие поезда». С другой стороны, начало XX в. ознаменовалось в Париже ростом

преступности: выступления анархистов, уличные грабежи апашей и т.п. становились предметом описаний в криминальных *faitsdivers* (газетных заметках о происшествиях) [Намон, 1997].

Романы о Фантомасе и литературный контекст «прекрасной эпохи»

В литературе еще в середине XIX в. сформировался жанр социально-криминального романа. Именно он сделал особенно популярным роман-фельетон: самым большим успехом пользовались выходявшие частями в периодике «Мемуары Дьявола» (1836) Ф. Сулье, «Парижские тайны» (1842) Э. Сю и «Граф Монте-Кристо» (1844) А. Дюма. Авторы описывали повседневную жизнь, используя привлекательность актуальной фабулы, насыщая ее узнаваемыми и одновременно пугающими деталями ежедневно совершаемых преступлений. В поэтике социально-криминальных сочинений тесно сплелись жанровые приметы авантюрных и нравоописательных, готических и детективных романов.

В 1910 г., т.е. в период, когда происходит тесный обмен между «институциональной культурой и культурой масс» [Kalifa, 2017, p. 296], издатель А. Файар, откликаясь на новый способ публикации популярной литературы – выпуск романной серии, – заключает с журналистами и писателями Пьером Сувестром и Марселем Алленом договор на несколько детективных романов – пять, если они не будут пользоваться успехом, или двадцать четыре в случае, если романы будут пользоваться спросом. «Противоположность между сотворением литературного предмета искусства и сочинением популярных романов здесь проступает очень ясно», – замечает А. Одюро [Audureau, 2010, p. 19]. Романов в итоге было выпущено 32. И их структура, несмотря на первоначальный замысел и использование многочисленных клише детективных сюжетов, не вполне соответствовала канонам классических детективов: если в этом жанре интерес был связан с поисками преступника, то в «Фантомасиане» преступник был уже заранее известен – Фантомас, но обнаружить его было практически невозможно и потому, что этот персонаж непрестанно менял обличия, имена, одеяния и т.п., и потому, что задачей авторов было стремление создать у читателей «готическое» ощущение страха, вызвать эффект «саспен-

са», наполнить романную атмосферу тревожным ожиданием любого, самого неожиданного поворота событий (ср., например, описание магазинов и мастерских Доминика Юссона в романе «Ночной фиакр»). Таким образом, в генеалогии «Фантомаса» обнаруживаются корни «готической» литературы, в основном обращающейся к средневековой фабуле. Английский готический роман пользовался во Франции огромным успехом на рубеже XVIII–XIX вв.: его активно переводили, ему подражали. И хотя французские писатели и критики чаще использовали для подобных сочинений наименования «черный роман» (*roman noir*) или «френетическая литература» (*littérature frénétique*), они опирались на поэтику готического на протяжении всего XIX столетия и даже в первой половине XX в. [Glinoe, 2009, p. 148].

К началу XX столетия издателям оказалось экономически выгоднее печатать романы отдельными томами, сочинявшимися быстро, тут же публикующимися и приобретающими популярность на книжном рынке. «Время, когда писатель приносил своему издателю долго вынашиваемое сочинение, прошло», – заметил Ж.-И. Моллье [Mollier, 2000, p. 35]. В период «прекрасной эпохи» число читателей возросло, и именно популярная литература заняла ведущее место на книжном рынке и имела самые большие тиражи. *Roman populaire* стал главной частью массовой литературы. По существу, П. Сувестр и М. Аллен сочиняли тома «Фантомаса» как один большой роман-фельетон. В каждом томе развивалась собственная интрига, но по сходной схеме: совершенное преступление, поиск и обнаружение преступника, побег Фантомаса, захват в заложники одного персонажа, мнимая смерть другого и т.п. Таким образом, в конце обозначалось завершение истории заглавного героя, его наказание – и тут же опровергалось. Поскольку даже попав в тюрьму, получив смертный приговор, Фантомас в конце концов ускользал от своих врагов, читатель догадывался, что финал романа не окончателен, зло не побеждено и потому будет продолжение. Хотя среди главных действующих лиц были и комиссар полиции Жюв, и журналист Фандор, в памяти читателей серии прежде всего сформировался миф о Фантомасе. А мифом персонаж становится тогда, «когда через него говорится нечто о коллективных представлениях людей» [Artiaga, Letourneux, 2013 a, p. 53]. Эти преставления включали в себя сплетение реальных и воображаемых страхов, создавали эффект вторжения мистико-фантастического в повседневное.

Сам заглавный персонаж порой был подобен живому призраку, воспринимался как галлюцинация.

Одним из оснований успеха «Фантомасианы» была, несомненно, злободневность романной фабулы, поскольку многие истории были почерпнуты из газетных *faits divers*, хотя и представляли в переработанном виде. Действие романов происходило преимущественно в современном Париже или же в провинции того времени, хотя по мере развития сюжета Фантомас действовал и в Лондоне, и в Трансваале, и в Мексике, и в России и т.д. – т.е. оказывается глобальным Злом. Отсутствие временной дистанции между первыми читателями романов и событиями, которые в них изложены, усиливало атмосферу страха: читатели готических романов были «защищены» тем, что страшные истории, о которых они узнавали из текстов, случались в далеком прошлом. Для современников «прекрасной эпохи» все было знакомым и потому особенно пугающим. Очень существенными деталями исторического фона служили разного рода технические новинки. Читатели начала XX столетия без труда обнаруживали в книге хорошо знакомые им в быту различные изобретения, участвующие в развитии фабулы – железную дорогу (см., например, уже первый роман – «Фантомас» или романы «Пропавший поезд», «Дочь Фантомаса»), метро, автомобили (например, роман «Убийца леди Бельтам»), телеграф, телефон или аттракцион «русские горки» (роман «Жюв против Фантомаса»). Любительский фотоаппарат «Кодак», бывший в ту пору технической новинкой, фигурирует в романе «Лондонский висельник», в романе «Побег из тюрьмы Сен-Лазар» Жюв взбирается на сравнительно недавно (в 1889 г.) построенную Эйфелеву башню, новое достижение в криминалистике – идентификация преступника по отпечаткам пальцев – включено в развитие интриги в романах «Мертвец-убийца» и «Жокей в маске», а подводная лодка помогает гению Зла ускользать от преследователей. Роман «Отрезанная рука» приводит Фантомаса в знакомое современникам казино Монте-Карло, в котором преступник ведет опасную игру и внезапно исчезает, в развитии сюжета романа «Полицейский-апаш» участвует знаменитая банда Жюля Бонно. В романах упоминаются известные в ту эпоху столичные рестораны и кафе, включая «самое изысканное ночное заведение Парижа», ресторан «Максим» (в «Короле – пленнике Фантомаса» это заведение называется «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 томе «Кровавая серия» президент Франции Пуанкаре представлен именем Луанкаре; в последнем романе «Конец Фантомаса» действие происходит на мощном сверхсовременном корабле «Гигантик», явно ассоциирующемся с «Титаником» [см. подробнее: Чекалов, Пахсарьян, 2017]. В то же время современные детали соседствовали с созданием впечатления вечности Зла, корнями уходящего в глубь веков.

Оттого для историй о циничных и коварных проделках Фантомаса характерно нагнетание тревожной атмосферы, подчас напоминающей о традициях готической прозы: уже в названиях томов ощутимо желание создать атмосферу страха (ср.: «Лондонский висельник», «Гигантский труп», «Отрезанная рука», «Мертвец-убийца», «Галстук из пеньки»), многие события происходят в ночное время, столь любимое готическими писателями, а преступления Фантомаса носят более жестокий и кровавый характер, нежели преступления Арсена Люпена или Рультабия, и направлены они практически на любого человека (ср., например, замену женских духов в модном магазине на флаконы с серной кислотой – роман «Ночной фиакр»). Выразительной «готической» деталью выступает то, что убежище Фантомаса в Париже находится под землей, на поверхности которой расположен Дворец правосудия. В романе «Женитьба Фантомаса» прямо присутствуют готические топоры: заброшенный замок, средневековая темница, морг. В романе «Убийство леди Бентам» циничный убийца гильотинирует актрису прямо на сцене театра, и зрители первых рядов оказываются забрызганы кровью.

Более того, 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, он может быть полицейским, судьей, ученым, детективом, императором и т.д. Даже новейшие полицейские методы оказываются несостоятельны при попытках поймать дерзкого и неуловимого бандита: так, в романе «Мертвец-убийца» заглавному злодею удастся оставить на месте пре-

ступления отпечатки другого, умершего человека – происходит ложная идентификация. Естественно, что Фантомас стал «выражением или воплощением безнаказанности преступления», фигурой, указывающей на «провалы полицейской системы» [Kalifa, 2013, p. XI]. Активность комиссара Жюва в поисках Фантомаса, его энергичные попытки наказать преступника, помощь, которую оказывает ему журналист Фандор, оказываются тщетны еще и потому, что тайна всемогущества злодея до конца остается неразгаданной и оттого усиливающей эффект страха читателей.

Фигура гения зла, отбрасывающая тень на все общество, сенсационность преступлений, криминогенное воображение, интерес к методам полицейского расследования, неперенное присутствие журналистов на месте преступления, использование аргю, описание низших классов – все это было знакомо читателям того времени по романам Э. Сю, П. Феваля, Э. Габорио и др. Сыграли роль и сочинения английского писателя Конан-Дойля (рассказы о Шерлоке Холмсе были переведены на французский язык в 1902 г.). Но кроме того, авторы серии о Фантомасе использовали опыт американских *dime novels* – дешевых детективных романов о Нике Картере, переведенных во Франции. Были и более отдаленные предшественники: готические романы с их особой мистикой зла. Исследователь «френетической» литературы во Франции не случайно видит близость поэтики популярных романов и кинофильмов начала XX в. с поэтикой «черного романа» – французского аналога английской готики [Glinoe, 2009, p. 149–151].

Литературная родословная заглавного героя дополнялась его референциальностью по отношению к современной реальности, близостью к фактам из криминальной хроники того времени, порождая ощущение опасности жизни. Однако в романах Сувестра и Аллена при описаниях анархистов и нигилистов приглушался политико-социальный пафос, столь заметный в популярной романистике 1840–1860-х годов. Авторы использовали нраво- и бытописание в той мере, в какой оно необходимо для создания интриги – или разгадывания криминальной тайны (например, скрупулезное уточнение маршрута поездов, остановки в туннеле, связанной с ремонтом пути, наталкивает читателя на мысль о том, что в этой обстановке персонаж мог быть убит, похищен, подменен; описание механизма работы фирмы с клиентом раскрывает возможность длительного сотрудничества – по те-

лефону, телеграфу – с тем, кого сотрудники фирмы никогда не видели лично, и т.п.). Таким образом, вся мистика, окружающая героя, как верно отмечает Ф. Лакассен [Lacassin, 1987, p. 12], оказывается следствием технического и социального прогресса, весьма неоднозначного по результатам, а сам заглавный персонаж при всей мифологичности его фигуры выступает воплощением типа «современного человека» – *homme moderne* [Cohen, 2013]. Но в то же самое время по видимости обыденная реальность оказывается проникнута мистико-фантастической атмосферой, а Фантомас – это «миф», «легенда», «сверхчеловек» и «встретить его на улице почти так же невероятно, как встретить Дракулу» [Casta, 2013]. Заметим, что исследовательница сравнивает здесь персонажа Сувестра и Аллена с героем знаменитого готического романа Брэма Стокера «Дракула» (1897).

Интермедиальность мифа о Фантомасе

Заглавный герой быстро стал мифологической фигурой. Этот миф создавался не только усилиями авторов, но и разнообразными киноверсиями, афишами, картинками, поэтическими сочинениями и т.п. Мгновенный рост популярности, мифологизация образа, почти совпадающая со временем его появления, были следствием особой поэтики романов о Фантомасе, где все было знакомо читателю – и одновременно неузнаваемо им, где заглавный герой, выступая своего рода ницшеанским сверхчеловеком, безжалостным злодеем, сталкивал, сопрягал «эпистемологическую реальность Истории и экзистенциальную правду литературы» [Casta, 2013], и результатом развития медиакультуры, когда литературный персонаж обретает возможность воплощения в других видах искусства.

Таким образом, успех «Фантомаса» рос чрезвычайно быстро еще и потому, что, возникнув как литературный проект, он скоро стал проектом интермедиальным. Уже с 1890-х годов издатели романов-фельетонов озаботились тем, чтобы предварительно создавать рекламу готовящейся публикации романов. Так возникли афиши и брошюры с иллюстрацией на обложке и небольшим фрагментом будущего произведения, выпускаемые либо чуть ранее, либо параллельно с выходом романов, они усиливали интерес будущих читателей и привлекали к ним внимание [см. подробно: Lenoble, 2005]. С момента выхода

серии о «Фантомасе» из печати огромную роль в распространении книг, в их читательском успехе играли обложки томов с экспрессионистскими иллюстрациями Джино Стараче, которые современный критик называет «гениальными» [Migozzi, 2004, p. 76]. Иллюстрации «выполняли роль рисованного фильма» [Audureau, 2013], на них изображался Фантомас – элегантный преступник с окровавленным кинжалом в руке (впрочем, на афишах кинжала не было, по цензурным соображениям он был убран), в маске, с головы до ног одетый в черное, нависший над Парижем, словно гигантский призрак. Исследуя функцию изображений на обложке заглавного героя серии, А. Одюро верно отмечает, что тем самым, в соответствии с поэтикой массовой литературы, читателей приглашали купить не сочинение определенных авторов (Сувестра и Аллена), а книгу об определенном герое – таинственном преступнике [Audureau, 2013]. Как обыкновенно случается с произведениями массовой литературы (ср., например, романы о Джеймсе Бонде), персонаж стал мифом, но забылось имя создателей этого мифа [см.: Boyer, 1994]. Фантомас сам определял себя как своего рода безликую аллгорию Зла в романе «Секретный агент»: «Я – Преступление! Я – Ночь! У меня нет лица ни для кого, потому что ночь и преступление безлики!..» [Souvestre et Allain, 2013, p. 1202]. Неуловимый даже внешне он, по словам Моники Даль'Аста, «не был ни персонажем, ни фигурой в традиционном смысле слова» [Dall'Asta, 2014, p. VII], поскольку существовал в бесконечных метаморфозах, переодевании, гримировании, придуманных именах и биографиях и пр. Интермедиальный характер этого мифа при всей изменчивости внешнего облика Фантомаса сохраняется вплоть до сегодняшнего дня, когда персонаж возникает не только в живописи, музыке, но в театре и кино.

Фантомас в кино

Реклама антигероя на афише, в иллюстрации предполагала создание некоего внешнего облика Фантомаса, что, безусловно, ставило перед художником особую проблему – сделать видимым невидимого, никогда не узнаваемого, вечно меняющего облик персонажа. Экранизации стали своего рода визуальным удвоением-трансформацией словесного текста [см. подробнее: Шарый, 2007]. В 1913–1914 гг. появилось пять фильмов Луи Фейада о Фантомасе: «Фантомас в тени гильо-

тины», «Жюв против Фантомаса», «Мертвец-убийца», «Фантомас против Фантомаса», «Фальшивый судья». Причем эти фильмы прославились не меньше, чем романы, по которым они снимались: Ж. Миготци, например, утверждает, что успех фильмов Л. Фейада был «мощным, без сомнения, самым большим в довоенном кино» [Migozzi, 2004, p. 77]. Сильнейшее влияние фильмов Л. Фейада о Фантомасе на кинопродукцию разных стран в 1910–1940-х годах (например, на фильмы американского режиссера Эдвара Седжвика 1920 г., австро-венгерского режиссера Пала Фейоша 1932 г. и др.) отмечает также итальянский исследователь Федерико Пагелло [Pagello, 2013]. Фильмы о Фантомасе были наполнены своеобразной поэзией готического, визуализировали моменты ужасного и тем самым усиливали их. Не случайно Л. Фейад прославился также откровенно «готическим» фильмом под названием «Вампиры» (1915).

В экранизациях эпохи немого кино визуализация сюжета и персонажа, естественно, выходила на первый план: действие происходило только в Париже (многочисленные эпизоды в провинции, других странах и континентах опускались) – в городе, показанном «готическими» красками; романная интрига сжималась, концентрировалась на наиболее эмоциональных эпизодах; психологическая мотивировка была опущена, действие происходило стремительно, акцентировались жестокость Фантомаса и бессилие его противников. Причем основной трудностью оказалась необходимость в немом фильме изобразить персонажа, «имеющего только голос» [Vachonfrance-Levet, 2013]. Поскольку всякий раз Фантомас выдавал себя за другого, перед режиссером стояла задача дать зрителю возможность заподозрить присутствие Фантомаса в том или ином эпизоде, но одновременно не быть уверенным в своем узнавании до конца. Актеру Рене Наварру, играющему Фантомаса в фильмах Л. Фейада, приходилось не только тщательно гримироваться, но еще и создавать визуальные сигналы, пробуждающие тревожные догадки зрителей (например, особым образом вести себя на крупном плане – не смотреть прямо, а скашивать или опускать глаза и т.п.). Подобными средствами авторы фильма старались придать образу Фантомаса ту пугающую мистичность, которая присутствовала в литературных источниках о нем.

Первые кинокартины Л. Фейада оказали влияние как на последующие снятые фильмы о Фантомасе, так и на нереализованные замыс-

лы – сценарии 1915 и 1926 гг. [Artiaga, Letourneux, 2013 a, p. 164–165]. Найдённые этим режиссером приемы были подхвачены и развиты последующими авторами экранизаций. В фильме близкого сюрреалистам бельгийского режиссера Эрнста Мёрмана «Господин Фантомас» (1937) была дана повторяющаяся последовательность ключевых сцен (убийство, преследование, арест, бегство), снятых в абстрактном пространстве, так что вся история представляла видением, мороком. Как у сюрреалистов, у Мёрмана, видящего в Фантомасе своего рода альтер эго, в образе главного героя соединялись манящее, завораживающее обаяние и пугающий, устрашающий зрителя жестокий цинизм, а в интерпретации романного сюжета смешивались насилие и сексуальность. Жестокий, наполненный фрейдистскими мотивами кинематографический сон о Фантомасе будоражил умы буржуазной публики. Не случайно в обществе «прекрасной эпохи» одновременно ширилась и апология, и критика экранных версий «Фантомаса»: в киноадаптациях усматривали упрощение литературы, которая и без того не отличалась художественным новаторством [Steimber, Vasen, Jost, 1997, p. 49]. Если литературные критики беспокоились о порче читательского вкуса и поведения под воздействием «плохого чтения», то кинокритики сетовали на наглядность безнравственности и насилия, представленных в фильмах. Это, однако, не мешало росту популярности экранизаций романов о Фантомасе.

Одна из наиболее любопытных черт данного культурного мифа заключается в том, что как само имя Фантомаса (соединение слов «фантом» и «маска»), так и его преступные авантюры (постоянная перемена облика, переодевания, смена имен и пр.) предполагают отсутствие лица, узнаваемых и устойчивых внешних черт. Все это как будто препятствует интермедияльному воплощению персонажа в живописи или в кино. Но это обстоятельство лишь побуждало искать особые способы «портретирования» «гения Зла»: испанский художник-кубист Хуан Грис, создавая в 1915 г. картину под названием «Фантомас», дал этой картине подзаголовок «Трубка и газета» и действительно обошелся без изображения какой-либо человеческой фигуры или лица.

Парадоксальным образом, не имея ни лица, ни тела – ничего, что могло бы твердо идентифицировать эту фигуру, Фантомас тем успешнее синтезировал воображение современников. «Человек без лица в

XX столетии становится выражением правды о своем времени, спрятанной под слегка уродливой маской, оживляющей старые фантазмы о низах общества, показывающей, как насилие сопротивляется общественному спокойствию и возрождает мечты о бунте и наступлении» [Artiaga, Letourneux, 2013 а, р. 16]. Поскольку читатели и зрители не имели возможности обнаружить в Фантомасе какую-либо конкретную персону, а поведение героя внешне было безупречно, повадки – аристократичны, они могли одновременно ненавидеть этого антигероя и восхищаться им, даже втайне желать стать им [Artiaga, Letourneux, 2013 а, р. 145].

Названная Блезом Сандрамом «Энеидой современности», серия о Фантомасе не случайно оказывается предметом восхищенного интереса сюрреалистов, поскольку заглавный герой воплощает «денди нового типа, невозмутимого и аморального, великолепно использующего технологии и медиа своего времени» [Cohen, 2013].

Фантомас и сюрреалисты

«Прекрасная эпоха» была причудливым сочетанием «удовольствий» и «преступлений»: рост преступности, приметы «револьверного», а вслед за ним «бомбового» времени находили свое отражение в репортажах периодической печати, усиливая у населения ощущение беспокойства и незащитности. В пору своего возникновения Фантомас не воспринимался как пародия, а был одновременно пугающим и притягивающим персонажем. Не случайно мифологическая фигура заглавного героя романов Сувестра и Аллена привлекла внимание Блеза Сандрама, Макса Жакоба и Гийома Аполлинера, создавших в 1913 г. Общество друзей Фантомаса. В 1914–1915 гг. Хуан Грис стал включать образ романного антигероя в свои кубистские коллажи, а в 1920–1930-е годы Фантомасом заинтересовались сюрреалисты. Они нашли в «Фантомасе» различные сюжетные мотивы, а авторов серии объявили предшественниками автоматического письма. Самая небрежность стиля романов, быстрота их сочинения были для писателей авангарда похвальными чертами, поскольку в их среде господствовал стиль спонтанности, необузданности воображения. Что же касается главного персонажа, то «в течение двух десятилетий аван-

гардисты, присвоив этого героя, использовали его имя как лозунг, предназначенный поражать умы» [Artiaga, Letourneux, 2013 а, р. 71].

Внимание этих писателей к фигуре заглавного персонажа может служить фундаментом для понимания механизма создания подобного мифа, полагают исследователи: круг поэтов-сюрреалистов «открывает в Фантомасе редкую поэтическую ценность, нечто вроде урбанистического примитивизма, в котором изображения, кажущиеся пришедшими из сновидений, смешиваются с актуальными событиями (крушением российской империи, дипломатическими коллизиями), чтобы воссоздать фантастику повседневности» [Dictionnaire des mythes ..., 2003, р. 130]. Романы о «Фантомасе» привлекали сюрреалистов еще и тем, что обильно включали в себя элементы «готического», поскольку они высоко ценили авторов «черных романов» «с их тайнами, замками, привидениями, всевозможными чудесами» [Андреев, 2004, с. 8]. Блез Сандрар первым посвятил Фантомасу стихотворение, опубликованное в марте 1914 г. Макс Жакоб в июле-августе 1914 г. сочинил две поэмы – «Фантомас» и «Снова Фантомас». Гийом Аполлинер в том же году напечатал об этом герое стихотворение и статью, а Робер Деснос стал постоянно откликаться статьями на выход новых романов, фильмов и иллюстраций о Фантомасе. В журнале дадаистов под названием «Ерюттаретил» (Eruttaretil, слово *littérature*, записанное задом наперед) в 11–12 номере за 1923 г. Фантомас был объявлен потомком Лотреамона, кузеном Артюра Рембо и Альфреда Жарри, сводным братом Гийома Аполлинера, Жака Ваше и Реймона Русселя. В 1938 г. статья о Фантомасе была включена в «Краткий словарь сюрреализма», составленный Андре Бретоном и Полем Элюаром. Литературный авангард, к которому принадлежали эти писатели, привлекла эксцентричность образа, отсутствие в нем устойчивой идентичности, сплетение обезличенности и всемогущества, героизация бунтарства, жестокости и безнравственности. Кроме того, как верно заметили французские специалисты, «Фантомас пугает, он – то чудовище, которое олицетворяет бессознательное современников, но он также – плод культуры досуга и развлечения, в каковую он прекрасно вписывается» [Artiaga, Letourneux, 2015, vol. 5, р. XI]. Подобное сочетание пугающего и развлекающего – характерная черта «прекрасной эпохи».

Парадоксально, что, отталкиваясь от интермедийности образа Фантомаса, писатели-авангардисты превратили его в литературный

миф, который, с одной стороны, выделял крайнюю «модерность» (modernité) образа и делал его способом борьбы с традицией, а с другой – был средством обнаружения в романной серии и киноверсиях «Фантомаса» коллективного воображаемого, имеющего долгую культурную традицию, в том числе – рожденную еще в XVIII в. традицию литературной готики, и выражающего темную сторону народного бессознательного периода Belle époque.

Заключение

Рубеж XIX–XX вв. был для Франции сложным, неоднозначным временем: Париж больше, чем когда-либо являлся космополитическим центром притяжения для многих актеров, композиторов, живописцев и писателей, на довоенные десятилетия пришлось и развитие новых видов искусства, и прогресс в возможностях проводить досуг, и разнообразные технологические изобретения, облегчающие повседневное существование. В то же время новые научные, технические открытия отнюдь не сдержали роста преступности, не уничтожили жестокие банды апашей, не отменили политические бунты анархистов, не укрепили безопасность жителей. Образ Фантомаса как безжалостного, всесильного и неуловимого преступника, который пугает и одновременно вызывает восхищение дерзостью и изобретательностью своих преступлений, слился с образом амбивалентной – привлекательной и опасной «прекрасной эпохи». В то же время этот миф обновлялся, разрастался, оставаясь востребованным в популярной литературе на протяжении всего XX столетия. Когда в 1960-е годы появились новые киноверсии «Фантомаса» – фильмы А. Юнебеля «Фантомас» (1964), «Фантомас разбушевался» (1965) и «Фантомас против Скотленд-Ярда» (1966), они на первый взгляд констатировали «конец мифа о Фантомасе» [Moine, 2000, p. 455]: страхи перед «городскими тайнами» начала века рассеялись. Хотя латексная маска, используемая в демонстрации «подлинного» лица Фантомаса, оказалась удачной находкой для воплощения монструозности и одновременно безликости гения зла, этот злодей заметно утратил свою силу, став скорее комическим персонажем и в качестве такового уступив первый план еще более комической фигуре – комиссару Жюву в исполнении замечательного актера Луи де Фюнеса. Афиши фильмов Юнебеля стали

изображать не одинокую фигуру таинственного преступника, а пару актеров-персонажей: Фантомаса / Жана Маре и Жюва / Луи де Фюенса, а фильмы превратились в забавные киноистории о соперничестве карикатурного злодея с карикатурным полицейским.

Такая трансформация образа Фантомаса позволила острее понять, что персонаж романов Сувестра и Аллена был идеальным воплощением культуры «прекрасной эпохи», своего рода суммой страхов городского населения начала XX в. Когда же страх рассеялся, на первый план проступило то, что в определенной мере присутствовало и в текстах романов: «ужасное порой соперничало в них с юмористическим» [Dictionnaire ..., 2007, p. 157]. Однако если в текстах 32 романов можно было обнаружить комические эпизоды и интонации, то одновременно смех в них, как верно отмечает А. Одюро, был «нерушимо связан с ужасом» [Audureau, 2010, p. 102]. «Гений зла» хотя и выступал сниженным вариантом дьявола, можно сказать, перефразируя Макса Жакоба (назвавшего серию о Фантомасе «Ницше для кухарок») «Сатаной для кухарок», он все же вызывал у читателей чувство страха. А «возрождение» мифа о Фантомасе в новых исторических условиях обернулось его перерождением в забавную историю соперничества карикатурного злодея с карикатурным полицейским. Любопытно, что задуманная еще в 2010 г. режиссером Кристофом Ганом экранизация «Фантомаса», в которой он хотел отойти от комизма Юбенеля, но в то же время снять своего рода французский вариант американского фильма-комикса «Железный человек» (2008), так и не состоялась до сегодняшнего дня: символ «прекрасной эпохи» модерна, по-видимому, сопротивлялся новой киноэстетике. Только избавившись от знаков «готического», превратившись из носителя «черного юмора» первоисточников в забавную фигуру супермена-антигероя, образ Фантомаса прижился в разнообразных современных мюзиклах – от первого музыкального спектакля 1984 г. в парижском театре Дежазе до антрепризной постановки мюзикла 2022 г. в театре Тулузы.

С другой стороны, при сохранении знаков готического Фантомас как миф о непобедимом гении зла оказался способен продолжить свою жизнь в современных фильмах-триллерах и в романах ужасов: так, в 1980 г. вышли четыре телесериалы, снятые Клодом Шабролем и сыном Луиса Бунюэля – Хуаном Луисом Бунюэлем по четырем первым романам о Фантомасе. В этих фильмах действие было перенесено

в конце 1920-х годов (и упоминался знаменитый сюрреалистический фильм Бунюэля-старшего «Андалузский пес»), но при этом мистическая и устрашающая атмосфера жестокости, насилия была воспроизведена и даже усилена. Следы влияния «Фантомасианы» можно найти и в сочинениях американского писателя Стивена Кинга, французского романиста Франка Теллье, в серии компьютерных игр «Обитель зла» (Resident Evil) и др.

Очевидно, одна из главных функций романов о Фантомасе состоит в том, чтобы служить посредником, связующим звеном между поэтикой готического романа и новейшими сочинениями – кинофильмами-триллерами, романами-хоррорами и т.п.

Список литературы

Андреев Л.Г. Сюрреализм. – Москва : Гелеос, 2004. – 352 с.

Чекалов К.А., Пахсарьян Н.Т. Архитектоника романного цикла П. Сувестра и М. Аллена о Фантомасе и проблема серийности в массовой литературе // Studialitterarum. – 2017. – Т. 2, № 4. – С. 114–133.

Шарый А.В. Знак F : Фантомас в книгах и на экране. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 192 с.

Artiaga L., Letourneux M. « Après Fantômas » // Souvestre P., Allen M. Fantômas. Edition intégrale. – Paris : Robert Laffont, 2015. – Т. 5. – P. VII–XIX.

Artiaga L., Letourneux M. Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire. – Paris : Les Prairies ordinaires, 2013 a. – 183 p.

Artiaga L., Letourneux M. Fantômas, les racines du mal // Souvestre P., Allen M. Fantômas. Edition intégrale. – Paris : Robert Laffont, 2013 b. – Т. 1. – P. VII–XVI.

Audureau A. Etudes des couvertures de la série des Fantômas dessinées par Gino Sratace entre 1911 et 1913 // Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. – 2013. – Vol. 11, N 1 : Fantômas dans le siècle. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>.

Audureau A. Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts. – Rennes : Presses univ. de Rennes, 2010. – 334 p.

Boyer A.-M. Questions de la paralittérature // Poétique. – 1994. – N 98. – P. 131–151.

Casta I.-R. Le cirque et la princesse: Fantômas comme raccommodeur de la Belle époque // Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. – 2013. – Vol. 11, N 1 : Fantômas dans le siècle. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>.

Cohen N. Fantômas ou le mythe de “l’homme moderne” chez les poètes des années 1910 et 1920 // Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique. [Revue électronique]. – 2013. – Vol. 11, N 1 : Fantômas dans le siècle. – URL: <http://belphegor.revues.org/126>

- Dall'Asta M.* Fantômas, le cinéma // Souvestre et Allain. Fantômas. – Paris : Laffont, 2014. – T. 4. – P. VII–XV.
- Dictionnaire des mythes du fantastique / P. Brunet, J. Vion-Dury dirs. – Limoges : Presses univ. de Limoges, 2003. – 313 p.
- Dictionnaire du roman populaire francophone/Sous la direction de Daniel Compère. – Paris : Nouveau Monde, 2007. – 490 p.
- Glinoe A.* La littérature frénétique. – Paris : PUF, 2009. – 275 p.
- Hamon Ph.* Fait divers et littérature // Romantisme. – 1997. – N 97. – P. 7–16.
- Kalifa D.* “Belle époque”: invention et usages d’un chrononyme // Revue d’histoire du XIXe siècle. – 2016. – N 52 : Chrononimes. Dénommer le siècle. – P. 119–132.
- Kalifa D.* L’encyclopédie du crime et de l’apacherie // Souvestre et Allain. Fantômas. – Paris : Laffont, 2013. – T. 2. – P. VII–XVI.
- Kalifa D.* La véritable histoire de la Belle époque. – Paris : Fayard, 2017. – 296 p.
- Lacassin F.* Fantômas, ou l’Enéide des temps modernes // Souvestre et Allain. Fantômas. Préface. – Paris : R. Laffont, 1987. – P. 7–30.
- Lenoble B.* Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : L’exemple du Journal (1892–1935) // Revue d’histoire moderne et contemporaine. – 2005. – N 52–1. – P. 175–197.
- Migozzi J.* Boulevard du populaire. – Limoges : Pulim, 2004. – 243 p.
- Moine R.* Les Fantômas de Hunebelle: la défaite d’un mythe // De l’écrit à l’écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques. – Limoges : PULIM, 2000. – P. 453–466.
- Mollier J.-Y.* La naissance de la culture médiatique à la Belle Epoque: mise en place des structures de diffusion de masse // Etudes littéraires. – 1997. – Vol. 30, N 1. – P. 15–26.
- Mollier J.-Y.* Genèse et développement de la culture médiatique du XIX au XX siècle // De l’écrit à l’écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques. – Limoges : PULIM, 2000. – P. 27–38.
- Souvestre et Allain.* Fantômas. – Paris : Laffont, 2013. – T. 1. – 1275 p.
- Steimber O., Vassen M., Jost F.* Des genres populaires à la télévision: études d’une transposition // Réseaux. – 1997. – Vol. 15, N 81. – P. 47–59.
- Pagello F.* Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade’s Series on International Cinema during the 1910 s // Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle. – 2013. – Vol. 11, N 1. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>.
- Vachonfrance-Levet B.* Fantômas – A l’ombre de la guillotine (Louis Feuillade, 1913) ou Quand le cinéma s’émancipe // Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle. – 2013. – Vol. 11, N 1. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>

References

- Andreev, L.G. *Syurrealism* [Syurrealism]. Moscow, Geleos Publ., 2004. 352 p. (In Russ.)
- Chekalov, K.A., Pahsar'yan, N.T. Arhitektonika romannogo cikla P. Suvestra i M. Allena o Fantomase i problema serijnosti v massovoj literature [Architectonics of the

novel cycle by P. Suvestra and M. Allen about Fantomas and the problem of seriality in popular literature]. In *Studialitterarum*. Vol. 2, no. 4, 2017, pp. 114–133. (In Russ.)

Sharyj, A.V. *Znak F: Fantomas v knigah i na ekrane* [Sign F: Fantomas in books and on the screen]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 192 p. (In Russ.)

Artiaga, L., Letourneux, M. “Après Fantômas “. In Souvestre P., Allen M. *Fantômas. Edition intégrale*. Vol. 5. Paris, Robert Laffont Publ., 2015. – P. VII–XIX. (In French)

Artiaga, L., Letourneux, M. *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris, Les Prairies ordinaires Publ., 2013 a. 183 p. (In French)

Artiaga, L., Letourneux, M. Fantômas, les racines du mal. In Souvestre P., Allen M. *Fantômas. Edition intégrale*. Vol. I. Paris, Robert Laffont Publ., 2013 b, pp. VII–XVI. (In French)

Audureau, A. Etudes des couvertures de la série des Fantômas dessinées par Gino Sratice entre 1911 et 1913. In *Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique], Vol. 11, no. 1. 2013. Fantômas dans le siècle. URL: <http://belphegor.revues.org/110>. (In French)

Audureau, A. *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*. Rennes, Presses univ. de Rennes Publ., 2010. 334 p. (In French)

Boyer, A.-M. Questions de la paralittérature. In *Poétique*, no. 98, 1994, pp. 131–151. (In French)

Casta, I.-R. Le cirque et la princesse: Fantômas comme raccommodeur de la Belle époque. In *Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique], Vol. 11. no. 1, 2013. Fantômas dans le siècle. URL: <http://belphegor.revues.org/110>. (In French)

Cohen, N. Fantômas ou le mythe de “l’homme moderne” chez les poètes des années 1910 et 1920. In *Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique*. [Revue électronique]. Vol. 11. no. 1, 2013. Fantômas dans le siècle. URL : <http://belphegor.revues.org/126> (In French)

Dall’Asta, M. Fantômas, le cinéma. In *Souvestre et Allain. Fantômas*, vol. 4. Paris, Laffont Publ., 2014, P. VII–XV. (In French)

Dictionnaire des mythes du fantastique, P. Brunet, J. Vion-Dury dirs. Limoges, Presses univ. de Limoges Publ., 2003. 313 p. (In French)

Dictionnaire du roman populaire francophone/Sous la direction de Daniel Compère. Paris, Nouveau Monde Publ., 2007. 490 p. (In French)

Glinoe, A. *La littérature frénétique*. Paris, PUF Publ., 2009. 275 p. (In French)

Hamon, Ph. Fait divers et littérature. In *Romantisme*, no. 97, 1997, pp. 7–16. (In French)

Kalifa, D. “Belle époque”: invention et usages d’un chrononyme. In *Revue d’histoire du XIXe siècle*, no. 52, 2016. Chrononimes. Dénommer le siècle. Pp. 119–132. (In French)

Kalifa, D. L’encyclopédie du crime et de l’apacherie. In *Souvestre et Allain. Fantômas*. Vol. 2. Paris, Laffont Publ., 2013, P. VII–XVI. (In French)

Kalifa, D. *La véritable histoire de la Belle époque*. Paris, Fayard Publ., 2017. 296 p. (In French)

Lacassin, F. Fantômas, ou l’Enéïde des temps modernes. In *Souvestre et Allain. Fantômas. Préface*. Paris, R. Laffont Publ., 1987, pp. 7–30. (In French)

Lenoble, B. Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : L'exemple du Journal (1892–1935). In *Revue d'histoire moderne et contemporain*, no. 52, 1, 2005, pp. 175–197. (In French)

Migozzi, J. *Boulevard du populaire*. Limoges, Pulim Publ., 2004. 243 p. (In French)

Moine, R. Les Fantômas de Hunebelle: la défaite d'un mythe. In *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Limoges, PULIM Publ., 2000, pp. 453–466. (In French)

Mollier, J.-Y. La naissance de la culture médiatique à la Belle Epoque: mise en place des structures de diffusion de masse. In *Etudes littéraires*. Vol. 30, no. 1, 1997, pp. 15–26. (In French)

Mollier, J.-Y. Genèse et développement de la culture médiatique du XIX au XX siècle. In *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Limoges, PULIM Publ., 2000, pp. 27–38. (In French)

Souvestre et Allain. *Fantômas*. Vol. I. Paris, Laffont Publ., 2013. 1275 p. (In French)

Steimber, O., Vasen, M., Jost, F. Des genres populaires à la télévision: études d'une transposition. In *Réseaux*, Vol. 15, no. 81, 1997, pp. 47–59. (In French)

Pagello, F. Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade's Series on International Cinema during the 1910 s. In *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle, Vol. 11, no. 1, 2013. URL: <http://belphegor.revues.org/110>. (In French)

Vachonfrance-Levet, B. Fantômas – A l'ombre de la guillotine (Louis Feuillade, 1913) ou Quand le cinéma s'émancipe. In *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle. Vol. 11, no. 1, 2013. URL: <http://belphegor.revues.org/110> (In French)