

ского века” [1, р. 236]. При этом далеко не все тогдашние критики оценивали романтическую словесность в позитивном плане – имело место и восприятие романтизма как пагубного, тормозящего развитие литературы явления, как фактора интеллектуальной и моральной деградации.

Между тем Гастон Леру – в отличие, скажем, от Мориса Леблана – с самого начала позиционировал себя именно как приверженец так называемого “популярного романа”. Поэтому и влияние на него романтизма должно оцениваться в общем контексте того “модуса массового”, который присутствовал в прозе XIX века. Как указывает Н.А. Литвиненко, “созидаемые романтиками мифы оказывали влияние <...> на этическое сознание не только XIX, но и XX века, заставляя всматриваться в те метаморфозы добра и зла, носителями которых становились Каин, Демон, Ахав или Фантомас” [2, с. 51]. Точно так же и романтическая поэтика становится устойчивой составляющей массовой литературы – вплоть до наших дней.

“Черный” романтизм (к которому как раз и тяготеет творчество Леру) сохранял свое влияние на массового читателя еще и потому, что постоянно находил себе “подпитку” на страницах периодических изданий. Стремление к сенсационности, выбор “сильнодействующих средств”, фраппирующая воображение поэтика, особое внимание к кровавым подробностям преступлений – все эти составляющие были характерны и для прессы “прекрасной эпохи” (не только собственно “желтой”), и для значительной части массовой литературной продукции. Как в газетах, так и в популярных журналах остросюжетные произведения соседствовали с жутковатыми документальными репортажами. Например, выходивший с 1905 года журнал энциклопедического характера “Je sais tout” (где печатались новеллы Конан Дойла и самые первые похождения Арсена Люпена) опубликовал в одном из первых номеров статью дипломата Филиппа Бертло о китайских пытках и казнях, с надлежащими иллюстрациями. С другой стороны, статьи научно-популярного содержания, посвященные тем или иным сенсационным изобретениям и открытиям, как бы уравнивались в правах с романом-фельетоном (романом с продолжением); так, 16 января 1913 года газета “Le Temps” опубликовала очередной материал об экспериментах прославленного хирурга, нобелевского лауреата Алексиса Карреля именно в “подвале” одной из полос, под рубрикой “Фельетон”. Всё сказанное имело особое значение для Гастона Леру, не только известного писателя, но и знаменитого журналиста.

Но зависимость Леру от романтизма никак не исчерпывается общими генетическими узами, связывающими популярное чтение с романтической поэтикой и идеологией. Интересно, что самым первым его художественным произведением стал сонет во славу Ламартина, написанный в девятнадцатилетнем возрасте (вероятно, именно в память об этом событии эпизодический персонаж пьесы “Тайна желтой комнаты” – не романа! – носит имя Ламартин; к тому же он репортер по профессии). В разных своих произведениях Леру вполне сознательно и часто не без озорства упоминает и цитирует источники, связанные с различными национальными вариантами романтизма. Так, связь с английским романтизмом подчеркнута в повести Леру “Взломанное сердце” (1920), которая представляет собой едва ли не уникальный для его творчества образец необъясненной мистики. Главная героиня повести носит “праерафаэлитское” имя Корделия; сюжет основан на не вполне каноническом любовном треугольнике: повествователь (его зовут Гектор) еще с юных лет пылает к Корделии высокой страстью, но его соперник Патрик подчиняет себе астральное тело девушки, так что она начинает во сне принимать Патрика за Гектора. Пробудившись, Корделия призывает Гектора прочесть наизусть ей “Лару” и “Корсара” Байрона:

«Ну же! Ну же, дорогой, не заставляй себя упрашивать! Поторопись! Ведь стихи эти столь прекрасны, столь трогательны, столь возвышенны! А потом, к концу, ты прочитаешь строки прощания Чайльд Гарольда с любимой родиной. Помнишь: “Прощай, прощай, любимая страна!” <...> а тем временем я, как и вчера, положу тебе голову на грудь, чтобы слышать, как твой милый голос исторгается из твоей груди!» [3, р. 691].

Гектор поражен: он хоть и прекрасно владеет английским языком, но “никогда не мог декламировать ни стихи Байрона, ни чьи-либо другие стихи” и «никогда не читал ни “Лару”, ни “Корсара”, ни “Чайльд Гарольда”».

Упоминание о “Ларе” тем более важно, что этот персонаж (“переодетый Корсар”, по словам Байрона) “добро со злом смешал”; указанная особенность роднит его со многими персонажами Леру, в том числе и с самым знаменитым – Эриком из “Призрака Оперы”.

Как видим, перед нами образец, с позволения сказать, “апофатического” усвоения английской романтической традиции со стороны героя – и вполне полноценного со стороны автора.

Опыт французских романтиков неизменно востребован во всем творчестве Леру. Его роман

“Король Тайна” (1908–1909) предваряет довольно пространное введение, в котором писатель отдает дань уважения “нашему общему предтече” – Александру Дюма; влияние автора “Графа Монте-Кристо” четко прослеживается и в уже упоминавшемся “романе мщения” “Человек ночи”, и в одном из его итоговых романов, чье название говорит само за себя: “Вавилонские могилы” (1926). Примечательно, что название одной из глав “Человека ночи” заключает в себе добродушную иронию по отношению к романтической драме: “Глава VIII, из которой станет ясно, что торговка с улицы Сантьяго может выказать не меньшее мужество, чем романтическая героиня в конце первого акта”.

Что же касается “Призрака Оперы”, то эта книга прямо-таки пронизана романтическими токами и отделана, как писал Гофман в “Крейслериане”, “блестящим романтическим пурпуром” (само слово “романтический” звучит в этом произведении Леру чаще, нежели в каком-либо другом сочинении писателя). Думается, именно это обстоятельство обусловило высокую популярность романа в массовой культуре XX века (хотя следует признать, что многие из его адаптаций грешат поверхностностью). Есть основания усмотреть в “Призраке Оперы” взаимодействие разных национальных вариантов романтизма. Эпизод бала-маскарада (глава X) ознаменован торжественным выходом Эрика в образе Красной Смерти; этот красочный, исполненный макабра плакат выглядит как своеобразный оммаж Эдгару По – первопроходцу фантастического и детективного жанров (Леру ссылается на По в “Тайне желтой комнаты” и “Аромате дамы в черном”, отчасти пародируя его). Наряду с “Маской Красной Смерти” основными гипотекстами по отношению к “Призраку Оперы” выступают произведения французских и немецких романтиков. Эрик (наделенный некоторыми автобиографическими чертами: как и Гастон Леру, он был сыном строительного подрядчика) напоминает не столько персонажей английских готических романов, сколько Гуинплен из романа Гюго “Человек, который смеется”, а отчасти и Квазимодо. Интертекстуальное начало в “Призраке Оперы” выражено гораздо сильнее, чем это может показаться на первый взгляд; чтение “с лупой” позволяет выявить в тексте иронические микроцитаты из поэзии Гюго.

С другой стороны, захлестывающая книгу стихия музыки и особая функция в ней “Дон Жуана” Моцарта и Лоренцо Да Понте (а именно с пражской премьеры этой оперы в октябре 1787 года Ж.-Л. Бакес начинает отсчет романтической эпохи [4, с. 206]) явно отражает воздействие Гофма-

на. Психотерапевтическая функция музыки, которая была существенна для Гофмана, отражена и в “Призраке Оперы”: Ангел Музыки, Эрик врачует свои душевные раны пением. Интересно также, что в “Необыкновенных страданиях директора театра” Гофман упоминает – правда, в метафорическом смысле – о камере пыток; не это ли упоминание натолкнуло Леру на мысль ввести уже настоящую пыточную камеру в текст “Призрака Оперы”? Наконец, верный своей привычке прибегать к цитированию реальных и воображаемых газетных статей, Леру – устами некоего П. де Сен-В. (тут наверняка имеется в виду театральный критик Поль де Сен-Виктор) – вдруг сравнивает певицу Кристину Даэ с главным героем одного из ключевых произведений немецкого романтизма:

“Два года назад на конкурсе в Консерватории Кристина Даэ всего лишь подавала большие надежды. Откуда же сегодня взялась эта возвышенность? Если только она не спустилась с неба на крыльях любви, остается думать, что она поднялась из глубин ада и что Кристина, как когда-то мэтр Офтердинген, заключила союз с дьяволом!” (здесь и далее курсив Леру; пер. Д. Мудролюбовой. – К. Ч.) [5, с. 27]. Разумеется, вся эта тирада соотносится с конкретной партией, о которой идет речь в воображаемой рецензии – партией Маргариты из “Фауста” Гуно; П. де Сен-В. на свой лад предвосхищает “нисхождение в ад”, которое позднее придется совершить героям романа; новалисовский “голубой цветок” остается вне поля зрения Леру.

Говоря о влиянии немецкого романтизма на Леру, нельзя не упомянуть об одном обстоятельстве, объективно затруднявшем процесс подобной рецепции. Общая волна национализма и антигерманизма, взметнувшаяся во Франции перед Первой мировой войной и особенно по ее ходу, не обошла и Леру, в своих романах “Адская колонна” и “Конфиту” (оба – 1916), “Рультабий у Круппа” (1917), в романной дилогии “Ужасающие приключения Герберта де Рениха” (1917), а также в пьесе “Эльзас” (1913) весьма нелестно отзывавшегося о немцах. При этом мишенью критики Леру (она явно окрашена присущей ему “черной” стилистикой) становится не только одержимость немцев идеей мирового господства, не только их агрессивность и кровожадность, но и неповторимый “сатанинский смех” как якобы черта национального характера. Достается здесь и выступившим в амплуа “ястребов” немецким писателям. По сути дела, в упомянутой дилогии Леру в полной мере солидаризуется с Роменом Ролланом, гневно осудившим шовинистическую позицию Томаса Манна (эссе немецкого писателя “Мысли военного

времени”, опубликованное на страницах журнала “Neue Rundschau” в 1914 году).

Всё сказанное, однако, было данью политической злобе дня, которая диктовала адаптацию собственной поэтики, а ещё больше – своего социального пафоса под требования времени; так, “сатанинский смех” в творчестве Леру на самом деле имеет бодлеровское происхождение и распространяется далеко не только на тех, кого писатель уничижительно именуется “немчурой” (“la bocherie”). Послевоенные романы писателя уже полностью свободны от антигерманских уколов.

Более существенным при оценке влияния немецкого романтизма на творчество Леру следует считать другое: устремленность к трансцендентному началу отнюдь не являлась доминантой его универсума. Хотя столь существенное для немецкого романтизма явление, как двоемирие, на свой лад отражено в произведениях французского писателя, но оно предстаёт значительно модифицированным. Вне всякого сомнения, контрастное противопоставление мира бюргерства (в случае с Леру – мелкой парижской и провинциальной буржуазии) и мира фантазии, иррациональных сущностей нередко возникает в произведениях французского писателя. Но если, по словам Н. Берковского, “у Гофмана рассказано, как изнутри разрушается архаический мир бюргерства и ремесла” [6, с. 473], то в прозе Леру мир ремесленников, клерков, служащих и торговцев выглядит незыблемым. Сказанное относится как к ранним его произведениям (роман “Двойная жизнь Теофраста Лонгэ”, 1903), так и к поздним (“Семёрка трэф”, 1921): запечатлённый здесь обывательский Париж не слишком-то романтичен, зато попытки насытить его игрой страстей (от любовных до карточных) зачастую оборачиваются бедой. Симптоматично также, что многослойный и по-настоящему устрашающий подземный мир Эрика в “Призраке Оперы” в конце романа вдруг открывает свою мещанскую, уютно-приземлённую, напоминающую об эстетике бидермейера сторону: “комод с медными ручками, кружевные салфетки, аккуратно наброшенные на спинки кресел, настенные часы с маятником и камин, где по сторонам стояли такие безобидные на вид шкатулочки, наконец, этажерка, где теснились раковины, красные подушечки-игельницы, кораблики из перламутра и огромное страусиное яйцо, – вся эта обстановка, отмеченная печатью трогательной безвкусицы, выглядевшей в *глубоких подземельях* Оперы столь спокойно и разумно, – неназойливо освещалась лампой под абажуром, стоявшей на круглом столике, и развеивала прошлые фантазмагии” [5, с. 316].

Гастон Леру, как уже говорилось, и сам был выходцем из мелкобуржуазной среды; в своих романах он рисует её то с добродушной иронией, то с едким сарказмом, но, так или иначе, никакой апологии аристократии в его творчестве не наблюдается. Более того, самая пространная из книг писателя “Царица шабаша” (1910), которая читается как своего рода мрачное пророчество бесславного заката австро-венгерской империи (условное название государства Австразия никого не способно ввести в заблуждение), демонстрирует абсолютную проницаемость социальных этажей: Габсбурги оказываются самым тесным образом связанными с полукриминальной разночинской средой, а император свободно и в одиночку прогуливается по улицам Вены (столица империи названа своим настоящим именем!).

С другой стороны, повышенный интерес писателя к гротескного вида “мелким бесам”, воплощающим собой низший ярус демонизма (таков, например, трёхрукий “карлик-параллелепипед” с подходящим именем Магнус из вышеупомянутого романа “Царица шабаша”) заставляет вспомнить об альбауне из “Истории Изабеллы Египетской” Фон Арнима и, конечно, о Цахесе. Но все-таки в данном случае Леру скорее ориентировался не столько на литературную память, сколько на поэтику столь любимого писателями начала XX века зрелища, как цирковое представление. Впрочем, и здесь Леру, возможно, идёт по стопам романтиков: по мнению современного исследователя, “мифология у Гофмана – не метафизика, а цирковое искусство” [7, с. 260].

Леру уже потому не мог обойти вниманием наследие немецких романтиков, что именно они придали значительный импульс развитию “френтической” традиции во Франции, достойным наследником которой стал автор “Призрака Оперы”. Значение Гофмана для французского романтизма удачно сформулировал в одной из своих работ Сент-Бёв, восхищавшийся немецким писателем:

“... Пришел Гофман и нашел на границах видимого, на горизонте реального универсума некий темный, таинственный и до сих пор не замеченный уголок, в котором помог нам разглядеть особые отблески потустороннего света, странные тени, хрупкие пружины и всю оборотную сторону окружающей природы и человеческих судеб, неожиданную по отношению к тому, к чему мы привыкли <...> В этом удачном смешении, в этой точной мере чудесного и реального состоит главный секрет Гофмана, заставляющий нас трепетать и волноваться” [8, р. 382–383]. (Пер. Н.Т. Пахсарьян. – К. Ч.) Кроме того, как подчеркивал Жюль

Жанен, суть гофмановского универсума — это “смех, смешанный со слезами”; во многом сказанное можно отнести и к поэтике Леру.

Нельзя не упомянуть и о том, что само слово “фантастический” (в противовес “чудесному”) стало использоваться во Франции именно под влиянием Гофмана и прежде всего применительно к его творчеству (статья Ж.-Ж. Ампера “Гофман”, 1828, и статья Ш. Нодье “О фантастическом в литературе”, 1830) [9, с. 526]. Здесь сыграла неожиданно существенную роль неточность перевода: название гофмановского сборника “*Fantasiestücke in Callot's Manier*” (“Фантазии в манере Калло”) было передано французским переводчиком как “Фантастические рассказы” (“*Contes fantastiques*”) [10, p. 11].

Что касается Леру, то ему хотя и доводилось прибегать к понятию “фантастический”, но его отношение к этому понятию было сложным. Не случайно газетная версия романа “Двойная жизнь Теофраста Лонгэ” снабжена была подзаголовком “Фантастический роман”, а из отдельного издания подзаголовок выпал. Кроме того, одна из глав этой книги носит следующее ироническое название: “Глава XXXV, где мы начинаем погружаться в глубь фантастического — если только фантастическим мы назовем всё, что происходит не на поверхности Земли”. На самом же деле книга представляет собой сложный жанровый гибрид (детектив, гиньоль, оккультный роман, анархистская утопия, комическое нравописание), а к концу повествования рассказчик решительно заявляет: “Я ненавижу фантастическое”. И здесь уже налицо стремление писателя, с его отчетливой приверженностью к рационализации чудесного, ревизовать утвердившуюся в эпоху романтизма терминологию.

На наш взгляд, в одном сочинении французского писателя прямая связь с Гофманом совершенно очевидна. Произведение это, вне всякого сомнения, принадлежит к вершинам творчества Леру. Речь идёт о дилогии “Кровавая кукла” и “Машина-убийца”. В газетном варианте, правда, то была не дилогия, а роман в двух частях под названием “Кровавая кукла” (печатался в газете “*Le Matin*” с июля по сентябрь 1923 года); очень скоро книга вышла отдельным изданием как два самостоятельных романа. Эта издательская традиция удержалась до наших дней, и не только во Франции; в 2016 году московское издательство “Престиж-Бук” впервые выпускает полный русский перевод дилогии в виде двух самостоятельных томов.

Как и многие другие произведения Леру, дилогия навеяна одновременно и литературными

впечатлениями, и уголовной хроникой. Считается, что основным импульсом к написанию дилогии стал нашумевший процесс над убившим 11 женщин разного возраста и казненным в феврале 1922 года Анри Ландрю. Процесс имел огромный резонанс (места в зале заседаний бойко распродавались на чёрном рынке) и привлёк к себе внимание многих писателей и кинематографистов разных поколений, включая Жюль Ромена, Чарли Чаплина и Клода Шаброля. Писатель Артюр Бернед, подражатель и в прошлом приятель Леру (впоследствии их отношения испортились), в 1931 году посвятил Ландрю документальный роман. Однако в книге Леру реальные факты предстают в сильно трансформированном виде. Зато такая документальная деталь, как склонность Ландрю к стихоплетству, в романе рельефно выделена; более того, герой Леру обитает в той самой комнатке на парижском острове Сен-Луи, где когда-то якобы жил автор “Цветов зла”.

Главный персонаж первой части, непризнанный поэт, а по совместительству скромный переплётчик, ужасный урод Бенедикт Массон, безответно влюблён в живущую напротив прекрасную Кристину, дочь старого часовщика Норбера и невесту прозектора Жака Котантена. Однако помимо вышеназванных лиц в доме имеется ещё некий таинственный незнакомец, невероятной красоты, с которым Кристина обращается весьма вольно. Параллельно с этим одна за другой исчезают молодые девицы, которых Массон нанимал к себе в услужение; его подозревают в серийных убийствах, а затем Кристина становится свидетельницей сожжения Массоном трупа одной из девиц; Бенедикта судят и вскоре гильотинируют. Во второй части на первый план выдвигается таинственный незнакомец — он не человек, а сотворённый Норбером и Жаком андроид; зовут его Гавриил. Из безмозглого автомата, каким он представал в первой части, Гавриил превращается не только в мыслящее, но и глубоко чувствующее существо — и всё благодаря пересаженному в его голову мозгу несчастного, ни в чем на самом деле не повинного Бенедикта. Очеловечиваясь, Гавриил становится всё менее интересен Кристине, и это обстоятельство становится для него предметом душевных терзаний. Похитив Кристину, андроид не проявляет по отношению к ней никакого насилия (хотя и наводит немалый страх на парижан), а лишь покорно ждёт своей участи и в конце концов кончает с собой, бросившись со скалы.

В этом пересказе, который Ж. Женетт назвал бы “избирательным”, мы сознательно опустили очень существенную сюжетную линию, дабы не лишать “удовольствия от чтения” тех, кто впер-

вые возьмут в руки “Кровавую куклу” после прочтения данной статьи. Из пересказа ясно, что в основе книги лежит архетипический сюжет “Красавица и Чудовище”, а одним из гипотекстов для Леру стал в данном случае “Франкенштейн, или Освобожденный Прометей” Мэри Шелли. Это касается не только самого факта сотворения гомункулуса (сотворения, в обоих случаях как бы научно мотивированного), но и его невероятного уродства (“нечто более страшное, чем все вымыслы Данте”) [11, с. 44]. Правда, в дилогии Леру андроид, в противоположность монстру из книги Мэри Шелли, изумительно красив, уродством же наделён его alter ego Бенедикт Массон (кстати, и Эрик внешне несколько напоминает франкенштейновского монстра). Есть и другие, более частные схождения между книгой Мэри Шелли и дилогией Леру. Но всё же, по нашему убеждению, истинной литературной матрицей для Гастона Леру стала в данном случае знаменитая новелла Гофмана “Песочный человек”, опубликованная осенью 1816 года и написанная несколько раньше “Франкенштейна”.

Появление на свет “Песочного человека” было подготовлено новеллой “Автомат” (1814) из книги “Серапионовы братья”, где Гофман высказывает своё крайне негативное отношение к подобного рода механическим устройствам. Он пишет о том гнетущем впечатлении, которое производят на него мёртвые игрушки; для Гофмана это не что иное, как “объявление войны духовному началу” [12, с. 258]. При этом особое возмущение немецкого писателя вызывало вторжение автоматов в мир музыки, столь важной, можно сказать, священной для него стихии [13, с. 26–29]. Именно с этих позиций Гофман осуждает автоматы работы француза Вокансона и швейцарской семьи Воке-Дро; и те, и другие упоминаются также в “Кровавой кукле”, и притом с симпатией – создатель Гавриила, часовщик Норбер предстаёт как их продолжатель.

Перечислим сюжетные совпадения между “Кровавой куклой” и “Песочным человеком”, одновременно обращая внимание на расхождения в трактовке сходных мотивов.

1) Главный герой новеллы Гофмана Натанаэль влюблён в куклу Олимпию, а Кристина – в Гавриила. При этом Леру вносит в этот мотив новый акцент: для Кристины безмолвный (он полностью имитирует человека, но не способен произнести ни слова) Гавриил – примерно то же, что для маленькой девочки игрушка. Поэтому она “нянчится” с ним и в конце концов “портит” что-то в его устройстве, так что приходится его “убить”.

Сцену “убийства”, то есть временного демонтажа андроида, созерцает из своего окна Бенедикт. Что касается немоты Гавриила, то в этом отношении он выглядит как антонимический двойник Эрика из “Призрака Оперы” – последний, напомним, на протяжении долгого времени выступает в романе “за кадром”, именно как Голос (увидеть его Кристине долгое время не удастся, затем она лицезреет Эрика замаскированным и лишь на самой середине книги срывает с него маску).

2) В дилогии Леру подхвачен гофмановский мотив окна (символической границы между двумя мирами) [14, р. 74–81]. (Немецкий писатель разворачивает этот мотив и в своей поздней новелле “Угловое окно”.) Натанаэль любит через окно Олимпией, а Бенедикт Массон – Кристиной; при этом Бенедикт лицезреет еще и Гавриила; правда, он не в состоянии детально рассмотреть произведённую над андроидом “операцию”, которую воспринимает как самое настоящее убийство.

3) Из окна Бенедикт видит, что Кристина держит Гавриила в *платяном шкафу*. Шкаф фигурирует и в “Песочном человеке”; юный Натанаэль прячется в нём от страшного Песочника-Коппелиуса. В новелле упоминается и другой шкаф, на сей раз – бутафорский; это лишь декорация, за которой – нечто вроде алхимической лаборатории, “черная выемка, где стоял небольшой очаг” (здесь и далее новелла Гофмана цитируется в переводе А. Морозова. – К. Ч.).

4) Гавриил – пока он лишен мозга – безнадежно глуп, на что все время сетует Кристина. Так и Олимпия отличается “совершенным тупоумием”, повторяет одно только “Ах-ах!”, однако же ослеплённый любовью Натанаэль этого не замечает. Между тем, обретя мозг и очеловечившись, Гавриил полностью утратил расположение Кристины.

5) “Ты бездушный, проклятый автомат!” – в сердцах кричит Натанаэль Кларе, когда та оказывается не в силах оценить по достоинству его поэзию. Таким образом, центральный мотив андроида получает в “Песочном человеке” свою дополнительную подсветку на периферии сюжета – уже, скажем так, в метафорическом плане. Как и Натанаэль, Бенедикт Массон является непризнанным поэтом, причём он в своем дневнике (а этот дневник, сам по себе уже сигнализирующий о присутствии в книге романтической традиции, занимает существенное место в первой части дилогии) укоряет Крестину за бессердечность по отношению к себе: “я только что с ужасом приблизился к этой прелестной девице, спрашивая себя, что за бесстрастный метроном мерно стучит под ее корсажем?” [3, р. 362]. Впрочем, очень

скоро он сам себя опровергает: “нет-нет, тебя, о небесное создание, никак не назовешь бессердечной куклой” [3, р. 367] – последняя фраза вполне могла бы принадлежать и герою Гофмана.

6) В новелле Гофмана присутствует отчётливо ироническая нота: Олимпия часто чихает, скрывая этим звуком подзаподозрительного в ней механизма. Когда всему свету становится известно, что она кукла, светское общество старается всеми силами продемонстрировать свою принадлежность к виду *homo sapiens*: “во время чаепития все невероятно зевали и никто не чихал, чтобы отвести от себя всякое подозрение”. Что касается Гавриила, то он заводит свой механизм при помощи специальных ключей, так что чихать ему нет нужды. Однако, когда он удирает по улицам Парижа от разъярённых обывателей, публика тоже лихорадочно выдергивает из толпы всех тех, кто кажется ей куклой.

7) По ходу сюжета создатель Олимпии Коппелиус превращается в продавца барометров, пьемонтского механика Джузеппе Копполу. Не исключено, что здесь Гофман развивает устойчивый в XIX веке мотив “демонического итальянца” [15, с. 143–158], тем более что изобрел барометры действительно итальянец – Эванджелиста Торричелли. Италия у Леру предстает то в явно романтическом, то (реже) в криминальном ореоле; независимо от этого, автор “Кровавой куклы” был склонен – по стопам Гофмана, но на иной манер – наделять демоническим началом мелких торговцев и ремесленников. Вновь сошлёмся на Н. Берковского: “человек в социальном быту своем со всех сторон лимитирован, обескровлен, ослаблен. Кто был могучим волшебником, носил в себе грозную стихию, тот сейчас всего-навсего дрезденский антиквар, ученый-химик...” [6, с. 484]. В произведениях Леру нередки случаи, когда под обликом часовщика или торговца зонтиками скрывается демонический персонаж с высоким социальным статусом. И если творец Гавриила часовщик Норбер, в общем, оказывается вполне безобидным чудачком, то этого никак нельзя сказать о часовщике Батисте из упоминавшегося выше романа “Царица шабаша”. Его истинное имя – Жан Орк, а прототип Орка – эрцгерцог Австрии Иоганн Сальватор, он же Иоанн Орт (кстати, этот близкий друг погибшего в Майерлинге кронпринца Рудольфа упомянут в самом начале “Похождений бравого солдата Швейка”). Леру уготовил Батисту-Орку важную нарративную роль – именно он в конце романа становится проводником по кошмарной “Комнате скорби”, по сравнению с которой всё та же камера пыток

из “Призрака Оперы” выглядит веселым детским аттракционом...

8) Натанаэль в безумии низвергается с башни ратуши, Габриэль – в отчаянии, что не может завоевать сердце Кристины – бросает свои ключики в пропасть, а потом и сам бросается туда же.

9) Финал “Песочного человека” представляет собой зарисовку мещанского быта; перед нами саркастическая констатация торжества бидермейера: “Уверяют, что спустя много лет в отдаленной местности видели Клару, сидевшую перед красивым загородным домом рука об руку с приветливым мужем, а подле них играли двое резвых мальчуганов. Отсюда можно заключить, что Клара наконец обрела семейное счастье, какое отвечало ее веселому, жизнерадостному нраву и какое бы ей никогда не доставил смятенный Натанаэль”.

Торжество стандарта, констатируемое Гофманом, переходит и в диалогию Леру, с одной важной и ехидной коррективой. Эпилог “Машины-убийцы” разворачивается два года спустя после описанных ранее событий. За это время Кристина вышла замуж за Жака Котантена; молодая чета обосновалась именно в том небольшом городке Пейра-Кава к северу от Ниццы (сам Леру с 1909 года жил в Ницце), близ которого окончил свои дни Гавриил. У них рождается трое детей, причем “ни один не носит имени Габриэль”; тем не менее, останки андроида и его мозг у Кристины хранятся (мозг лежит в сосуде, в “рокфеллеровской” питательной сыворотке). Пожелав заново изготовить себе красивую игрушку, Кристина полезла в сосуд – но ничего там не обнаружила. Последняя фраза книги звучит так: “...Жак Котантен принял меры предосторожности!” [3, р. 622].

Таким образом, нарративная близость “Песочного человека” и “Кровавой куклы” не вызывает сомнений. Примечательно, однако, что Леру **камуфлирует этот источник**, переключая читательское внимание на два других громких имени: Гейне и Шеллинг. При этом, как мы увидим далее, приводимая в “Кровавой кукле” цитата из Шеллинга (возможно, мнимая) оказывается внедрена в реплику, приписанную Гейне. Столь существенная роль Гейне отражает тот повышенный интерес к творчеству немецкого писателя, который имел место во Франции в начале XX века.

В главе 11 второй части Леру ссылается на якобы опубликованную в парижской газете статью о похождении кровавой куклы. Речь идет о газете “Эпок” (это издание нередко упоминается в произведениях Леру, в том числе и в “Тайне желтой комнаты”, и в “Заколдованном кресле”). Статья

подписана “XXX” и снабжена постскриптумом от редакции, где как раз и содержится ссылка на Гейне. В другом месте автор дилогии называет и конкретную книгу, из которой почерпнута соответствующая развернутая цитата: это “О Германии” (точнее, речь идёт о работе “К истории религии и философии в Германии”, опубликованной на французском языке в 1835 году). Надо сказать, Леру очень точно цитирует книгу Гейне – за небольшими, но существенными исключениями.

Соответствующий пассаж имеет ключевое значение для “Кровавой куклы”, причём не только как “маргиналия” на полях истории об андроиде, но и с точки зрения функционирования интертекстуальной “машины”. Мы приводим цитату полностью, в переводе А. Горнфельда. При этом курсив в тексте принадлежит Леру; произведённые французским писателем купюры мы заключили в угловые скобки, а не вполне удачно переведённые Горнфельдом пассажи выделили жирным шрифтом; добавленный Леру фрагмент – подчеркиванием:

«Существует легенда об одном английском механике, который изобрел ряд остроумнейших машин и, наконец, пришел к мысли *смастерить человека*: создание рук его могло действовать и вести себя совсем как человек, в его кожаной груди было даже нечто вроде человеческого чувства, <не слишком отличавшегося от обычных чувств англичанина>; оно способно было выражать в членораздельных звуках свои ощущения (а кровавая кукла не умеет говорить, но зато умеет писать! И притом кровью!), а скрежет внутренних колес, пружин и винтов, который был слышен при этом, даже сообщал этим звукам настоящий <английский> акцент; короче говоря, автомат был безукоризненным джентльменом, но для того чтобы быть настоящим человеком, ему не доставало только одного – души. Души, однако, не мог ему дать английский механик, и злополучное создание, осознавшее такое свое несовершенство, денно и нощно терзало своего создателя мольбами дать ему душу. Всё настойчивее повторяемая мольба эта стала, наконец, настолько невыносимой для художника, что он обратился в бегство от своего произведения. Однако автомат не замедлил броситься за ним **на курьерских**; он следует за ним на материк, непрестанно гонится за ним по пятам и, когда подчас ему удастся его настигнуть, **визжит** <и гнусавит>: “Give me a soul”» [16, с. 272].

Колоритное выражение “броситься на курьерских” не вызывало бы возражений, когда бы при этом не исчезло очень важное для Леру – мастера детективного дискурса – слово “piste”; слово “виз-

жит” не вполне точно передает оригинал – там присутствует слово “grince”, то есть “скрипит” (по отношению к голосу автомата глагол этот кажется более точным). Но самое главное в другом: из произведённых Леру купюр становится ясно, что французский писатель искажил заключённый в данном абзаце смысл, аккуратно убрав из него ехидное подтрунивание над англичанами. Между тем смысл этот вполне определённо зафиксирован в продолжении текста, где процитированный пассаж как бы подвергается аллегорическому толкованию: “одной части английского народа стало невтерпеж ее механическое существование, и она требует души”.

Что же касается Шеллинга, то ситуация здесь более сложная. Имя знаменитого немецкого мыслителя возникает опять-таки в дневнике Бенедикта Массона. Став свидетелем той самой “операции”, которую часовщик и прозектор совершают над Гавриилом, несчастный влюбленный приходит к выводу, что “красавчик” умер, и ликует (одним соперником меньше!); «о! этот восторженный крик на пороге обретенной жизни! <...> но как осмелился я написать сии огненные слова? Возликовать трусливому убийству? Ах! И я **тоже** (выделено нами. – К. Ч.) согласен с Шеллингом: “высшие умы стоят выше закона”! Но являюсь ли я высшим умом? Может быть, да? Может быть, нет? Одно не подлежит сомнению: *я в высшем смысле проклятое создание!*» [3, р. 360] (курсив Гастона Леру. – К. Ч.). В оригинале использовано выражение *maudit supérieur* – тут несомненно присутствует отсылка к “Проклятым поэтам” и Верлену.

В этом пассаже обращает на себя внимание слово “тоже”. Леру явно с кем-то солидаризуется, но с кем? Как выясняется, автор “Кровавой куклы” заимствует закавыченную микроцитату вовсе не из самого Шеллинга, а из книги английского писателя, теоретика территориализма (боковая ветвь сионизма) Самюэля Зангвилла “Мечтали гетто”, впервые опубликованную в 1898 году. Французский перевод, которым пользовался Леру, был напечатан в 1910 году на страницах еженедельника “La Revue bleue”. Книга Зангвилла представляет собой подборку беллетризованных биографий выдающихся еврейских писателей и мыслителей, и в том числе Генриха (настоящее имя Хаим) Гейне.

Именно в этом жизнеописании (во французской версии соответствующая глава книги называется “La Tombe anticipée”, “Преждевременно похороненный”; в русском переводе 1913 года формулировка упрощена – “На смертном одре”) содержится полностью воспроизведённый Леру

тезис. Приведем его в том контексте, в каком афоризм возникает у Зангвилла:

«Нетрудно быть добродетельным, когда ты профессор чистого разума, исправный, точный механизм, по которому кенигсбергцы могут проверять свои часы. Ну а если ты принадлежишь к числу тех, которым кивают все розы и мигают все звезды... Я согласен с Шеллингом: “сильные духом стоят выше закона”» [17, с. 86] (выражение “сильные духом” вместо “высшие умы” – на совети русского переводчика. – К. Ч.).

Прикованный к постели Гейне в книге Зангвилла опротестовывает кантианство (хотя справедливости ради стоит отметить, что уроженцем Кёнигсберга был не только Кант, но и Гофман!) и скорее тяготеет к ницшеанскому пониманию мира, так что Шеллинг поминается здесь, по сути дела, всуе; точно так же происходит и в случае с Леру. Таким образом, цитата из Шеллинга, извлечённая из своего контекста, фактически подвергается ресемиотизации уже у Зангвилла, а тем более у Леру.

Более того, не совсем ясным остаётся, из какой именно книги Шеллинга Зангвилл позаимствовал этот афоризм (опять-таки справедливости ради напомним, что Гейне не являлся слишком большим поклонником Шеллинга). Он скорее напоминает известный афоризм Фридриха Шлегеля: “произвол поэта не терпит над собой никакого закона” [18, S. 205], вынесенный из сферы эстетики и одобренный щепоткой ницшеанства.

Между тем с учетом темы статьи интересно понять другое: почему, собственно, Леру вообще взялся за эту книгу Зангвилла – автора не особенно ему близкого? Думается, в “Мечтателях гетто” его внимание мог привлечь следующий пассаж: “я мертвый – живой, я живой мертвец. Подобно тени, я витаю над своей телесной оболочкой и живу в каком-то междуцарствии” [17, с. 85]. Тема перехода от жизни к смерти и обратно чрезвычайно сильно волновала Леру, и наиболее ярким тому свидетельством может служить роман “Человек, вернувшийся издалека” (1916). Конечно, и “готическое” название главы “Преждевременно похороненный” также полностью отвечает поэтике французского писателя (соответствующий эпизод имеется и в “Кровавой кукле”).

Но ещё более существенно другое. Творчество Зангвилла не сводится к еврейской теме. Он считается одним из первопроходцев детективного жанра: в своем романе “Тайна Биг Боу” (1892) Зангвилл во многом предвосхищает именно ту нарративную структуру, блистательным образцом которой является “Тайна желтой комнаты”, а

именно убийство, совершенное в запертом помещении. Нет никакого сомнения в том, что книга была известна Гастону Леру (хотя её французский перевод вышел только в 1993 г.).

В заключение следует отметить, что по ходу анализа многочисленных цитат и аллюзий в творчестве Леру (а исследователям ещё остается многое сделать в этом направлении) надо постоянно учитывать общий вектор его творчества: интеллектуальное развлечение. В этом отношении французский писатель развивает и гипостазировать заложенную уже в произведениях Гофмана – как представителя позднего немецкого романтизма – тенденцию к беллетристичности. Как пишет Д.Л. Чавчанидзе, «философичность содержания никогда не входила в задачу Гофмана, и в “беллетристичности” его сюжета на исходе романтической эпохи могло отчасти играть роль неприятие широко распространившейся моды на философию» [19, с. 47–52].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Glorieux J.-P.* Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885–1914). Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1982. 526 p.
2. *Литвиненко Н.А.* Массовая литература и романтизм. М., Эконинформ, 2015. 182 с. [Litvinenko, N.A. *Massovaya literatura i romantizm* [Mass Literature and Romanticism]. Moscow: Ekoninform Publ., 2015. 182 p.]
3. *Leroux G.* Aventures incroyables. P., Laffont, 1992. 1222 p.
4. *Backès J.-L.* Musique et littérature. Essai de poétique comparée. P., Presses Universitaires de France, 1994. – 285 p.
5. *Леру Г.* Призрак Оперы. СПб., Азбука-Аттикус, 2015. 352 с. [Leroux, G. *Prizrak Opery* [The Phantom of the Opera]. St. Petersburg: Azbuka-Attikus Publ., 2015. 352 p.]
6. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., Художественная литература, 1974. 568 с. [Berkovskiy, N.Ja. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Leningrad: Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1974. 568 p.]
7. *Сафрански Р.* Гофман. М., Молодая гвардия, 2005. 383 с. [Safranski, R. *Gofman* [Hoffman]. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ., 2005. 383 p.]
8. *Sainte-Beuve Ch.* Hoffmann. Contes Nocturnes // Sainte-Beuve. Oeuvres. P.: Gallimard, 1966. Vol. 1: Premiers lundis.
9. *Пахсарьян Н.Т.* Романическая проза Теофиля Готье: между реальностью и воображением //

- Готье Т. Романическая проза. В 2-х т. Т. 1. М., Ладомир–Наука, 2012. С. 521–550. [Pakhsarian, N.T. [Novellistic Prose of Theophile Gautier: Between Reality and Imagination] *Got'e T. Romanicheskaja proza. V 2-h t. T. 1* [Gauthier T. Novels. In 2 v. V. 1]. Moscow: Lodomir–Nauka Publ., 2012. P. 521–550.]
10. Fournier Kiss C. La ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860–1915). Lausanne, L'Âge d'homme, 2007. 356 p.
11. Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. Последний человек. М.: Ладомир–Наука, 2010. 667 с. [Shelley, M. *Frankenshtejn, ili Sovremennyj Prometej. Poslednij chelovek* [Frankenstein, or The Modern Prometheus; The Last Man]. Moscow: Lodomir–Nauka Publ., 2010. 667 p.]
12. Гофман Э.Т.А. Полн. собр. соч.: В 2-х т. М.: Альфа-книга, 2011. Т. 2. 1280 с. [Gofmann, E.T.A. *Poln. sobr. soch.: V 2-h t.* [Complete works: In 2 vols.]. Moscow: Alfa-kniga Publ., 2011. V. 2. 1280 p.]
13. Куличихина М.А. Тело-автомат в новелле Э.Т.А. Гофмана “Песочный человек” // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых: В 3-х ч. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2008. Вып. 11, ч. II. [Kulichihina, M.A. [A Body-Automation in E.T.A Hoffmann's Short Story “The Sandman”] *Filologicheskie Etjudy: Sb. nauch. st. molodyh uchenyh: V 3-h ch.* [Philological Studies: Collection of the Young Scholars' Papers: In 3 Parts]. Saratov: Saratov University Press Publ., 2008. Fasc. 11, ch. II. P. 26–29.]]
14. Del Lungo A. La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire. P.: Seuil, 2014. 520 p.
15. Чекалов К.А. Образ демонического итальянца во французской прозе XIX века: от романтизма к массовой литературе // Проблемы итальянистики. Вып. 6. Итальянская идентичность: единство в многообразии. М.: РГГУ, 2015. [Chekalov, K. A. [The Image of a Demonic Italian in the French Prose of the 19th Century: From Romanticism to Popular Literature] *Problemy ital'janistiki. Vyp. 6. Ital'janskaja identichnost': edinstvo v mnogoobrazii* [Italianistic Issues. Vol. 6. The Italian Identity: A Unity in Diversity]. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 2015. P. 143–158.]
16. Гейне Г. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. М., Художественная литература, 1982. 590 с. [Heine, H. *Sobr. soch.: V 6 t. T. 4* [Collected works: In 6 vols. V. 4]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982. 590 p.]
17. Зангвиль И. Мечтатели гетто. Пер. с англ. Е. Бройдо. М., Польза, 1913. 168 с. [Zangwill, I. *Mechtateli getto. Per. s angl. E. Brojdo* [Dreamers from the Ghetto. Translation from English by E. Brojdo]. Moscow: Polza Publ., 1913. 168 p.]
18. Schlegel F. Werke: in zwei Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. Bd. I. Автор статьи благодарен А.Д. Жук за указание на этот источник.
19. Чавчанидзе Д.Л. О беллетристичности и философичности сочинений Э.Т.А. Гофмана // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72, № 3. [Chavchanidze, D.L. [On Belletristic and Philosophical Style in the Works of E.T.A. Hoffmann] *Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature]. 2013. V. 72, № 3. P. 47–52.]