

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

### Резюме

В настоящей статье речь идет о художественных приемах, которые по воле автора возникают на основе простого описания реального предмета или явления. Такой прием использовал А. Дюма в центральном романе трилогии: «Королева Марго», «Графиня де Монсоро» и «Сорок пять» (1845–1848). В «Графине де Монсоро» Дюма подробно описывает охоту (одну из излюбленных забав королевского двора Генриха III Валуа и высшей знати) от начала захватывающего действия и до конца: подъем зверя, затем преследование (гон), затем убийство жертвы. И хотя в «Королеве Марго» и романе «Сорок пять» автор тоже изображает охоту, но только в «Графине де Монсоро» он превращает описание в пространную, развернутую метафору, с которой настойчиво соотносит мотивы разных сюжетных линий. В результате помимо сюжетно-событийной связи (и как бы поверх ее) писатель объединяет пестрый, динамичный рассказ одним иносказанием, отражающимся в характерах, действиях и судьбах многих лиц. Этот прием, разглядев его у Дюма, Л. Толстой использовал в «Анне Карениной» (1875–1877). Сценам охоты в романе Дюма у Толстого соответствует сцена красносельских скачек. Развернутой метафоре Толстой придает значение символа, и оригинальное и эффектное решение чисто художественных задач у него становится средством воплощения глубокой социальной и философской концепции.

В заключении статьи говорится об одной перекличке той же трилогии романов Дюма с последним романом Достоевского. Свообразие этой переклички в том, что описание реального факта мы видим у Дюма, а художественный прием на его основе — в произведении Достоевского.

*Ключевые слова:* А. Дюма, «Графиня де Монсоро», охота, развернутая метафора, художественный прием, Л. Толстой, «Анна Каренина», скачки, символическое действие, Достоевский, «Братья Карамазовы»

## LITERARY DEVICES AND REALITY

## Abstract

This article deals with literary devices that, due to an author's discretion, arise out of the simple description of a real object or an event. Alexandre Dumas used a technique of this kind in the central novel of his trilogy *Queen Margot*, *La Dame de Monsoreau* and *The Forty-Five Guardsmen* (1845—1848). In *La Dame de Monsoreau*, Dumas details a hunt, one of the favorite amusements of the royal court of Henry III of France and of the upper nobility. He describes it from the beginning of the exciting action to the end: first, the flushing out of a wild animal, then its pursuit, and, eventually, the kill. The author also describes hunting in the other two novels, but only in *La Dame de Monsoreau* he turns the description into a lengthy, detailed metaphor with which he persistently correlates the motifs of different storylines. As a result, aside from the plot-event connection (and, as it were, in addition to it), the writer ties his motley, dynamic story together with one allegory, which is reflected in the personalities, actions and fortunes of many characters.

Having observed this device in Dumas's novel, Leo Tolstoy used it in his novel *Anna Karenina* (1875—1877). There the horse racing scene corresponds to the hunting scenes in *La Dame de Monsoreau*. Tolstoy attaches importance to the expanded metaphor in his work, and the original and spectacular solution of purely artistic problems becomes a means of embodying a deep social and philosophical concept.

The article also refers to a distant echo of the same Dumas trilogy in the last novel by Dostoevsky. Whereas in Dumas's text we see a description of a real fact, in Dostoevsky's work it becomes a foundation for a literary device.

*Keywords:* Alexandre Dumas, *La Dame de Monsoreau*, hunting, detailed metaphor, literary device, literary technique, Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, horse racing, symbolic action, Fyodor Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*

DOI 10.31860/2712-7591-2023-4-29-61

**И**зображение предметно-событийной действительности в художественном тексте далеко не всегда, как известно, сводится к описанию, использующему прямое значение слов. Судьба реальных фактов и рассказ о них зависит от того, какую роль согласно общему замыслу писатель им назначает. И бывает так, что трансформация этих фактов в его сочинении преобразует их столь капитально, что от их реальности почти ничего не остается: она может выветриться и иногда выветривается до иносказания, какого-либо указующего знака, жеста, образно и обобщенно поясняющих изначально чуждые им явления. Такие преобразования становятся художественным приемом. Именно о них идет речь.

Исходным произведением в рассуждении на эту тему служит роман Александра Дюма «Графиня де Монсоро» (отдельное издание 1846 г.) —

центральная часть трилогии, в которую, помимо него, входят «Королева Марго» (1845) и «Сорок пять» (1848). Вместе с не менее известными романами Дюма 1840-х гг. — трилогией «Три мушкетера» (1844), «Двадцать лет спустя» (1845), «Виконт де Бражелон» (1848–1850), а также «Граф Монте-Кристо» (1845–1846) — он наградил писателя громкой славой, давно покинувшей границы своего времени и пространства. Роман «Графиня де Монсоро», как и другие историко-приключенческие сочинения Дюма, был написан в сотрудничестве с Огюстом Маке (1813–1888), но вышел в свет без упоминания об этом<sup>1</sup>. В романе несколько искусно переплетенных, связанных друг с другом сюжетных линий. Исторический фон разворачивающегося действия (Франция второй половины XVI в., правление Генриха III, последнего короля из династии Валуа) написан с детальным знанием предмета. В значительной степени это было заслугой Маке, широко образованного человека и знатока истории. Правда, и Дюма нельзя считать профаном в этой сфере: он увлеченно изучал мемуары и архивные документы и был неплохо осведомлен в привлечших его внимание «делах давно минувших дней». Поэтому, кстати, отступления от исторической правды у него, как правило, не плод невежества, а результат той или иной руководившей им идеи. Но что касается собственно художественной стороны совместной с Маке работы, остроумных творческих решений и удачных находок, то они, безусловно, принадлежат Дюма, несравненно более искусственному и одаренному автору, чем бесцветный Маке.

В центре повествования повседневная жизнь Генриха III Валуа (1551–1589) и его ближайших родных, ее опасности, тревоги, забавы и праздники, которые король проводит среди дружески настроенных или втайне враждебных ему высокопоставленных лиц. На взгляд скучающего короля и его свиты, разные события в череде монотонных дней — лишь возможность повеселиться, нередко не без издевки и ущерба для чьих-то добрых чувств и намерений. Поводом к такому сомнительному веселью становится и бракосочетание одного из фаворитов короля, графа де Сен-Люка, с Жанной де Коссе-Бриссак, дочерью почтенного маршала, согласие на которое было дано монархом с явной досадой. Бракосочетание, неуютное королю (точнее, пир по этому случаю), — завязка быстро развивающихся событий.

Постоянное и излюбленное развлечение короля, как и его придворных, — псовая охота. Это целый спектакль, в котором действуют актеры

---

<sup>1</sup> Так было со всеми соавторами романиста. О восприятии произведений Дюма (и его соавторов) В. Г. Белинским, русскими читателями 1840-х гг. и более позднего времени — в частности, Ф. М. Достоевским — см.: [Ветловская 2020, с. 14 и след.]

(непосредственные участники азартной и небезопасной игры) и сопровождающая их публика. Один из главных героев романа, граф де Бюсси, говорит своему врачу, едва подлечившему его раны, полученные в поединке с несколькими фаворитами короля, подстергшими его в засаде: «Послушайте, Реми (...) я страшно боялся, что вы не допустите меня к участию в этой охоте или, скорее, в этом охотничьем представлении, на котором будут присутствовать все придворные дамы и толпы любопытствующих горожанок» [Дюма 2021а, с. 124]<sup>2</sup>. Среди этих дам герой надеется встретить ту, которую увидел сначала на портрете, а затем не то в беспамятстве, не то наяву в доме, где он случайно оказался, истекая кровью от множества ран и спасаясь от вероломно напавших на него врагов. Бюсси не удалось встретить свою даму, отношения с которой вскоре, однако, становятся ведущей линией сюжета; зато он отчасти познакомился с ее весьма непривлекательным супругом, графом де Монсоро. По рекомендации младшего брата Генриха III, герцога Франсуа Анжуйского, чье покровительство, отвергнув предложение короля (в надежде, что это будет меньшим злом), избрал для себя Бюсси, Монсоро был назначен главным королевским ловчим. В связи с этим почетным назначением и была организована охота, которую не хотел пропустить Бюсси и которую хотел бы видеть с начала «представления» — с «церемонии вручения королю эстортуэра» (с. 123)<sup>3</sup>.

Но описание охоты начинается несколько раньше: «...около девяти часов утра распространилось известие, что король уже выехал в Венсенский замок и гонит лань вместе со своим братом, монсеньором герцогом Анжуйским, и всем двором. Местом сбора охотников служила Коновязь короля Людовика Святого. Так назывался в те времена перекресток дорог, где (...) король-мученик вершил правосудие. Все собрались к девяти часам, и ровно в девять, верхом на прекрасном вороном жеребце, на поляну выехал новоиспеченный главный ловчий, предмет всеобщего любопытства (...) Все взоры обратились на вновь прибывшего» (с. 125). Необходимые атрибуты всадника, нарядная одежда, ее блестящие аксессуары заметно более эффектны, чем он сам: «Король любил красивые и приветливые лица. Поэтому его не очень-то расположила к себе внешность господина де Монсоро (...) И все же Генрих с довольно благосклонной улыбкой принял эстортуэр из рук главного ловчего, преподнесшего королю жезл, по обычаю преклонив колено.

<sup>2</sup> В дальнейшем при ссылках на это издание романа в тексте статьи указываются страницы в круглых скобках.

<sup>3</sup> «Эстортуэр — жезл, который главный ловчий вручает королю, дабы этим жезлом король при скачке галопом раздвигал ветки деревьев» (примеч. Дюма; с. 123).

Как только король вооружился, старшие загонщики объявили, что лань поднята, и охота началась» (с. 129).

Автор выделяет основные этапы «охотничьего представления» с его краткой предысторией, касающейся главных действующих лиц и обязательных в данном случае традиционных церемоний; затем указывает исходный момент (подъем зверя) и затем, минуя срединную часть (преследование жертвы, гон), занятую рассказом о некоторых постыдных подробностях из жизни главного ловчего и его патрона, герцога Анжуйского (рассказом, вовлекающим в действие Бюсси), переходит к завершению «спектакля»: «Бюсси и принц (герцог Анжуйский. — *В. В.*) присоединились к охотникам. Господин де Монсоро мастерски руководил охотой. Король был восхищен, с каким умением этот опытный ловчий выбрал места для привалов и расположил подставы собак и лошадей. Лань, которую два часа травили собаками на оцепленном участке леса протяжением четыре-пять лье, раз двадцать появлялась перед глазами охотников и в конце концов вышла прямо под копыте короля. Господин де Монсоро принял поздравления его величества и герцога Анжуйского» (с. 140).

Срединная часть, опущенная в повествовании о королевской забаве, тем не менее не исчезла: она изложена в описании другой охоты (тоже на лань), которой руководил тот же граф Монсоро, но тогда он делал это исключительно для собственного удовольствия, без участия более высоких персон, поскольку еще не был назначен главным королевским ловчим. Подробный рассказ о преследовании этой лани включен в историю графини Дианы де Монсоро (урожденной баронессы де Меридор), когда она, не зная скорби навязанного ей замужества, счастливо проводила время среди природы и всякой живности — овечек, павлинов, лебедей, голубок и т. д. В Меридорских лесах, принадлежавших герцогу Анжуйскому, где на воле резвились дикие козы, олени, лани, которых никто не трогал и которые поэтому «стали ручными» (с. 151), у юной Дианы нашлась фаворитка — любимая лань. Названная баронессой Дафной, она настолько привязалась к девушке, что даже ела из ее рук. Именно эту лань на глазах Дианы, изо всех сил старающейся спасти любимицу и двух ее оленят, преследует Монсоро со своей свитой или сворой, состоящей из псов и людей. Несмотря на все ее усилия, слезы и крики, девушка видит, как в этом гоне гибнут один за другим детеныши Дафны, а вслед за ними и она сама. Пытаясь спастись, измученная, задыхающаяся лань бросилась было в пруд; но псы настигли ее и стали рвать уже в воде, не давая приблизиться к берегу, где на все это с ужасом и беспредельным состраданием смотрела Диана. «Тут на опушку леса вылетел господин де Монсоро (...) Я простерла к нему руки и крикнула из последних

сил: „Пощадите!“ Мне показалось, что он посмотрел в мою сторону. Я снова закричала, еще громче, чем в первый раз. Он меня услышал, так как поднял голову, потом бросился к лодке, поспешно отчалил от берега и начал быстро грести к бедняжке Дафне <...> Я не сомневалась, что господин де Монсоро, тронутый моими криками и жестами, спешит на выручку Дафне, но, когда он оказался возле несчастной лани, я увидела, что он выхватил большой охотничий нож. Стальное лезвие молнией блеснуло в лучах солнца <...> и я вскрикнула в ужасе: клинок до самой рукоятки вошел в горло бедного животного <...> Я застонала почти так же жалобно, как Дафна, и без чувств упала на землю» (с. 153–154). Гибель лани обернулась для Дианы тяжелой болезнью.

Описание охоты, разделенное на две части, главную из которых (гон, преследование зверя) Бюсси выслушивает из уст любимой и любящей его Дианы, не случайно занимает большое место. Дело в том, что задача этого описания не сводится к простому посвящению читателя в развлечения, в особенности быта прошедшего времени. Все стадии охоты (подъем зверя; гон с западнями и хитрыми ловушками, привалами, подставами; наконец, убийство затравленного зверя), а также мелкие, прямо и косвенно относящиеся к ним мотивы здесь наделены переносным значением. Развернутая метафора охоты вместе с богатым арсеналом ее деталей (многочисленных и частных применений), восходящих к реальному «охотничьему представлению», пронизывает многостраничный роман даже с несколько, как думается, досадным избытком. Благодаря приложению к разным ситуациям и персонажам (практически — ко всем или почти ко всем) она приобретает самый широкий иносказательный смысл.

Об этом, прежде всего, говорит имя главной героини, графини де Монсоро, — Диана, отсылающее к римской богине живой природы и охоты (греч. Артемида). В действительности графиню де Монсоро, с которой (как, впрочем, и с другими историческими лицами) Дюма, по обыкновению, обошелся без особых церемоний, звали Франсуазой. Эту отсылку к богине охоты подчеркивает ее любимица лань, поскольку лань — культовое животное Дианы — Артемиды (напомним скульптурное изображение Дианы Версальской, или Артемиды-охотницы, IV в. до н. э., где она предстает в движении вместе с бегущей рядом ланью). Имя, данное героиней ее фаворитке (Дафна), оставляет читателя среди тех же ассоциаций. Дафна — одна из нимф, которая, убегая от влюбленного в нее Аполлона (брата Дианы — Артемиды), упросила богов превратить ее в лавр (Дафна в переводе с греч. — лавровое дерево), а нимфы, низшие божества, олицетворявшие природные силы, составляли постоянную свиту богини охоты, как и других близких к природе богов.

Далее, судьбу своей любимицы тотчас после ее гибели повторяет Диана. Она сама становится вожделенной добычей сразу для двух охотников — графа де Монсоро и его покровителя, герцога Анжуйского. Но об их соперничестве поначалу знает только граф, которому сластолюбивый герцог поручает добыть для него красавицу баронессу. Судя по всему, Монсоро не первый раз приходится оказывать патрону подобную услугу, а за Диану герцог заранее расплатился с графом, убедив венценосного брата отдать тому должность главного королевского ловчего. Об этих позорных услугах догадался Бюсси, когда во время королевской охоты услышал от одного из друзей, что однажды вечером он видел Монсоро, вихрем летевшего на своем вороном коне и увозившего женщину, которая тщетно пыталась взывать о помощи (с. 131). Бюсси тогда не знал, что это была Диана, он тогда не знал и Диану. О своей догадке по ходу той же охоты без стеснения — напротив, с презрительным вызовом — Бюсси сообщил самому герцогу, сославшись на будто бы состоявшийся между ним и Монсоро разговор:

« — Он (...) признался мне, ваше высочество, что он ваш поставщик.

— Поставщик дичи?

— Нет, женщин.

— Как ты сказал? — переспросил герцог, сразу помрачнев. — Что значит эта шутка, Бюсси?

— Она значит, монсеньер, что он на своем огромном вороном жеребце похищает для вас женщин, а поскольку эти женщины, очевидно, не знают, какая честь их ждет, зажимает им рот рукой, дабы они не кричали.

Герцог нахмурил брови, гневно сжал кулаки и пустил своего коня таким бешеным галопом, что Бюсси и его товарищи остались позади» (с. 133).

Таким образом, вместо лани главный ловчий намеревался в очередной раз, как кажется, представить герцогу более благородную и лакомую «дичь». Вся жизнь Дианы после крайне неприятного знакомства с Монсоро (который вскоре предложил ей руку и сердце и, естественно, получил отказ) складывается в соответствии с планами опытного ловчего и известными стадиями обычной охоты. Она начинается с «подъема зверя» — выманивания героини из отчего дома, Меридорского замка, под предлогом спасения ее от гнусных домогательств герцога, бесчестящих ее и ее отца. При этом встреча герцога с Дианой и его увлечение случились, похоже, не без стараний Монсоро (с. 156). Он же убедил старого барона тайно, под покровом ночи отправить дочь к ее тетке, подальше от похотливых глаз наследника французского престола. Едва лишь Диана покинула Меридорский замок, охота перешла в новую фазу — начался «гон». Как и положено, он сопровождался привалами, подставами, переменами слуг и лошадей, маскировкой, запутыванием

следов и западнями — всеми уловками коварной игры, направленной здесь и против опасного соперника, и против жертвы. «Гон» (подробности которого, как и многое другое, опускаем) приостанавливается тогда, когда Диана вместо тихого убежища в имении тетки оказывается в приготовленном для нее парижском доме Монсоро. Неожиданно в церкви ее снова встречает герцог, и неизбежность нового преследования становится очевидной. Это дает повод Монсоро поставить пленницу перед выбором — либо быть жалкой наложницей герцога, либо получить охранный статус графини де Монсоро, законной супруги главного королевского ловчего. Оказавшись в ловушке, Диана вынуждена уступить. К сугубой для нее скорби она вступает в брак тогда, когда через день-другой могла бы обрести любимого мужа и опору в лице сильного, смелого, безупречно благородного (так у Дюма) Бюсси, который, узнав ее историю и убедившись в ее любви, готов защищать любимую до последней капли крови решительно от всех, включая ненавистного супруга.

Казалось бы, замужество героини исключает последнюю стадию охоты — убийство затравленной и обреченной жертвы. Но это кажется. На самом деле замужество фиктивно: Диана не собирается делить с мужем супружеское ложе и во избежание насилия не расстается с кинжалом, чтобы в крайнем случае покончить с собой. Брачные узы для нее равнозначны смерти. Угроза реальной гибели, жестокого убийства наступает тогда, когда главный ловчий, предупрежденный ревнивым герцогом, узнает о любовной связи Дианы и Бюсси. Это происходит в заключительной части романа. Будучи на этот раз в дружном согласии, герцог и Монсоро заманивают их общего соперника в подстроенную ему западню, благодаря чему главный ловчий, окруженный целой свитой (играющей также роль своры) вооруженных слуг и наемников, застаёт Бюсси и Диану в момент счастливого свидания: «Монсоро обернулся к своим людям.

— Ну, — сказал он. — Ату его, мои храбрецы! (Обращение довольно забавное, если учесть, что этих «храбрецов» около двух десятков, а Бюсси пока один, почти без оружия и защиты. — *В. В.*)

— А, — сказал Бюсси, — (...) это не поединок, это убийство.

— Клянусь дьяволом! — воскликнул Монсоро» (с. 885).

« — Господи милостивый, защити его, — молилась Диана.

— Бесстыдная тварь! — крикнул Монсоро.

И бросился вперед, чтобы заколоть Диану.

Бюсси увидел это движение» и помешал убийце (с. 886—887). Поручив любимую попечению подоспевшего друга, Бюсси опять сражается с противниками, превосходящими его и оружием, и числом. На какое-то время он зажат ими со всех сторон на самом тесном пространстве:

« — Задвиньте засовы, — крикнул Монсоро, — поверните ключ: он у нас в руках, у нас в руках!» (с. 888). Но Бюсси все-таки удалось отодвинуть засовы и снова повернуть ключ. Оставив на полу раненых и убитых, он было выскочил из ловушки, «но лежавший среди трупов Монсоро приподнялся и ударил Бюсси ножом под колено.

Молодой человек вскрикнул, огляделся в поисках шпаги, схватил первую попавшуюся и с такой силой вонзил ее в грудь главного ловчего, что пригвоздил его к полу.

— А! — воскликнул Бюсси. — Не знаю, останусь ли жив я, но, по крайней мере, я увижу, как умрешь ты.

Монсоро хотел ответить, но из его полуоткрытого рта вылетел лишь последний вздох» (с. 891–892). В бою, кроме сбежавших, уцелел один Бюсси. Однако и он не смог спастись. Когда в последний попытке выбраться из огражденной западни Бюсси, израненный, искалеченный, воззвал к помощи внезапно явившегося герцога (обязанного ему многими одолжениями и, возможно, самой жизнью), тот цинично приказал добить его, еще живого: «Голова Бюсси упала на грудь, руки повисли.

— Убийца! — сказал он. — Будь проклят!

И умер с именем Дианы на устах» (с. 894). Герой защищает избранницу, как обещал, до последней капли крови, не случайно упавшей на коварного наследника престола.

В подлом убийстве незримо участвовал один из миньонов (фаворитов) короля, д'Эпернон. Испугавшись предстоящего поединка с Бюсси, он, со своей стороны, тоже заплатил наемным убийцам. Это возвращает читателя к началу романа. Тогда, на свадьбе Сен-Люка, задетые высокомерием и колкостями Бюсси миньоны (Келюс, д'О, Мажирон, Шомберг, Эпернон) сговорились устроить на него охоту как на самую яркую персону из круга герцога Анжуйского, которого король, их покровитель, « всю жизнь по-братски ненавидел » (с. 14). Разумеется, он не был расположен и к Бюсси. Эта неприязнь воодушевляла миньонов:

« — На охоту! Но как мы будем охотиться?

— Устроим засаду. Засада всего вернее» (с. 20). К своему разговору не без тайной издевки миньоны подключают Бюсси и его друзей (Антрагэ, Рибейрака и Ливаро). Разговор примечателен тем, что в нем сопряжено и противопоставлено прямое и переносное значение сказанного. Заговорщики имеют в виду переносный смысл, тогда как Бюсси и его друзья воспринимают только прямое значение слов. Келюс говорит:

« — ...мы собираемся охотиться.

— На жаворонков, не так ли? — насмешливо поинтересовался Бюсси (...)

— Нет, сударь, — сказал Келюс, — не на жаворонков, а на кабана. Нам надо во что бы то ни стало раздобыть его голову.

— А зверь? — спросил д'Антрагэ.

— Уже поднят, — ответил Шомберг (подразумевая, что Бюсси уже в Париже, а не в Анжере, столице герцогства Анжу. — *В. В.*).

— Но ведь еще нужно знать, где он пройдет, — сказал Ливаро.

— Ну, мы попытаемся это разузнать, — успокоил его д'О. — Не желаете ли поохотиться вместе с нами, господин де Бюсси?

— Нет, по правде говоря, я занят» (с. 21–22).

Не подозревая, что зверь, на которого затевается охота, — это он сам, Бюсси помогает заговорщикам, выпрашивая у Келюса дорогу, по которой ближайшей ночью смог бы добраться до места назначенного ему свидания. Миньоны с криками, обнажив шпаги, бросаются на Бюсси, когда он был почти у цели: «А, вот оно что, господа, — раздался резкий, но спокойный голос Бюсси, — видно, нашего бедного Бюсси собираются заколоть. Так это он тот дикий зверь, тот славный кабан, на которого вы собирались поохотиться? Что ж, прекрасно, господа, кабан еще распорет брюхо кое-кому из вас...» (с. 39). Тогда в неравной схватке врагам не удалось расправиться с Бюсси. Его вылечил Реми, ставший ему с тех пор самым близким другом. Но позднее в новой западне и новой стычке Реми погиб от пули Монсоро, до последней минуты пытаясь помочь Бюсси: «„Храбрецы“, понукаемые Монсоро, двинулись на Бюсси, как на кабана. Бюсси ждал их, принагнувшись, с горящими глазами» (с. 886). Но силы были слишком неравными, а число наемников только прибавлялось. Герой был убит. Охота на него, объявленная в начале романа, завершилась в конце, не пощадив и тех, кто ее затевал, ведь они шли „на крупного зверя“» (с. 24).

С гибелью Бюсси, по сути, завершилась и травля Дианы, предпринятая Монсоро и герцогом Анжуйским, поскольку Бюсси в сцене убийства и сам погиб, и заместил собой возлюбленную. Отсюда, в частности, имя Дианы на устах ее умирающего избранника. И хотя она сама после его смерти еще кое-как теплится в жестокой горячке, но со своей земной жизнью она уже рассталась. «Охотничье представление», в которое вовлечены герой и героиня главной сюжетной линии, длящееся, то расходясь, то сближаясь, на протяжении целого романа, закончилось общим итогом — оригинально измененной вариацией сказочного финала: они жили недолго, но счастливо и умерли в один день (ср. слова Дианы, сказанные Бюсси в момент объяснения в любви, — с. 598)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Сказочная природа романов Дюма была замечена уже первыми его читателями. См., например: [Белинский, с. 247 и след.; Достоевский 1979, с. 151, 152]. В романе «Сорок пять» Диану,

Ввиду того что развернутая метафора охоты охватывает не только основную, но и побочные линии сюжета, становится ясно, что двусмысленный разговор миньонов с Бюсси и его друзьями в завязке произведения был чем-то вроде ключа, который в своей двусмысленности открывал путь к правильному его пониманию. Надо подчеркнуть: отдельные мотивы и комплексы мотивов этой сложной метафоры настолько основательно внедряются в художественный текст, настолько часто и даже назойливо повторяются по отношению к разным ситуациям и героям ближней и дальней перспективы, звучат как в серьезном, так и в комическом регистре, что для того, чтобы привести соответствующие примеры, следовало бы пересказать роман. Такое использование художественного приема означает одно — то, что этот прием перестает быть просто подсобным средством для выражения какого бы то ни было содержания, но превращается в цель сам по себе, то есть его функционирование и всевозможные метаморфозы приобретают самостоятельную ценность. Иначе говоря, на первый план здесь выходит эстетическая задача: автора привлекает не только и, может быть, не столько суть изображаемой исторической реальности, сколько форма, приемы ее художественной интерпретации. И следует признать, что Дюма решает эту задачу не без огрехов (из-за избыточности мотивов, бьющих в одну и ту же точку), но с присущим ему блеском и изобретательностью. В результате одно и то же иносказание обнимает текст романа помимо и поверх сюжетных связей и замысловатых перипетий, сообщая ему общий смысл и внутреннее единство.

Метафора охоты у Дюма не только распространяется вширь, заполняя романное пространство, но и уходит вглубь — в область мифа и мифологических соответствий. В дополнение к тому, что уже было сказано о связи главной героини с греко-римской богиней охоты, Артемидой — Дианой, будет нелишним отметить ее чудесное рождение. По словам героини, для ее отца смерть двух сыновей, возможных наследников, «была жестоким ударом». Однако спустя девять лет, когда безутешный барон «затворился со своей супругой в Меридорском замке», у них вдруг «словно чудом» родилась Диана, и «вся любовь барона обратилась на дитя, ниспосланное ему в старости». Старик не просто любил, он «боготворил» свою дочь (с. 150, 151). Столь же чудесным, как и рождение, выглядит уход героини из романной истории: «Жанна (супруга Сен-Люка и наперсница Дианы. — В. В.) три дня и три ночи ухаживала за несчастной женщиной, находившейся во власти жестокой горячки. На четвертый день, изнемогая от усталости, Жанна отлучилась, чтобы немного отдохнуть. Но когда, два часа спустя, она вернулась

---

как и Реми, Дюма неожиданно воскрешает, но скорее в виде загробных и призрачных мстителей (это подчеркивает автор), чем живых людей.

в комнату подруги, Дианы там уже не было» (с. 938). Она таким же чудесным образом исчезла с этого света, как на нем появилась. Утратив земную жизнь, героиня вновь обрела свое мифологическое бессмертие.

Возникает вопрос: не является ли смерть Дианы, вместе с ее возлюбленным Бюсси, наказанием за отступление от античного прототипа? Ведь богиня Диана (Артемида), как известно, была девственницей, она никогда не отдавалась ни земной, ни божественной страсти. Аполлодор пишет: «Артемида, занявшись охотой, оставалась девой» [Аполлодор, с. 7]. Согласно мифу, она сурово покарала красавца Актеона только за то, что он, случайно увидев ее обнаженной, не мог не заметить ее «небесную красоту». Богиня сначала превратила его в оленя, а затем заставила его же собак растерзать невольного нечестивца: «Собаки Актеона почуяли след оленя, они не узнали своего хозяина и с яростным лаем бросились за ним»; нагнав оленя-Актеона, расвирепевшие псы разорвали его тело на части. «Так погиб Актеон, нарушивший покой богини Артемиды...» [Кун, с. 33–34; Аполлодор, с. 52].

Бюсси тоже уподоблен мифологическим персонажам. Так, в ответ на его слова о неприглядной внешности Монсоро, занявшего высокий придворный пост, герцог Анжуйский замечает: «Я еще ни от кого не слышал (...) что только красавцы, отлитые по образцу Аполлона или Антиноя (каким был Бюсси. — В. В.), могут рассчитывать на придворную должность» (с. 126). Сравнение героя с Антиноем, одним из женихов Пенелопы, позволительно опустить: ничего, кроме мысли о недопустимости посягательства на замужнюю женщину, оно не означает. Но Аполлон — любимый брат Артемиды (Дианы). Их связывает крепкая, нежная дружба, и нет никаких других, более пылких чувств. О своей бескорыстной, самоотверженной (в сущности, братской) любви Бюсси говорит в объяснении с Дианой (с. 596–597). Однако герой не удерживается в границах, отведенных ему мифологическим образцом. И тоже наказан. При этом подробное описание его гибели от озверевших наемников, понукаемых Монсоро, соотнесено с гибелью Актеона. В этом смысле характерно начало убийственной схватки и возглас главного ловчего, обращенный к наймитам-подельникам, как к собакам: «Ату его, мои храбрецы!» (с. 885). Важно также: в готовящейся на него охоте миньонов Бюсси назван «кабаном», а в охоте на него Монсоро — «оленем». Замена одного именованного другим подчеркнута. Так, придворные герцога Анжуйского и он сам предлагают Монсоро устроить для них большую охоту «на кабана» в лесу, который «кишит (...) кабанами» (с. 652). Однако главный ловчий в ближайшем разговоре со случайно подвернувшимся Бюсси (на тот момент ни в чем не заподозренным) заменяет «кабана» «оленем»:

« — ...вы говорили, что готовите нам охоту.  
— Принц желает загнать оленя.  
— Насколько я слышал, их здесь в окрестностях много?  
— Очень много.  
— А где вы будете выставлять зверя?  
— Поблизости от Меридора.  
— А! Прекрасно, — сказал Бюсси, в свою очередь невольно побледнев» (с. 674–675).

Это «охотничье представление» не состоялось, но вскоре с подачи герцога уже король поручает Монсоро подготовить новую охоту на оленя. Она оказалась последней как для главного ловчего, так и для Бюсси. В конечном счете выиграл герцог, избавившийся, сверх ожидания, не от одного, а сразу от обоих соперников. Именно он затеял охоту, именно он указал главному ловчему на Бюсси как на счастливого любовника его жены, именно он посоветовал Монсоро, устроив засаду и спрятавшись, остаться дома, вместо того чтобы отправиться выполнять приказ короля.

Наконец, об олене применительно к Бюсси говорят его друзья, когда, отправляясь на поединок с миньонами ранним утром после роковой для Бюсси ночи (поединок, на который должен был явиться и он), не находят его ни дома, ни во дворце герцога Анжуйского.

« — Так-так, — сказал Антрагэ, — вы слышали, господа, что король приказал подготовить большую охоту на оленя в лесах Компьени и что господин де Монсоро вынужден был вчера уехать туда?

— Слышали, — ответили молодые люди.

— Ну так вот, я знаю, где Бюсси: пока главный ловчий поднимает оленя (Антрагэ не допускает, что этим «оленем» мог быть Бюсси. — *В. В.*), он охотится на лань главного ловчего (то есть Диану. — *В. В.*). Не волнуйтесь, господа...» (с. 918). Когда по дороге к месту встречи с миньонами друзья заглянули в домик Монсоро, они увидели следы страшного побоища, а под окном «на железной оgrade все еще висел труп несчастного Бюсси, иссиня-бледный, окоченевший (в последнем усилии спастись Бюсси, прыгая с подоконника вниз, поскользнулся и «упал на железные копыя решетки: одни вошли в его тело, другие зацепились за одежду, и он повис». — *В. В.*; с. 893).

При виде его из груди Антрагэ вырвался не крик, а рычание (...)

— Да, это он, — воскликнул Ливаро.

— У него отрублена кисть, — сказал Рибейрак.

— У него в груди две пули.

— Он весь исколот кинжалами» (с. 921).

«Израненный, окровавленный, изувеченный», то есть растерзанный (с. 935), а затем и убитый, Бюсси заставляет вспомнить об Актеоне.

Но каким бы тяжким ни было наказание для Дианы и особенно для Бюсси, герои остаются в области света, тогда как мифологическое окружение Монсоро темной природы (не случайно его обычно несет на себе вороной жеребец, а Диану — белый иноходец; с. 125, 131).

При первом появлении Монсоро в начале королевской охоты Ливаро говорил Бюсси, что у графа «ужасная репутация» и что крестьяне «его как огня боятся. Впрочем, он страстный охотник, под стать Немвроду, только, может быть, не перед Всевышним, а перед Сатаной...» (с. 132).

Немврод — сын Хуша, внук Хама, правнук Ноя. В Библии о нем сказано: «...он был сильный зверолов пред Господом [Богом], потому и говорится: сильный зверолов, как Нимрод, пред Господом [Богом]» (Быт. 10: 9). В Библейской энциклопедии имя Немврод (или Нимрод) переводится как «мятежный, возмутительный» и поясняется: «Это название могло быть дано ему теми народами, которых он угнетал (...) Выражение *он был сильный зверолов пред Господом (Богом)* означает то, что он владел особенным искусством в охоте за дикими зверями. Слова *пред Господом* — есть не более как аллегорическая фраза (то есть просто иносказание. — В. В.), означающая — очень могущественный. Евреи смотрят на него как на вождя тех лиц, которые предприняли постройку Вавилонской башни. По мнению восточных христиан, он был первым лицом, которое ввело идолопоклонство». И еще: «Некоторые отождествляют Нимрода с Орионом греческой мифологии» [Библейская энциклопедия, с. 513–514].

Заметим это отождествление: в греческой мифологии Орион — «чудовищный беотийский великан — охотник, преследователь Плеяд (дочерей Атланта и Плейоны. — В. В.). (...) Орион убивал диких зверей для царя Хиоса», и сам «был убит стрелой Артемиды или (по другому варианту мифа) погиб от укуса скорпиона» [Словарь античности, с. 399]. Аполлодор пишет: «Артемиды (...) убила Ориона на острове Делосе. Об Орионе говорят, что его родила земля и он был огромного роста (...) Орион (...) как говорят некоторые, погиб, когда приглашал Артемиду состязаться с ним в метании диска, но, по сведениям других, Орион был застрелен Артемидой из лука, когда пытался совершить насилие над (...) одной из дев...» [Аполлодор, с. 8].

По-видимому, для полноты отрицательных коннотаций, связанных с главным ловчим, Шико (шут короля Генриха III, его благородный друг и конфидент) помимо Немврода упоминает Исава — сына Исаака и Ревекки, брата-близнеца Иакова, которому за чечевичную похлебку он продал свое первородство (Быт. 25: 29–34). Исав был «человеком искусным

в звероловстве, человеком полей» (Быт. 25: 27), то есть проводил время в выслеживании и убийстве диких зверей, и его характер, судя по всему, был под стать этому занятию (ср. с. 687). Упоминание об Исаве звучит мельком (с. 551) и вызвано желанием Шико лишний раз уязвить главного королевского ловчего, поскольку тот (как удалось выследить шуту) был одним из зачинщиков и влиятельных участников заговора против короля, в котором был сильно замешан и герцог Анжуйский. Обычно герои романа называют только Немврода (с. 132, 551, 569, 710).

Заметив, что Монсоро высматривает герцога Анжуйского где-то вблизи короля (в то время как тот сидит под арестом в одной из комнат Лувра), Шико побуждает его заняться привычным делом: «Ищите, господин главный ловчий <...> ищите! Выслеживать дичь — ваше ремесло, свидетель тому несчастный олень, которого вы потревожили сегодня утром, он, должно быть, вовсе не ждал этого с вашей стороны. Коли вас самого поднять чуть свет, разве вам это доставит удовольствие?» (с. 551). Разглядев наконец пустое кресло рядом с королем, Монсоро воскликнул:

« — Господин герцог Анжуйский? <...>

— Ату! Ату его! — сказал гасконец (Шико. — *В. В.*). — Зверь обнаружен» (с. 552). И далее, подогревая ревность Монсоро, Шико отправляет его по ложному следу. Он намекает графу на то, что герцог, должно быть, пустился за Дианой, отъехавшей в Меридор, и теперь, догнав ее, любезничает с его супругой. Монсоро, вынужденный ненадолго задержаться в Париже, спешит за ними.

В недобрых насмешках шута над Монсоро важна мысль, которая находит подтверждение в разных ситуациях, изображенных в романе: тот, кто охотится на кого бы то ни было, сам, в свою очередь, может оказаться объектом чьей-то охоты. «Охотники» и «дичь», палачи и жертвы нередко меняются местами. Так, один за другим или одновременно герцог и Монсоро охотятся, преследуя Диану; герцог охотится на Монсоро, Монсоро — на герцога; тот и другой в заключительных главах — на Бюсси и т. д. В «эпической части <...> книги» (как называет Дюма свое повествование об исторических событиях — с. 784) семейство Гизов при поддержке герцога Анжуйского охотится на короля Генриха III, устраивая ему засады и ловушки, но благодаря мудрости королевского шута сами оказываются в этих ловушках и спасаются из них с ущербом для себя и лишь случайно.

На глубоком мифологическом уровне происходит то же самое. Немврод, вернее — Орион, отождествляемый с Немвродом и замещающий его, будучи сильным, искусным охотником, победителем диких зверей, в конце концов сам оказывается побежденным. Это понятно: ведь охотник добивается

успеха с позволения и иногда при содействии богини охоты Артемиды — Дианы. Но он, безусловно, не может победить саму богиню или того, кого она в качестве покровительницы всего живого (растительного, животного, человеческого мира) с оружием в руках защищает (не случайно Артемиду — Диану художники представляют, как правило, вооруженной). Она может поручить эту защиту другим. Нечто подобное можно увидеть в романе Дюма. Вопреки реальным фактам, но в соответствии с мифологическим образцом Бюсси все-таки убивает главного ловчего, несмотря ни на какие его охотничьи способности и заслуги, но делает это ради Дианы и, в сущности, — за нее. Напомним слова героини, скрепившие их любовный союз: «...моя жизнь и ваша — одно целое, оберегайте нас» (с. 598). Вместо удара кинжалом, который держала при себе Диана, спасаясь от Монсоро, конец этой охоте положил удар шпаги (ср. с. 148).

Бюсси побеждает, как обычно, благодаря ловкости и силе. Однако сила не всегда обеспечивает успешный финал. Самого Бюсси убивает коварство и измена (с. 935; ср. с. 880). Герцог Анжуйский не пошевелил пальцем в охоте на Монсоро и Бюсси, но он организовал убийство и достиг цели, поэтому на его одежде кровь обоих. В вероломстве, лжи и подлости он превзошел даже Монсоро, искусно пользовавшегося теми же методами, что и его покровитель. Об этих способностях герцога Дюма подробно рассказывает в романе «Королева Марго». В «Графине де Монсоро» король Генрих, убедившись лишний раз в предательстве и подлости младшего брата, говорит ему: «Вы злоумышляли против меня, как в свое время злоумышляли против моего брата Карла, только в тот раз вы прибегли к помощи короля Наваррского, а нынче — к помощи герцога де Гиза. Великолепный замысел (...) он обеспечил бы вам прекрасное место в истории узурпаторов! Правда, прежде вы пресмыкались, как змея, а сейчас вы хотите разить, как лев; там — вероломство, здесь — открытая сила; там — яд, здесь — шпага» (с. 567)<sup>5</sup>. Яд скорпиона или притаившейся змеи, любой сильный яд действует не хуже, а то и лучше шпаги. Убеждая короля Генриха не покидать Лувр, пока там находится герцог Анжуйский, несмотря на то что во дворце остается верный монарху Крийон (начальник дворцовой охраны), Шико говорит:

« — Э! Крийон всего лишь буйвол, носорог, кабан — любое храброе и неукротимое животное по твоему выбору. А брат твой — это гадюка, гремучая змея — любая тварь, могущество которой не в ее силе, а в ее яде.

---

<sup>5</sup> Сцену отравления Карла IX ядом, предназначенным для короля Наварры, и участие в этом отравлении герцога Анжуйского (в ту пору — Алансонского) Дюма описывает в романе «Королева Марго» [Дюма 2021б, с. 548–557].

— Ты прав, надо было бросить его в Бастилию» (с. 912). Мотив змеи или яда, благополучно конкурирующего с кинжалом и шпагой (с. 266), то и дело возникает в романе, начиная с уподобления внезапного удара шпагой броску «свернувшейся спиралью ядовитой змеи» (с. 39; ср. с. 567). Со змеей сравнивают разных героев, иногда — Монсоро (с. 424, 793), постоянно — герцога Анжуйского (с. 265, 490, 521, 567, 912).

Однако как бы ни был искусен и силен охотник и каким бы оружием он ни владел, он не может быть сильнее того, для кого не дикие звери, но сам ловчий, каким бы главным он ни казался, да и все без исключения люди, — самая привычная и привлекательная «дичь». Это дьявол. Ср.: «Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (1 Пет. 5: 8). Жестокий, лишенный сострадания характер, особое охотничье призвание и должность Монсоро сближают его не только с Немвродом, но и с Сатаной (с. 132), который, будучи опытным «охотником», тоже, как известно, «хитер на выдумки» (с. 572) и, издавна поднаторев в убийствах, способен устраивать ловушки и западни лучше любого другого. Именно этим «охотником», молчаливо признавая его превосходство, клянется главный королевский ловчий (с. 885), а в перебранке с Сен-Люком (сцена дуэли) даже возносит его на место Господа Бога. Сен-Люк:

« — Каждый за себя. Бог за всех.

— Вернее, дьявол, — поправил Монсоро» (с. 683).

С дьяволом сблизен и герцог Анжуйский, чья подлость поистине не знает пределов. Если Монсоро ставит дьявола на место Господа Бога, тем самым отдавая бестии дань должного «почтения», то герцог Анжуйский собственной персоной выступает не ли мрачным посланцем преисподней, то ли ее владыкой. Так, прощаясь с Бюсси, Диана говорит:

« — Бог милостив, Луи, не надо сомневаться в нем в такую минуту.

— Я не сомневаюсь в Боге, я опасуюсь дьявола: он может позавидовать нашему счастью» (с. 602). И тотчас на обратной дороге в Анжер Бюсси встречает герцога, который, сбежав из-под ареста, загнал коня и, воспользовавшись предложением Бюсси, пересел на его лошадь: «Бюсси легко вспрыгнул на конский круп позади своего господина (...) спрашивая себя, не является ли этот одетый в черное принц злым духом, которого ему послал ад, позавидовавший его счастью» (с. 605). Далее, объясняя Сен-Люку «необычное волнение» жителей Анжера, Бюсси говорит:

« — Оно вызвано тем, дорогой друг, что вчера сюда прибыл его высочество герцог Анжуйский.

Сен-Люк так и подскочил на стуле, словно ему объявили о появлении дьявола» (с. 617). Во всех романах трилогии Франсуа, принц французский,

герцог Алансонский, затем Анжуйский, затем Анжуйский и Брабантский, граф Фландрский, в гнусности своей мало уступает врагу рода человеческого, князю тьмы.

Но близость к дьяволу не спасает принца от справедливой расправы, как она не спасает Монсоро или Орильи, убившего-таки Бюсси по герцогскому приказу. Ведь всякий «охотник», к которому неблагосклонны высшие силы (языческой ли, христианской ли природы), обречен на неудачу и часто — гибель. Об этом рассказано со всеми подробностями в романе «Сорок пять». И характерно: если Орильи гибнет от превосходящей его силы (с ним сводит счеты Реми), то герцог мучительно умирает от яда, приготовленного для него Реми и Дианой. Оба они, друг и возлюбленная Бюсси, простившись с жизнью в «Графине де Монсоро», оживают в последнем романе трилогии и являются с того света только для того, чтобы осуществить возмездие и сурово покарать злодеев. Каждый получает по заслугам. Так замыкается круг, сопряженный с метафорой охоты.

В своих иносказаниях Дюма использует на равных правах, без различия, и античную мифологию, и христианские верования. Придиричивому читателю такое смешение может показаться странной безвкусицей, если бы не тот факт, что оно вполне соответствует духу описываемой эпохи. Дюма напоминает об этом, рассказывая о развлечении Генриха III, путешествующего в карете из Парижа в Венсен («Сорок пять»):

«Справа от короля был стол, ножки которого были вделаны в пол кареты, на столе лежали раскрашенные картинки, которые его величество необыкновенно ловко вырезал, несмотря на тряску.

Это были главным образом картинки религиозного содержания. Все же, как это обычно бывало в ту эпоху, к образам христианским примешивались языческие, и в религиозных картинках короля была довольно хорошо представлена мифология». Для подтверждения сказанного следует описание некоторых картинок [Дюма 2020, с. 361 и след.].

Соединение языческой древности и христианства естественно для Средневековья (не только на Западе, но и в России). Этим широко распространенным и реальным фактом Дюма воспользовался как литературным приемом, обогатив метафору охоты языческими и библейскими аллюзиями. Видимая нелепица и просчет, получив необходимое оправдание, становится художественной находкой.

Что касается содержательной стороны дела, то избранная автором метафора, в первую очередь, служит обобщению, которое соответствует логике иносказания — в частях и в целом. Это иносказание охватывает широкую область явлений — собственно, весь живой мир, уравнивая людей и живот-

ных (отсюда у Дюма постоянные, прямые и косвенные уподобления одних другим). Ведь охотятся все. Но животные это делают из нужды (для выживания и продолжения рода), а люди — отчасти из нужды, но в основном (так у Дюма) — для развлечения и удовольствия, для удовлетворения своих желаний, бескорыстных или, напротив, эгоистических страстей. Бескрайнее поле деятельности людей здесь уподоблено охотничьему полю, пространству, со всех сторон ограниченному замкнутым кругом, на котором разного вида «охотники» с большим или меньшим успехом преследуют свои «жертвы» и «цели». Заставить «охотника» действовать может любое побуждение, любая страсть. В сущности, именно она «поднимает зверя» — прежде всего в самом «охотнике». Страсти причудливы и разнообразны. Однако Дюма выделяет немногие — те, которые чаще и глубже поражают людей. Это любовь во всех ее проявлениях (от самоотверженной дружеской привязанности до неистового пыла и вожделения) — чувство, знакомое многим героям Дюма. Далее, тесно связанные с любовью как обратная сторона медали ревность и ненависть, жажда мести (так, любовь к Диане, вожделение герцога и Монсоро оборачивается их лютой ненавистью друг к другу и к Бюсси и т. д.). Далее, жажда почета (славы) и наживы (ею заражены почти все — от Генриха Наваррского, нищего короля бедного королевства, и Екатерины Медичи, вдовствующей французской королевы, матери последних Валуа, до монаха Горанфло, приятеля королевского шута, до всякой мелкой шушеры и наемных убийц. Наконец, жажда власти, обладание которой делает доступным всё перечисленное выше (любовь, месть, почет, богатство), а также любые прихоти и затеи (это маниакальная страсть младшего принца из династии Валуа, герцога Алансонского, Анжуйского и проч., и проч., и семейства Гизов). Для достижения власти (и сопряженных с ней иных «целей») люди готовы пойти на преступление (его не исключают, разумеется, и другие страсти), даже развязать войну: у Дюма она тоже уподоблена охоте и ведется теми же средствами — хитростью, коварством и силой (наиболее подробно об этом говорится в главах XXII «О том, как в Наварре охотились на волков» и XXIII «О том, как вел себя король Генрих Наваррский, когда впервые пошел в бой» второй части романа «Сорок пять» [Дюма 2020, с. 485 и след.]).

Нельзя сказать, что в содержательном, идейном плане метафора охоты в романах Дюма дала богатые результаты. И обычные человеческие страсти (как раз из-за их общности), и цели, которые они предполагают, и способы их достижения давным-давно не были новостью в литературе. Разве что она, эта метафора, позволила писателю свести разнородный тематический материал к некоему единству. Не на уровне глубокой психологической или

философской концепции, а на уровне связанных друг с другом поэтических уподоблений, всегда произвольных и в данном случае скорее схематизирующих и упрощающих реальные явления, чем вскрывающих их суть. Дюма это не смущало: все знают, что он без церемоний обращался с биографиями исторических лиц, с известными фактами, подчиняя их собственной фантазии и канонам мифа или сказки. Не случайно Реми, убеждая Бюсси пропустить свидание с Дианой накануне серьезного поединка (участвовать в котором герою помешала смерть), начинает с научных сочинений, а кончает более «солидными» доводами, ссылаясь на мифы и басни: «Затем от ученых сочинений Одуэн (Реми. — В. В.) перешел к мифам и басням и искусно ввернул, что обычно именно Венера разоружала Марса» (с. 875).

Дюма не был ни психологом, ни философом, но его всегда привлекали яркие эпизоды в частной и общественной жизни, и, по собственному признанию, он стремился «не только рассказать о событиях, но также показать нравы и обычаи» скрытой в туманах истории поры [Дюма 2020, с. 225]. Больше всего его заботила занимательность повествования, гипнотически завораживающая читателя от первой до последних страниц. Он был и остается великолепным рассказчиком, непревзойденным создателем захватывающей интриги, искусных ретардаций, несложных, но запоминающихся характеров. Несомненно, он был виртуозным мастером слова. Это видно и на примере той метафоры, о которой здесь идет речь. Ведь если ее содержательная сторона ничего особенного собой не представляет, то ее форму, ее назначение и функциональное использование в композиционных целях, самый прием ее развертывания не в узких рамках стихотворения, но в широких границах многоходового и разнопланового эпического действия нельзя не признать художественным открытием, а такое открытие, в свою очередь, нельзя не признать гениальным.

Все это не могли не заметить другие мастера словесного искусства, читающие произведения своих собратьев с придирчивым и профессиональным интересом. Среди таких читателей был Л. Н. Толстой, уже в ранней юности познакомившийся с сочинениями Дюма. Согласно поздним воспоминаниям (1891 г.), на него (вместе с произведениями некоторых других авторов) в возрасте от 14 до 20 лет сильное впечатление произвели романы «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо» [Гусев 1958, с. 34]. В беседе с Н. Н. Страховым и В. Ф. Лазурским (1894 г.) Толстой рассказывает: «Я помню, когда был семнадцати лет, ехал в Казанский университет, купил на дорогу восемь томов „Монте-Кристо“. До того интересно, что не заметил, как дорога окончилась» [Гусев 1960, с. 141; Лев Толстой об искусстве, т. 2, с. 240]. Позднее Толстой воспринимал произведения Дюма не без оговорок. В одном

из писем 1850 г. он сообщал, что «прочел конец „Виконта де Бражелон“, прочел еще 4 тома „Людовика XIV и его время“ Александра Дюма, поверхностно, но интересно, и его же новый роман — „Тысяча и одно привидение“, такая масса вздора, что мочи нет» [Лев Толстой об искусстве, т. 2, с. 185—186]. Тем не менее Толстой никогда не отрицал достоинств французского писателя: «...он очень талантлив, как и сын» [Лев Толстой об искусстве, т. 2, с. 240]. Однако эти достоинства касались именно формы. Обсуждая с поэтом и писателем А. В. Жиркевичем (1857—1927) особенности текущей русской литературы (1890 г.), Толстой говорил: «Писать так, как писали Дюма, Мопассан и другие французские романисты, не стоит. Это (...) и во Франции та же история, что с нашей литературой: торжество формы над глубиной содержания» [Лев Толстой об искусстве, т. 1, с. 229].

Поясняя с большей подробностью свою мысль, Толстой утверждал: «Современная литература вся основана на прекрасной форме (...) Но где же то *новое*, что должно двигать общество, указывать ему на его недостатки, открывать ему глаза на новое явление духовного мира, на новый путь нравственного совершенствования? Этого нового у них нет!» А «новизну надо понимать в связи с пользой. Я иначе этого и не признаю. Содержание же (...) должно быть такое, чтобы писатель вел за собою толпу. Т. е. я вижу, положим, зло, страдаю от него, переживаю его и вот — создаю вещь, где указываю на это зло, которого большинство, кроме меня, не видит. Вот это и есть то, что нужно». И далее о тех, кто работает «с природы»: «Идет мужик — опишут мужика, лежит свинья — ее опишут и т. д. Но разве это искусство? А где же *одухотворяющая мысль*, делающая бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца, — хотя бы Евангелие? И как легко дается это писание „с природы“! Набил себе руку — и валяй!» [Лев Толстой об искусстве, т. 1, с. 226, 227, 228]<sup>6</sup>.

Само собой разумеется, что «новое» содержание тоже требует совершенной формы и для выражения такого содержания и «одухотворяющей мысли» годится любая, даже старая, но «прекрасная форма». В конце концов, содержание меняется бесконечно, а способы его воплощения, выступая в бесчисленных комбинациях, далеко не безграничны. И потому старый прием, когда-то найденный автором, бывает не менее важен, чем новое содержание.

Таким приемом, разглядев его у Дюма и оценив его блестящие возможности, Толстой воспользовался в романе «Анна Каренина» (1875—1877). Описание реальной сцены, представленной динамичным действием, он

<sup>6</sup> Курсив автора.

превратил в развернутую метафору, сообщив ей не только организационно-формальную, но и ведущую смысловую роль. Сценам охоты в центральном романе трилогии Дюма соответствует в «Анне Карениной» сцена красносельских скачек (часть вторая, глава XVIII и след.). Она предваряется словами: «Кроме занятий службы и света, у Вронского было еще занятие — лошади, до которых он был страстный охотник. В нынешнем же году назначены были офицерские скачки с препятствиями. Вронский записался на скачки, купил английскую кровную кобылу и, несмотря на свою любовь (к Анне. — В. В.), был страстно, хотя и сдержанно, увлечен предстоящими скачками... Две страсти эти не мешали одна другой» [Толстой 1981, с. 194].

Под пером Толстого сцена скачек с препятствиями, сохранив в отдельных мотивах метафорическую основу, в целом приобрела глубокий символический смысл. (Заметим, что Дюма при всем разнообразии его художественных приемов нигде не достигает высот символического письма, которое нуждается в особом содержании. Даже миф и сказка здесь не спасают.) Поскольку, анализируя поэтику романа Толстого, мне довелось обстоятельно об этом писать, я ограничусь отсылкой к прежней работе [Ветловская 2002, с. 154—185] и самыми необходимыми соображениями в связи с новым поворотом темы.

Думается, эту сцену скачек Толстой и имел в виду, говоря С. А. Рачинскому (1833—1902) об особенностях композиции романа и «замке», который соединяет «своды»: «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи. (...) боюсь, что, пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания», т. е. содержания, таящегося за фабулой и отношениями действующих лиц, в глубине того и другого [Лев Толстой об искусстве, т. 1, с. 266].

Путь в эту глубину Толстой так же, как Дюма, подсказывает читателю в самом художественном тексте. У Дюма второй план повествования обозначен простой игрой на прямом и переносном значении слов в разговоре миньонов с Бюсси и его друзьями об охоте, сразу указывающей на главную метафору. У Толстого подсказка сложнее. Она дана в сцене посещения Анной, Вронским и старым знакомым Вронского, Голенищевым, мастерской художника Михайлова по поводу его последней картины на библейскую тему (часть пятая, глава IX и след.). Реакция зрителей и размышления самого художника ведут к незаметному, на поверхностный взгляд, но верному пониманию и этого, и любого другого произведения искусства. Толстой

выделяет два момента, говорящих о принципах работы творца и вместе с тем о способе постижения ее результатов — смысла законченного творения. Один — осторожное снятие «покровов» с предмета (явления), в истинных своих очертаниях (т. е. в своей сути) видимого лишь вдумчивому взгляду художника. Другой — необходимость единства и соотнесенности больших и малых фрагментов общей картины: «Во всем, что он (Михайлов. — В. В.) писал и написал, он видел режущие ему глаза недостатки, происходившие от неосторожности, с которою он снимал покровы, и которых он теперь уже не мог исправить, не испортив всего произведения» [Толстой 1982, с. 47]. Демонстрацию отмеченных принципов можно разглядеть в той же сцене. Так, для Голенищева, ранее уже видевшего картину, ее содержание выражается словами «Христос пред Пилатом» [Толстой 1982, с. 39]. На самом деле слова Голенищева являются лишь общим покровом и первым, пока малозначащим приближением к смыслу. Художник, подводя посетителей к картине, говорит иначе. Он уточняет: «Вот, не угодно ли? (...) Это увещание Пилатом. Матфея глава XXVII» [Толстой 1982, с. 44]. Далее, глядя на свою картину чужим, «равнодушным, посторонним» взглядом, он не замечает «в ней ничего хорошего. Он видел на первом плане досадовавшее лицо Пилата и спокойное лицо Христа и на втором плане фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна. (...) все было потеряно для него, когда он взглянул на картину их глазами» [Толстой 1982, с. 45].

Изображение Христа не понравилось Голенищеву; его одобрение вызвал Пилат: «...меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит» [Толстой 1982, с. 45–46]. Анне, напротив, понравился «центр картины», исполненное сострадания лицо Христа: «Видно, что ему жалко Пилата» [Толстой 1982, с. 46]. Для художника это было одно из множества «верных соображений, которые можно было найти в его картине и в фигуре Христа (...) В выражении Христа должно быть и выражение жалости, потому что в нем есть выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов. Разумеется, есть выражение чиновника в Пилате и жалости в Христе, так как один олицетворение плотской, другой — духовной жизни. Все это и многое другое промелькнуло в мысли Михайлова» [Толстой 1982, с. 46–47].

Замечания собравшихся у картины детализируют ее содержание и продолжают процесс снятия покровов. Если учесть эти замечания и сопровождающий их комментарий художника, можно подумать, что содержание его произведения представляет собой аллегорию, олицетворяющую

и противопоставляющую жизнь плотскую жизни духовной. Но это суждение было бы тоже покровом, который необходимо снять, добираясь до сути.

Нельзя оставить в тени тот факт, что слова посетителей, рассматривающих картину, касаются только лиц первого плана. О втором плане вскользь упоминает Вронский, но его оценка имеет в виду исключительно мастерство и техническую сторону дела [Толстой 1982, с. 47]. Однако мастерски выполненные фигуры второго плана неразрывно связаны с фигурами центральной части. И лишь в этом «сцеплении» те и другие, картина в целом, получают истинный и глубокий смысл<sup>7</sup>. Ее содержание не в плоской и статичной аллегории, а в символическом действии, подчеркнутом словами Михайлова о втором плане, где помимо «фигур прислужников Пилата» он изобразил «вглядывавшегося в то, что происходило, лицо Иоанна», любимого ученика Христа, согласно традиции — автора четвертого Евангелия. И такое же указание на действие в словах художника, рекомендующего картину своим гостям: «Это увещание Пилатом. Матфея глава XXVII».

Но в 27-й главе Евангелия от Матфея Иоанна нет, о нем как свидетеле расправы над Иисусом говорится только в четвертом Евангелии (Ин. 19: 26—27), той книге Нового Завета, где христианская заповедь бескорыстной и самоотверженной любви, многократно повторяясь, выражена наиболее ярко (не случайно евангелист Иоанн именуется апостолом любви). Ради того, чтобы выделить главный завет Учителя, художник и ввел Иоанна в свою картину. Она воспроизводит ситуацию предательства (напоминанием о нем начинается 27-я глава), насмешки и глумления над заповедью «духовной жизни» и «любви», наконец, преступления, совершаемого всеми перед нею. Речь идет о решительном отказе всех от Христа и того учения, о котором Иоанн, взглядевшись в действие от начала и до конца, рассказал в своей книге.

Художник изображает давно происшедшее событие, конечно, потому, что оно продолжает совершаться в настоящем, и потому, что ему видны особые и грани, и границы его содержания (истинных очертаний). Его картина говорит о бездуховности современной жизни, представленной в соответствии с евангельским сюжетом как торжество косности и новейшего язычества. Его знаменует фигура Пилата, римского наместника (префекта) Иудеи

<sup>7</sup> О таких «сцеплениях» в период работы над «Анной Карениной» Толстой писал Н. Н. Страхову (1828–1896): «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится». И далее: «...для критики искусства нужны люди, которые (...) постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений» [Лев Толстой об искусстве, т. 2, с. 517].

вместе с его прислужниками на заднем плане. Язычество и христианство у Толстого ни в коей мере не повторяют Дюма: они разведены в разные стороны и резко противопоставлены друг другу.

Тема язычества, не желающего сдавать позиции, уступая проповеди Христа, является в романе сквозной. Со всей отчетливостью она выражена в сцене скачек — старейшем аристократическом виде борьбы и соревнований, восходящем к обычаям Древней Греции и Древнего Рима. Описание скачек целиком и в отдельных мотивах (так же как фрагмент об «увещании Пилатом», с которым оно тесно связано) имеет неоднозначный характер. Благодаря этой неоднозначности описание скачек становится символическим центром романа, подобно тому как развернутая метафора охоты, притягивая к себе элементы близкого ей смыслового ряда, становится центром неоднозначных мотивов в «Графине де Монсоро».

Толстой не скрывает связи с предшественником. Напротив, некоторые детали, описывающие скачки, прямо отсылают к роману Дюма. Так, особое значение скачек и охоты подчеркнуто относительной отделенностью этих сцен от всего остального. Она отмечена началом и концом действия, участниками и зрителями которого там и тут выступают государь и «весь двор» [Толстой 1981, с. 212]. В «Анне Карениной»: «Чувство предстоящей скачки все более и более охватывало его (Вронского. — В. В.), по мере того как он въезжал дальше и дальше в атмосферу скачек, обгоняя экипажи ехавших с дач и из Петербурга на скачки (...) От барачков ему уже были видны море экипажей, пешеходов, солдат, окружавших гипподром, и кипящие народом беседки» [Толстой 1981, с. 213]. Затем, по ходу скачки: «Большой барьер (одно из препятствий. — В. В.) стоял пред самой царской беседкой. Государь, и весь двор, и толпы народа — все смотрели на них — на него и на шедшего на лошадь дистанции впереди Махотина, когда они подходили к черту (так назывался глухой барьер)» [Толстой 1981, с. 219]. И конец действия, которое, в отличие от королевской охоты в «Графине де Монсоро», к удовольствию и славе венценосной особы завершившейся благополучно, оказался плачевным: «Скачки были несчастливы, и из семнадцати человек попадало и разбилось больше половины. К концу скачек все были в волнении, которое еще более увеличилось тем, что государь был недоволен». И далее: «Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: „Недостает только цирка с львами“, и ужас чувствовался всеми...» [Толстой 1981, с. 233]<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Сходный итог великосветского развлечения Дюма изобразил в «Королеве Марго», рассказывая об охоте на кабана, в которой Карл IX лишь чудом избежал трагедии: «Карл IX, стоя среди задыхавшейся от волнения толпы, ошеломленный криками ужаса (...) одно мгновение был

Блестящая обстановка скачек, слова о «цирке с львами», клички лошадей, вместе с наездниками преодолевающих препятствия и участвующих в гонке, — Гладиатор и Диана, некоторые другие мотивы лишней раз напоминают о языческом Риме, язычестве вообще, а начинающая общий бег «прелестная Диана, несшая ни живого ни мертвого Кузовлева» [Толстой 1981, с. 218], — не только о римской богине охоты, но (с иронической усмешкой) еще и о главной героине романа «Графиня де Монсоро». Уподобление людей животным, будучи, как правило, нейтральным у Дюма, у моралиста Толстого здесь и всюду имеет исключительно негативный смысл.

Пространство, на котором происходят скачки, так же как охоты у Дюма, очерчено кругом: «Скачки должны были происходить на большом четырехверстном эллиптической формы кругу (...) На этом кругу были устроены девять препятствий...» [Толстой 1981, с. 217]. В романе Дюма это круг загона, который становится уже и уже в зависимости от расстояния, которое отделяет охотников от зверя. В переносном плане сужение круга обозначено повтором сходных ситуаций, все более опасных для намеченной жертвы. Например, одна и другая ссора миньонов с Бюсси, неминуемо ведущая к гибельному результату, которого, перехватив инициативу и загнав героя в тупик, наконец добивается главный ловчий вместе со своим высокородным патроном. Или все более коварные ловушки, устраиваемые Генриху III кланом Гизов (две из них, связанные с монастырем св. Женевьевы, в «Графине де Монсоро» и одна, последняя и самая опасная, вблизи другого монастыря в романе «Сорок пять»). В «Анне Карениной» заменой этих западней и ловушек служат девять препятствий, каждое из которых для наездников может обернуться и иногда оборачивается смертью.

Круг, замыкающий и ограничивающий реальные скачки или охоту, в иносказательном применении способен не только сокращаться, но и увеличиваться; в сущности, он не знает границ. Именно это позволяет Дюма с помощью частых метафорических уподоблений (не без заметных натяжек) свести пусть к развернутой, но одной метафоре и разнообразию проявлений человеческих характеров, и разнообразию жизненных положений. Толстой выходит за границы круга, очерченного реальной ситуацией, без усилий, используя и саму эту ситуацию, и немногие, но показательные мотивы. Так, Каренин, будучи штатским, не мог участвовать в офицерских скачках, однако, считая себя знатоком, время от времени пояснял сидящим с ним рядом не одобряемый им род развлечений. В какой-то момент он «встал и низко поклонился проходившему военному.

---

готов упасть тут же, рядом с тушей издыхающего кабана. Но король взял себя в руки...» [Дюма 2021б, с. 363].

— Вы не скачете? — пошутил ему военный.

— Моя скачка труднее, — почтительно отвечал Алексей Александрович.

И хотя ответ ничего не значил, военный сделал вид, что получил умное слово от умного человека...» [Толстой 1981, с. 231].

В действительности ответ кое-что значил, даже многое: он стирал границу между праздничным зрелищем и обычной, будничной жизнью. Свою «скачку», т. е. свою чиновничью службу, Каренин считал не то чтобы более трудной (в конце концов, его делам ничто роковое на каждом повороте не грозило), но, разумеется, он считал ее гораздо более общественно важным явлением, чем любой спектакль. «Есть две стороны, — продолжал, садясь, Алексей Александрович, — исполнителей и зрителей; и любовь к этим зрелищам есть вернейший признак низкого развития для зрителей...» [Толстой 1981, с. 232]. Но точно так же — и для тех, кто своим соперничеством и рискованной ездой доставляет другим удовольствие. Две стороны представления, противопоставленные Карениным, на самом деле ничто не разделяет: тех, кто скачет внутри круга ипподрома, и тех, кто смотрит на них извне, объединяют сходные страсти. Анна не отрываясь следит за Вронским, одним из главных участников скачек. Всё, что испытывает он, немедленно отражается в ее реакциях. Обгоняя или уступая другим, они, связанные общим чувством, в сущности, скачут вместе (ср. Анна — Фру-Фру). Каренин совсем «не интересовался скачками и потому не глядел на скакавших» [Толстой 1981, с. 232], однако, внимательно следя за Анной, он знает все, что происходит на ипподроме, не хуже заинтересованных зрителей: «Первое падение Кузовлева на реке взволновало всех, но Алексей Александрович видел ясно на бледном, торжествующем лице Анны, что тот, на кого она смотрела, не упал. Когда, после того как Махотин и Вронский перескочили большой барьер, следующий офицер упал тут же на голову и разбился за смертью и шорох ужаса пронесся по всей публике, Алексей Александрович видел, что Анна даже не заметила этого и с трудом поняла, о чем заговорили вокруг нее» [Толстой 1981, с. 232]. Так же, как этого не заметил, конечно, и скачущий Вронский.

Ввиду того что граница между исполнителями и зрителями размыта (и каждый исполнитель может стать зрителем, а каждый зритель, как Анна для Каренина, — оказаться в центре зрелища), круг ипподрома расширяется и охватывает собою всю область (арену) жизни, а скачки метафорически (символически) выражают деятельность людей в пределах этого круга. Да и сам круг становится здесь метафорой (ср.: «круг деятельности», «круг жизни»). Кстати, Дюма, описывая охоту, хотя и упоминает в одной связке

об исполнителях (охотниках) и зрителях, но не использует этот момент для высказывания каких бы то ни было идей. Толстой же обыгрывает любую возможность, чтобы наделить не только сцену скачек в целом, но и самые мелкие ее детали символическим смыслом.

Мысль о том, что ипподром — арена жизни, а скачки — деятельность людей на этой арене, хотя и справедлива, но и она лишь некий «покров», который следует снять ради серьезных уточнений. Такие уточнения, как всегда, идут от соотносящихся мотивов; здесь — внутри символической сцены и вне ее. В данном случае это мотивы, связанные с охотничьей темой, которая, мельком отсылая к роману Дюма, усваивает особое значение. Помимо начинающей скачки «прелестной Дианы», важно заметить сравнение скачущих лошадей с птицами (охоте на бекасов Толстой отводит далее не одну главу<sup>9</sup>): «Гладиатор и Диана (...) поднялись над рекой и перелетели на другую сторону; незаметно, как бы летя, взвилась за ними Фру-Фру...» [Толстой 1981, с. 218]. И вблизи финиша: «...она (Фру-Фру. — В. В.) затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица. Неловкое движение, сделанное Вронским, сломало ей спину» [Толстой 1981, с. 221]. Важно заметить также (и это главное) роль, которую охота (прежде всего королевская, но и любая другая, не вызванная необходимостью) и скачки играют в веренице дней. То и другое — «представление», часто опасный, захватывающий душу спектакль; ср. слова Каренина по поводу скачек: «Как, однако, мы все склонны к этим жестоким зрелищам...» [Толстой 1981, с. 235]. И в этом качестве, в качестве зрелищ, они отражают только досужую, праздничную сторону жизни. Учитывая метонимические возможности, заложенные в слове «праздничная» («праздничный», «праздничное»), Толстой переводит его как «праздная» («праздный», «праздное») и по ходу повествования замещает одно другим. Ср. в сценах охоты: «Было немножко неприятно Леви-ну его (Васеньки Весловского. — В. В.) праздничное отношение к жизни» [Толстой 1982, с. 160]; и далее: «Оно в самом деле. За что мы едим, пьем, охотимся, ничего не делаем, а он (мужик. — В. В.) вечно, вечно в труде? — сказал Васенька Весловский, очевидно в первый раз ясно подумав об этом и потому вполне искренно» [Толстой 1982, с. 171].

В свете подобных уточнений легко догадаться, что арена ипподрома являет собой зрелище не всей и всякой жизни, но жизни обеспеченных людей, не знающих тяжелого труда и забот о насущном хлебе. Таким образом

<sup>9</sup> Об охоте на птиц в романе «Графиня де Монсоро» не говорится, но в «Королеве Марго» такая охота описана подробно (Часть пятая. X. Соколиная охота).

выходит, что круг ипподрома, кроме прочего, отделяет «праздную» жизнь верхних сословий от жизни мужиков и огромного большинства работающего народа.

Возможность сдвига значений, которую дает слово «праздничная» («праздная»), Толстому давало и слово «охота»: «охота» как род занятий (охота на кого-то, что-то...) и «охота» как желание, «хотение» (чего-то), стремление (к кому-то, чему-то). Это желание (а если оно чрезмерно, то страсть или страсти) и гонит людей на ипподром, так же как охотников Дюма — на охоту, заставляя тех и других участвовать в «представлении» с сомнительным исходом. Толстой не делит на разряды эти желания (любви, мести, богатства, власти и т. п.). В логике его переносных значений они могут быть какими угодно, но действие каждого из этих желаний, подчиняясь силе влечения, способно отправить человека на ипподром ради борьбы и соревнования с теми, кто одержим такой же страстью. Соперничество и чужое желание становится (или может стать) препятствием на пути каждого (ср.: Левин — Вронский, Кити — Анна, Вронский — Каренин, Левин — Велесловский, а также Стива — Долли, Анна — Каренин, Анна — Вронский).

Автора «Анны Карениной» интересует не то, что разделяет участников «скачки», но то, что объединяет их всех. Для начала — это общее стремление к цели (т. е. к осуществлению желания). Далее, необходимость не просто добраться до цели, но и сделать это первым (таковы условия «игры»). Это значит, что в борьбе желаний и страстей нет и не может быть уступки, из чего с той же необходимостью следует уточнение, снимающее очередной «покров»: на арене ипподрома действуют не все и всякие страсти, но лишь те, которые исключают добровольную уступку, самопожертвование, предпочтение чужого блага и счастья своему собственному. Иначе говоря, арена ипподрома — поле борьбы и соревнования себялюбивых, эгоистических страстей, и никаких иных.

Далее, достижение цели, казалось бы, ставит точку в движении (желание либо осуществляется, либо нет). Так у Дюма: убийство жертвы или гибель охотника (в охоте на крупного зверя) прекращает охоту, всё действие и в прямом, и в переносном смысле. Иначе у Толстого: осуществление желания освобождает место для новых желаний, а следовательно, и для новой скачки. Ср.: «Вронский (...) несмотря на полное осуществление того, чего он желал так долго, не был вполне счастлив (...) Это осуществление показало ему ту вечную ошибку, которую делают люди, представляя себе счастье осуществлением желания (...) Он скоро почувствовал, что в душе его поднялись желания желаний, тоска. Независимо от своей воли, он стал хвататься

за каждый мимолетный каприз, принимая его за желание и цель (...) И как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины» [Толстой 1982, с. 37].

Выходит, что любой стремящийся к счастью путем желаний, не достигает цели и даже если скачущий (как Вронский) идет первым или вторым, он находится в том же положении, как если бы шел последним. Каждый вставший на этот путь попадает в заколдованный круг (еще одно значение круга, ограничивающего ипподром), а в бесконечном движении по кругу, где каждая точка может быть концом и началом и где нет поэтому ни того ни другого, не может быть первых и последних. Как бы ни спешил любой из скачущих, он участвует в мнимом движении, а потому при всех усилиях он только топчется на месте. Парадокс, приравнивающий стремительное движение к покою, а результат этого движения и достижение цели к нулю, — один из главных парадоксов, к которым ведет читателя Толстой. Для того чтобы избавиться от абсурда, лишаящего жизнь какой бы то ни было цены, необходимо выйти за границы заколдованного (т. е. неправильного, порочного) круга, ведь никакая реальная нужда, никакая серьезная потребность не заставляет участвовать в скачках и смотреть на них. По мысли Толстого, высокую цену человеческому существованию дает не суета и смена себялюбивых желаний, а напротив, готовность к самоотречению и жертве ради счастья других. Это означает признание идеала, издревле одобренного народом и заключенного в учении Христа.

Итак, снимая покровы (в этом случае, как и в других), Толстой понуждает читателя идти за собой в ту глубину явлений, где открываются закономерности, руководящие жизнью, и где за привлекательной поверхностью вещей может оказаться неприглядная, а иногда и зловещая сущность.

Нет надобности продолжать разговор о символических мотивах сцены скачек, поскольку их подробный анализ изложен в упомянутой выше статье о поэтике «Анны Карениной». Задача настоящей работы (помимо прочих соображений) в том, чтобы назвать источник художественного приема, которым воспользовался Толстой, и показать его функционирование в произведениях разных авторов. В отличие от романа Дюма, где развернутая метафора служит прежде всего решению эстетических проблем (расширению репертуара эпических средств, демонстрации всевозможных вариантов иносказания, отталкивающегося от реальной ситуации, и т. д.), в романе Толстого благодаря «сцеплениям» и взаимодействию с широким контекстом такая метафора становится наглядным, а вместе с тем и самым убедительным способом выражения социальной и философской концепции.

Художественным приемом, опирающимся на описание реального факта, может быть не только метафора, но и метонимия. Приведем пример такого рода, не требующий долгих пояснений. Он примечателен тем, что описание реального факта мы видим у того же Дюма, а превращение реальности в художественный прием — у Достоевского.

Так, в «Графине де Монсоро» автор изображает тайное сборище в монастыре св. Женевьевы под руководством братьев Гиз (герцога де Гиза «Меченого», герцога Майеннского, кардинала де Гиза) и их сестры герцогини де Монпансье (Екатерины Марии Лотарингской). Заговорщики заняты организацией католической Лиги для свержения, в конечном счете, правящего короля, Генриха III Валуа, и захвата французского трона. Свои фигуры и лица они прячут под монашескими облачениями. Один из них в удобный момент «отбросил капюшон и открыл самое одухотворенное и самое очаровательное женское личико, которое только можно вообразить (...) Черные глаза искрились лукавством. (...) Рот был маленький, изящный и алый, нос — вырезан с классической строгостью, безукоризненный овал несколько бледного лица, на котором выступали две иссиня-черные дуги сросшихся бровей, идеально правильного рисунка, завершился округлым подбородком.

Это была достойная сестрица братьев де Гиз, госпожа де Монпансье, опасная сирена, ловко скрывававшая под грубой монашеской рясой свои телесные изъяны — плечи, из которых одно было выше другого, и слегка искривленную правую ногу, заставлявшую ее прихрамывать.

Благодаря этим физическим недостаткам в теле, которому Бог дал голову ангела, поселилась душа демона» (с. 271–272).

В романе «Сорок пять» Дюма мельком напоминает о тех же всем известных недостатках во внешности прелестной герцогини: «Госпожа де Монпансье вскочила с места и устремила навстречу брату так поспешно, что забыла даже ступать на носок правой ноги, как обычно делала, когда не хотела хромать» [Дюма 2020, с. 253]. И позднее еще раз, в разговоре Шико с Генрихом III: «...неужто тебе придет на ум хулить ручки герцогини де Монпансье, после того как ты неодобрительно говорил о ее плечах? Как ты строг, мой король!» [Дюма 2020, с. 743].

Неблагополучное плечо герцогини (конечно, правое) связано с ее правой ногой: оно было ниже левого потому, что ее кривая нога короче другой. Достоевский имел в виду эту связь, когда в финале сцены знакомства Ивана и Алеши Карамазовых, заключавшей в себе искусительную речь старшего брата («Братья Карамазовы», книга пятая «Pro и Contra», глава V. Великий

инквизитор), говорил о замечании, которое проскользнуло в «печальном и скорбном в эту минуту» уме Алеши: «Он немного подождал, глядя вслед брату. Почему-то заметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не замечал прежде» [Достоевский 1976, с. 241]. Не замечал потому, что никогда прежде Алеша не выслушивал искусительного поучения брата. Изъян правой ноги Ивана, более важный, чем его плечо, разумелся сам собой. Косвенно на это указывает «раскачивание» в походке Ивана, намекающее на его хромоту. И именно «в эту минуту». Правда, «качание» героя (как часто у Достоевского, когда речь заходит о его источниках) не сводится только к романам Дюма [Ветловская 2022, с. 135–153].

Поднятые здесь темы и детали сопоставлений могли бы быть представлены с большей подробностью, но подробные объяснения не вмещают рамки статьи.

## Литература

- Аполлодор — *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. 216 с. (Лит. памятники).
- Белинский — *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. литература, 1982. Т. 8. 784 с.
- Библейская энциклопедия — Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия: В 4 вып. / Труд и изд. архим. Никифора. М.: Тип. А. И. Снегиревой, 1891. 904 с.; Репр. изд.: Библейская энциклопедия / Изд. Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. 902 с.
- Ветловская 2002 — *Ветловская В. Е.* Поэтика «Анны Карениной»: (Система неоднозначных мотивов) // Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. С. 154–185.
- Ветловская 2020 — *Ветловская В. Е.* Источники и литературный контекст романа Достоевского «Бедные люди» // *Словесность и история*. 2020. № 3. С. 7–31.
- Ветловская 2022 — *Ветловская В. Е.* Библейские источники романа «Братья Карамазовы»: Тема Каина // *Литература и история в контексте археографии: Сб. науч. трудов / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние. Ин-т истории*. Новосибирск, 2022. С. 135–153. (Археография и источниковедение Сибири; Вып. 41).
- Гусев 1958 — *Гусев Н. Н.* Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого, 1828–1890. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 839 с.
- Гусев 1960 — *Гусев Н. Н.* Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого, 1891–1910. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. 919 с.
- Достоевский 1976 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14: Братья Карамазовы. Кн. 1–10. 512 с.
- Достоевский 1979 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1979. Т. 19: Статьи и заметки, 1861. 360 с.
- Дюма 2020 — *Дюма А.* Сорок пять / Пер. с фр. А Кулишер, Н. Рыковой. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2020. 864 с.
- Дюма 2021a — *Дюма А.* Графиня де Монсоро: Роман / Пер. с фр. Н. Бутыриной, В. Столбова. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2021. 960 с.

- Дюма 2021б — Дюма А. Королева Марго / Пер. с фр. Е. Корша. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2021. 704 с.
- Кун — Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018. 512 с.
- Лев Толстой об искусстве — Лев Толстой об искусстве и литературе // Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. К. Н. Ломунова. М.: Сов. писатель, 1958. Т. 1. 608 с.; Т. 2. 576 с.
- Словарь античности — Словарь античности / Пер. с нем. М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. 704 с.
- Толстой 1981 — Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 8: Анна Каренина. Ч. 1–4. 496 с.
- Толстой 1982 — Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 9: Анна Каренина. Ч. 5–8. 462 с.

## References

- Apollodor (1972). *Mifologicheskaya biblioteka*. Leningrad: Nauka, 216 p.
- Belinskii, V. G. (1982). *Sobranie sochinenii*: 9 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Vol. 8, 784 p.
- Gusev, N. N. (1958). *Letopis' zhizni i tvorchestva L'va Nikolaevicha Tolstogo, 1828–1890*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 839 p.
- Gusev, N. N. (1960). *Letopis' zhizni i tvorchestva L'va Nikolaevicha Tolstogo, 1891–1910*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 919 p.
- Dostoevskii, F. M. (1976). *Polnoe sobranie sochinenii*. 30 vols. Leningrad: Nauka. Vol. 14, 512 p.
- Dostoevskii, F. M. (1979). *Polnoe sobranie sochinenii*. 30 vols. Leningrad: Nauka. Vol. 19, 360 p.
- Dyuma, A. (2020). *Sorok pyat'*. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. 864 p.
- Dyuma, A. (2021). *Grafiya de Monsoro*. Roman. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. 960 p.
- Dyuma, A. (2021). *Koroleva Margo*. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. 704 p.
- Kun, N. (2018). *Legendy i mify Drevnei Gretsii*. Saint Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus, 512 p.
- Lomunov, K. N., ed. (1958). *Lev Tolstoi ob iskusstve i literature*. Moscow: Sovetskii pisatel'. Vol. 1, 608 p.; Vol. 2, 576 p.
- Nikifor, arkhimandrit, ed. (1891). *Ilyustrirovannaya polnaya populyarnaya Bibleiskaya entsiklopediya*. Moscow: Tipografiya A. I. Snegirevoi, 904 p. Reprint: *Bibleiskaya entsiklopediya* (1990). Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra, 902 p.
- Slovar' antichnosti* (1994). Moscow: Ellis Lak; Progress, 704 p.
- Tolstoi, L. N. (1981). *Sobranie sochinenii*. 22 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Vol. 8, 495 p.
- Tolstoi, L. N. (1982). *Sobranie sochinenii*. 22 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Vol. 9, 462 p.
- Vetlovskaya, V. E. (2002). *Analiz epicheskogo proizvedeniya: Problemy poetiki*. Saint Petersburg: Nauka, 214 p.
- Vetlovskaya, V. E. (2020). 'Istochniki i literaturnyi kontekst romana Dostoevskogo «Bednye lyudi», *Slovesnost' i istoriya*, 3, 7–31.
- Vetlovskaya, V. E. (2022). Bibleiskie istochniki romana «Brat'ya Karamazovy»: Tema Kaina, in: *Literatura i istoriya v kontekste arkheografii. Sbornik nauchnykh trudov*. Novosibirsk, 135–153. (Arkheografiya i istochnikovedenie Sibiri; Vol. 41).