

«ГРОЗА ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА...»: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОЛЛИЗИИ И ЛИТЕРАТУРА

Предлагаем вниманию читателей серию публикаций, посвященных актуальной проблеме специфики художественного осмысления исторического процесса в словесном искусстве.

Е.Е. Приказчикова

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИСКУРС НАПОЛЕОНОВСКИХ ВОЙН В МЕМУАРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ I ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Эпоха наполеоновских войн справедливо считается, несмотря на свою кровавость, самой яркой эпохой в истории Европы и России XIX века. Причина этого заключается не только в тех глобальных политико-экономических изменениях, которые произошли в это время на европейском континенте. Не менее существенным фактором для филологов, культурологов, философов является то обстоятельство, что именно в это время формируется исторический тип личности, чей менталитет неизменно привлекал симпатии потомков. В.В. Афанасьев в предисловии к «Стихотворениям» Д. Давыдова так характеризовал эпоху, сформировавшую личность поэта: «Это было время Наполеона и Суворова, время, выковавшее беззаветных храбрецов, исполненных острого чувства патриотизма, людей особенно склада, в которых суровая мужественность уживалась с глубокими и разнообразными знаниями, утонченностью эстетических идеалов, а иногда и с незаурядными талантами <...> Это были люди, которые не испытывали страха среди ядер и пуль. Их портреты в галерее 1812 года парадны, романтично-красивы, как красива и романтична вся эта бурная и окуренная порохом эпоха на картинах и гравюрах, оставшихся от нее» (1, с. 56). Эта романтическая краснота времени, когда практически были стерты границы между искусством и бытовым поведением человека, когда искусство стало той моделью, которой сама жизнь стремилась подражать, и люди даже в условиях военных действий вели себя зачастую как на сцене, была одной из основных причин, обеспечивающих позитивную маркированность наполеоновской эпохи в глазах последующих поколений.

Исследуя духовную составляющую войны и давая ее анализ как культурной функции человечества, И. Хейзинг связывал данную функцию с культом чести, уравнивающим участников вооруженного конфликта между собой: «Война, понимаемая как сфера чести ведется в границах определенного круга, члены которого признают друг друга равными или, во всяком случае, равноправными <...> Над разными сторонами конфликта, подобно своду, возвышалась идея человеческой общности, признающей своих членов в совокупности «человечеством», причем каждый из его членов в отдельности имеет право «человека» и претендует на «человеческое обращение» <...> Попав в сферу чести, война становится священным установлением и в этом качестве

облекается всем духовным и моральным декором» (20, с. 113).

В эпоху наполеоновских войн кодекс воинской чести функционировал практически в полной мере, и это находило отражение в литературной традиции эпохи. Так, восприятие войны и военной службы как сферы реализации законов чести мы находим у А. де Виньи в книге «Неволя и величие солдата», где звучит настоящий гимн кодексу чести, всецело господствующему в армии и определяющему поведение благородного воина. Виньи пишет: «...убеждение, которое...безраздельно господствует в рядах армии, зовется Честью <...> Честь – это мужское целомудрие. Позор погрешить против ней для нас нестерпим <...> Вот почему солдата почитают больше, чем кого бы то ни было, и многие должны смиренно опустить перед ним глаза» (4, с. 135).

Понимаемая как дело чести, война одновременно с этим оказывалась в сфере действия театрального дискурса, который воспринимался людьми рубежа веков и первых двух десятилетий XIX века как изначальная модель для реальной жизни, ее идеальный образец. Ю.М. Лотман писал, характеризуя эту черту культурной жизни эпохи: «Театр вторгается в жизнь, активно перестраивает бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера казалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди революции (можно добавить: и первых двух десятилетий XIX века – *Е.П.*) ведут себя в жизни как на сцене» (15, с. 182). Эта черта культурно-исторического менталитета эпохи очень быстро стала чертой исторической, не понятной для последующих поколений и отождествляющейся ими с напыщенностью и неискренностью в выражении своих мыслей и чувств. Уже Н.В. Гоголь будет смеяться над «величественной наружностью», «генеральскими движениями» и «картинной, величественной осанкой» генерала Бетрищева, парадного генерала 1812 года в духе А. Михайловского-Данилевского. Впоследствии чрезвычайно отрицательно к людям театральных жестов и выражений будет относиться Л.Н. Толстой, отождествляя подобное «литературное» и «театральное» поведение с поведением неискренним и лживым. Наиболее отчетливо эта тенденция найдет свое отражение в философии «Войны и мира», где театральный дискурс станет неизменно принадлежностью культуры петербургского «боль-

шого света», а также культуры Франции и французов как таковых, начиная с Наполеона и кончая капитаном Рамбала.

Между тем, для поколения начала XIX века мысль и чувство, изначально оформленные в литературную цитату, подтверждаемые и утверждаемые авторитетом театрального искусства, были совершенно естественны и привычны, не несли никакой негативной маркированности. Более того, они воспринимались как единственно возможные для человека образованного, вписанного в культурный контекст эпохи. В этом плане, безусловно, исторически правдивым является образ Полины из пушкинского «Рославлева», для которой было вполне естественно рассматривать свой будущий подвиг, убийство Наполеона, через призму героических образов прошлого – образа Марфы Посадницы и Шарлоты Корде. И изъясняться при этом тем высокопарно-риторическим языком неоклассицизма, который мыслился поколением 1800–1810 годов как наиболее приемлемый при выражении высоких патриотических чувств.

И это происходило не только в художественной литературе, которая с XVIII века несла на себе печать нормативности. В еще большей степени присутствие театрального дискурса чувствуется в литературе мемуарной, традиционно считающейся литературой «альтернативной» (термин Г. Гачева), над которой не властны литературно-эстетические законы, определяющие специфику развития изящной словесности. При этом наличие театрального дискурса совсем не отменяет проявления в подобных текстах так называемой «правды голого факта», подчас сопряженной с жестким натурализмом при изображении жестоких, а порой, и ужасных реалий войны. Традиционно попытка изображения ужасного лица войны связывается в русской литературе с «Севастопольскими рассказами» Л.Н. Толстого, повестью В.М. Гаршина «Четыре дня», в которой страдания раненого героя, вынужденного терпеть соседство разлагающегося трупа неприятеля, происходит на фоне русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В изобразительном искусстве еще большую творческую смелость проявил художник В. Верещагин в своем «Апофеозе войны», представляющем груды человеческих черепов, на которых сидят вороны.

В мемуарной литературе наполеоновской эпохи, даже создаваемой с установкой «на печать», подобную смелость будет проявлять уже Ф. Глинка в «Письмах русского офицера», представляющих собой в жанровом отношении ретроспективно обработанный дневник. Среди наиболее натуралистических в духе «правды голого факта» эпизодов «Писем...» – эпизоды канибализма со стороны французских солдат, связанные с жестоким для наполеоновской армии финалом войны 1812 года. Сходную картину представляют и французские мемуарные источники. В свойственной ему откровенно-грубоватой манере справедливость свидетельства Ф. Глинки подтвердил сержант императорской гвардии А.-Ж.-Б. Бургонь, обсуждая возможность канибализма в рядах французской армии во время

отступления: «После всего вынесенного, я тоже, если б не нашел конины, поневоле стал бы есть человеческое мясо – надо самому испытать терзания голода, чтобы войти в наше положение; а не нашлось бы человека, мы готовы были съесть хоть самого черта, будь он зажарен» (3, с. 62).

Тем не менее, отнюдь не эта мемуарная «правда голого факта» обусловила специфику культурно-исторического менталитета людей наполеоновской эпохи, своеобразие их исторической психологии. В гораздо большей степени на нее повлиял театральный дискурс эпохи.

Театрализация жизни на рубеже веков и в первые два десятилетия XIX века приводила к тому, что человек того времени начинал ощущать себя активным действующим лицом мировой истории, развертывающейся у него на глазах. Ю.М. Лотман, определяя законы, по которым строилась жизнь «человека театра», писал: «Человек театра не был пассивным участником безлично текущего хода времени; освобожденный от бытовой жизни, он вел бытие исторического лица, сам выбирал свой тип поведения, активно воздействовал на окружающий его мир, погибал или добивался успеха» (15, с. 198). Понятно, что легче всего эта жизнь «исторического лица» давалась людям, облеченным максимальной военной и политической властью. Так, безусловным актером на сцене истории чувствовал себя Наполеон. Известно, что французский император даже брал уроки у знаменитого трагика Ф.Ж. Гальма, чтобы придать своим жестам, своему поведению, своей манере держаться ту театральную величественность, которая считалась неотъемлемой чертой подлинного героя истории. В мемуарах А. Коленкура, обер-штальмейстера императорского двора и одного из доверенных лиц императора, Наполеон произносит следующие слова, объясняющие его величественную манеру держаться: «Царствовать – это значит играть роль. Государи всегда должны быть на сцене» (12, с. 346). При этом театральность не должна пониматься исключительно как возвышенно-величественная, «императорская» манера держаться себя. Театральность могла предполагать намеренное опрошение своего образа в соответствии с ролью «первого солдата армии», «маленького капрала».

Можно привести множество примеров, подтверждающих практику «театрального» поведения людей наполеоновских войн. Например, прусская королева Луиза, приехав в Тильзит, где решалась судьба ее королевства, по свидетельству Наполеона, встретила его как мадемуазель Ж. Дюшену в «Цинне». П. Вяземский, разбирая в своих «Записках» зверский поступок Ф. Ростопчина с московским купеческим сыном Верещагиным, которого он принес в жертву черни, приходит к выводу, что это кровавое действо было разыграно не только для усиления народной ненависти к неприятелю, но и для Наполеона, который должен был по достоинству оценить этот трагический спектакль и его основных действующих лиц: патриота-военачальника (Ростопчина), предателя (Верещагина), разгневанную толпу граждан и вестника-иностранца (францу-

за Mouton), которого Ростопчин избавляет от казни и отпускает со словами: «Поди, Расскажи твоему царю, как наказывают у нас изменников!» (5, с. 450). Так же театрально поведение П. Энгельгардта, смоленского помещика, возглавлявшего в 1812 году крестьянский партизанский отряд и расстрелянного французами в Смоленске. История казни Энгельгардта во всех рассказах современников, начиная от письма священника Успенского собора в Смоленске, очевидца казни и до «Походных записок» И. Лажечникова, превращена в спектакль одного актера, П. Энгельгардта, выступающего одновременно и режиссером трагического действия, в котором он играет главную роль. Зрителями этой трагедии и одновременно статистами выступают и французы, и окружающие героя смоленские граждане. В трагический спектакль Энгельгардта входит и патристическая речь на суде с отказом от какого-либо снисхождения со стороны французских властей, и ночь перед казнью, которую он проводит в кампании французских и польских офицеров за бутылкой вина, восторженно проповедуя свои патристические взгляды, и дорога на казнь, когда он, разговаривая с конвойным офицером, самозабвенно цитирует строки из трагедии П. Корнеля, подходящие к данной ситуации. На месте казни Энгельгардт так же театрально прощается с сыновьями и принимает отпущение грехов у священника. Наконец, последним аккордом героической трагедии является отказ героя от обязательной при расстреле процедуры завязывания глаз и командование собственным расстрелом (привилегия, предоставляемая, как правило, лишь лицам, находящимся в генеральском звании).

Склонность к театризации действительности проявляет П. Чаадаев, когда в известном инциденте с императором Александром I в Троппау, стремится сыграть роль русского маркиза Позы из шиллеровской трагедии «Дон Карлос», и семнадцатилетний корнет Кавалергардского полка граф П. Сухтелен, который в ответ на замечание Наполеона, что тот слишком молод, чтобы участвовать в столь крупных сражениях, ответил ему знаменитыми словами дон Родриго из корнелевского Сиды: «Перестаньте, трусы, считать года богов: судьба Цезарей быть доблестными раньше своих лет!», чем привел Наполеона в восхищение. В «Военных записках» Д. Давыдова смертельно раненый конногвардейский поручик Серюг стремится повторить слова и поступок Александра Македонского, который перед смертью велел провести перед своим ложем всю армию, чтобы в последний раз проститься со своими боевыми соратниками (любимый сюжет всех трагедий, посвященных жизни великого полководца). В этих же «Записках» полковник 4-го Иллирийского полка Гетальс, взятый в плен партизанами из-за чрезмерного пристрастия к охоте, по словам Давыдова, «каждый раз, когда попадалась ему на глаза легавая собака его, улегшаяся на казачьей бурке...брал позицию Гальма в «Эдипе» и восклицал громким голосом: «Malheureuse passion!» (пагубная страсть!) (8, с. 181).

Традиция театризации действительности хорошо дает себя знать и в «Записках кавалерист-

девицы» Н. Дуровой. Так, описывая большие кавалерийские маневры в Мизочи в 1810 году, во время которых Мариупольские гусары ее эскадрона чуть не растоптали еврея, чье «бледное лицо, полные ужаса глаза, растрепанные пейсы и широко разинутый рот делали его похожим на чудовище» (9, с. 129), она тут же приводит французскую цитату из трагедии «Федра» Ж. Расина, подсказанную ей офицером Вонтробкой, в которой моделируется сходная ситуация (описание чудовища, попавшегося на пути героя). Рассказывая историю французской сироты, Дурова приводит цитату из французской трагедии («в глубине наших сердец кровь заледенела!»), чтобы охарактеризовать ужас французского семейства, расположившегося в лесу в окрестностях Смоленска, когда они услышали казачье гиканье по лесу. Размышляя об ослепленном своим счастьем Наполеоне, мемуаристка признается, что ей «часто приходит на мысль молитва Старна перед жертвенником Одина, когда он просит его наслать на ум Фингала недоумение, предзнаменующее могучего падения» (9, с. 160). В данном случае цитата взята из трагедии В.А. Озерова «Фингал».

Для наполеоновской эпохи основной сферой приложения законов театризации, а значит и эстетизации действительности, была сфера военных действий. На это указывал Ю.М. Лотман, когда писал: «Рассматривая зрелищную культуру начала XIX века, нельзя обойти военные действия, как нельзя исключить цирк из зрелищной культуры Рима или бой быков из аналогичной системы Испании. Как известно, во всех этих случаях настоящая кровь, лившаяся в ходе зрелища, не отменяет момент эстетизации, а является его условием» (15, с. 190). Наиболее четко и определенно, в свойственной ему афористической лапидарной манере, этот «театральный» взгляд на сражение был сформулирован самим «главным режиссером» этой блестящей и кровавой эпохи, Наполеоном, который в беседе с графом Нарбонном перед Бородинским сражением сказал: «Сегодня будет сражение: а что такое сражение? Трагедия: сперва выставка лиц, потом игра страстей, а там развязка». Эти слова Наполеона были использованы Ф. Глинкой в качестве эпиграфа к «Очеркам Бородинского сражения», которые представляют собой парадную батальную зарисовку грандиозного сражения XIX века, описанного автором по законам драматического искусства. Так, в «выставке лиц» Глинка подробнейшим образом описывает расположение русской и французской армий, местоположение корпусов и дивизий, дает характеристику виднейшим генералам и маршалам русской и французской армий, начиная с Наполеона, который «ехал на маленькой арабской лошадке» среди «пестрых мундиров, блестящих богатыми эполетами, радужными цветами орденских лент и значками отличий» своей свиты. В этой «выставке лиц» принимают участие маршал И. Мюрат, который «рисовался на статном, крутом коне впереди неприятельской конницы» (6, с. 67) и генерал П. Коновницын, который в простой серой шинели разъезжает перед рядами русских на скромной лошадке, маршал М. Ней, который «в блестящем мар-

шальском мундире, с воинственной осанкою, сидит на белой лошади подле 3-го корпуса» (6, с. 84) и А. Ермолов «осанистый, могучий, с атлетическими формами, с лицом и мужеством львиным» (6, с. 117). В «Дневнике» Ц. Ложье так описывается впечатление от Бородинского поля: «Дивная панорама раскрывается перед нами. Прежде всего, нам бросается в глаза позиция русских: она образует половину амфитеатра, или полукруг, кривая которого соответствует на другой стороне месту, где находится Наполеон <...> Под блеском солнца сверкают оружие и амуниция пехотинцев и кавалеристов, марширующих навстречу одни другим» (14, с. 87-88). М. де Марбо, описывая сражение с англичанами при Миранду-ду-Корву в Португалии, отмечает: «Французская армия располагалась несколькими линиями на местности, напоминающей амфитеатр, трибуны которого полого спускались к бурному ручью, разделяющему два широких холма, по вершинам, которых можно было пройти войскам, хотя они и были покрыты лесом» (16, с. 460).

Вслед за «выставкой лиц» идет «игра страстей» – описание самого сражения, распадающегося на ряд сцен, в центре каждой из которых, как правило, действует один или несколько актеров, героев-военачальников. И. Мюрат, который несется впереди своей кавалерии «в своем живописном наряде», и генерал Ш. Бонами, который с «30-м линейным полком вскакивает на люнет, размахивая саблей», генерал А. Тучков, что «под огнем ужасных батарей...закричал своему полку: “Ребята, вперед!”...схватил знамя и кинулся вперед», и генерал А. Ермолов, который, чтобы побудить солдат возобновить атаку на захваченный французами редут, «вынул горсть крестов, закричав: “Ребята, за ними! Кто дойдет, тот возьмет!”». Ц. Ложье свидетельствует: «Мной овладевает неопишное волнение. Ведь я смотрю на все это, как посетитель цирка может смотреть на все, происходящее на арене» (14, с. 88). С большим трудом автору удается преодолеть эстетическое впечатление от поля сражения, увидев за «батальной сценой» страдания гибнущих людей: «Но экстаз, овладевший мной, внезапно уступает место чувству сострадания. Несчастный полк, которым я только что восторгался, в данный момент подставляет себя на убой, и новые русские батареи выдвинуты для отражения итальянских батарей, расположенных на возвышенности, на которой я стою» (14, с. 88).

Наконец, финалом трагедии и окончательной развязкой сражения является сожжение трупов на Бородинском поле 3 декабря 1812 года и поиски М. Тучковой тела своего убитого под Бородино мужа, сопровождаемые молитвами над погибшими, как русскими, так и французами. В контексте «Очерков Бородинского сражения» Ф. Глинки этот сюжет играет роль своеобразного катарсиса, свидетельствуя о великости христианской любви.

Подобная театрализация военной действительности с использованием всех названных Наполеоновым элементом композиционной структуры трагедии, неизменно присутствует во всех военных мемуарах эпохи. Так, в «Военных записках»

Д. Давыдова «выставкой лиц» является описание первого впечатления автора от войска в походе, которое поразило его своей самобытной воинственной красотой: «Части пехоты, конницы и артиллерии, готовые к движению, облегали ещё возвышения справа и слева в одно время, как длинные полосы черных колонн изгибались уже по снежным холмам и равнинам. Стук колес пушечных, топот конницы, разговор, хохот и ропот пехоты, идущей по колени в снегу, скачка адъютантов по разным направлениям, генералов с их свитами: самое небрежение, самая неопрятность одежды войск, два месяца не видавших крыши, закопченных дымом биваков и сражений, с оледенелыми усами, с простреленными киверами и плащами, – все это благородное безобразие, знаменующее понесенные труды и опасности, все неизъяснимо электризовало, возвышало мою душу!» (8, с. 47). Этот же прием Давыдов использует при характеристике отступающих из Москвы гвардейцев Наполеона, которые «осененные высокими медвежьими шапками, в синих мундирах, в белых ремнях с красными султанами и эполетами...казались как маков цвет среди снежного поля» (8, с. 213-214).

Общей традиции не избегают в своих мемуарах даже люди столь мирных профессий, как врачи. Например, Г. Роос, проделавший кампанию 1812 года в составе кавалерийской дивизии генерала О. Себастиани, чьи мемуары отличаются предельным реализмом (порой доходящим до натурализма при описании сцен отступления французской армии), все же не может преодолеть искушения дать эстетически-возвышенную «выставку лиц» – изображение кавалерийских корпусов перед началом их вторжения в Россию и во время перехода через Неман. Росс писал: «Зрелище это было чрезвычайно красиво; разнообразие народностей, родов оружия, мундиров, военной музыки делали его пестрым и шумным» (19, с. 18). Н. Дурова прибегает к «выставке лиц» всякий раз, когда возникает необходимость дать описание армии, полка, эскадрона общим планом, во время парада, боя или выступления в новый поход. Вот так, к примеру, дается его описание выдвижения русских войск за границу при известии о бегстве Наполеона с острова Эльбы: «Двинулись войска, снова выются наши флюгера в воздухе, блистают пики, прыгают добрые кони! Там сверкают штыки, там слышен барабан; грозный звук кавалерийских труб торжественно будит еще дремлющий рассвет» (9, с. 234). Вспоминая же свое первое сражение под Гутштадтом 22 мая 1807 года, Дурова пишет: «Новость зрелища поглотила все мое внимание, грозный и величественный гул пушечный выстрелов. Рев или какое-то рокотание летящего ядра, скачущая конница, блестящие штыки пехоты, барабанный бой и твердый шаг, и покойный вид, с каким пехотные полки наши шли на неприятеля, все это наполняло душу мою такими ощущениями, которые я никакими словами не могу выразить» (9, с. 62). Это описание Дуровой удивительным образом напоминает приведенное нами выше первое впечатление Д. Давыдова от вида войска в походе. Очевидно, что такое детальное совпадение стиля, интонации,

самих поэтических оборотов мысли не случайно. Оно обусловлено, с одной стороны, общим литературным стилем времени в изображении подобных сцен, а с другой, пылким, романтическим (в духе культурно-исторического менталитета эпохи) сознанием авторов записок, не представляющих своей жизни без бранной славы и видящих свой идеал человека в кавалерийском офицере, кладущем свою жизнь на алтарь отечества.

Что касается «игры страстей», то традиционно любимым сюжетом подобной «игры» у всех, без исключения, мемуаристов (как русских, так и французских) является описание стремительных кавалерийских атак. Это вполне естественно, так как именно стремительные атаки кавалерии на поле боя, скоротечность кавалерийских атак и их разрушительные для хода сражения последствия, сама грандиозность зрелища массивной кавалерийской атаки создавали впечатление быстрой смены действий и сцен в трагедии, производили незабываемое эстетическое впечатление на зрителей. Это ощущение передается всеми мемуаристами, описывающими подобные сцены: Ф. Глинкой и Д. Давыдовым, Ц. Ложье и Е. Лабомом, Р. Зотовым и Н. Дуровой. Особенное впечатление производили на мемуаристов массивные атаки кавалерии маршала Франции И. Мюрата. Например, Д. Давыдов так описывает атаку этой кавалерии под Прейсш-Эйлау: «Загудело поле, и снег, взрываемый 12 тысячами сплоченных всадников, поднялся и завился из-под них, как вихрь из-под громовой тучи» (8, с. 70). Ф. Глинка в «Очерках Бородинского сражения», рассказывая об атаке кирасиров Мюрата на батарею Раевского, свидетельствует: «Поле заговорило под копытами многочисленной кавалерии... Могучие всадники, в желтых и серебряных латах... слились в живые медные стены. Тысячи конских хвостов, пуки разноцветных перьев гуляли по воздуху. И вся эта звонко-железная толпа неслась за Мюратом» (6, с. 123). А вот как повествует об этой же атаке французский офицер Ц. Ложье: «... все приняло вид какой-то горы из движущейся стали... Кирасиры, каски, оружие – все это блестит, движется и искрится на солнце и заставляет нас забывать об остальном. Это кирасиры Коленкура» (14, с. 92-93). Н. Дурова в «Записках кавалерист-девицы» так рисует атаку Литовского уланского полка под Смоленском: «Земля застонала под копытами ретивых коней, ветер свистел в флюгерах пик наших; казалось, сама смерть со всеми ее ужасными неслась впереди фронта храбрых улан» (9, с. 167).

Относительно развязки можно сказать, что при описании Бородинского сражения у большей части мемуаристов такой развязкой является наступление ночи, прекратившей враждебные действия сторон. Подобный «негероический» финал не смущал мемуаристов, так как даже в «Илиаде» Гомера приход ночи – естественная граница, разделяющая дни кровопролитных битв. Более сложный случай представлял феномен Березинской переправы. Являясь естественной развязкой Отечественной войны 1812 года, она, в силу своей необыкновенной трагичности, рассматривалась мемуаристами как почти

что апокалиптический аккорд драмы, начавшейся шесть месяцев назад переходом армии Наполеона через Неман. Так, Р. Зотов, повествуя о финале кампании 1812 года, пишет: «Кровавая драма нашествия приближалась к развязке, и я был в числе действующих лиц, хоть, правда, в числе статистов, но все-таки на сцене. Какой разгул для воображения 17-летнего офицера» (11, с. 492). И далее, уже имея в виду саму переправу: «Рассказать, описать эти картины – невозможно. Они принадлежат к области поэзии, самой чудовищной, самой иступленной. Историк, прозаик не опишет вам и слабого очерка этой грозной переправы. Уже одно это обстоятельство заставит содрогнуться каждого писателя» (11, с. 493).

Сближению поля сражения с театральной сценой во многом способствовала блестящая форма того времени, вносящая в боевые действия оттенок парадно-романтической красоты, уподобляя генералов, офицеров и даже солдат актерам на сцене. Мы уже имели возможность убедиться в этом при анализе «выставки лиц» и «игры страстей» в «трагедии» сражения. Очевидно, что именно в этом ракурсе следует рассматривать все многочисленные упоминания о «блестящих маршальских и генеральских мундирах» у Ф. Глинки, восхищение «красивыми красными мундирами» конных егерей у Г. Рооса или блеском искрящихся на солнце кирас и касок у Ц. Ложье. Чрезвычайно сильное эстетическое чувство по отношению к мундиру, который она носит, переживала Дурова, считающая, что только это блестящее одеяние ей подлинно к лицу. Красота и блеск мундира, несомненно, составляли для неё дополнительную привлекательность военной службы. Так, любуясь своим гусарским мундиром, она констатирует: «Мундир мой был шит прекрасно! Все мое гусарское одеяние блистало вкусом и богатством» (9, с. 95). Рассказывая о полковом смотре Мариупольского полка под Луцком в 1810 году, Дурова пишет: «Вот мы и выступили на зеленую равнину в белых мундирах, блистающих золотом, и с развевающимися перьями на киверах» (9, с. 100). Общаюсь в местечке Броды с польскими офицерами, она с удовлетворением замечает, что польские офицеры «не могли налюбоваться моим мундиром, превосходно шитым; они говорили, что их портные не в состоянии дать такую прекрасную форму мундиру» (9, с. 113). Служа ординарцем у М. Милорадовича, который неизменно выбирал ее для сопровождения его в поездках, мемуаристка так объясняет для себя причину этого предпочтения: «Милорадович любит блеск и пышность; самолюбию его очень приятно, что блистающий золотыми шнурами гусар на гордом коне рисуется близ окна его кареты и готов по мановению его лететь, как стрела, куда он прикажет» (9, с. 122).

Любопытным фактом в контексте парадно-театрального восприятия военной действительности является эстетическое восприятие двух самых щеголеватых людей той эпохи: начальника французской кавалерии Неаполитанского короля И. Мюрата и генерала от инфантерии графа М. Милорадовича, относительно которых А. Ермолов заметил в своих «Записках»: «Третьего подобного не было в армиях»

(10, с. 210). Блестящая внешность короля Неаполитанского неизменно оказывалась в поле зрения мемуаристов, как русских, так и французов. Например, А. Муравьев в своих записках, рассказывая о внезапном появлении начальника французской кавалерии перед казачьими аванпостами во время «Тарутинского перемирия», пишет: «Мюрат, один, отделяясь от своей свиты, выезжает вперед на прекрасной белой лошади, разодетый в парадном мундире с золотом и длинными белыми перьями на треугольной шляпе» (17, с. 296). В «Военных записках» Д. Давыдова в сражении под Прейсиш-Эйлау мы видим, как «блестящий Мюрат в карусельном костюме своем, горел впереди бури, с саблей наголо, и летел, как на пир, в средину сечи» (8, с. 70). В Тильзите, столкнувшись с Мюратом во время встречи двух императоров, Давыдов так описывает его внешность: «Его краснота стана и лица, его карусельный род одежды, со всем кокетством молодой красавицы носимый, бросалась в глаза. Известно, что он наряжался богаче и великолепнее на те сражения, в которых он предвидел больше опасностей» (8, с. 101). Дворцовый префект Л.-Ф.-Ж. Боссе, сопровождавший Наполеона в кампании 1812 года, вспоминал о Мюрате: «Он один во всей армии носил на шляпе большой султан из белых страусовых перьев и был одет в какой-то особенный польский плащ, опушенный соболем и куницей» (2, с. 107).

Так же, как и восприятие И. Мюрата, эстетически-картинно восприятие М. Милорадовича, «храброго авангардного начальника», по словам Ф. Глинки, который воздвиг ему настоящий литературный памятник в «Письмах русского офицера», а впоследствии в «Очерках Бородинского сражения». Описание М. Милорадовича в «Очерках...» представляет собой один из лучших образцов парадно-театральных портретов эпохи. Глинка пишет: «Вот он, на прекрасной, прыгающей лошади сидит свободно и весело. Лошадь оседлана богато: чепрак залит золотом, украшен орденовыми звездами. Он сам одет щегольски, в блестящем генеральском мундире; на шею кресты...на груди звезды, на эфесе шпаги горит крупный алмаз. Высокий султан волновался на высокой шляпе. Он, казалось, оделся на званый пир! Пули сшибали султана с его шляпы, ранили и били под ним лошадей; он не смущался: переменил лошадь, закурил трубку, поправлял свои кресты и обвивал около шеи амарантовую шаль, которой концы живописно развевались по воздуху. Французы называли его русским Баярдом; у нас, за удалством, немного щеголеватое, сравнивали его с французским Мюратом» (6, с. 90).

Вообще, традиция театрально-эстетического отношения к внешности героя-полководца очень часто определяет отношение к самой личности военачальника, так как отсутствие героической внешности воспринимается мемуаристами как первый признак неспособности генерала хорошо исполнять свои обязанности, быть способным увлечь за собой солдат в решающий момент битвы. Для доказательства этого тезиса достаточно обратиться к запискам П. Граббе, в которых он, описывая Смоленское сражение, противопоставляет мужество картинно-

героического Д. Неверовского растерянности и беспомощности генерала Д. Дорохова...чь внешность никак не вписывается в портретно-батальный идеал эпохи. «Героическая наружность Неверовского, – пишет мемуарист, – осталась в моей памяти. Он был одет как на праздник. Новые эполеты: из-под растегнутого мундира...виднелась тонкая белая рубашка со сборками; блестящая готовая сталь в сильной руке. Он был красив и действовал могущественно на солдат» (7, с. 446). В мемуарах М. де Марбо «героическая» внешность маршалов и генералов является почти неизменным условием их профессиональной пригодности «служения Марсу». Например, маршал П. Ожеро характеризуется так: «Ожеро имел красивое лицо, высокий рост и хорошее телосложение. Он любил физические упражнения и умел хорошо их исполнять, а также был прекрасным наездником и великолепно владел шпагой» (16, с. 113). О кавалерийском генерале Монбрене сказано: «Монбрен был великолепным мужчиной, вполне в жанре Мюрата: высокий рост, шрам на лице, черная борода, настоящий военный и прекрасный наездник» (16, с. 276). В свою очередь, генералам, не обладающим от рождения «героической внешностью», нужно было приложить немало усилий для того, чтобы попасть в когорту «героев». К примеру, так произошло с генералом Сент-Круа. Марбо свидетельствует: «Хотя Наполеон и был небольшого роста, ему нравились мужчины высокие, сильные, с мужественными лицами. А Сент-Круа был невысокий тонкий блондин с очаровательным женственным лицом. Но это тело, которое на первый взгляд казалось слабым и непригодным к тягестям войны, заключало в себе твердую душу, поистине героическое мужество и неукротимую энергию. Император очень скоро убедился в наличии всех этих качеств» (16, с. 353).

Парадно-театральное поведение людей на поле битвы и их картинная внешность находили свое отражение в батальной живописи эпохи: на картинах Ж.Л. Давида («Переход Бонапарта через перевал Сан-Бернал») и Т. Жерико («офицер конных егерей, идущий в атаку», «Раненый кирасир, покидающий поле боя»); А. Гро («Наполеон на мосту в Арколе») и Ф. Жерара («Наполеон на поле сражения при Аустерлице»). Эта живописная традиция определяет практику написания парадного портрета. Можно вспомнить в связи с этим многочисленные портреты маршалов Империи, выполненные Ф. Жераро; «Портрет А. Массены» и «Портрет полковника Фурнье-Сарловеза» А. Гро, «Портрет Э.М. Жерара» Ж.Л. Давида, «Портрет полковника Е. Давыдова» О. Кипренского, «Портрет атамана М. Платова» А. Орловского. Эта традиция представляла собой не только отражение культурно-исторического менталитета эпохи в области восприятия военной действительности, но, являясь в определенном смысле эстетической формулой своего времени, сама формировала способ восприятия действительности, отбор фактов, предназначенных для воспроизведения, и форму, в которую это воспроизведение облакается. Так, традиция батального портрета с его возвышенно-героическим колоритом, театральными по-

зами и жестах персонажей, изображенных «с Марсом в глазах», в значительной мере повлияла на традицию литературного портрета военачальника той эпохи. Например, литературные портреты военачальников в «Очерках Бородинского сражения» Ф. Глинки являются точным описанием портретов героев 1812 года из галереи Дж. Доу в Зимнем дворце. Такая зависимость с особенной очевидностью дает себя знать на примерах литературного и живописного портретов М. Милорадовича, А. Остерман-Толстого, А. Ермолова, А. Тучкова IV.

В XX веке, в эпоху жесточайших войн и социально-исторических катаклизмов в Европе и России, память об эстетическом отношении к войне, его театрализованном дискурсе сохранила поэзия Б. Окуджавы. В качестве примера можно назвать его знаменитую «Песенку кавалергарда», ставшую одним из лейтмотивов кинофильма «Звезда пленительного счастья», «Батальное полотно», в котором образы флигель-адъютантов императора являются отражением калокагатии эпохи наполеоновских войн:

Следом – дуэлянты, флигель-адъютанты.
Блещут эполеты.
Все они красавцы, все они таланты,
Все они поэты (18, с. 246).

Однако наиболее пронзительно рецепция театрального дискурса наполеоновских войн дана в малоизвестном стихотворении Б. Окуджавы «Военные портняжки», где она пронизана грустной иронией поэта:

Потому что командиры
(любо-дорого смотреть)
Наряжаются в мундиры,
Чтоб красиво умереть
<...>
И поэтому мундиры
Так кроются день и ночь,
Чтоб блистали командиры,
Уходя из жизни прочь (18, с. 230).

Однако даже этот иронический взгляд из XX века не в состоянии отменить «театральный дискурс» наполеоновской эпохи, равно как и реалистические прозрения века XIX, будь то «Пармская обитель» Ф. Стендаля или «Война и мир» Л.Н. Толстого. Для современников и потомков «бурного, грозного», по словам Д. Давыдова, века Наполеона он навсегда остался «веком богатырей» (Д. Давыдов), играющих на сцене трагедию жизни и смерти под аплодисменты изумленного их доблестью зрительного зала равно в России или Европе.

Список литературы

1. *Афанасьев В.В.* Дивный феномен нравственно-мира // Н.А. Дурова. Избранное. – М.: Советская Россия, 1984. С. 5-28.
2. *Боссе Л.Ф.* Мемуары // Французы в России: 1812 год по воспоминаниям современников-иностранцев. Т. 2. – М., 1912. С. 35-36; 81-82; 105-107; 116-117.
3. *Бургонь А.-Ж.-Б.* Мемуары. – М.: ООО «Наследие», 2003. – 176 с.
4. *Вишьи де А.* Неволя и величие солдата. – М.: «Наука», 1968. – 187 с.
5. *Вяземский П.А.* Воспоминания о 1812 году // России двинулись сыны. Записки об Отечественной войне ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 437-452.
6. *Глинка Ф.Н.* Очерки Бородинского сражения // Письма русского офицера. Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия. – Киев: Дніпро, 1991. С. 311-405.
7. *Граббе П.Х.* 1812 // России двинулись сыны. Записки об Отечественной войне ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 378-423.
8. *Давыдов Д.В.* Военные записки. – М.: Военное издательство, 1982. – 464 с.
9. *Дурова Н.А.* Кавалерист-девица. Происшествие в России // Избранные сочинения Н. Дуровой. – М.: Московский рабочий, 1983. С. 25-260.
10. *Ермолов А.П.* Записки. – М.: Военная школа, 1991. – 463 с.
11. *Зотов Р.М.* Рассказы о походах 1812 года // России двинулись сыны: Записки об Отечественной войне 1812 года ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 461-498.
12. *Коленкур А.* Поход Наполеона в Россию. – М.: Госполитиздат, 1943. – 380 с.
13. *Лажечников И.И.* Походные записки русского офицера 1812, 1813, 1814, 1815 годов. – М., 1836. – 286 с.
14. *Ложье Ц.* Дневник офицера Великой Армии в 1812 году. – М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2005. – 226 с.
15. *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. – СПб.: «Искусство», 1994. – 398 с.
16. *Марбо М. де.* Мемуары генерала барона де Марбо. – М.: ЭКСМО, 2005. – 736 с.
17. *Муравьев А.Н.* Что видел, чувствовал и слышал // России двинулись сыны: Записки об Отечественной войне 1812 года ее участников и очевидцев. – М.: Современник, 1988. С. 268-300.
18. *Окуджава Б.Ш.* Надежды маленький оркестрик: Лирика (50-е–70-е). – Екатеринбург: У-Фактория, 2002. – 320 с.
19. *Роос Г.* С Наполеоном в Россию. – М.: ООО «Наследие», 2003. – 208 с.
20. *Хейзинг И.* Homo ludens. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1992. – 464 с.