

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-130-11-29

## Отечественная война 1812 года: к проблеме эстетического освоения кинематографом

*КАРАВАЕВ Д. Л.*

### Для цитирования

Караваяев Д. Л. Отечественная война 1812 года: к проблеме эстетического освоения кинематографом // Телекинет. 2025. N1(30). С. 11-29.

### Сведения об авторе

Дмитрий Львович Караваяев, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-5963-6906>

[dkaravaev53@mail.ru](mailto:dkaravaev53@mail.ru)

### Аффилиация

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК) 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3

### Заявление об отсутствии конфликта интересов

Автор(ы) не сообщил(и) о потенциальном или явном конфликте интересов.

**Информация о статье: поступила в редакцию 25.02.2025, принята к публикации 02.03.2025.**

### Аннотация

В статье исследуется процесс эстетического освоения Отечественной войны 1812 года в кинематографе, охватывающий более чем столетний период. Анализируется эволюция подходов к репрезентации исторического события в экранных искусствах, включая трансформацию фактографического материала в художественные произведения. Автор прослеживает развитие тематических и стилистических решений от немого кино («1812 год», 1912) до современных проектов («Ржевский против Наполеона», 2012), выделяя ключевые тенденции в интерпретации военных событий.

Исследуя канву «русской кампании Наполеона» с точки зрения ее культурно-исторического значения, автор размышляет о роли отдельных событий Отечественной войны 1812 года как для военной истории, так и для культурной истории. В заключение сделан вывод о комплексном характере проблемы исторических реалий Отечественной войны 1812 года как важного исторического события и роли автора в дискурсе художественного произведения, литературы и кино. Представляется более ценным и продуктивным опыт осмысления событий Отечественной войны 1812 года — создать исторический фильм с оригинальным сюжетом или реалистический «байопик» об одном из российских участников войны.

### Ключевые слова

Отечественная война 1812 года, кино СССР, кино России, экранизация, Наполеон, Кутузов, Сергей Бондарчук



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

## Patriotic War of 1812: To the Issue of Its Aesthetic Interpretation in Cinema

*KARAVAEV, D. L.*

### For Citation

Karavaev, D. L. Patriotic War of 1812: To the Issue of Its Aesthetic Interpretation in Cinema. *Telekinet*, no. 1(30), 2025, pp. 11-29.

### About the Contributor

Dmitrij Karavaev, Candidate of Science, Senior researcher of the Film Education and Film Arts Research Centre, Gerasimov University of Cinematography (VGIK), Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-5963-6906>

[dkaravaev53@mail.ru](mailto:dkaravaev53@mail.ru)

**Affiliation**

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., Russia, Moscow, 129226.

**Disclosure statement**

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

**Article information: received on February 25, 2025; accepted for publication on March 2, 2025.**

**Abstract**

The article examines the process of aesthetic interpretation of the Patriotic War of 1812 in cinema, covering a period of more than a century. The analysis centers on the evolution of approaches to the representation of historical events in screen arts, including the transformation of factual material into works of art. The author traces the development of thematic and stylistic solutions from silent films ("1812", 1912) to contemporary projects ("Rzhevsky vs. Napoleon", 2012), highlighting key trends in the interpretation of military events. Studying the outline of "Napoleon's Russian campaign" from the perspective of its cultural and historical significance, the author reflects on the role of particular events of the 1812 Patriotic War for both military history and cultural history. A conclusion is made about the complex nature of the issue of historical realities of the 1812 Patriotic War as an important historical event and author's role in the discourse of a work of art, literature and cinema. It seems more valuable and productive to try to understand the events of the 1812 Patriotic War by creating a historical film with an original plot or a realistic "biopic" about one of the Russian participants in the war.

**Keywords**

Patriotic War of 1812, USSR cinema, Russian cinema, screen adaptation, Napoleon, Kutuzov, Sergei Bondarchuk

Результат освоения эпохального исторического события художественной и — шире — культурной практикой уместно сравнить с айсбергом: его надводная часть — это произведения искусства, продукты культурной деятельности, атрибуты повседневной жизни, «мемы» и «тренды», в которых отобразилось данное событие; подводная, более крупная часть — историческая фактография эпохального события, включающая документы, свидетельства, биографии людей, артефакты и т. д., зачастую не ставшие общественным достоянием. К Отечественной войне 1812 года это относится в полной мере, особенно применительно к ее отображению в кинематографе и родственных видах искусства. «Гроза двенадцатого года» предоставила «десятой музе» обширный фактографический материал с уникальным потенциалом кинематографической выразительности. Однако, несмотря на более чем столетний опыт эстетической интерпретации «айсберга 1812 года» экранным медиумом, его надводная часть по-прежнему значительно уступает подводной. Задача данной статьи — проанализировать, как и на каких примерах эстетический потенциал Отечественной войны 1812 года был реализован кинематографом, а в каких случаях остался в рамках исторического дискурса. Отметим, что в статье использованы фрагменты исследований автора, ранее посвященных отображению Отечественной войны 1812 года («русской кампании Наполеона») на кино- и телеэкране<sup>1</sup>.

**Часть I. Экскурс в историю кино**

Логика подсказывает, что начать разработку заявленной проблемы следует с экскурса в историю кино, позволяющего напомнить об основных вехах более чем столетнего пути кинематографа в освоении темы Отечественной войны.

Так, первой вехой в российском кино стал 48-минутный фильм «1812 год» (1912 г., режиссеры В. Гончаров, К. Ганзен, А. Уральский), созданный к 100-летию юбилею войны с Наполеоном. Это был плод спонтанной копродукции двух фирм — киноателье А. Ханжонкова и российского отделения французской компании «Братья Пате». Фильм представлял собой попытку воспроизвести события Отечественной войны без опоры на литературный источник — в виде хронологически последовательных, но не связанных сюжетом эпизодов. Начиная работу, В. Гончаров и А. Ханжонков хотели повторить успех своей же «Обороны Севастополя» (1911). Однако художественные условности, допустимые при показе Крымской войны (60-летняя дистанция), подрывали достоверность «реконструкции» эпохи 1812 года. Казаки в современной униформе с винтовками-мосинками, вдова генерала Тучкова, бродящая по Бородинскому полю с французским солдатом, и «живые свидетели» войны, 110-летние старики перед камерой, вызывали у зрителей «не верю!».

Известно, что за два года до этого В. Гончаров поставил для Ханжонкова короткометражку «Наполеон в России». В 1910 г. во Франции режиссеры Де Морлон и Зекка сняли ленту «1812». Вероятно (фильмы не сохранились), это были «живые картины» — примитивные экранизации живописных полотен. Первая работа Гончарова, судя по всему, относилась к жанру кинодекламаций: монолог актера в роли Наполеона озвучивался в зале. Примечательным исключением стал 15-минутный фильм «Гренадер Ролан» (1911 г., режиссер Луиджи Маджи, Италия) — первая романтико-приключенческая драма о войне 1812 года. Ее герой, офицер наполеоновской гвардии, после любовного фиаско отправлялся в русский поход и участвовал в «штурме Москвы»<sup>2</sup>, встречал свою бывшую возлюбленную и ее мужа, а затем погибал вместе с ними на мосту через Березину. Кроме указанного выше фильма «1812 год» Гончарова, Ганзена и Уральского, о той же эпохе в дореволюционной России в 1915 г. было снято целых три экранизации романа Л. Н. Толстого «Война и мир»: первая — фильм В. Гардина и Я. Протазанова, вторая — фильм А. Каменского и третья — фильм «Наташа Ростова» П. Чардынина. Ни один из них не сохранился, но, как нам известно из киноведческих источников<sup>3</sup>, эти фильмы с уклоном в «салонную драму» и более чем скромными батальными сценами имели весьма ограниченный прокат (фильм А. Каменского вообще не вышел в прокат), поэтому для мемориализации Отечественной войны они значили очень мало. Однако тема Отечественной войны в русском дореволюционном кино все

<sup>1</sup> Караваев Д. Л. 1812. Герои экранного эпоса. Исторические персоны эпохи Отечественной войны 1812 г. на кино- и телеэкране. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2012. 304 с. Караваев Д. Л. Отечественная война 1812 г. Пути и тупики экранной интерпретации. — В сб.: Отечественная война 1812 года. Экранизация памяти. Сборник научных статей по итогам Международной научной конференции, 24–26 мая 2012 г., НИИ киноискусства ВГИК. Отв. ред. Д. Л. Караваев и В. О. Чистякова. — М.: ВГИК, 2015. СС. 74–87.

<sup>2</sup> Именно так указано в аннотации на фильм, приводимой на сайте The Halloway Pages, URL: <https://napoleon.hallowaypages.com/> Дата обращения 27.11.24.

<sup>3</sup> С. Гинзбург. Кинематография дореволюционной России — М.: 1963. В. Вишневский «Художественные фильмы дореволюционной России». — М.: Госкиноиздат, 1945.

же нашла свое отображение.

Советское довоенное кино отнеслось к теме Отечественной войны крайне сдержанно, а сказать попросту — проигнорировало ее. Причиной стал «вульгарно-классовый» подход ранней советской историографии, главным представителем которой был академик М. Н. Покровский. Согласно его концепции, русскую кампанию Наполеона спровоцировал «отказ России от континентальной блокады», а «нашествие Наполеона было по существу актом необходимой самообороны» [Отечественная война, с. 310]. Снимать фильмы по такой трактовке было бесперспективно. Ситуация изменилась с началом Великой Отечественной войны, когда советское руководство решило использовать пропагандистский потенциал событий 1812 года. В кинематографе это отразилось в «антинаполеоновских» сюжетах «Боевых киноальбомов» («Сон в руку» — № 1, «Случай на телеграфе» — № 2, 1941 г.) и полнометражном фильме В. Петрова «Кутузов» (1943). Отметим, что фильм преодолел изначальную пропагандистскую функцию и остался в культуре как историко-биографическая драма о войне 1812 года<sup>1</sup>.

Великая Отечественная война закончилась. В советском кинематографе настала так называемая «эпоха малокартинья» с ее ориентацией на фильмы о знаменитых исторических деятелях — патриотах России (в том, числе о полководцах), однако среди их протагонистов героев Отечественной войны не было<sup>2</sup>. Во второй половине 1950-х «малокартинье» сменилось «оттепелью» — с возможностью новой трактовки событий и героев российской истории, но фильма об Отечественной войне вновь так и не появилось<sup>3</sup>. Точнее, не появлялось в СССР. За рубежом, голливудской киностудией «Парамаунт» в копродукции с итальянской кинокомпанией «Понти-Де Лаурентис кинематографика» в 1955–1956 гг. была поставлена 3,5-часовая экранизация «Войны и мира» с впечатляющими эпизодами Бородинского сражения и пожара Москвы, а также фигурами Наполеона и Кутузова на исторической периферии сюжета. В СССР фильм снискал большой прокатный успех, нежели в США, а главное — он пробудил ажиотажный общественный интерес. Правда, маститые советские кинокритики и теоретики киноискусства вносили в него «остужающую» ноту. Виктор Шкловский в своем аналитическом обзоре в журнале «Искусство кино», в частности, писал: «Обращаться к великим классикам нужно не для того, чтобы брать событийную часть их произведений, а для того, чтобы научиться их анализу жизни... Мы увидели ленту логически построенную, умело сыгранную, но правда Толстого, его подвиг писателя-реалиста заменен системой литературных условностей» [Шкловский 1958, с. 126]. И выделим особо: «У нас картина оставляет чувство вины — за то, что мы сами не собрались показать своему народу с экрана “Войну и мир”, чтобы помочь зрителю вчитаться в великое произведение» [Шкловский 1958, с. 126]. Бесспорным достоинством «Войны и мира» К. Видора надо признать то, что впервые в истории тема Отечественной войны 1812 года получила столь большой удельный вес в голливудском блокбастере (по значению в сюжете, набору персонажей, масштабности экранного отображения). Его столь же бесспорным недостатком стало то, что экранная «физиономия» этого исторического события оказалась искажена в силу бесцеремонного отношения к антуражу эпохи, национальному колориту, военной униформе, оружию, боевой тактике и т. д. Если бы всемирная культурная память об Отечественной войне формировалась исключительно на основе фильма Кинга Видора, это было бы катастрофой.

Необходимость своей, советской экранизации «Войны и мира» — с адекватным воспроизведением канвы и исторических подробностей Отечественной войны 1812 года — была уяснена и руководством советской кинематографии. Сам факт отсутствия в советском фильмофонде экранизации одного из величайших шедевров отечественной литературы представлялся неприемлемым. Во время Великой Отечественной войны были, впрочем, планы экранизации «Войны и мира» и в СССР (в форме киноверсии одноименной оперы С. Прокофьева, которую композитор предлагал осуществить С. Эйзенштейну), и в США (режиссером А. Корда по сценарию В. Пудовкина и С. Эйзенштейна), но они так и остались на уровне замыслов<sup>4</sup>. Острота проблемы усугублялась тем, что в 1962 г. предстояло 150-летие Отечественной войны, которое нельзя было не отметить выпуском в прокат кинофильма соответствующей тематики. Претендентами на право постановки фильма по толстовской эпопее стали И. Пырьев и С. Бондарчук. Поддержку известных деятелей культуры и видных представителей Советской Армии, направивших в феврале 1961 г. коллективное письмо в высокие государственные инстанции, получил С. Бондарчук, который незамедлительно приступил к написанию сценария — в соавторстве с сценаристом В. Соловьевым (автором сценария к фильму «Кутузов» 1943 г.). Но уже тогда стало ясно, что в год 150-летнего юбилея Отечественной войны фильм не выйдет. В итоге единственным претендентом на роль юбилейного фильма оказалась комедия Э. Рязанова «Гусарская баллада». В понимании руководителей советской кинематографии романтически-водевильная интерпретация коллизий и героев Отечественной войны (на основе музыкальной комедии Г. Гладкова «Давным-давно») была явно не адекватным откликом на пафосный юбилей. Так, например, главные претензии возникли при утверждении И. Ильинского на роль Кутузова. Рязанов вспоминал: «Комедийный актер, — говорили мне тогдашние руководители “Мосфильма”, в частности генеральный директор В. Н. Сурин, — не имеет права появляться на экране в образе великого полководца. Ведь как только зрители увидят Ильинского в форме фельдмаршала, они покатаются со смеху, и память Кутузова будет оскорблена, скомпрометирована» [Рязанов, с. 87]. Режиссер настоял на своем — и оказался прав. Безусловно, чисто водевильная линия взаимоотношений поручика Ржевского (актер Ю. Яковлев) и Саша Азаровой, она же — корнет Азаров (Л. Голубкина), оказавшаяся на острие зрительского внимания, была воспринята со смехом и породила целую россыпь анекдотов. Однако исторические перипетии и персонажи Отечественной войны 1812 года (тот же Кутузов) смехового восприятия не вызвали и анекдотов не породили, скорее напротив — заинтриговали зрителя, мотивировали его узнать новые подробности об эпохе 1812 года, выходящие за трафаретный текст школьного учебника истории.

Премьера «Гусарской баллады» состоялась в день юбилея Бородинского сражения — 7 сентября 1962 г. в московском кинотеатре «Россия». А примерно за полгода до этого, 27 февраля 1962 г., генеральной дирекцией студии «Мосфильм» был принят литературный сценарий четырех серий «Войны и мира», написанный Соловьевым и Бондарчуком. Через месяц сценарий был обсужден и одобрен на совещании в Министерстве культуры. Министерство обязало оказывать всю необходимую помощь создателям будущей ленты ряду ведомств и учреждений. Весной и летом 1962 г. прошли актерские

<sup>1</sup> Главной причиной этого стала известная толерантность в отношении Франции и самого Наполеона, изображенного без карикатурно-сатирической экспрессии.

<sup>2</sup> В фильме «Глинка» Л. Аршатама (1946) есть короткий эпизод пребывания армии Наполеона в Москве, иллюстрирующий период детства композитора.

<sup>3</sup> Единственным исключением можно считать 13-минутный фильм «Тоже люди» (1959) — экранизацию эпизода романа Л. Толстого «Война и мир», которую Г. Давалия поставил в качестве своей дипломной работы на Высших курсах сценаристов и режиссеров

<sup>4</sup> Об этом см.: В. Пудовкин. Собр. соч. В 3-х т. М.: «Искусство», т. 2, сс. 363–364, 452–453. Кино на войне. Авт.-сост. В. Фомина. — М.: «Материки», 2005, с. 561.

пробы. И только в сентябре 1967 г. состоялась премьера последней, 4-й серии фильма («Пьер Безухов»).

Как ни парадоксально, беспримерно растянувшийся (на 6 лет) период создания этой уникальной киноэпопеи в каком-то смысле сыграл положительную роль для социального резонанса всего проекта. Отдельные части (серии) фильма выпускались на экран, невзирая на то, что следующие за ними части даже не были сняты<sup>1</sup>. Показ двух первых серий «Войны и мира» («Андрей Болконский», «Наташа Ростова») состоялся на Московском кинофестивале в июне 1965 г. Фильм был удостоен Главного приза, что способствовало пику ажиотажного интереса к моменту общесоюзной премьеры его первой части (март 1966 г.), которую посмотрели 58 млн человек. Зрительская посещаемость каждой очередной серии шла по убывающей («Наташа Ростова» — 36,2 млн, «1812 год» — 21 млн, «Пьер Безухов» — 19 млн, но тем не менее сам фильм и перипетии его создания оставались в центре общественного интереса. Безусловно, главным объектом критических разборов, равно как и формальных и неформальных зрительских дискуссий, были главные герои толстовского романа и исполнители их ролей. Но допустимо сказать, что на протяжении достаточно продолжительного времени в СССР главным обсуждаемым событием российской истории была Отечественная война 1812 года<sup>2</sup>.

С другой стороны, удовлетворение общественного интереса, а также масштабность и достоверность отображения батально-исторических коллизий в фильме Бондарчука стали «слагбаумом» для появления новых фильмов о той же исторической эпохе. И вновь оговоримся — «советских». На британском телевидении в 1972 г. был поставлен 20-серийный телефильм «Война и мир» (реж. Д. Дэвис). Надо отдать должное создателям этого сериала: они включили в сюжет многие не экранизированные ранее эпизоды романа, значительно развили (даже в сравнении с первоисточником) образы Наполеона, Александра, Кутузова, Барклая и других исторических персон, не пренебрегли философским подтекстом в сюжетной линии Пьера Безухова, которого сыграл Энтони Хопкинс. К сожалению, фильм неизбежно потерял в мощи и масштабе батальных эпизодов, приобретая характерные черты «саги в гостиных». Определенным вызовом для советского кино стал и другой британский фильм — «Дуэлянты» (1977) режиссера Р. Скотта, где, кроме романтически-авантюрного, но в целом исторически достоверного сюжета о наполеоновских гусарах, был эпизод о «русской кампании» 1812 г.

Так или иначе, но следующий советский фильм об Отечественной войне 1812 года вышел на экран лишь спустя почти 15 лет после эпопеи С. Бондарчука — «Эскадрон гусар летучих» С. Степанова (псевдоним С. Ростозкого) и Н. Хубова. Его создатели попытались решить двуединую задачу. С одной стороны, отдать дань биографическо-просветительскому жанру — изобразив протагониста, Дениса Давыдова, как героя Отечественной войны, инициатора партизанских действий, поэта-романтика, непримиримого критика карьеристов и «казенных душ» в царской армии; с другой — сыграть на поле «Гусарской баллады», приправив историческую фактологию комическими персонажами и ситуациями, «амурными» лейтмотивами в обрисовке героев и «шлягерно» звучащими романсами, написанными композитором А. Журбиным на стихи Д. Давыдова. При некоторых оговорках задача была успешно решена. Давыдов в исполнении А. Ростозкого очевидно отличался от опереточного поручика Ржевского: в его образе доминировали благородство, ум и честность (правда, его внешний облик имел больше общего с известным портретом его брата — полковника Евграфа Давыдова кисти О. Кипренского).

Вступив в «перестроечную эпоху», советский кинематограф уже не обладал ни мотивациями, ни ресурсами для съемок серьезной эпической драмы о событиях и героях войны 1812 г. — и тем не менее в 1985 г. такой фильм появился в прокате. На студии «Грузия-фильм» в копродукции с «Мосфильмом» вышел «байопик» о генерале Багратионе. Его режиссером в соавторстве с К. Мгеладзе выступил актер Г. Чохонелидзе, сыгравший роль прославленного генерала в «Войне и мире» С. Бондарчука. Актер придерживается абриса роли, найденного в «Войне и мире»: суровая мужественность, благородство, внешнее спокойствие, из-под которого то и дело вырываются страсти, главная из которых — любовь к России. Однако в сравнении с фильмом С. Бондарчука это выглядит нарочитым приемом. Багратион слишком часто произносит пафосные слова и принимает картинные позы (например — надевание мундира перед смертью). Определенно преувеличена роль Багратиона как главного разработчика диспозиции Бородинского сражения (именно он обрисовывает ее в доверительной беседе с Кутузовым). Нельзя не отметить, что в отображении кульминационного батального эпизода картины — Бородинского сражения — создатели фильма многократно использовали материал все той же «Войны и мира», снятый оператором А. Петрицим (к сожалению, даже не упомянутым в титрах).

И вторая половина 1980-х, и все 1990-е гг. не привносят в кинематографическую летопись Отечественной войны чего-то нового<sup>3</sup>. В Европе и США в это время снимаются драмы и сериалы о Наполеоне и наполеоновской эпохе («Узник Европы», Польша, 1989; «Наполеон и Жозефина: история любви», США, 1987; «Полковник Шабер», Франция, 1994, и др.), при этом тема «русского похода» отображается лишь фрагментарно (например, в фильме А. Вайды «Пан Тадеуш», Польша, 1999). Выше уже констатировалось, что интерпретация «Войны и мира» в стилистике «саги в гостиных» (британский телесериал 1972 г.) вызвала серьезные претензии — прежде всего отображением батальных коллизий Отечественной войны. Тем не менее в 2007 г. в российский телепрокат вышел новый телесериал — экранизация «Войны и мира» (копродукционный проект Италии, Франции, Германии, Польши и России в постановке румынского режиссера Р. Дорнхельма), потерпевшая еще более сокрушительное поражение в части воссоздания исторических реалий Отечественной войны. Мы увидели хилого и глупого Наполеона, фиглярствующего Кутузова и пожилого Александра I. В эпизоде Тильзитского свидания Александр I выглядит настолько старше Наполеона, что это серьезно меняет историко-психологический подтекст самого события. Искажения исторического облика Александра усугубляются грубыми и намеренными искажениями реального хода Отечественной войны — с началом военных действий русский царь сразу же назначает главнокомандующим Кутузова, которого впоследствии отчитывает за сдачу Смоленска. От комментариев касательно неаутентичных военных мундиров, оружия, действий пехоты и конницы на поле боя и даже простых календарно-климатических реалий (во время вступления французов в Москву земля покрыта снегом) лучше вообще воздержаться. Когда создатели упомянутой выше телеэкранизации «Войны и мира» 2007 г. говорили, что их фильм сделан с расчетом на массовое восприятие современной домохозяйки, воспитанной на «мыльных операх» и не читавшей «даже короткие выдержки из романа Толстого», в их словах была известная логика, но применительно

<sup>1</sup> Прежде всего, возникал риск ухода из проекта кого-то из исполнителей главных ролей. Кроме того, имелся недавний негативный опыт экранизации И. Пьярвым «Идиота» Достоевского, когда задуманная вторая часть фильма так и не была снята.

<sup>2</sup> Дополнительной мотивацией для обсуждения стал польский фильм «Пепел» (1966, реж. А. Вайда), где главным героем стал польский улан, сражавшийся в наполеоновской армии — в том числе и в 1812 г. в России.

<sup>3</sup> С большой натяжкой сюда можно отнести телесериал спектакля «Война и мир» (опера С. Прокофьева) для британского и французского телевидения.

к отображению Отечественной войны это едва ли можно было считать оправданием [Энгель, с. 87–113].

Вполне понятно, что серьезным стимулом для появления новых российских фильмов об Отечественной войне должен был стать ее 200-летний юбилей. Но ожидания и слухи оправдались лишь отчасти. Многообещающий историко-приключенческий «байопик» о легендарной партизанке Василисе Кожиной, за постановку которого изначально взялся именитый Дмитрий Месхиев, уже на стадии сценария претерпел множество изменений, получил нового постановщика (Антон Сиверса) — и в прокат в юбилейный год не вышел. То, что зрители увидели в 2014 г., к реальному персонажу Отечественной войны — крестьянке Василисе Кожиной — имело очень условное отношение. Актриса Светлана Ходченкова сыграла элегантную и даже сексуально-привлекательную героиню, которая находится в романтических отношениях с русским офицером-дворянином<sup>1</sup>, ловко фехтует саблей в стычках с французами и говорит по-французски. При некоторых точных попаданиях в историческую фактуру (например, актер Виталий Коваленко в роли Наполеона) фильм вызывал серьезные претензии своим несоответствием с «духом эпохи» и, опоздав к юбилею, общественного резонанса не вызвал.

Фильм «Уланская баллада» О. Фесенко к юбилею почти не опоздал (он вышел в прокат в ноябре 2012 г.), но особых комплиментов тоже не снискал. Участие в съемках клубов военно-исторической реконструкции обеспечило фильму аутентичные костюмы и амуницию не только основных героев, но и всей военной массовки, плюс ее исторически адекватные действия в батальных эпизодах, главным из которых стало Бородинское сражение. Именно благодаря этому, а также «имплантации» в сюжет нескольких исторических персонажей (Наполеон, Кутузов, граф Коленкур, Александр I), фильм обрел приемлемый визуальный абрис для истории о войне 1812 г.<sup>2</sup> Но за рамками этих чисто внешних «параметров соответствия» открывались разочаровывающие нестыковки. Имея отсылку в названии к культовой комедии Э. Рязанова, «Уланская баллада», вопреки ожиданиям зрителей, по сути ее не оправдала. Если говорить о сюжетных коллизиях и наборе главных героев, то здесь прочитывались очевидные параллели скорее с «Тремя мушкетерами» и «Гардемаринами», нежели с «Гусарской балладой». «Мостиком» в рязановский фильм 1962 г. мог быть харизматичный и органичный в комедийно-приключенческих эскападах Сергей Безруков в роли «поручика Коржевского», но по сценарию он был отодвинут на второй план, а на авансцене, как в лирико-романтических, так и в рукопашно-трюковых эпизодах, оказался «корнет Алексей Тарусов» — «клон» Алексея Корсака из «Гардемаринов» в исполнении малоизвестного Антона Соколова. Повод напомнить о фильме-прототипе не смогли дать ни диалоги, начисто лишённые реплик-мемов, ни саундтрек — с песнями на слова Дениса Давыдова и музыку М. Дунаевского, самая запоминающаяся из которых («Я люблю кровавый бой!»), чрезвычайно напоминала романс из фильма С. Степанова и Н. Хубова, в силу чего возникало серьезное желание переименовать «Уланскую балладу»... в «Эскадрон улан летучих»!

Почти на полгода опоздал к юбилею «историко-мистический» телесериал «Эффект Богарне» (реж. Д. Герасимов), в сюжете которого — через биографию наполеоновского генерала Эжена Богарне и его правнучки, Дарьи Романовской-Богарне — переплетались эпохи Отечественной войны 1812 года и «большого террора» в сталинском СССР, правда, первая оказалась отображенной весьма поверхностно, а сериал в целом остался незамеченным.

Фильмом, не опоздавшим к юбилею Отечественной войны, а даже упредившим последний, стала российско-украинская фарсово-пародийная комедия «Ржевский против Наполеона» (реж. М. Вайсберг) — она вышла на экран в феврале 2012 г. В искусстве постмодернизма воспоминание о «великом» прошлом, как правило, оттеняется иронией, а порой и откровенно пародируется. Если у режиссера есть вкус и талант, пародия воспроизведет «физиономию эпохи» не хуже, чем сам объект пародии. В контексте нашей темы лучший пример того — «Любовь и смерть» В. Аллена, остро и умно переосмыслившего мир героев Толстого и войну русских с Наполеоном. К сожалению (или к счастью), пародийное осмеяние тоже имеет свой исчерпываемый ресурс. «Недополнометражный» (всего 75 минут) фильм был попыткой повторить успех антинацистского пастиша «Гитлер, капут!», но хотя снимал его тот же режиссер, а в главной роли был тот же самый актер (С. Деревянко), «Ржевский против Наполеона» не произвел желаемого комического эффекта ни репликами, ни ситуациями, ни пародируемыми персонажами. Зрителя пытались рассмешить Ржевским, переодетым в женское платье, похотливым кривляющимся Наполеоном, жаждущим секса с мужеподобной «графиней Ржевской», и летящим на ковре-самолете Львом Толстым, но, как видно, это была бессмысленная затея даже для корпоративного капутника.

Анализируя всю палитру «юбилейных» фильмов, нельзя не сказать о так называемых «документально-художественных» сериалах, созданных для телевидения и выпуска на DVD, в создании которых важную роль сыграли организаторы и участники реконструкторского движения, причем не только в функции костюмированной массовки, как в случае с «Уланской балладой». Сама идея отображать наполеоновские кампании в форме историко-просветительских телесериалов была успешно реализована еще в 1960-е гг. (французский телесериал «Жан-Рош Куанье», 1969), и стала особенно популярной в начале 2000-х («Военные кампании Наполеона», «Потерянная армия Наполеона» и т. д.). Вполне естественно, что подобным опытом заинтересовались и в России.

Для показа в юбилейные дни на «Первом» телеканале был реализован «документально-художественный» проект «1812», четыре эпизода которого («Нашествие», «Противостояние», «Бородино», «Изгнание») весьма подробно отображали перипетии Отечественной войны, а в число персонажей были включены не выведенные ранее на экраны русские и французские военачальники (например, генерал Остерман-Толстой и маршал Макдональд). Для другого подобного проекта («1812. Отечественная. Великая», канал «НТВ») были привлечены известные актеры (Ю. Чурсин в роли Наполеона) и харизматичные деятели отечественного кино (М. Рудинштейн в роли Кутузова), а сюжетную линию скрепил вымышленный персонаж (тележурналистка, которая переносится в прошлое). Рассказчиком в фильме «1812. Энциклопедия великой войны» (кинокомпания «Талан») выступил режиссер и актер Ф. Бондарчук.

Выше мы уже отмечали, что попытка воспроизвести событийную канву Отечественной войны без опоры на какой-либо литературный источник, в виде набора самодостаточных эпизодов-иллюстраций, имеющих естественную хронологическую последовательность, но не объединенных вымышленными героями и сюжетной интригой, была предпринята еще в начале

<sup>1</sup> В первоначальном варианте сценария героиня имеет роман с офицером наполеоновской армии.

<sup>2</sup> Тем более удивительны «ляпы» в хорошо известных исторических деталях — например, черная повязка, прикрывающая глаз Кутузова.

XX века, в фильме «1812 год» В. Гончарова и др. К сожалению, так же, как и 100 лет назад, «документально-художественные» фильмы нашего времени страдают от примитивного сценария, «одномерности» образов исторических персонажей и слабой постановочной базы. Однако степень аутентичного воспроизведения исторической униформы, оружия, бытовой утвари, обеспеченная в индивидуальном порядке энтузиастами военно-реконструкторского движения, как правило, даже превосходит аналоги в постановках крупных киностудий.

Вопреки прогнозам и обычной практике экранизаций, менее чем через 10 лет после европейской телеверсии «Войны и мира» свой новый мини-телесериал (6 эпизодов) представила телекомпания BBC. Не будем подробно говорить о довольно бесцеремонных дополнениях в любовные перипетии романа, которые создатели нового сериала (автор сценария Э. Дэвис и режиссер Т. Харпер) внесли в сюжет своей экранизации<sup>1</sup>. В нашем контексте важно другое — например, то, что в отличие от своих предшественников в «Войне и мире» 1972 года, Э. Дэвис и Т. Харпер совершенно не утрудили себя обрисовкой французских и русских военачальников. В окружении Кутузова в кампании 1812 г. мы не увидели даже Багратиона; единственным исключением стал совершенно лишенный портретного сходства Беннигсен в эпизоде совета в Филях. Рядом с Наполеоном была лишь безымянная генеральская «массовка», в которой не представлялось возможным идентифицировать даже Нея, Мюрата или Даву. В батальных эпизодах телесериала, главным из которых стало Бородинское сражение, создатели допустили удручающее количество исторических неточностей. Их, впрочем, можно похвалить за экспрессию и динамичность в решении микроэпизодов, но и в этих художественных компонентах они откровенно проигрывали фильму С. Бондарчука. Преимущества советского фильма проявились в работе со статистами, использовании пиротехники, смене планов и ракурсов съемки, перемещениях камеры (а точнее — нескольких камер), которые изобретательно использовали кинооператоры. Откровенно разочаровал в этом смысле и голливудский блокбастер Ридли Скотта «Наполеон» (2023). Несколько эпизодов, относящихся к «русской кампании» 1812 г. (вторжение Великой Армии в Россию, Бородинская битва, Наполеон в Кремлевском дворце, пожар Москвы), на поверку оказались всего лишь демонстрацией возможностей современной компьютерной графики: суть эпизода сводилась к эффектному и самодостаточному визуальному аттракциону, который в смысле привязки к главной драматургической линии (судьба Наполеона) оправдывался в основном формально-хронологическими соображениями, а в смысле исторической достоверности обнаруживал очевидное пренебрежение к реальным атрибутам эпохи.

Главный вывод, который позволяет сделать наш весьма продолжительный по хронологии, но не слишком подробный в деталях экскурс в историю отечественной и зарубежной кино- и телепродукции на тему войны 1812 г., прост и принципиально однозначен: за 100 с лишним лет из более чем 40 кино- и телефильмов непревзойденным по масштабу показа событий и героев Отечественной войны, их образной силе и исторической достоверности на сегодня остается экранизация «Войны и мира», поставленная Сергеем Бондарчуком в СССР в 1965–1967 гг.

## Часть II. Отечественная война как «сюжетная структура»

Как было показано выше, более чем столетний опыт обращения экранных искусств к теме Отечественной войны 1812 года не принес особого изобилия художественных плодов (в общей сложности — примерно четыре десятка кинофильмов и телесериалов). В этой связи представляется интересным поразмышлять над тем, каким же эстетическим потенциалом обладает этот грандиозный исторический катаклизм.

Обратившись к энциклопедическому определению понятия «сюжет», мы прочитаем следующее: «Сюжет — динамический аспект произведения искусства: развертывание действия во всей его полноте, развитие характеров, взаимоотношений, поступков, взаимодействие персонажей и обстоятельств... В основе сюжета лежит конфликт (коллизия), который содержит в себе предпосылки развития действия, совершающегося через ряд перипетий. С этой точки зрения сюжет есть движущаяся коллизия, которая проходит несколько этапов: экспозиция — ситуация, потенциально чреватая коллизией; момент обнаружения коллизии — завязка; развитие действия приводит к разрешению главного противоречия — к развязке. Момент наивысшего напряжения противоречий, борьбы противоположностей составляет кульминацию»<sup>2</sup>.

Соотнеся данное определение с традиционным изложением хода Отечественной войны, мы обнаружим сильное искушение истолковать последнюю как многоэлементную *сюжетную структуру*, «*гиперсюжет*»<sup>3</sup>. В самом деле: *конфликт* — это кардинальное противоречие геополитических интересов наполеоновской Франции (трактуемой нами как «силы зла») и России Александра I («силы добра»), которое неизбежно ведет к военному столкновению; *экспозиция* — сосредоточение Великой армии Наполеона и российской армии у границ Российской империи; *завязка* — переход Великой Армии через Неман; *нагнетание напряженности, саспенс*<sup>4</sup> — отступление русской армии, продвижение наполеоновской армии вглубь России; наивысшее напряжение борьбы противоположностей — *кульминация* — Бородинское сражение... Стоп! Вот здесь традиционная сюжетная схема ломается. После Бородинского сражения Наполеон продолжает наступать. Скорее, мы имеем дело с *псевдокульминацией*, прямым столкновением сил добра и зла, после которого силы зла еще сохраняют «потенциал угрозы», их «мнимое торжество» — вступление Наполеона в Москву. Реальная кульминация, после которой следует необратимый поворот сюжета в пользу сил добра — это пребывание Наполеона в горящей и оставленной жителями Москвы, отказ Александра I заключать мир и деградация армии неприятеля в русской столице при одновременном усилении русской армии в Тарутинском лагере. Коллизия, ведущая к «*развязке*» — уход Наполеона из Москвы и его катастрофическое отступление; «*развязка*» — гибель вражеской армии и полное освобождение страны.

Однако надо повторить, что это лишь общая и достаточно условная схема. В таком виде она используется в фильмах, не претендующих на серьезный исторический бэкграунд — как, например, «Гусарская баллада» Э. Рязанова, в историческом прологе которой под шутивную песенку о короле «Анри Четвертом» весьма остроумно были совмещены «первые четыре куплета с кадрами летнего наступления французской армии к Москве, а последние два четверостишья — с зимними сценами трагического отступления бывшей Великой армии. ... И в результате возникал обобщенный показ Отечественной войны 1812 года...» [Рязанов, с. 257–258]. При всей иронической окраске этого эпизода он стал для зрителя своего рода

<sup>1</sup> Так, одним из любовников Элен Курагиной стал ее собственный брат, с другим своим любовником героиня совершала акт любви прямо на столе в гостинице.

<sup>2</sup> Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. С. 339.

<sup>3</sup> Именно как сюжет, а не как фантасмагорическую историю, поскольку событийная канва будет рассматриваться нами на «ценностно-аксиологическом», а не «предметно-познавательном» уровне.

<sup>4</sup> Воспользуемся этим термином в трактовке кинорежиссера А. Минты: «Напряженное невыносимое ожидание», «когда опасность угрожает персонажу, которому аудитория сопереживает» [Минта, с. 36].

«историческим навигатором», указавшим реальные исторические координаты водевильного сюжета.

Если же углубляться в историю, то *сюжет*, или, точнее, *гиперсюжет* Отечественной войны становится намного более замысловатым. Ниже мы попытаемся интерпретировать историческую канву Отечественной войны как *гиперсюжетную* структуру, сделав главный акцент на тех фактах и событиях, которые так или иначе не были отражены в фильмах об Отечественной войне (а порой и в романе Л. Н. Толстого) и поэтому представляют особый интерес в плане отображения в новом кинофильме или телесериале. При этом мы заранее приносим извинения за вынужденное цитирование больших фрагментов из источников, на которые мы ссылаемся.

### **Экспозиция: приготовления сторон к войне**

В изложении большинства не только отечественных, но и зарубежных фильмов об Отечественной войне экспозиция конфликта, строго говоря, отсутствует<sup>1</sup>. Между тем реальный ход событий весной 1812 г. позволяет ее четко обозначить.

В преддверии грандиозного конфликта военные приготовления России не отстают от военных приготовлений Франции. «С нашей стороны приняты были всевозможные меры к отражению врагов: повсюду заготавливались военные снаряды, строились магазины, исправлялись и созидались крепости. Начальнику Тульского оружейного завода Воронову предписано было заготовить большое количество ружей и проч.» [Любецкий, с. 18].

21 апреля<sup>2</sup> 1812 г. царь Александр первым отбывает в собирающуюся на западной границе русскую армию. «На шестой неделе, во вторник Великого поста, в два часа пополудни, в самую распутицу, государь со свитой своею отправился из Петербурга в Вильно для осмотра прибывающих туда наших войск; гвардия выступила туда прежде него. <...> На пути своем государь осматривал войска, тянувшиеся из разных мест России к западной границе. Окрестности Вильно принимали тогда самый воинственный и вместе с тем самый одушевленный вид: со всех сторон сходились туда войска, дороги были заставлены обозами... Везде дымились бивачные огни, бряцало оружие, раздавались музыка и звуки барабанов по заре...» [Любецкий, с. 16].

Наполеон покидает дворец Сен-Клу в Париже утром 9 мая. 16 мая он прибывает в Дрезден, где его уже ждет гвардия. Торжества и парады по прибытию Наполеона в Дрезден впоследствии тракуются как помпезный пролог грядущей кровавой драмы, «пир перед чумой». «Его поход из Парижа в Дрезден был триумфальным шествием. <...> Народ стоял шпалерами по сторонам длинной дороги, по которой следовал император. <...> Он шел навстречу всем ужасным случайностям страшной войны, как будто бы уже возвращался после нее торжествующим победителем!» [Сегюр, с. 22].

Не менее пышные торжества и парады проходят в Вильне после приезда туда русского императора. 3 мая 1812 г. «в полдень за городом был блестящий парад всем находившимся там войскам в присутствии государя и всего генералитета. <...> Народу съехалось туда из всех окрестностей неисчислимое множество. Разнообразная одежда войск, стройное движение конницы, лес блестящих штыков, звуки Преображенского марша, ... флюгера улан, зыблущиеся султаны на шляпах военных, светлый весенний день, вид оживляющейся природы — все это представляло великолепное зрелище» [Любецкий, с. 18–19]. Там же, в Вильно, 26 июня Александр узнает о переправе армии Наполеона через Неман.

О «внезапности» нападения французов не может быть и речи, поскольку в русской армии начала военных действий со дня на день ожидают еще в начале июня. «Я полагаю, что война начнется через две недели, так как здесь получено сообщение о прибытии французского императора в Дрезден...», — пишет своей жене из русской штаб-квартиры прусский подполковник на российской службе Карл фон Клаузевиц. — Я еще ни разу не видел, чтобы к надвигающейся войне относились так спокойно» [Клаузевиц, с. 205].

### **Ложная интрига № 1: Дрисский лагерь**

*Завязкой* сюжета по всем признакам следует считать переход наполеоновской армии через Неман (мы видим этот эпизод практически во всех экранизациях «Войны и мира» и поэтому не будем останавливаться на нем). После этой завязки главная сюжетная интрига образуется наступлением Наполеона и отступлением русской армии к Смоленску. При этом из фактической сюжетной линии выбрасывается эпизод с Дрисским лагерем и так называемым «планом Пфуля». В нашем контексте это — «ложная интрига». «План Пфуля (вюртембергского генерала на русской службе, военного советника царя Александра — Д. К.) заключался в том, чтобы первая западная армия отступила в укрепленный лагерь, для которого он выбрал местность по среднему течению Двины, и чтобы туда были направлены ближайшие подкрепления и накоплены значительные запасы продовольствия; в то же время Баграцион со второй западной армией должен был ударить в правый фланг и тыл неприятеля, если бы тот последовал за первой армией» [Клаузевиц, с. 34].

С начала июля в Дрисском лагере начинают сосредотачиваться отступающие полки армии Баркляя. Туда же приезжает и Александр I. 13 июля он проводит там Военный совет, решением которого «план Пфуля» отвергается. После 6 дней пребывания в Дрисском лагере русская армия начинает отступать к Витебску. Практическая реализация плана Пфуля могла в корне изменить *общий сюжет* войны. Скорее всего, Дрисский лагерь в 1812 г. мог бы сыграть ту же роль, что и Брестская крепость в 1941, только в неизмеримо больших масштабах. «Оборона этого укрепленного лагеря значительной массой войск при хорошо известной храбрости русского солдата позволяла ожидать очень упорного сопротивления. Более того, можно с уверенностью утверждать, что если бы французы вздумали непременно овладеть лагерем с фронта, то они разбились бы о него, не достигнув своей цели» [Клаузевиц, с. 40]. Однако за этим неизбежно последовало бы окружение лагеря многократно превосходящими силами французов («русские... оказались бы атакованными с тыла, <...> загнаны в полукруг окопов и принуждены к капитуляции» [Клаузевиц, с. 41]). В конечном итоге геройская гибель нескольких тысяч русских солдат привела бы к капитуляции уцелевшей части русской армии и заключению невыгодного для русских мира. Примечательно, что, как мы покажем ниже, это была первая, но не последняя «ложная интрига» в общем развитии событий. Единственная экранизация «Войны и мира», в которой мы видим эпизод военного совета и Пфуля, отстаивающего план обороны Дрисского лагеря, — это британский телесериал 1972 г.

<sup>1</sup> В телесериале «Война и мир» 2007 г. есть придуманный сценаристами эпизод посещения князем Андреем (!) штаб-квартиры Наполеона (!) весной 1812 года, но его следует считать скорее предисторией, чем экспозицией конфликта.

<sup>2</sup> Все даты даны по новому стилю.

### Периферийные сюжеты: Северный и Южный театры военных действий

Действия отдельных корпусов русской армии в районе рек Северная Двина и Буг выступают в качестве *периферийных* или *побочных сюжетов*. В силу очень незначительного, фрагментарного отражения этих событий в культурном и просветительском дискурсе<sup>1</sup>, многие из наших современников даже не знают о ходе Отечественной войны на этих направлениях. Но если события на Южном театре действительно не оказали существенного воздействия на ход войны в целом, то благодаря успешному сдерживанию корпусом генерала П. Х. Витгенштейна наполеоновских войск на севере удалось отвести угрозу от Петербурга. Одним из решающих эпизодов войны на Северном фронте стала победа русской армии над корпусом маршала Удино под Клястицами 31 июля 1812 г., правда, омрачившаяся на следующий день гибелью одного из лучших русских кавалерийских генералов Я. П. Кульнева. «Современник вспоминает: “Весть о его кончине пришла в Москву вечером. В Большом театре давали оперу «Старинные святки». Среди действия Сандунова — знаменитая тогда артистка, подойдя к рампе неожиданно для наполнившей зал публики, дрожащим голосом запела: «Слава, слава генералу Кульневу, положившему живот свой за отечество...». Дальше продолжать она не смогла от слез. Весь театр заплакал вместе с ней”» [Герои, с. 400].

#### «Ложная интрига № 2»: Витебск

Две русские армии (1-я — под командованием Барклая, 2-я — под командованием Багратиона) отступают порознь, при этом каждая рискует в одиночку попасть под фатальный удар значительно превосходящего по численности неприятеля. Рассчитывая дождаться успешно маневрирующего и ведущего арьергардные бои Багратиона, Барклай отступает к Витебску, где предполагает дать решающее сражение французам. В качестве заслона от наседающих французов он выдвигает 9-тысячный корпус генерала А. И. Остермана-Толстого, который в течение целого дня сдерживает более чем вдвое превосходящий французский авангард под командованием Мюрата. Именно здесь, в разгар обстрелов французской артиллерии, «Остерман на вопрос, что он прикажет делать во избежание потерь от картечи, спокойно ответил: “Стоять и умирать!”» [Михайловский-Данилевский, с. 44].

Багратион, однако, был отрезан французами от кратчайшего пути на соединение с Барклаем через Могилев и продолжил отступать по направлению к Смоленску. Без соединения с Багратионом сражение армии Барклая со всей армией Наполеона под Витебском «с математической точностью» (Клаузевиц) сулит обход их левого фланга, оттеснение от дороги на Москву и перспективу полного разгрома. В итоге Барклай отступает и с витебской позиции. Но — поразительное дело! — жаждущий генерального сражения с русскими, Наполеон не преследует Барклая, а останавливается в Витебске! Наполеон, его маршалы и генералы «держали совет в императорской палатке, разбитой во дворе одного замка... Император спросил Бельяра...»<sup>2</sup>, и этот генерал откровенно заявил, что полки уж очень обессилены... Если продолжать идти еще 6 дней, то конница погибнет, поэтому пора остановиться... Император был очень утомлен и поэтому согласился. <...> Как только император принял решение, он вернулся в Витебск со своей гвардией. Двадцать восьмого июля, входя в императорскую квартиру, он снял саблю и, положив ее резким движением на карты, которыми были покрыты столы, вскричал: «Я останавливаюсь здесь! Я хочу здесь осмотреться, собрать тут армию, дать ей отдохнуть, хочу организовать Польшу. Кампания 1812 г. кончена! Кампания 1813 г. сделает остальное!» [Сегюр, с. 49–51]. Как продолжает Сегюр, в Витебске «приступили к устройству всякого рода учреждений, построили 36 хлебопекарен... Так как вид дворцовой площади портили кирпичные здания, то император приказал своей гвардии сломать их... Он даже помышлял уже о зимних удовольствиях — парижские актеры должны были приехать в Витебск. <...> В этот же день он во всеуслышание обратился к одному администратору: “Ваше дело, милостивый государь, позаботиться о том, чтобы мы могли здесь жить, потому что, — прибавил он громко, обратившись ко всем офицерам, — мы не повторим глупости Карла XII!”» [Сегюр, с. 52]. В Витебске Наполеон пробыл 15 дней, но в итоге интрига сюжета «русской кампании» не завершилась, а нашла новое, еще более драматичное продолжение.

#### Кульминация с отложенным эффектом: Бородино

«Бородинская битва, самим Наполеоном названная “битвою гигантов”, была самым торжественным, самым трагическим актом великой драмы 1812 года» (В. Г. Белинский) [Недаром помнит, с. 64]. Вместе с тем в гиперсюжете Отечественной войны Бородино сыграло весьма необычную роль *псевдокульминации*, или *кульминации с отложенным эффектом*. Канон военно-исторической эпопеи предполагает, что кульминацией войны становится ее крупнейшее, генеральное сражение, после которого либо наступает однозначная развязка (полное поражение одной стороны и победа другой), либо события меняют вектор своего развития, и их «маятник» начинает движение в обратную сторону (нападавший начинает отступать). Так было со времен похода князя Игоря и до Полтавы. Бородино, при своем полном соответствии понятию кульминации («самый трагический акт»), верхней точкой движения маятника не стало. Толстой предлагал аналогию со смертельно раненым зверем, который продолжает мчаться на охотника, но она вовсе не так точна, как хотелось бы писателю. Рану, которую армия Наполеона получила под Бородином, при всех патетических натяжках, нельзя назвать смертельной. Если бы рана французов была смертельной, русская армия не отступала бы после Бородина ускоренными маршами 7 дней кряду, русский генералитет не побоялся бы дать новое сражение у стен Москвы, а Наполеон не вышел бы из русской столицы с численно приумноженным войском.

По причинам вполне понятным, бородинский эпизод — как самый трагический и торжественный акт — присутствует во всех экранизациях «Войны и мира» и большинстве фильмов о «русской кампании» Наполеона. Тем не менее, нам есть смысл и даже необходимость остановиться на нем подробно. Для начала выдвинем «крамольное», на первый взгляд, предположение, что в *лучшей на сегодня экранизации «Войны и мира»* — эпопее Сергея Бондарчука — *лучший в истории мирового кино эпизод Бородинского сражения*, составляющий главное содержание третьей серии («1812 год») дает зрителю *весьма неопределенное и фрагментарное представление о ходе и итогах легендарной битвы*.

Создав уникальную по масштабу показываемых событий, исторической достоверности, патетике и экспрессии картину Бородинской битвы, Бондарчук и его соавтор по сценарию В. Соловьев отказались от последовательного, событийного и хронологически атрибутированного изложения хода сражения. Что мы видим? Накануне битвы — строительство флешей,

<sup>1</sup> Так, Л. Н. Толстой практически не упоминал о них вероятно потому, что действия там соответствовали представлениям о так называемой «правильной» войне, ведущейся по канонам военной стратегии и тактики, но не впечатляющей в смысле действия «дубины народной войны».

<sup>2</sup> Бельяр Огюстен Даниэль (фр. Augustin Daniel Belliard) — кавалерийский генерал наполеоновской армии, участник сражения при Острове.

крестный ход с иконой Смоленской Божьей Матери, ночь на биваках русской армии. В день сражения: оборону русской батареи (надо понимать, батареи Раевского); удаль и ранение Багратиона; отказ Наполеона обедать; потери в русском резерве; отказ Наполеона бросить в бой гвардию; контратаку русских на батарею; отражение атаки французской кавалерии; отповедь Кутузова Вольцогену, докладывающему, что сражение проиграно; мнимое намерение Кутузова продолжить сражение; оперирование русских раненых в лазарете. На протяжении всего сражения мы видим, как несется в атаку кавалерия, с ружьями наперевес идет пехота, ведет огонь артиллерия, казачья лава переправляется вброд через реку, горят бревенчатые постройки, но где и когда это происходит, мы можем только догадываться. Безусловно, в этом Бондарчук и Соловьев следуют букве и духу толстовского романа, откровенно чуждого стилистике «штабных реляций» и проникнутого пафосом *беспольности* военных диспозиций и доктрин. Но у Толстого логика и хронология сражения все же даются в авторских рассуждениях и комментариях по ходу действия (назовем их «закадровыми»<sup>1</sup>), Бондарчук же, за исключением резюмирующего послесловия, таких комментариев не дает. Высший командный состав как русской, так и французской армий по преимуществу «анонимен»: у русских, кроме Кутузова, активными действующими лицами сражения являются Багратион и Раевский (нет даже Барклай и Платова), у французов — только сам Наполеон! Неясность хода боевых действий усугубляется еще и отсутствием хронометража сражения, активная фаза которого продолжалась почти двенадцать часов — с 6 утра до 5 вечера<sup>2</sup>. Многие зрители наверняка были бы удивлены, узнав, что ранение Багратиона произошло... в 9 часов утра!

Если же зритель не ограничится просмотром только третьей серии фильма Бондарчука, а решит пересмотреть другие экранизации «Войны и мира», то практически во всех из них он увидит указанные выше эпизоды — «крестный ход», «ранение Багратиона» и «отказ Наполеона двинуть в бой гвардию». Впрочем, кроме этого, он узнает, что:

- перед битвой солдатам французской армии было прочитано воззвание Наполеона;
- Наполеону на поле боя был доставлен портрет его сына — «Римского короля»;
- основная тяжесть французских атак пришлось на левый фланг, защищаемый Багратионом;
- маршалы Наполеона, равно как и генералы Кутузова, настаивали на направлении им подкреплений;
- казачья кавалерия атамана Платова совершила рейд на левый фланг Наполеона, вследствие чего тот не решился ввести в бой свою гвардию.

Кроме того, из начальных титров фильма «Кутузов» В. Петрова мы (наконец-то!) узнаем, что основной «замысел Наполеона состоял в том, чтобы прорвать левый фланг русских укреплений, прижать русскую армию к реке и уничтожить» (что в принципе подтверждается серьезными военными аналитиками). С другой стороны, из фильма «Багратион» мы узнаем, что реальную угрозу поражения французской армии представляла контратака Багратиона с флешей, не завершенная по причине его гибели (что является откровенным домыслом создателей фильма).

Но, по-видимому, есть смысл сказать и о том, о чем зритель останется в неведении после просмотра. Итак:

- *О сражении за Шевардинский редут, произошедшем накануне главной битвы*<sup>3</sup>.

Шевардинский редут — главное опорное укрепление на левом фланге русской позиции — был атакован французами утром 6 сентября и оставлен русскими только вечером того же дня. Дабы не возникало представления, что это всего лишь «мелкая стычка», напомним, что редут обороняли русские части численностью 11 тыс. чел. при 46 орудиях, а со стороны французов действовало около 35 тыс. пехотинцев и кавалеристов и 180 орудий.

- *О героических действиях не только Багратиона и Раевского, но и других русских военачальников.*

Генералы Ермолов и Кутайсов по своей инициативе направили полки к батарее Раевского и на время отбили ее, при этом Ермолов был ранен, а Кутайсов убит. Барклай де Толли лично водил в атаку кавалерию, под ним были убиты 4 лошади. Отражая французскую атаку на флешу, погиб генерал А. А. Тучков (Тучков 4-й), тело которого не удалось найти, поскольку вся земля там была буквально перепахана ядрами.

- *Об итогах борьбы за Багратионовы флешу и батарею Раевского.*

Багратионовы флешу более 5 раз переходили из рук в руки; в ходе боя за них едва не был взят в плен Мюрат, контужен маршал Даву, ранены русские генералы Неверовский и Воронцов, убит Тучков 4-й. К 11 часам утра флешу все же были заняты французами. Батарея Раевского была взята французами в самом конце боя, причем не пехотой, а кавалерией, проникшей туда через разрушенные боковые фланки. Вместе с тем овладение флешами и батареей Раевского, стоившее французам огромных потерь, так и не позволило им внести коренной перелом в ход всего сражения.

- *Об итогах рейда кавалерии Уварова и Платова на левый фланг французов.*

Данный рейд мало повлиял на общий ход сражения и не был главной причиной отказа Наполеона ввести в бой последние резервы (старую гвардию). Показательно, что Уваров и Платов<sup>4</sup> были единственными генералами в русской армии, не представленными к наградам за Бородино.

- *О причинах и размерах потерь русской армии, не позволивших Кутузову продолжить сражение на следующий день*

Последний пункт особенно важен в контексте нашего исследования, так как именно в ответе на него раскрывается смысл принятого нами утверждения о Бородине как *кульминации с отложенным эффектом*.

Уже цитированный нами Клаузевиц (кстати, непосредственный участник сражения) отмечает, что после потери Шевардинского редута правый фланг русской армии «находился на прекрасной позиции параллельно Колоче, вправо от Московской дороги, но центр пришлось отвести назад от речки, а левый фланг загнулся глаголем. Благодаря этому все расположение получило форму выгнутой дуги, а наступление французов, следовательно, получило охватывающую форму, и *огонь всего французского фронта действовал концентрически, что имело чрезвычайно важное значение при огромных массах артиллерии и очень стесненном пространстве*» [Клаузевиц, с. 87]. Кроме того, русские части на Бородинском поле имели невероятно плотное построение. Согласно тому же Клаузевицу, на фронте «около 8000 шагов» (т. е. протяженностью примерно 5,5 км) в две

<sup>1</sup> Характерный пример такого «закадрового комментария» — авторские рассуждения в разделе XIX части II третьего тома («Для чего и как были даны и приняты сражения при Шевардине и Бородине?») — [Толстой, с. 162–166].

<sup>2</sup> В своей последующей батальной эпопее — «Ватерлоо» (1970) — Бондарчук обращает на это внимание и в титрах указывает точное время каждого эпизода битвы.

<sup>3</sup> В фильме Бондарчука косвенным свидетельством об этом становятся кадры измученных солдат в испачканной и порванной униформе, которых накануне основного сражения встречает Пьер Безухов.

<sup>4</sup> С учетом этого удивление вызывает реплика Кутузова в одноименном фильме, которую он адресует Платову после неудачного рейда его казаков: «Молодец! Представлю к награде!».

линии (т.е. глубиной порядка 200 м) было выстроено «пять корпусов», насчитывавших приблизительно 40000 человек<sup>1</sup>. Вследствие этого, русские полки несли огромные потери от огня французских батарей, даже не вступив в бой (именно эту коллизию воспроизвел Толстой, описывая полк князя Андрея). Лишь немного уступая французам в численности регулярных войск<sup>2</sup>, русская армия в итоге понесла пропорционально существенно большие потери (от 45 до 50 тыс. чел., Наполеон — около 35 тыс. чел. [Отечественная война, с. 91]), и это, добавим, в ходе преимущественно оборонительных действий. Сражение, в котором по общему признанию солдаты проявили больше героизма, чем военачальники — полководческого искусства, до предела истощило обе стороны. «Во мне навсегда запечатлелась та картина усталости и истощения, которую оно (Бородинское сражение) постепенно приняло, — пишет Клаузевиц. — Массы пехоты так растяжились, что представляли, пожалуй, менее одной трети первоначального числа бойцов; остальные были либо убиты, либо ранены, либо отводили раненых и собирались позади; словом, повсюду на фронте образовались большие пробелы. Огромная артиллерия, введенная с обеих сторон в бой, <...> теперь давала о себе знать лишь отдельными выстрелами, но даже эти выстрелы, казалось, не давали прежнего могучего, громopodobного тона, а звучали глухо и хрипло. Почти повсюду кавалерия замещала пехоту, заняв ее место в боевом порядке; эта кавалерия и совершала свои атаки усталой рысью, продвигаясь взад и вперед по полю и отбивая друг у друга окопы» [Клаузевиц, с. 98].

### **Продолжение саспенса: оставление Москвы**

То, что Бородинская битва не становится точкой перелома в гиперсюжете, свидетельствуют дальнейшие перипетии. Русская армия продолжает отступление. На военном совете в Филях принимается решение оставить Москву. Картины Москвы перед вступлением туда армии неприятеля однозначно производят впечатление национальной катастрофы.

«Авангард отступающей армии... выступал тихим, похоронным маршем, с унылым видом, в глубоком молчании...; барабаны звучали, мостовая грохотала под грузными экипажами. Некоторые купцы растворили свои лавки и зазывали солдат на даровое угощение. У кабаков бушевали толпы народа и отставшие солдаты. Грабители, расхищая чужое имущество, шли обремененные ношами. <...> Кое-где слышался благовест к обедням, кое-где встречались священники со Святыми Дарами. Иные из них в полном облачении стояли на папертях церквей и благословляли проходившее мимо них войско. Это было какое-то унылое торжество, какой-то нерадостный праздник» [Любецкий, с. 81].

«Из ямы и острога выпустили колодников; с полуобритыми головами, зверского вида, бросились они разбивать кабаки, погребки, трактиры, герберги и просто грабить кого и что попало; некоторые расхищали оставшийся хлеб в комиссариате. Вооружившись ножами, топорами, дубинами, кистенями, они бегали по улицам и, останавливая прохожих, неистово кричали: “Где французы? Где басурманы? Давай их сюда! Не давай им пардону; бей, коли, руби, режь!” Разбив питейную контору на Поварской, они выбили у винных бочек дно, втулки и краны и, чего не могли выпить, разливали по земле. Волны вина хлестали по улицам... Повсюду слышался шум, вопль, хриплые восклицания, звон и хруст стекол под ногами; к этому присоединился еще вой собак, отыскивавших своих хозяев. Это неистовство продолжалось всю ночь на второе сентября, последнюю ночь свободной Москвы» [Любецкий, с. 79].

Очевидцы приводят свидетельства о расправе городского губернатора Растопчина над Верещагиным (эпизод хорошо известен благодаря роману Л. Н. Толстого, но так и не был воспроизведен в экранизациях). Растопчин «вышел на крыльцо и сказал: “Погодите, братцы, дайте мне сперва управиться с изменником!”». Тут представили ему долго содержавшегося во временной тюрьме (в яме) несчастного, бледного, изнеможенного двадцатилетнего Верещагина (сына пивовара). <...> Растопчин взял его за руку и воскликнул, обращаясь к народу: “Вот изменник! Вот от кого погибает Москва!”». Верещагин только что успел проговорить: “Грех вам будет, ваше сиятельство!”. Растопчин махнул рукою, и стоявший подле Верещагина ординарец графа, Бурдаев..., ударил его саблей в лицо. Несчастный упал, испуская стоны... Народ с остервенением накинулся на него, начал его добивать, терзать и трупом его мести улицы по направлению от Лубянки к Никольской, а Растопчин, воспользовавшись этим смятением, сошел с крыльца и в задние ворота дома своего выехал из Москвы на дрожках через Серпуховскую заставу. Долго труп Верещагина, обезображенный, валялся на Тверской, на углу Чернышевского переулка» [Любецкий, с. 81].

Покидая Москву, «некоторые ехали верхом, с большими узлами по сторонам седла. Иные влеклись с котомками за спиной, в противоположность им, неслись в каретах, на лихих четверках или двигались в разных объемистых повозках, загроможденных, набитых перинами, подушками, баулами, сундуками, чемоданами, картонками, картинами, статуями, клетками с попугаями, обезьянами на цепочках, музыкальными инструментами, фаворитными собаками и даже курятниками. Иные из женщин были разряжены, одеты в несколько платьев, чтоб лучше сохранить их на себе, — это была уже драма-комедия. За иными гнали коров, овец, коз и бежали охотничьи собаки — полное хозяйство. Это было уже нечто вроде патриархального переселения народов...» [Любецкий, с. 82].

### **Кульминация: пребывание Наполеона в Москве и его решение выступить из города**

Картина катастрофического пребывания Наполеона в Москве, многократно усугубленная «великим» пожаром, отображена во всех без исключения экранизациях «Войны и мира». Бесспорно, ее лучшее, «апокалиптическое» отображение мы видим у С. Бондарчука в 4-й серии его эпопеи. Город объят огнем, французская армия занимается грабежами, бесчинствует, кутит, неуклонно теряет боеспособность, а ее командный состав во главе с самим Наполеоном утрачивает волю и способы противодействовать русской армии (которая, отметим, в то же самое время набирает силы в Тарутинском лагере). Все это видит зритель, вследствие чего у него рождается логичный вывод, что главной причиной перелома в гиперсюжете войны (и, соответственно, главной причиной перехода Наполеона от наступления к отступлению) является деградация французской армии в захваченной Москве. Это справедливо, но лишь отчасти, так как в мемуарно-исторических источниках можно найти немало фактов, касающихся пребывания французов в Москве, о которых зритель так и не узнает в процессе просмотра.

Начать надо, видимо, с пожара, огненной бури, которая охватила большую часть города с 14 сентября — «широко раскинувшееся пламя подобно морю бушевало над огромным городом» [Наполеон, с. 247]. Городу действительно был причинен колоссальный ущерб (огнем уничтожено 3/4 построек; из 9158 жилых строений сгорело 6,5 тыс. [Отечественная война, с. 483]), и это

<sup>1</sup> Т.е. на площади примерно в «7 футбольных полей» было выстроено 40 тыс. человек, или 5700 чел. на одном поле.

<sup>2</sup> Численность русской армии составляла 113–114 тыс. чел. регулярных войск, около 8 тыс. казаков и 28 тыс. ратников ополчения при 624 орудиях. Численность армии Наполеона — около 135 тыс. чел. при 587 орудиях. Данные взяты: [Отечественная война, с.

в полной мере ощутили на себе французы, включая самого Наполеона. Но уже 19 сентября пожар пошел на спад, а 21-го полностью прекратился. Согласно мемуарам сержанта Великой Армии А. Бургоня, «после пожара все еще оставалось достаточно жилищ, чтобы поместить всю армию, и даже если допустить, что все жилища сгорели — и тогда остались бы подвалы» [Наполеон, с. 270]. С ним соглашается другой мемуарист: «Удалось спасти достаточно жилищ, даже сверх того, что было нужно для расквартирования войск. В уцелевшей части города оставались огромные запасы, и если бы в нашей армии было больше порядка, ... то мы могли бы без труда дойти до Вильно» [Наполеон, с. 286]. «Запасов хватило бы на прокормление армии, если бы даже она осталась в Москве более 6 месяцев», — свидетельствует главный хирург Великой Армии Д. Ларрей [Наполеон, с. 312].

На момент вступления французов в Москву в ней осталось не более 20 тысяч жителей. Но во многих особняках русской знати осталась прислуга, которая так или иначе облегчила французам обустройство быта. «Понемногу народ возвращался в Москву, открылся рынок, на котором производился торг между солдатами и чернью. Тут продавались и покупались вещи, награбленные из брошенных или выгоревших домов» [Наполеон, с. 364]. Под конец пребывания Наполеона в Москве немалый приток крестьян из окрестных деревень вызвал устроенный французами обмен медной монеты на серебряные по бросовому курсу: «сначала по 10 коп., а потом по 50 и по рублю можно было получить сколько угодно этих мешков с медью. Можно было видеть, как, например, женщины взваливали себе мешки на оба плеча, но не успевали сделать и двух шагов, как какой-нибудь силач отнимал у них добычу и убегал с нею. Крики, брань, драка — все это смешалось. Солдаты с обнаженными саблями били направо и налево» [Наполеон, с. 411]. «Русские крестьяне вывозили ее (медную монету — Д. К.) возами безостановочно несколько дней» [Наполеон, с. 365].

Как утверждает наполеоновский министр иностранных дел Ю. Марэ, удалось наладить административное управление городом: «Город разделен на 20 кварталов, каждый со своим особым командиром» [Наполеон, с. 316]. В каждом квартале были учреждены полицейские комиссары. В устрашение поджигателям в городе на видных местах были повешены их мертвые тела. По воспоминаниям очевидцев, вешали даже трупы французских солдат, но по слухам это были все те же русские, переодетые во французские мундиры. Немногим оставшимся москвичам было предложено служить в канцелярии армии, за что было обещано «соблазнительное жалованье».

В начале октября для развлечения Наполеона и его армии стали давать театральные представления. «На Тверской, на других больших улицах и в Леонтьевском переулке, на столбах прибиты были известительные объявления об открытии театра; у входа в него наклеены были афиши на разноцветной бумаге. Наконец, среди погрома и пожаров, среди пепелищ и развалин Москвы, мешаясь с воплями и рыданиями московских жителей, загремели увертюры знаменитых композиторов, раздались звучные стихи Корнеля и Расина и веселые, игривые куплеты парижских водевилей» [Любецкий, с. 108]. Как вспоминает одна из французских актрис, представления давались до самого дня отъезда.

«Между остовами погорелых домов, среди ночного затишья и глубокой темноты в Москве, театр, ярко освещенный, представлялся как оазис в пустыне. Между опустелыми улицами столицы одна Никитская являла собой одушевленный вид: она была загромождена экипажами, которые мчались по ней к театральному подъезду и, по окончании представлений, сверкая каретными фонарями, разъезжались обратно по разным направлениям. ... Для большего удовольствия европейской публики в театре устроено было что-то вроде дивертисмента из русских плясок, в котором особенно отличались девицы Ламираль в полном роскошном русском платье. <...> Эта не виданная французами пляска очень понравилась им...» [Любецкий, с. 109]. Впрочем, по свидетельствам других очевидцев, в театральных представлениях, дававшихся для Наполеона в Москве, играли «немногие оставшиеся модистки и гувернантки... Наполеон, который видел все самое великолепное, что могла предложить сцена, находил или делал вид, что находит вкус в этих жалких представлениях» [Розенштраух, с. 84].

«Пока еще не окончательно пронял французов холод и голод: кроме театральной забавы они устраивали себе катанья по Москве. Экипажи набирались какие попало: кареты, коляски, линейки с фартуками, брички, таратайки на березовых рессорах, даже госпитальные повозки, фуры и простые телеги-трясучки, запряженные какими попало лошадьми: бойкими рысаками, скакунами и смиренными клячами. Гуляк, большею частью хмельных, сопровождали и дамы, собранные также где попало; поезда тянулись цепью по большим улицам, оглашаемые пронзительными и сильными звуками колокольчиков и бубенчиков и какими-то режущими звуками ручных инструментов, соединенными с писком, хохотом и песнями на разных языках» [Любецкий, с. 111].

Один из французов вспоминает, что пришел в восторг от посещения московских бань, где в мыльной комнате с теплым мраморным полом два банщика вымыли его с душистым мылом, промассировали шерстяной перчаткой, натерли душистыми эссенциями и т. д. [Наполеон, с. 362].

«Можно было увидеть и много публичных женщин: это был единственный класс населения, который извлек некоторую выгоду в момент расхищения Москвы. Каждый стремился заполучить женщину и с удовольствием принимал их у себя; войдя в наши жилища, они делались там хозяйками и расточали все, что уцелело от огня» [Наполеон, с. 284].

Когда главная французская армия вошла в Москву, она насчитывала 90 тыс. чел. При выходе ее численность увеличилась до 103 тыс. бойцов. В строй вернулись больные и отставшие, прибыло несколько маршевых полков пополнений.

Таким образом, пожар, бытовые неурядицы и моральная деградация губительного воздействия на французскую армию не оказали. Главной и решающей причиной оставления Наполеоном Москвы и, соответственно, кульминацией — переломным моментом в гиперсюжете Отечественной войны — стал *отказ Александра I от заключения мира и переход русской армии к наступательным действиям*. Еще 10 октября, по свидетельствам Коленкура, Наполеон «считал, что очень важно оставаться в Москве с материальной точки зрения — из-за ее казенных зданий, а с политической точки зрения — потому, что оккупация этой столицы... производит моральное впечатление... как на Россию, так и на Европу» [Коленкур, с. 179]. Провал миссии Лористона (переговоры с Кутузовым в Тарутине) и отсутствие ответа от Александра вынудили-таки Наполеона принять решение об уходе из Москвы. 18 октября он отдал приказ о выступлении 20 октября, оставив при этом «часть двора в Москве» (Коленкур). Однако в тот же день пришло сообщение о наступательных действиях Кутузова против Мюрата (сражение под Винковом). «Император тотчас же решил ускорить свое выступление и назначил его на день раньше... Весь двор и обозы

получили приказ выехать» [Коленкур, с. 183].

«Отступление Наполеона было неизбежно, и самый поход его оказался неудавшимся с той минуты, когда император Александр отказался заключить мир», — резюмирует Клаузевиц [Клаузевиц, с. 115]. Добавим, что «минута, с которой поход оказался неудавшимся», оказывается и точкой перелома для гиперсюжета всей войны: именно с этого момента *ощущение надвигающейся угрозы, саспенс* окончательно и бесповоротно переходит от «положительных» героев (русской армии и России) к «отрицательным» (армии и всей империи Наполеона).

Удивительно, но факт: весь 50-дневный процесс отступления Наполеона от Москвы до Березины в отечественном (да и мировом) кинематографе, как правило, представлен как унылое продвижение длинной колонны изможденных наполеоновских солдат по зимней дороге. С русской стороны боевые действия ведут... только партизанские отряды (!), которые и наносят главный урон врагу. Такой вывод зритель может сделать не только из романтико-патриотических «партизанских баллад» («Гусарская баллада», «Эскадрон гусар летучих», «Уланская баллада», «Василиса»), но и из экранизаций «Войны и мира», где, в соответствии с текстом Толстого, главным содержанием войны после ухода Наполеона из Москвы становится микросюжет с действиями партизанского отряда Василия Денисова (читай — Дениса Давыдова), который принимает в свои ряды юного Петю Ростова, а затем освобождает конвоируемых французами пленников с Пьером Безуховым в их числе. Ни одно из произошедших в ходе отступления Наполеона жестоких сражений русской и французской армий (Малоярославец, Вязьма, Красный) экранного отображения по сей день так и не получило. Возможно, это следует объяснить тем, что при всей своей кровопролитности и ожесточенности сражения эти не изменили принципиально ход войны<sup>1</sup>, а попросту говоря — не обеспечили преждевременную развязку в ее гиперсюжете.

Однако сейчас мы покажем, что потенциал для таких преждевременных развязок был.

### Несостоявшаяся развязка № 1: Городня

«Император возвратился на ночевку в Городню — маленькую деревушку в расстоянии одного лье от Малоярославца; он ночевал там в избе возле моста, — вспоминает в своих мемуарах А. Коленкур. — ...В течение всей ночи император принимал донесения, отдавал приказы... За час до рассвета (в ночь на 25 октября) император вызвал меня. ... Он сказал: “Я сейчас удостоверюсь сам, находится ли неприятель на позициях или отступает! Этот чертов Кутузов не примет боя. Прикажете подать лошадей! Едем!” С этими словами он схватил свою шляпу, собираясь выйти. К счастью, в этот момент вошли герцог Истрийский (маршал Лефевр — Д. К.) и князь Невшательский (маршал Бертье — Д. К.); вместе со мной они стали отговаривать императора, указывая, что сейчас очень темно, и он подведет к аванпостам еще до того, как можно будет различить что-нибудь...» [Коленкур, с. 195–196]. Спустя полчаса, Наполеон все же решает ехать и всего в 500 туазах (примерно 900 метров — Д. К.) эта небольшая группа всадников сталкивается с казаками. «Было еще так темно, что мы поняли, в чем дело, только по выкрикам казаков и очутились вперемежку с некоторыми из них, прежде чем сообразили, кто это... Лишь когда крики усилились и начали раздаваться рядом с императором, генерал Рапп... подскочил к императору и сказал ему: “Остановитесь, государь, это казаки!”. “Возьми егерей из конвоя, — ответил ему император, — и пробейся вперед!” <...> Тьма была такая, что в 25 шагах ничего нельзя было различить. Лишь лязг оружия и крики сражающихся указывали, где происходит схватка. Возле императора были только князь Невшательский и я. Мы все трое держали в руках обнаженные шпаги. Схватка происходила все ближе и ближе к императору. ... В этот момент к нам присоединились остальные егеря из конвоя, один за другим прибыли дежурные эскадроны... К этому моменту уже достаточно рассвело, и заря осветила происходящую сцену. Вся равнина и дорога кишели казаками. Не подлежит сомнению, что если бы император выехал, как он сначала хотел, еще до рассвета, то он оказался бы в сопровождении лишь своего конвоя и восьми генералов и офицеров как раз посреди этой тучи казаков. ... Не подлежит сомнению, что император был бы убит или взят в плен, и никто не знал бы даже, где искать его среди огромной равнины» [Коленкур, с. 196–197].

Коллизия с пленением Наполеона находила вымышленную комедийную трактовку в таких фильмах, как «Эскадрон гусар летучих» и «Уланская баллада», но на ее реалистическое, драматическое отображение никто из кинематографистов пока так и не решился. При этом можно сказать с полной уверенностью, что смерть или пленение Наполеона, предполагаемые Коленкуром, однозначно стали бы развязкой всей Отечественной войны. Не вызывает сомнений, что лишённая своего предводителя французская армия отказалась бы от продолжения военных действий. Вероятным последствием этого стали бы переговоры с русскими и, если не пленение, то полное разоружение и принудительное возвращение во Францию.

### Несостоявшаяся развязка № 2: Красный

14 ноября в районе уездного городка Красный Смоленской губернии Кутузов наконец-то смог в своем параллельном марше опередить Наполеона и создать реальную угрозу для его дальнейшего отступления из Смоленска к Орше.

«В районе Красного Кутузов значительно опередил французскую армию, и от него вполне зависело полностью преградить ей дорогу; прекрасные условия для этого создавал протекавший поблизости Днепр, — пишет Клаузевиц. — Но Кутузов все еще опасался противника и не хотел ввязываться в решительное сражение» [Клаузевиц, с. 183]. В результате основной контингент отступающих французов во главе с Наполеоном сумел без критических потерь отбросить русские заслоны и продолжить движение. Но следовавшие за ним и без того малочисленные отряды под командованием Даву и Евгения Богарне понесли страшные потери, бросили свою артиллерию и обозы и лишь после этого пробились на соединение с Наполеоном. Еще в более тяжелом положении оказался маршал Ней, который последним покинул Смоленск. Он попал в окружение, предпринял несколько бесплодных попыток прорвать его, затем под покровом ночи по тонкому льду с 3 тысячами бойцов перешел Днепр и вышел из западни. В совокупности за 3 дня боев с наседавшими русскими французы потеряли около 30 тыс. бойцов убитыми и пленными (т. е. больше половины всей армии), больше 200 орудий, 6 полковых знамен. «Кутузов по случаю этой новой победы дал большое празднество. Между трофеями его находилось много великолепных неприятельских знамен, он велел их доставить в гвардейский русский стан и там, пред каждым полком, низко преклонять их... Многие французы цельными толпами приходили в наш лагерь, сами напрашиваясь в плен...» [Любецкий, с. 147].

<sup>1</sup> По фильму «Кутузов» В. Петрова сражение за Малоярославец, о котором зритель узнает а posteriori через эпизоды военных советов, проведенных Кутузовым и Наполеоном, привело именно к переломным последствиям в гиперсюжете войны, а конкретно — к срыву последней попытки врага изменить ход событий в свою пользу (Наполеон не смог прорваться в неразоруженные войные губернии). Однако серьезные военные аналитики считают попытку отступления через южные губернии логистически неподготовленной и потому — бессмысленной, а исторические документы (приказы Наполеона) указывают на то, что решение отступить по Старой Смоленской дороге было принято французским императором еще в Москве.

Теперь армию Наполеона можно было с полным правом сравнить со смертельно раненым зверем, причем теряющим последние силы. Однако Кутузов после сражений под Красным позволил русской армии на несколько дней приостановить преследование неприятеля. «Светлейший» направил победную реляцию Александру, следствием чего стали многочисленные награждения в армии и присвоение Кутузову титула «Смоленский». Но такая, казалось бы, близкая развязка всей кампании так и не стала явью.

Эпизод с преклоненными французскими знаменами хорошо известен по четвертой серии фильма Сергея Бондарчука. Это происходит почти в самом финале эпопеи, уже после того, как мы видим покидающего свою армию Наполеона. В реальности отъезд Наполеона произошел только после березинской переправы 5 декабря 1812 г., а эпизод со знаменами — не позднее 20 ноября, таким образом, налицо очевидный анахронизм и отторжение исторического факта от его реального событийного контекста.

### Несостоявшаяся развязка № 3: Березина

В нашем литературно-бытовом лексиконе слово «Березина» уже давно означает полное и окончательное поражение, разгром, катастрофическую развязку. На то есть немалые основания. Из 30 тысяч человек, которые Наполеон с помощью последних резервов собрал у переправы через Березину, после переправы отступление к Вильно продолжили всего 9 тысяч. Однако надо признать, что суть березинской катастрофы составило «светопреставление» на мосту, взорванном французами после переправы последних регулярных частей из корпуса маршала Виктора<sup>1</sup>, а не наступательная операция русской армии. Заметим, что Л. Н. Толстой специально подчеркивал, что Березина — «одна из промежуточных стадий... а вовсе не решительный эпизод кампании... На Березинском прорванном мосту бедствия, претерпеваемые французской армией прежде равномерно, здесь вдруг сгруппировались в один момент и в одно трагическое зрелище» [Толстой, с. 520]. Для кинематографистов воспроизвести это зрелище (не только трагическое, но и визуально эффектное) было весьма соблазнительно, что и сделали В. Петров в «Кутузове» и К. Видор в итало-американской экранизации «Войны и мира». Примечательно, что в трактовке и Петрова, и Видора мост разрушается выстрелами русской артиллерии в то время, как по нему переправляются боеспособные французские солдаты с оружием и знаменами<sup>2</sup>, а не охваченная паникой разношерстная толпа военных и гражданских лиц, отступавших вместе с армией.

Однако в представлении царя и высшего генералитета русской армии настоящей развязкой войны должно было стать полное окружение остатков Великой армии и ее капитуляция во главе с самим Наполеоном. «Еще к моменту Бородинского сражения в Петербурге была составлена инструкция, в силу которой Витгенштейн, Штейнгель и Чичагов должны были соединиться в тылу французской армии, чтобы окончательно перерезать ее сообщения и при отступлении преградить ей переправу через Березину и Улу, — пишет Клаузевиц [Клаузевиц, с. 177]. А несколько ранее уточняет: «Никогда не встречалось столь благоприятного случая..., чтобы заставить капитулировать целую армию в открытом поле» [Клаузевиц, с. 126]. Но боязнь перед Наполеоном, отсутствие полководческого предвидения Чичагова, медлительность Кутузова и, не самое последнее, уверенность и находчивость Наполеона и его командиров позволили остаткам Великой Армии выскользнуть из мышеловки. В итоге дело на Березине стало одной из героических страниц французской военной истории: завязав бой с трехкратно превосходящим противником, французы не просто одержали победу, но даже взяли 1500 человек пленных. При строительстве переправы героизм проявил начальник понтонеров генерал Эбле, лично работавший по пояс в ледяной воде и впоследствии умерший от воспаления легких. «После того, как были преодолены все трудности этого опасного момента, Наполеон сказал окружавшим его: “Видите, как проходят под самым носом противника”» [Клаузевиц, с. 128].

Не случайно этим событиям впоследствии был посвящен французский телесериал «Труба Березины» (*La Trompette de la Beresina*), поставленный в 1966 г.

### Окончательная развязка, крах: от Березины до Немана

После Березины наступает окончательная и бесповоротная развязка. В местечке Сморгонь Наполеон передает командование остатками армии Мюрату, а сам в дормезе<sup>3</sup>, сопровождаемый Коленкуром, еще несколькими приближенными и кавалерийским эскортом, направляется к Вильне, чтобы потом через Варшаву и Дрезден прибыть в Париж. В литовском селе Ошмяны он подвергается реальной опасности попасть в плен из-за встретившегося на его пути партизанского отряда полковника Сеславина. Полная и ужасающая картина катастрофы открывается по прибытии остатков Великой армии в Вильно, а затем в Ковно. «Вильно, который мы с начала нашего обратного похода считали... окончанием наших бедствий, оказался для нас местом отчаяния; никто из наших людей не мог идти туда, где распределялся провиант, так как у них были отморожены ноги и руки», — записал в своем дневнике адъютант Мюрата Кастеллан [Наполеон, с. 384].

В Ковно катастрофа достигла апогея. «Ней с тысячью бойцов вошел в Ковно, где царил полнейший хаос. Улицы были полны трупов и пьяных солдат. Магазины... разбиты и разграблены», — пишет Роберт Вильсон [Вильсон, с. 273]. Об этом же более подробно пишет в своих воспоминаниях генерал-интендант наполеоновской армии Гийом-Матье Дюма: «Среди страшнейшего беспорядка провели мы ночь в Ковно. Отряд маршала Нея, который составлял арьергард, пришел ночью и, смешавшись с толпой беглецов, взломал двери магазинов со спиртными напитками. Они расположились на площади по эту сторону моста. Загорелись дома на одной стороне площади... Когда мы выехали за несколько часов до наступления дня, мы увидели ужасное зрелище; несчастные, напившись, почти все лежали мертвыми вокруг пламени». Далее генерал вспоминает об еще одном примечательном происшествии. Покинув Ковно, он сделал остановку уже в Пруссии, в небольшом городке Гумбинен, в частном доме, где ему подали завтрак. «И тут я увидел, как в комнату вошел высокий человек в темно-коричневом сюртуке, с длинной бородой, с почерневшим, словно опаленным лицом, с красными и блестящими глазами. “Вот и я наконец, — сказал он. — Генерал Дюма, вы меня не узнаете?” — “Нет, кто вы?” — “Я арьергард Великой Армии, маршал Ней. Я дал последние выстрелы на Ковенском мосту, я потопил в Немане последнее оружие, я пришел сюда, пробираясь лезами”» [Наполеон, с. 449–450].

<sup>1</sup> По воспоминаниям британского представителя при русской штаб-квартире сэра Роберта Вильсона, «это было месиво из мужчин, женщин и детей, не понимавших, что они делают и куда бегут, и лишь умножавших в своем нестпулении бедствия друг друга. Все было одним сплошным безумием и неопишимым страданием». — [Вильсон, с. 263].

<sup>2</sup> Что вполне отвечает требованиям морализующей развязки, но не соответствует историческим фактам.

<sup>3</sup> Дормез — большая дорожная карета со спальными местами

«15 декабря (по старому стилю — Д. К.) французы, находившиеся в России 6 месяцев и 3 дня, были совершенно изгнаны из пределов ее... 1 января наступившего нового года под личным предводительством государя и фельдмаршала русские войска с торжественною музыкою и восторженным криком “ура!” перенесли оружие и знамена свои через границу» [Любецкий, с. 167–168].

Император Александр, следовавший за армией, прибыл в Вильно 22 декабря 1812 г., то есть практически ровно через полгода после отъезда оттуда из-за вторжения Наполеона. В честь царя в городе были устроены большие торжества. Толстой не обделяет вниманием это событие, и рассказом о нем, о встрече Александра и Кутузова завершает собственно военный сюжет своего романа. Что касается кинематографистов, то они, как уже говорилось выше, посчитали финальным аккордом Отечественной войны Березину. Исключение составляет британская телеверсия «Войны и мира» 1972 г., где старый и грузный Кутузов в Вильно встает перед царем на одно колено.

### Часть III. О героях исторических и экранных

Вполне понятно, что одной из важнейших элементов *сюжетного механизма*, его драйвером являются действующие в его системе *герои*. Выше мы попытались показать, какими нестандартными особенностями отличалось развитие гиперсюжета Отечественной войны. Если говорить о героях, то здесь таких нестандартных особенностей обнаружится, пожалуй, не меньше. Рассуждения о героях логично начать с вопроса о том, в ком персонафицированы *протагонист* и *антагонист* гиперсюжета Отечественной войны. С антагонистом все более или менее ясно. Это, безусловно, Наполеон — предводитель армии интервентов, монарх враждебного России государства. Хотя — и здесь мы обнаружим «нестыковки». В массовом сознании русского народа Наполеон — олицетворение дьявольского, демонического начала: «ходили слухи, что появился в мире тот Аполион, о котором написано в 9-й главе Апокалипсиса (в откровении Иоанна Богослова); что он антихрист и при помощи сатаны собрал великие силы; что воинство его со львиными зубами и со скорпионовыми хвостами» [Любецкий, с. 14]. «Еще в 1807 году святаейший правительствующий синод в послании своем ко всем православным христианам выразился о Бонапарте, что он в Египте приобщился к гонителям церкви Христовой и проповедовал алкоран Магометов, а во Франции воздавал раввинам почести и установил новый синод, богопротивный собор, который некогда осудил на распятие Христа» [Любецкий, с. 20]. Однако, с другой стороны, в России французский император даже после вторжения остается «властителем дум» для известной части русской аристократии и просвещенных разночинцев. Историк С. Секиринский упоминает, что в имени родителей поэта А. Фета — дворян Шеншиных, имелись наглядные свидетельства культа Наполеона: «В усадьбе двоюродного деда поэта Василия Петровича... с давних пор висели “портреты первого консула Наполеона и Жозефины”. В 1812 г. они были только перемещены в “тайный кабинет”. Но спустя четверть века унаследовавший это имение дядя Фета Петр Неофитович, “горячий поклонник гения Наполеона”, снова вывесил их на всеобщее обозрение» [Секиринский]. И далее: «культ Бонапарта со времени его проникновения в Россию вовсе не противоречил русскому патриотизму, а вполне уживался с ним. <...> В рассказе Аполлона Григорьева “Один из многих”, написанном почти за два десятка лет до появления толстовского романа, выведен образ полковника Скарлатова, героя Бородина, который, “несмотря на то, что дрался как истинный русский, любил Наполеона и Францию» [Секиринский].

Что же касается *протагониста*, главного положительного героя гиперсюжета Отечественной войны с русской стороны, то наблюдаемая в этом вопросе вариативность трактовок появилась еще до изгнания Наполеона и продолжается по сей день. В большинстве случаев роль протагониста с русской стороны делилась между двумя историческими персонажами — фельдмаршалом М. И. Кутузовым и императором Александром I.

Персона Кутузова никогда не была обделена вниманием отечественных кинематографистов. Впервые она была выведена на экраны еще в 1912 г. в упоминавшемся нами фильме «1812 год». В дальнейшем Кутузов стал заглавным героем советского «байопика» (чего, кроме него, удостоился только один русский полководец — участник Отечественной войны — Багратион) и важным героем второго плана в экранизации «Войны и мира» С. Бондарчука. Нельзя не отметить, что при общей однозначно комплиментарной трактовке Кутузова в его экранном образе почти всегда акцентировалась хитрость, лукавство, умение скрыть свои истинные чувства и намерения. «Хитрость и рассудительность обычно не покидают человека даже в глубокой старости; и князь Кутузов сохранил эти качества, с помощью которых он значительно лучше охватывал как ту обстановку, в которой сам находился, так и положение своего противника, чем то мог сделать Барклай с его ограниченным умственным кругозором» [Клаузевиц, с. 80], — пишет Клаузевиц. Ему вторит Сегюр: «Его (Кутузова — Д. К.) храбрость была бесспорна, но ему ставили в упрек то, что он соразмерял ее стремления со своими личными интересами, ... всегда и во всем был расчетлив» [Сегюр, с. 103]. И продолжает: «Он умел льстить целой нации и каждому отдельному лицу, от генерала до солдата!» [Сегюр, с. 104].

Во время пребывания в Тарутинском лагере Кутузов, с одной стороны, характеризуется как прозорливый военачальник, политик и дипломат, с другой — как мастер внутренних интриг, сторонник пассивной выжидательной тактики и сибарит<sup>1</sup>. «Он провел некоторое время в Париже и имел некоторую склонность к французам: при всем его недоверии к Наполеону все же нельзя сказать, что он относился к нему с враждебностью, — отмечает Р. Вильсон. — Любитель наслаждений, человек обходительный и с безупречными манерами, хитрый как грек, умный от природы как азиат, но в то же время европеец, он для достижения успеха более полагался на дипломатию, нежели на воинские доблести, к коим по причине возраста и нездоровья был уже не способен» [Вильсон, с. 131].

Толстой в своем романе сознательно возложил на Кутузова венец главного стратега и идеолога борьбы с нашествием Наполеона — и так же сознательно минимизировал в этом смысле роль и миссию Александра I. Допустимо сказать, что русский царь стал в сюжете «Войны и мира» *персонажем-функцией*, главное назначение которого было не препятствовать ходу «народной войны», а по ее окончании — возглавить поход русской армии в Европу: «Александр Первый для движения народов с востока на запад... был так же необходим, как необходим был Кутузов для спасения и славы Европы» [Толстой, с. 526]. Сергей Бондарчук, трактуя роман Толстого через призму официальной советской историографии, еще сильнее

<sup>1</sup> Недоброжелатели Кутузова (Л. Беннигсен, Ф. Ростопчин) утверждали, что в походе его сопровождала молоденькая любовница, «перседетая казачком» (та самая «валашка», о которой вскользь упоминает и Толстой в своем романе, когда говорит о пребывании Кутузова в Молдавии), но документально подтвержденных свидетельств этого нет.

редуцировал роль Александра в исторической канве сюжета. В фильме Бондарчука Отечественная война начинается для Александра прерванным балом в имении Беннигсена в Вильно, а заканчивается через несколько дней после этого выходом к народу после богослужения на Соборной площади в Москве, причем во втором случае Бондарчук не удостаивает царя даже средним планом.

Вторжение неприятеля в Россию — это глубокое потрясение для царя. «Во время бала... Александру сообщают, что Наполеон перешел Неман. Царь просит шута найти ему укромный уголок и рыдает в детской; затем, не подавая виду, продолжает участвовать в веселье; ночью отдан приказ по армиям» [Архангельский, с. 158]. Однако в самом решении Александра отказаться от роли верховного главнокомандующего армией проявляется отнюдь не безволие (тем паче — трусость!), а трезвая самооценка и стратегический расчет. В Дриссе «император принял решение отказаться от командования армией, временно поставить во главе всех войск генерала Барклая, сперва отправиться в Москву, а оттуда в Петербург, чтобы повсюду ускорить работу по усилению армии, позаботиться о снабжении ее продовольствием и другими запасами и организовать ополчение, в котором взялась бы за оружие значительная часть населения страны. Несомненно, что лучшего решения император принять не мог» [Клаузевиц, с. 48].

Не обладая полководческим гением Наполеона, Александр, однако, проявил мужество противостоять ему в качестве монарха великой державы, а когда неприятель занял Москву — не поддался на уговоры своего ближайшего окружения (в том числе матери и брата) заключить скорый и несправедливый мир с захватчиком. А затем, когда неприятель был изгнан, этот же «слабый и лукавый» властитель без декларативной жажды отмщения прошел с войсками через пол-Европы и принял парад союзных армий в Париже.

Людам же широко и скептически мыслящим ни Александр, ни Кутузов адекватными этой роли протагониста не казались. Не случайно ведь Пушкин задается вопросом: «Гроза двенадцатого года пришла — кто нам тогда помог...?». И выдвигает предположения: «Остервенение народа, Барклай, зима или русский Бог?».

Полагать «остервенение народа», оно же — «дубина народной войны» (у Толстого) или «народные массы» (в советской исторической науке, пропаганде, идеологии), главным протагонистом Отечественной войны было довольно популярной точкой зрения и при жизни Толстого, и в советскую эпоху. Тем самым снимался вопрос выбора между Кутузовым и Александром. Но, отмечая это, мы должны сделать два важных уточнения. Первое — у Толстого народ, который берет «дубину», это отнюдь не только крестьяне в лаптях и зипунах, это и аристократия, не желающая жить при Наполеоне, и, главное, это армия, ее офицеры и солдаты (ведь именно они составляют основную силу и в регулярных частях, и в партизанских отрядах). Второе уточнение вытекает из первого — эманацией, олицетворением и проводником народной воли является Кутузов, без фигуры которого народ просто не способен (ни идеологически, ни драматургически) реализовать свою миссию протагониста, что подтверждается и в «Кутузове» В. Петрова, и в тетралогии С. Бондарчука.

Персона М. Б. Барклая-де-Толли в качестве протагониста гиперсюжета Отечественной войны в общекультурном дискурсе имела весьма немногочисленных сторонников, а в произведениях кинематографа... не имела их вообще. В экранизации «Войны и мира» С. Бондарчука Барклай не упомянут даже в титрах. В фильмах «Кутузов» и «Багратион» он — герой второго плана, выполняющий незавидную функцию командира-«чужеземца», «ретирадника» и во многом даже оппонента заглавных героев. Главной заслугой Барклая в Отечественной войне было то, что он уже на начальном этапе сорвал стратегический план Наполеона (окружение русских армий и разгром каждой из них по отдельности). Он же лично способствовал созданию первого армейского партизанского соединения (под командованием Ф. Ф. Винцингероде). При Бородине Барклай командовал войсками правого фланга и центра, проявил незаурядную храбрость, лично водил в атаку кавалерию. Но «меланхолия» Барклая после оставления русскими Москвы, плюс натянутые отношения с Кутузовым и многими влиятельными генералами вынудили его еще в сентябре 1812 г. подать прошение об отставке. Под предлогом лечения он уехал в свое имение Бекгоф в Лифляндии и к победному окончанию Отечественной войны причастен не был — что, безусловно, повлияло на его историческую репутацию. Правда, в «Багратионе» создатели фильма заметно смягчают вульгарно-идеологические интонации и дают нам понять, что, подобно Багратиону, Барклай «русский по духу и убеждениям». При этом отметим, что по происхождению Барклай отнюдь не был иностранцем. «Сын лифляндского помещика, он и родился в Лифляндии. В нем не было ничего иностранного, кроме его фамилии и, правда, также акцента, так как по-русски он говорил плохо и всегда предпочитал немецкий язык русскому» [Клаузевиц, с. 77]. Но «в печальных, всегда озабоченных чертах его лица каждый солдат мог прочесть мысль об отчаянном положении армии и государства» [Клаузевиц, с. 77], и после оставления Смоленска его отставка стала неизбежной. «Потеря Смоленска всех ожесточила, соединение двух армейских корпусов только усилило зло. Чем сильнее чувствовала себя русская армия, тем слабей казался ей ее генерал» [Сегюр, с. 90]. Не мудрено, что после смены Барклая Кутузовым в войсках возникло чувство, что «злой демон в лице чужестранца изгнан заклятием чисто русского человека, нового Суворова в несколько уменьшенном масштабе» [Клаузевиц, с. 79].

В самом начале нашего исследования мы уже отмечали, что эпоха 1812 г. представляет собой уникальную кладь исторического материала для отображения в экранных искусствах. Это в полной мере относится и к историческим персонам, факты биографий которых, в той или иной степени, могли бы быть использованы в сюжетах кинофильмов и телесериалов.

Надо, однако, сразу оговориться, что Л. Н. Толстой в своем романе, который во многих отношениях может быть признан «энциклопедией Отечественной войны 1812 года», очень своеобразно подходит и к выбору исторических персон, которые, по его разумению, представляют смысл для включения в художественную ткань книги, и к характеристикам этих персон — уже в качестве героев романа. Вопреки нашим ожиданиям, круг этих персон не так уж широк, а их характеристики порой более чем лаконичны. Однако если мы обратимся к экранной версии «Войны и мира», осуществленной Сергеем Бондарчуком, то даже при самом внимательном просмотре увидим, что в ней круг исторических персонажей (прежде всего, военачальников русской и французской армий) подвергся еще большей редукции.

Правда, тут надо сделать еще одну оговорку. В архиве «Мосфильма» хранятся несколько папок с рабочими документами съемочной группы фильма «Война и мир», из которых выясняется, что на момент подготовительного периода в составе действующих лиц числились Ермолов, Толь, Платов, Дохтуров, Остерман-Толстой, Багговут, Кутайсов, великий князь

Константин, Фигнер, Орлов-Денисов, принц Вюртембергский, Дюрок, Ней, Коленкур, Дарю, Жюно, Бессьер, Мортъе, Ларрей и другие — не менее трех десятков исторических персон. В некоторых случаях для них были определены и исполнители (Дохтуров — А. Дубов, Ней — Л. Блох, Балашев — А. Карпов, Платов — И. Зайцев). Однако в окончательную версию фильма почти никто из них не попал. Более того, если мы проанализируем перечень персонажей других советских и российских фильмов об Отечественной войне, то большинства из этих персонажей не встретим и там (в «Кутузове» В. Петрова есть Платов, Ней, Бертъе, Мюрат и Даву; в «Багратионе» — Коленкур... и, пожалуй, больше никто и нигде!).

Для того чтобы существенно расширить круг этих персонажей и привести серьезные аргументы для их экранного воплощения, достаточно обратиться к самым известным мемуарным и энциклопедическим источникам. В рамках данного исследования мы ограничимся только тем, что укажем на нескольких исторических персон, судьбы и биографии которых, с нашей точки зрения, особенно ценны для отображения на экране. Либо, если уж речь идет об известных исторических деятелях, многократно становившихся героями кино- и телефильмов об Отечественной войне — на некоторые не слишком известные (не отраженные экраном) факты и обстоятельства их биографий.

Петр Иванович Багратион никогда не был обделен вниманием отечественных кинематографистов. Так же, как и Кутузов, на киноэкране он впервые был выведен в уже неоднократно упоминавшемся нами фильме «1812 год». С тех пор практически во всех фильмах — это благородный и храбрый воитель, любимец солдат, пламенный патриот и сторонник активных наступательных действий (и в силу последнего — резкий, даже грубый оппонент Барклая). Если же дополнять этот стереотипный образ, то разве что тем, что Багратион... крайне негативно отнесся и к назначению Кутузова главнокомандующим: «Хорош и сей гусь, который назван и князем и вождем! Теперь пойдут у вожда нашего сплетни бабьи и интриги»<sup>1</sup>, — пишет он московскому губернатору Ф. Ростопчину.

Подобно Багратиону, откровенную неприязнь к Барклаю испытывал младший брат царя — великий князь Константин Павлович. По своему характеру и поступкам во время нашествия он разительно отличался от своего брата. С началом военных действий Константин принимает противоречивые, импульсивные решения: то уезжает из армии, то, через несколько дней, вновь возвращается в нее; на Военном совете в Смоленске (август 1812 г.) предлагает атаковать Наполеона и вступает в конфликт с Барклаем, а после занятия Наполеоном Москвы ратует за скорейшее заключение мира с французами. «За распространение панических настроений и призывы к миру с Наполеоном был удален в Тверь к Великой княгине Екатерине Павловне» [Отечественная война, с. 367]. Подчеркнем, что ни в одном экранном сюжете об Отечественной войне этот весьма любопытный по драматургическому потенциалу исторический персонаж не фигурирует.

Не менее противоречивой, но столь же интересной в драматургическом отношении фигурой является генерал-губернатор Москвы Ф. В. Ростопчин. Историческим фактом является его инициатива в поджоге Москвы при ее оставлении русскими войсками. Он лично участвовал в поджоге своего роскошного московского имения, поджигая одно помещение за другим. Его лубочные афишки («Дружеские послания главнокомандующего в Москве к жителям ее»), по-видимому, имели больший эффект, чем им приписывал Толстой. Для простого народа очень важно было увидеть нашествие в шутовском обличье, воспринять войну в духе эстетики озорной народной сказки, где слабость «нечистой силы» проявляется в ее смешном, жалком виде, и где русский человек расправляется с ней с уничижительным смехом на устах. Отсюда и популярность таких героев, как «целовальник и московский мещанин Корнюшка Чихирин», с его прибаутками и руганью в адрес Бонапарта: «Жгутами девки так припопоят, что спина вздуется горой. Полно демоном наряжаться... Сиди-ка дома да играй в жмурки либо в гулочки... Посему и прочее: разумевай, не наступай, не начинай, а направо кругом домой ступай, и знай из рода в род, каков русский народ» [Любецкий, с. 68].

В романе Толстого сюжетная линия Ростопчина превосходна иронично-саркастическими нюансами<sup>2</sup> и трагизмом (казнь Верещагина, встреча с сумасшедшим, возомнившим себя Христом). Как утверждает Клаузевиц, «несомненно, Ростопчин велел поджечь Москву и притом под собственную ответственность, без ведома правительства» [Клаузевиц, с. 114]. И добавляет: «Личность графа Ростопчина не такова, чтобы можно было предположить, что движущей силой его поступка было экзальтированное чувство или грубый фанатизм. Он обладает характером и образованием ловкого светского человека, привитыми к ярко выраженной русской натуре» [Клаузевиц, с. 115]. Любопытно, что отъявленный «франкофоб» Ростопчин последние годы своей жизни провел во Франции. В экранизации Бондарчука сюжетная линия Ростопчина вообще отсутствует. Этого персонажа мы можем видеть только в британском телесериале 1972 г., правда, его внешность категорически не соответствует ни одному из известных его портретов.

Одним из самых «киногеничных» представителей русского генералитета надо признать командира 4-го пехотного корпуса А. И. Остермана-Толстого, чей императив («Стоять и умирать») в сражении под Островно мы уже цитировали выше. «Осанка и приемы обличали в нем человека высшей аристократии, но в одежде был он небрежен, лошадь имел простую, — писал в своих воспоминаниях Ф. Н. Глинка. — Он носил в сражении очки... Отвага не раз увлекала его за пределы всякого благоразумия. Обманутый зрением, привычною рассеянностью, а еще более врожденною запальчивостью, он миновал своих и заезжал в линию стрелков французских, хозяйничая у неприятеля, как дома» [1812 год, с. 334].

Свою лепту в отражение неприятеля внесли русские священнослужители. Митрополит Платон после начала военных действий «тяжелобольным прибыл в Москву умирать со своей паствой. Намеревался лично возглавить Московское ополчение, но, будучи разбит параличом, <...> против воли был увезен в Троице-Сергиеву Лавру» [Отечественная война, с. 572]. Полковой священник 19-го егерского полка отец Василий Васильковский принял непосредственное участие в сражении за Малоярославец. «За отличие в сражении он был награжден орденом Святого Георгия 4-й степени, став первым священником, получившим подобную награду. В представлении его к ордену сказано, что отец Василий “шел впереди полка и примером своего мужества поощрял воинов к быстрому поражению неприятеля, причем он получил рану в голову”» [От Тарутино, с. 98].

Завидную экранную биографию получил гусар, партизан и поэт Денис Давыдов, ставший главным героем в фильме «Эскадрон гусар легучих», а второстепенным — в «Кутузове» и практически во всех экранизациях «Войны и мира» в образе

<sup>1</sup> Эрдикман В. Бог рати он! Почему солдаты боготворили, а женщины бросали генерала Петра Багратиона [электронный ресурс] // Родина. 2015. Федеральный выпуск №9. URL: <https://rodina-history.ru/2015/08/31/rodina-bogration1.html>. Дата обращения — 27.12.2024.

<sup>2</sup> «Ваше сиятельство, приехал надзиратель из сумасшедшего дома, как прикажете? — Как прикажу? Пусть едут, вот и все... А сумасшедших выпустить в город. Когда у нас сумасшедшие армиями командуют, так этим и бог велел» — [Толстой, с. 300].

Василия Денисова (правда, как утверждал В. Шкловский, «Денис Давыдов, переписывающийся с Вальтер-Скоттом, теоретик партизанской войны, друг Пушкина, скептик в истории...», этот Денис Давыдов не принял бы в свою компанию Ваську Денисова» [Шкловский 1929, с. 30]). Но наряду с этим ни разу не удостоились чести стать героями фильмов личности с такой уникальной судьбой, как 28-летний генерал Александр Кутайсов — начальник всей русской артиллерии под Бородином и без вести сгинувший на поле битвы; подполковник Владимир Левенштерн, адъютант Барклая и Кутузова, действовавший как разведчик в тылу французов; блестящий кавалергард Александр Чернышев, в равной степени успешно выполнявший и дипломатические миссии, и партизанские рейды; адмирал Чичагов, отнюдь не заслуженно снискавший все обвинения в неудаче при Березине и умерший лишенным почестей и слепым в изгнании. В единый остро-драматический сюжет можно было бы сплести судьбы трех братьев Тучковых — Николая и Александра, героически погибших на Бородинском поле, и Павла, плененного в сражении при Валутиной Горе и проведшего почти два года во Франции.

Шеф корпуса жандармов при Николае I Александр Бенкендорф в 1812 г. участвовал в боевых действиях в районе Волоколамска, а после оставления французами Москвы был назначен ее комендантом. Кроме того, он был страстно влюблен во французскую актрису Дювивье, оставшуюся ради него в сожженной и разграбленной Москве. Поистине легендарной личностью был ефрейтор Финляндского полка Леонтий Коренной: в 1812 г. он героически сражался при Бородине, годом позже, под Лейпцигом, спас нескольких раненых офицеров, получил при этом 18 штыковых ран, попал в плен, но был отпущен по распоряжению самого Наполеона. Имена этих и многих других удивительных русских людей эпохи 1812 г. в титрах ни одного фильма не значатся. Впрочем, экранная судьба таких корифеев войны с Наполеоном, как Ермолов, Платов, Милорадович, Раевский, Дохтуров, немногим лучше: в обширной отечественной фильмографии они остались героями эпизодов или исторических картин, с эпохой 1812 г. никак не связанных.

Особую группу исторических персон, имеющих основания и предпосылки стать героями, а точнее — героинями экранных сюжетов, представляют женщины эпохи Отечественной войны. Конечно, надо признать, что «условно-историческая» драма «Василиса» так или иначе сняла на ближайшую перспективу актуальность байопика о партизанке Василисе Кожинной (при том, что «элегантно-романтический» образ, созданный Светланой Ходченковой, не имеет ничего общего с реальной крестьянкой, зарезавшей косой одного из конвоируемых французских пленных). Реалистично-исторический подход к фигуре Надежды Дуровой может быть интересен, невзирая на утвердившийся в сознании миллионов зрителей образ Шурочки Азаровой из «Гусарской баллады». Другое дело, что реальная биографическая канва этой героини Отечественной войны таит в себе определенные «подводные камни»: в поступках молодой женщины, бросившей своего ребенка и мужа ради армейской службы, угадывается не только романтический авантюризм, но, по-видимому, и не вполне ординарные психофизиологические особенности (не случайно в своих мемуарах она пишет «об отращивании к своему полу»<sup>1</sup>).

Но героиней фильма или сериала без оговорок могла бы стать супруга русского императора Елизавета Алексеевна (по происхождению немка Луиза Мария Августа, дочь баден-дурлахского маркграфа Карла-Людвига и принцессы Гессен-Дармштадтской Амалии), с началом Отечественной войны отличавшаяся подлинным патриотизмом. «Из назначенного ей ежегодного содержания в 1 млн рублей она брала только 200 тысяч, тратя на свои нужды 15 тысяч, жертвовала остальную сумму на пособия нуждавшимся» [Отечественная война, с. 269]. Тогда же под ее покровительством было основано Санкт-Петербургское женское патриотическое общество и учреждено училище для сирот — детей офицеров.

В том же аспекте примечательна биография Маргариты Михайловны Тучковой, жены, а затем вдовы генерала А. А. Тучкова, героически погибшего в Бородинском сражении на Багратионовых флешах. С окончанием битвы тело генерала найти не удалось. Спустя почти два месяца Тучкова сама отправилась на Бородинское поле. Там в это время еще лежали тысячи непогребенных тел. По преданию, женщине удалось найти палец генерала с бирюзовым перстнем. Впоследствии на месте гибели генерала по инициативе Тучковой был возведен храм Спаса Нерукотворного, а затем основан Спасо-Бородинский монастырь, первой игуменьей которого стала сама вдова.

Безусловно, приоритетными персонажами для российских фильмов об эпохе 1812 г. являются наши соотечественники. Однако едва ли возражения вызовут исторически достоверные и драматургически интригующие герои из «неприятельского стана», хотя бы в качестве второстепенных персонажей. Например, маршал Ней, отказавшийся капитулировать под Красным и переведший остатки своего корпуса по едва покрытому льдом Днепру... Или главный хирург Великой Армии Жан-Доминик Ларрей — один из лучших врачей-практиков своего времени, по долгу службы и в силу благородного характера неоднократно показывавший примеры заботливого отношения к раненым не только французской, но и русской армии...<sup>2</sup> Или маршал Удино, который на Березине предотвратил угрозу полного окружения французов (за что был назван Наполеоном «спасителем французской армии»), а потом, раненый, отстреливался от русских партизан через окно крестьянской избы в деревне Плещеницы под Борисовым <...>. Или инспектор интендантской службы Великой Армии Анри Бейль, проделавший с ней весь «русский поход», а затем, под псевдонимом «Стендаль», ставший автором всемирно известных романов... Но стоит ли перечислять маршалов и сподвижников Наполеона, если, по общему признанию, лучшим воплощением его собственной персоны в отечественном кинематографе остается образ, созданный более полувека тому назад В. Стрельчиком в «Войне и мире» С. Бондарчука. Конкуренцию ему не смогли составить ни «кавказский Наполеон» (актер Ж. Лолашвили) в «Багратионе» (1985), ни беспричинно улыбающийся император в европейско-русской экранизации «Войны и мира» (2007), ни поглощенный любовной страстью к Марии Валевской Наполеон... во время военного похода в Россию (?) в «Уланской балладе» (2012). Несмотря на то что в этих фильмах французский император интегрирован в богатый событиями исторический фон Отечественной войны, каких-либо попыток вывести его за рамки общеизвестных стереотипов, прибегнув к новому, «незаезженному» фактологическому материалу, мы не обнаружим<sup>3</sup>. Заметим «в скобках», что примеры такого материала есть в общедоступной мемуарной литературе. Так, описывая Наполеона в русском походе, Сегюр отмечает, что в его личном поведении «простота, снисходительность и добродушие» сочетались с резкостью, переходящей во вспышки ярости, и решительностью, переходящей в жестокость. При отступлении «в Вязьме нашли кое-какие запасы, которые

<sup>1</sup> Уточним: «под отращиванием к своему полу» следует понимать неприятие собственной «Богом данной» физиологической ипостаси, а не неприязнь к женщинам как таковым.

<sup>2</sup> «Это самый добродетельный человек из всех тех, кого я знал», — сказал о Ларрее Наполеон на острове Святой Елены [Лас-Каз, с. 390].

<sup>3</sup> Фильм Р. Скотта «Наполеон» (2023) показал, что этим страдает и зарубежный кинематограф.

быстро были разграблены. Наполеон, проезжая через город, увидел этот беспорядок и страшно рассердился. Он пустил свою лошадь в самую середину толпы солдат, свалил с ног одного, избил других, велел схватить одного маркитанта и тут же судить и расстрелять его» [Сегюр, с. 96]. В кульминационный момент отступления, при переправе через Березину, Наполеон активно проявляет себя не только как полководец, но и как... артиллерист: «Неумолкаемая канонада поддерживалась с той стороны (Березины) самим Наполеоном, который лично наводил орудия против Витгенштейна» [Любецкий, с. 156]. Подтверждением того, что современное российское кино и телевидение сохраняет интерес к Отечественной войне 1812 года, можно было бы считать официальную информацию о запуске в 2024 г. двух проектов, непосредственно связанных с этой тематикой<sup>1</sup>, но как оказалось, оба они являются... экранизациями толстовской «Войны и мира»! Постановщиками новых версий будут С. Урсуляк (для «Первого» телеканала) и С. Андреасян (для телеканала «Россия»). Безусловно, роман Толстого и сегодня не исчерпан для экранизаций. В романе есть герои, эпизоды и целые сюжетные линии, оказавшиеся за рамками практически всех его предыдущих экранизаций. Вместе с тем, как мы не раз отмечали выше, он не исчерпывает исторической фактологии Отечественной войны, а во многих смыслах и ограничивает возможности для ее экранной интерпретации. К примеру, даже самая подробная и глубокая экранизация толстовского романа в очередной раз оставит вне поля зрения такие важнейшие коллизии Отечественной войны, как военные действия на северном фланге (отражение атаки на Ригу и Петербург), борьба партий «мира» и «войны» в Зимнем дворце, кошмарные подробности вступления разложившейся наполеоновской армии в Вильно и Ковно. На наш взгляд, более ценным и продуктивным опытом осмысления событий Отечественной войны (или «русской кампании» Наполеона) был бы исторический фильм с оригинальным сюжетом или реалистический «байопик» об одном из российских участников войны. Как показывает проведенное нами исследование, в истории нашего экранного искусства прецедентов такого рода было явно недостаточно.

## Литература

- 1812 год — 1812 год в русской поэзии и воспоминаниях современников / сост. Н. Н. Аكوпова, В. В. Бережков. М.: Правда, 1987. 480 с.
- Архангельский — *Архангельский А. Н.* Александр I. М.: Молодая гвардия, 2005. 444 с. (ЖЗЛ).
- Архив киностудии — Архив киностудии «Мосфильм». Архивные дела № 300, 301, 302, 308.
- Вильсон — *Вильсон Р. Т.* Повествование о событиях, случившихся во время вторжения Наполеона Бонапарта в Россию и при отступлении французской армии в 1812 году / пер. с англ. М.: РОССПЭН, 2008. 384 с.
- Клаузевиц — *Клаузевиц К.* 1812 год / пер. с нем. М.: Госвоениздат, 1937. 288 с.
- Коленкур — *Коленкур А. де* Поход Наполеона в Россию / пер. с фр. Смоленск: Смядынь, 1991. 367 с.
- Герои — Герои 1812 года: Сборник / [Сост. В. Левченко]. М.: Мол. гвардия, 1987. 606 с.
- Лас-Каз — *Лас-Каз Э. де* Мемориал Святой Елены, или Воспоминания об императоре Наполеоне: в 2 кн. / пер. с фр. М.: Захаров, 2010. Т. 2. 320 с.
- Любецкий — *Любецкий С. М.* Русь и русские в 1812 году. Книга для чтения всех возрастов. М.: Современник, 1994. 255 с. (Переизд. 1869 г.).
- Митта — *Митта А. Н.* Кино между адом и раем. М.: Зебра-Е, 2005. 384 с.
- Михайловский-Данилевский — *Михайловский-Данилевский А. И.* Отечественная война 1812 года: Воспоминания. М.: Захаров, 2004. 400 с.
- Наполеон — Наполеон в России в воспоминаниях иностранцев: в 2 кн. Кн. 1: Нашествие в Москву / пер. с фр. и нем. М.: Захаров, 2004. 512 с.
- Недаром помнит — Недаром помнит вся Россия / авт.-сост. И. А. Езерская, Ю. Ф. Прудников. М.: Советская Россия, 1986. 304 с.
- От Тарутино — От Тарутино до Малоярославца: к 190-летию Малоярославского сражения / сост. Н. В. Котлякова, Е. А. Назарян. Калуга: Золотая аллея, 2002. 216 с.
- Отечественная война — Отечественная война 1812 года. Энциклопедия / коллектив авторов; под ред. В. М. Безотосного. М.: РОССПЭН, 2004. 880 с.
- Розенштраух — *Розенштраух И.-А.* Исторические происшествия в Москве 1812 года во время присутствия в сем городе неприятеля. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 168 с.
- Рязанов — *Рязанов Э. А.* Неподведенные итоги. 4-е изд., доп. М.: Вагриус, 2000. 512 с.
- Сегюр — *Сегюр Ф.-П. де* Поход в Россию. Записки адъютанта императора Наполеона I / пер. с фр. Смоленск: Русич, 2003. 320 с.
- Секиринский — *Секиринский С. С.* Наполеоновский миф в России XIX–XX вв. Электронный ресурс // Институт демографических исследований. URL: [https://idd.mid.ru/informational\\_materials/napoleonovskiy-mif-v-rossii-xix-xx-vv/](https://idd.mid.ru/informational_materials/napoleonovskiy-mif-v-rossii-xix-xx-vv/) (дата обращения: 01.01.2025).
- Толстой — *Толстой Л. Н.* Война и мир: в 2 кн. М.: Художественная литература, 1983. 768 с.
- Шкловский 1958 — *Шкловский В. Б.* «Война и мир» Кинга Видора // Искусство кино. 1958. № 11. С. 45–52.
- Шкловский 1929 — *Шкловский В. Б.* Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1929. 240 с.
- Энгель — *Энгель К.* «Война и мир» как телевизионная мелодрама // Отечественная война 1812 года. Экранизация памяти: сборник научных статей по итогам Международной научной конференции 24–26 мая 2012 г. М.: ВГИК, 2015. С. 87–113.

## References

- 1812 god v russkoi poezii i vospominaniiah sovremennikov* [1812 in Russian Poetry and Contemporaries' Memoirs]. Compiled by N. N. Akopova and V. V. Berezhkov, Moscow: Pravda Publ., 1987. (In Russian).
- Arkhangelsky, Alexander N. *Aleksandr I* [Alexander I]. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 2005. (ZhZL). (In Russian).
- Arkhiv kinostudii «Mosfilm»* [Archive of the Mosfilm Studio]. Moscow: Mosfilm Studio Archive. Arkhivnye dela № 300, 301, 302,

<sup>1</sup> «В России готовится сразу две экранизации «Войны и мира». — Пер Беззубов и его двойник Электронный ресурс // Российская газета. 2024. 26 июня. URL: <https://rg.ru/2024/06/26/per-bezuhov-i-ego-dvojniki.html> (дата обращения: 02.01.2025).

308. (In Russian).

Wilson, R. T. *Povestvovanie o sobytiakh, sluchivshikhsia vo vremia vtorzheniia Napoleona Bonaparta v Rossiiu i pri otstupenii frantsuzskoi armii v 1812 godu* [Narrative of the Events During Napoleon Bonaparte's Invasion of Russia and the Retreat of the French Army in 1812]. Translated from English, Moscow: ROSSPEN Publ., 2008. (In Russian).

Clausewitz, C. von. *1812 god* [1812]. Translated from German, Moscow: Gosvoenizdat Publ., 1937. (In Russian).

Colenkur, A. de. *Pokhod Napoleona v Rossiiu* [Napoleon's Campaign in Russia]. Translated from French. Smolensk: Smiadyn', 1991. 367 p. (In Russian).

*Geroi 1812 goda: sb.* [Heroes of 1812: Collection], Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 1987. (In Russian).

Mikhailovsky-Danilevsky, A. I. *Otechestvennaia voina 1812 goda: Vospominaniia* [The Patriotic War of 1812: Memoirs]. Moscow: Zakharov Publ., 2004. (In Russian).

Las Cases, E. de. *Memorial Sviatoi Eleny, ili Vospominaniia ob imperatore Napoleone: v 2 kn.* [The Memorial of Saint Helena, or Memoirs of Emperor Napoleon: In 2 Books]. Translated from French, Moscow: Zakharov Publ., 2010. Vol. 2. (In Russian).

Lyubetsky, S. M. *Rus' i russkie v 1812 godu. Kniga dlia chteniia vseh vozrastov* [Rus' and Russians in 1812: A Book for All Ages]. Moscow: Sovremennik Publ., 1994. (Reprint of 1869 ed.). (In Russian).

Mitta, A. N. *Kino mezhdu adom i raem* [Cinema Between Hell and Heaven]. Moscow: Zebra-E Publ., 2005. (In Russian).

Mikhailovskii-Danilevskii, A. I. *Otechestvennaia voina 1812 goda: Vospominaniia* [The Patriotic War of 1812: Memoirs]. Moscow, Zakharov Publ., 2004. 400 p. (in Russian).

*Napoleon v Rossii v vospominaniakh inostrantsev: v 2 kn. Kn. 1: Nashestvie v Moskvu* [Napoleon in Russia in the Memoirs of Foreigners: In 2 Books. Book 1: The Invasion of Moscow]. Translated from French and German, Moscow: Zakharov Publ., 2004. (In Russian).

*Nedarom pomnit vsia Rossiia* [Not in Vain Does All Russia Remember]. Compiled by I. A. Ezerskaia and Yu. F. Prudnikov, Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ., 1986. (In Russian).

*Otechestvennaia voina 1812 goda. Entsiklopediia* [The Patriotic War of 1812. Encyclopedia]. Edited by V. M. Bezotosny, Moscow: ROSSPEN Publ., 2004. (In Russian).

*Ot Tarutino do Maloiaroslavtsa: k 190-letiiu Maloiaroslavetskogo srazheniia* [From Tarutino to Maloyaroslavets: On the 190th Anniversary of the Battle of Maloyaroslavets]. Compiled by N. V. Kotliakova and E. A. Nazarian, Kaluga: Zolotaia alleia Publ., 2002. (In Russian).

Rosenstrauch, I.-A. *Istoricheskie proisshestviia v Moskve 1812 goda vo vremia prisutstviia v sem gorode nepriatelii* [Historical Events in Moscow in 1812 During the Enemy's Occupation]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. (In Russian).

Ryazanov, E. A. *Nepodvedennye itogi* [Unsummarized Results]. 4th ed., Moscow: Vagrius Publ., 2000. (In Russian).

Ségur, Ph. de. *Pokhod v Rossiiu. Zapiski ad'iutanta imperatora Napoleona I* [Campaign in Russia. Memoirs of Emperor Napoleon I's Adjutant]. Translated from French, Smolensk, Rusich Publ., 2003. 320 p. (in Russian).

Sekirinsky, S. S. *Napoleonovskii mif v Rossii XIX–XX vv.* [The Napoleonic Myth in 19th–20th Century Russia]. *Institut demograficheskikh issledovanii* [Institute of Demographic Research], 1 Jan. 2025, [https://idd.mid.ru/informational\\_materials/napoleonovskiy-mif-v-rossii-xix-xx-vv/](https://idd.mid.ru/informational_materials/napoleonovskiy-mif-v-rossii-xix-xx-vv/). (In Russian).

Tolstoy, L. N. *Voina i mir: v 2 kn* [War and Peace: In 2 Books]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983. (In Russian).

Caulaincourt, Armand de. *Pokhod Napoleona v Rossiiu* [Napoleon's Campaign in Russia]. Translated from French, Smolensk: Smiadyn' Publ., 1991. (In Russian).

Shklovsky, V. B. «*Voina i mir*» Kinga Vidora [King Vidor's *War and Peace*]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art], no. 11, 1958, p. 45–52. (In Russian).

Shklovsky, V. B. *Material i stil' v romane L'va Tolstogo «Voina i mir»* [Material and Style in Leo Tolstoy's Novel "War and Peace"]. Moscow: Federatsiia Publ., 1929. (In Russian).

Engel, K. «*Voina i mir*» kak televizionnaia melodrama [“War and Peace” as a Television Melodrama]. *Otechestvennaia voina 1812 goda. Ekranizatsiia pamiati: sb. nauch. st.* [The Patriotic War of 1812. Screening Memory: Collection of Scholarly Articles], Moscow: VGIK Publ., 2015, pp. 87–113. (In Russian).