

## Солдаты-часовые в экранизации наполеоновского дискурса: еще «караул не устал»

В истории кинематографа, практически с самого начала его становления, сформировалась так называемая кинонаполеоника — фильмы, так или иначе связанные с Наполеоном, эпохой наполеоновских войн. Разумеется, она опиралась на уже сложившийся до этого культурологический миф наполеоновского дискурса, камертоном которого стал роман Л.Н. Толстого «Война и мир», и презентацию образов этого мифа в живописи, представленную в работах Жак Луи Давида, Ораса Верне, Франсиско Гойи, Жана Антуана Гро, Жана Огюста Энгра, Франсуа Жерара, Эдуарда Детайя, Петра Гесса, Василия Верещагина, Франца Рубо. Феноменом кинематографической наполеоники стало наличие скоро сформировавшихся образов-символов, позволяющих неискусленному, подчас и неграмотному зрителю легко войти в тему. Эти образы конечно опирались на фундамент наполеоновского дискурса XIX в. Но феномен кинонаполеоники обладает рядом особенностей. Одной из них является повсеместное присутствие, кроме исторических образов первого плана (Наполеон, его семья, императоры, полководцы) и образов второго плана (генера-лы, адъютанты, офицеры, солдаты), традиционного, практически всегда немого, но тем не менее ярко символизирующего эпоху, часового, фигуры можно сказать «третьего плана», но фигуры — своеобразного маркера наполеоновского дискурса.

Общеизвестно, что караул — это группа вооруженных людей, стоящих на страже, охраняющих что-либо, или группа лиц, выстроенных для отдачи почестей в особо торжественных случаях. Уставы определяют несение караульной службы как выполнение боевой задачи. Часовой (от слова «часы») — вооруженный

караульный, выполняющий боевую задачу по охране и обороне порученного ему поста. Во время несения службы он является лицом неприкосновенным. Неприкосновенность часового заключается: в особой охране законом его прав и личного достоинства; в подчинении его строго определенным лицам — начальнику караула, помощнику начальника караула и своему разводящему; в обязанности всех лиц беспрекословно выполнять требования часового, определяемые его службой; в предоставлении ему права применять оружие в определенных, оговоренных уставами случаях.

К эпохе наполеоновских войн в европейских армиях уже сложились основные элементы караульной службы, ее детальная регламентация была проведена в середине XVIII в. В России караульная служба, охрана особы императора, была создана Петром Великим. Это формирование лейб-гвардии — личной охраны царя, создание корпуса кавалергардов. Окончательно караульная служба приобрела европейские нормы в России в конце XVIII в., в эпоху Павла I. Отметим, что знаменитые вахтпарады, яркий маркер эпохи того времени, представляли нечто иное, как развод караулов.

Караульная служба и действия часового определяются конкретными уставами армии, но в целом это функция допуска разрешенных лиц и ограничения прохода посторонним, охрана самого объекта (командующий, дворец, палатка) и почетное салютование, подчеркивающее ранг военачальника, что, с другой стороны, делает фигуру часового значимой.

Данная статья посвящена анализу кинематографического образа солдата-часового эпохи наполеоновских войн. Он рассматривается, с одной стороны, в фильмографической ретроспекции, а с другой — с учетом национальных традиций, культурологического и идеологического дискурсов, оказавших влияние на сценаристов и режиссеров. Для анализа нами сравниваются соответствия уставных требований в отношении часовых и караульной службы того времени с предложенной трактовкой их в кино, реконструируется модель, заложенная в основу данного экранного образа. Мы также попытаемся проанализировать стандартные ситуации демонстрации данного образа на экране,

выявить типологию, показать особенное, обратить внимание на культурную традицию разных стран в его понимании.

В качестве источника нами были выбраны кинофильмы, связанные так или иначе с историей наполеоновских войн. Речь идет о фильмах игровых, постановочных. Не рассматривались фильмы документальные, а также телесериалы, как продукт имеющий (не имеющий) собственную, иную художественную философию. За пределом анализа осталась примитивная поделка, уровня студенческого капустника, про известного в России поручика и императора, как явление маргинальное, более интересное для психологов и социологов кино<sup>169</sup>.

Нами проанализированы следующие фильмы:

- российские (периода империи) и советские — «1812 год» (режиссер В. Гончаров. Россия, 1912), «Кутузов» (В. Петров. СССР, 1943), «Гусарская баллада» (Э. Рязанов, по пьесе А. Гладкова «Давным-давно». СССР, 1962), «Война и мир» (С. Бондарчук, по одноименному роману Л.Н. Толстого. СССР, 1965–1967), «Эскадрон гусар летучих» (С. Ростоцкий, Н. Хубов. СССР, 1980), «Багратион» (Г. Чохонелидзе, К. Мгеладзе. СССР, 1985);
- американские — «Война и мир» (Кинг Видор, по одноименному роману Л.Н. Толстого. США, 1956);
- европейские — «Наполеон. Путь к вершине» (Саша Гитри. Франция, 1955), «Аустерлиц» (Абель Ганс. Франция, 1960), «Пепел» (Анджей Вайда, по одноименному роману Стефана Жеромского. Польша, 1965), «Ватерлоо» (С. Бондарчук. СССР, Италия, 1970), «Дуэлянты» (Ридли Скотт, по рассказу Д. Конрада «Дуэль». Великобритания, 1977), «Пан Тадеуш» (Анджей Вайда, по одноименной поэме Адама Мицкевича. Польша, Франция, 1999), «1805: Триумф Наполеона» (Жан Белетти. Франция, 2005).

Мы намеренно не касаемся степени достоверности реконструкции касательно униформы, вооружения, тактики действий, а так-

<sup>169</sup> Фильм «Ржевский против Наполеона». Режиссер М. Вайберг. Россия, 2011. Показательно, что за двадцать лет существования современного российского кинематографа, казалось бы, выигрышная со всех сторон (зрелищность, история, патриотизм, подготовленность зрителя) тема Отечественной войны 1812 г. так и не получила развития.

же сюжетных линий, поведенческих моделей персонажей и уровня игры актеров, поскольку это отдельные темы исследования.

Также нами принципиально не рассматривались два сюжета фильма «1812 год», выпущенного в 1912 г. В одном из его эпизодов рассказывается известный анекдот о Наполеоне и заснувшем на посту часовом, а в другом показывается бдительный часовой, который не пропускал Наполеона до тех пор, пока не получил команду от своего офицера, за что император часовому не только обнял, но и наградил орденом. В данных сюжетах часовой играет роль персонажа не третьего плана, напротив, он действующее лицо первого, равного Наполеону (в наполеоновском мифе для подчеркивания демократичности последнего) плану. Распространенность данного сюжета в общественном сознании, и его тиражирование демонстрирует почтовая открытка начала XX в. (рис. 1). В зарубежном кинематографе также известен один из самых первых фильмов на эту же тему<sup>170</sup>.

Мы уже говорили выше, что наполеоновская эпоха в кинематографе, да и в искусстве, имеет свою сложившуюся мифологию, заданность, можно сказать, ожидаемость определенного набора образов, картинок, что повсеместно учитывается режиссерами и сценаристами. В качестве основных зрительных образов пространства и действия в большинстве фильмов, посвященных наполеонике, на наш взгляд, как правило, присутствует следующий набор контрастных образов: 1) кровавые сражения и балы во дворцах, 2) сцены на биваках и сцены во дворцах, 3) соединяющий все это образ дороги, марша, пути. В них, по крайней мере в 3-х сюжетах, участвуют фигуры часового, караула — бивак, дворец, дорога, бой. Внешний вид часовых — гвардейцы, выигрышно показывает эпоху (медвежьи шапки, кивера с сultanами и орлами, расшитые мундиры), (рис. 2). Как показывает практика, режиссеры и сценаристы традиционно работают в этом направлении. Необходимо иметь в виду, что в жизни караул императоров,

<sup>170</sup> Однажды Наполеон во время проверки караулов обнаружил спящего на посту часового. По уставу часовой должен был бы предстать перед судом. Однако Наполеон, подняв ружье спящего часового, вскинул его себе на плечо и занял оставленный утомленным солдатом пост. Прибывший со сменой унтер-офицер увидел, что часовой спит, а император стоит на посту. Наказания часовому не было.

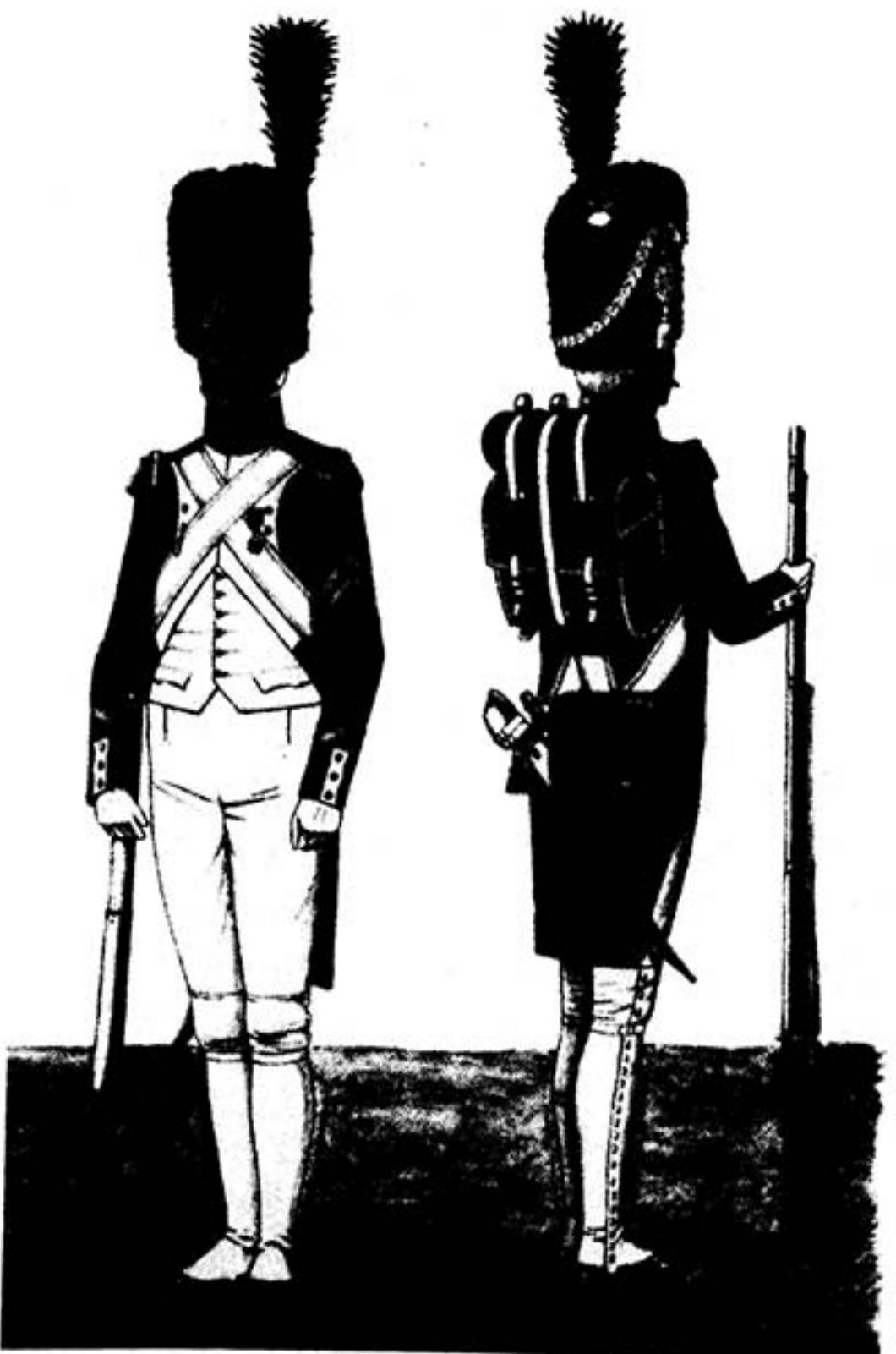
Солдаты-часовые в экранизации наполеоновского дискурса: еще «караул не устал»

разумеется, был представлен гвардией, а у военачальников разного ранга в качестве караула использовались и армейские полки.

Обратим внимание на сцены с караулом и часовыми из отобранных нами фильмов в досоветский и советский периоды. Российский период империи представлен немым фильмом «1812 год» (В. Гончаров. Россия, 1912). Сцена первая, накануне Бородинского сражения. Наполеон в палатке, камера расположенная изнутри палатки показывает находящийся у входа парный пост французских гвардейцев в меховых шапках. Они статичны, демонстрируя «присутствие» гвардии и почетность места. Сцена вторая, в Москве. Наполеон въезжает в Петровский дворец. Его сопровождает почетный эскорд драгун, у въезда в двух караульных будках (остались от русских?) стоят гвардейцы часовые в медвежьих шапках. Фигуры часовых из Старой гвардии здесь подчеркивают, на фоне древней российской столицы, в первую очередь национальное начало — Францию. Наполеон — император французов.

«Кутузов» (В. Петров. СССР, 1943). Сцена в Тарутинском лагере. Стоят бессмысленные караульные столбы, врытые в чистом поле, у въезда в деревню виден часовой. Далее становится видно, что у караульных столбов стоят гвардейцы в качестве часовых. Вся сцена должна символизировать службу войск и порядок в Главной квартире. В данном случае необходимо учитывать время и обстоятельства создания фильма — в период Великой Отечественной войны. Кинолента должна была демонстрироваться как в тылу, так и на фронте, и показывая связь времен, иллюстрировать тезис о том, что отличная служба войск в Российской (Красной) армии вела и приведет к победе.

«Гусарская баллада» (Э. Рязанов. СССР, 1962). Фильм, задавший вектор наполеоновского дискурса в культуре и общественном сознании советского (российского) общества на многие годы. Сцена в ставке у М.И. Кутузова. Зима. Огромная караульная будка более похожая на автобусную остановку, поперек дороги видны рогатки. Около караульной будки гвардейцы, гренадеры стоят в карауле. Единственный часовой одет в тулуп поверх шинели. Рядом находится несколько суетливо бегающих солдат. Они, имея оружие, отдают честь рукой (должны брать «на краул»). Все пред-



▲ Рис. 1. Наполеон и гренадер. Почтовая открытка начала XX в.

◀ Рис. 2. Гренадеры в парадной форме. Реконструкция О.Л. Васильева и С.Э. Касатикова

меты выкрашены в караульный цвет. Выезжает Кутузов, выстроена гвардия, гренадеры, ополченцы с топорами вдоль дороги. У Кутузова почетный эскор — казаки. Все кричат «ура». Хлеб-соль при встрече. Эдакий народный герой. Сами часовые бессловесны, но суевиностью показывают более значимость фигуры фельдмаршала, нежели устава. По логике создателей этой сцены, в полном соответствии с пресловутой «дубиной народной войны» — формулой уже вбитой в сознание миллионов через школьную программу — внутреннее, народное, выше формального, уставного.

«Война и мир» (С. Бондарчук. СССР, 1965–1967). Поскольку режиссер точно следовал тексту романа Л.Н. Толстого, то караула и часовых в фильме почти нет. В 4-й части две сцены связаны с темой часовых. Это сцена расстрела поджигателей в Москве. В качестве часовых и конвоиров — солдаты линейной пехоты. Они же расстреливают арестантов. «Гвардейцы» в меховых шапках не участвуют, действие «позорное» для гвардии. Вторая сцена — знаковая для советского кинематографа. Войска встречают Кутузова в Вильно. Они выстроены вдоль дороги, крики «ура». Выстроены именно гвардейцы и гренадеры. Звучит монолог Кутузова, на который солдаты отвечают криками и всячески демонстрируют свою любовь к фельдмаршалу. Следя логике устава того времени, ополченцы в карауле не должны стоять, и режиссер грамотно убрал их из кадра.

«Багратион» (Г. Чохонелидзе, К. Мгеладзе. СССР, 1985). Сцена встречи в Смоленске М.Б. Барклая де Толли и П.И. Багратиона. Войска выстроены в шеренги вдоль дороги, проезжают военачальники, гремит «ура», звучит колокольный звон. Войска играют роль почетного караула — гвардия и гренадеры. По сути, наблюдается повтор элементов предыдущих фильмов.

Европейский кинематограф. «Наполеон. Путь к вершине» (Саша Гитри. Франция, 1955). Сцена: конный эскор — отдаение чести генералу Бонапарту. Затем, встреча генерала Бонапарта. Часовых в кадре пока нет. Начинается восхождение Наполеона, и часовые, эта условная линия отторжения, в данном случае неуместны.

«Аустерлиц» (Абель Ганс. Франция, 1960). Во дворцах охраны нет. Сцена в поле, перед сражением. Караула нет, гвардейцы но-

сят фашины, занимаются устройством лагеря. Такая же сцена у русского царя. Охраны нет. Сцена палатки Наполеона. У входа стоят гвардейцы в медвежьих шапках, рядом с Наполеоном маршалы. Далее, вокруг палатки цепью стоят гвардейцы на удалении. Видят императора, толпятся, машут шапками, кидают их, кричат здравицы. Сцена: гвардейцы стоят в линию, перспектива. Сцена: ночь, Наполеон в окружении гвардейцев. Здесь доминанта — национальный элемент. Наполеон — французский полководец, его охраняют и представляют своим командиром французские солдаты (на всякий случай, это Старая гвардия, вероятно, чтобы никто не спутал).

«Пепел» (Анджей Вайда, по одноименному роману Стефана Жеромского. Польша, 1965). Изначально идеологема фильма задана первыми его кадрами, где звучит «Еще Польска не сгинела». Сцена лагеря у Равки. Вход в дом, где находится штаб князя Понятовского. У входа часовой, который выходит и заходит, тем самым «обозначая» важность объекта. Вторая сцена сразу за ней, выход Понятовского. Выстроен почетный караул, он приветствует командующего, в это время играет оркестр, находящийся рядом. Понятовскому подводят коня. В данной сцене этим набором действий подчеркивается значимость персонажа. Поляки боятся с австрийцами за свою землю. Однако весь караульный ритуалписан с французского, сложившиеся стандарты подачи «караульного» материала в данном случае работают в полной мере.

«Ватерлоо» (С. Бондарчук. СССР, Италия, 1970). Этот фильм по многим параметрам мы отнесли к европейской традиции, несмотря на то, что режиссер был советский. Стоит признать, что это один из лучших военно-исторических фильмов. Сцена отречения Наполеона в Фонтенбло. Проходят маршалы Франции, во дворце стоят парные часовые, ружья к ноге, при проходе маршалов щелкают каблуками. Часовые в меховых шапках, Старая гвардия. Сцена прощания Наполеона с гвардией.

Следующая сцена — встреча с народом после возвращения с острова Эльбы. Стоят в оцеплении дворца гвардейцы. Впереди перешедшие на сторону Наполеона уланы, своеобразный двойной караул. Через него показано единение армии, она вся за своего вождя. Следующая сцена во дворце у короля Людовика, по-

кидающего Париж. Часовые на ступенях лестницы безмолвны и пассивны, внизу выстроен ненужный уже караул.

Сцена приезда Наполеона в Париж. Старая гвардия расставлена в оцеплении у дворца. Этим показано возвращение старого порядка. Следующая сцена, перед сражением. Главная квартира Наполеона, охраны нет, есть ординарцы, армия национальная, она французская. То же самое у союзников. Таким образом показана степень доверия к военачальникам: «Где армия — опасаться нечего», поэтому часовые не нужны, всех поставили в строй перед решающим сражением.

«Пан Тадеуш» (Анджей Вайда, по одноименной поэме Адама Мицкевича. Польша, Франция, 1999). Показаны события 1812 г. По ходу действия фильма русские егеря арестовывают и сажают в колодки повстанцев. Охраняют их караул трое часовых из егерей. Ружья к ноге, идет дождь, ружья необходимо взять от дождя, однако этого не происходит. Унтер-офицер держит ружье по-унтерски, в руках. Часовые стоят вокруг сидящих в колодках повстанцев. Затем солдаты-караульные, нарушив устав, бросают арестантов и идут пить спиртное, в результате чего арестантов освобождают другие поляки, начинается бой.

«1805: Триумф Наполеона» (Жан Белетти. Франция, 2005). Интересный фильм по точности, или, по крайней мере, стремлению к точности в реконструкции. Первая сцена: Англия, берег, палатки англичан, но лагерь почти безлюден. Одинокий часовой на берегу пролива держит ружье наизготовку, море пустынно. Эта одинокая фигура часового показывает ожидание, готовность всей Британии к отпору.

Следующая сцена — казарма французской армии во Франции. Стоит хорошо узнаваемый часовой-француз в медвежьей шапке, ружье держит наизготовку. Он выходит навстречу главному герою и произносит правильную караульную команду: «Стоять на месте!» Узнав, что герой идет в казарму, чтобы пополнить ряды армии, пропускает его. Отметим, что действие происходит внутри Франции. Однако предшествующая сцена нападения разбойников на главного героя фильма заставляет часового быть начеку.

Следующая сцена. Караул выстраивается перед Наполеоном. Звучат уставные караульные команды, действия солдат и офице-

ров связаны уставными требованиями. Наполеон осматривает караул, и делает это внимательно, со знанием дела. Мы видим немой диалог глазами вождя и солдат. Караул особый — личный эскорт императора, его солдаты наделены большими полномочиями.

Следующая сцена: приезд Наполеона в замок, где будет находиться Главная квартира. Выстроен караул, Наполеон молча обходит его строй — вновь сцена единения императора и его солдат через взгляд, закрепляющая решимость всех идти до конца. Все это происходит на фоне барабанного боя и играющего оркестра. Сцена выстроена так, что показывает величие Наполеона, его армию как единый механизм.

Американская кинонаполеоника представлена фильмом «Война и мир» (Кинг Видор. США, 1956). Интересный фильм, показывающий американский взгляд на тему наполеоновских войн, «независимость» от европейской традиции и мифологии, при традиционном наборе элементов темы.

В двух фильмах — «Дуэлянты» (Ридли Скотт. Великобритания, 1977) и «Эскадрон гусар летучих» (С. Ростоцкий, Н. Хубов. СССР, 1980), часовых и караула не видно. Это объясняется тем, что фильмы эти исключительно гусарские, в них тема караула намеренно обойдена, ее не существует, поскольку это не кавалерийский образ.

Попытаемся сделать некоторые выводы. В большинстве фильмов отсутствует соответствие уставных требований в отношении часовых и караульной службы, за исключением снятого в последнее время «Триумфа Наполеона», в какой-то степени «Пан Тадеуш». Это связано с двумя обстоятельствами. Заданность сценария — первое. Мицкевич, Толстой, Жеромский, у которых образ часового в тексте уже определен, или размыт. Второе обстоятельство — национальный миф. В польском кино — польский караул, французском — французский, в лице Старой гвардии с узнаваемыми образами «ворчунов, усачей в медвежьих шапках», все на фоне армейских маршей. В советском кино русский караул — гвардия и grenадеры, за исключением водевильной комедии с переодеванием «Гусарская баллада», где в рамках жанра в карауле появляются казаки и ополченцы. Для советского кино показать только армию, как в европейском, невозможно. Обя-

Франция, Британия, Россия, Польша. Нет Италии и германских государств. Армия — национальна!

Интересен культурологический дискурс темы караула в наполеоновском кино, его можно охарактеризовать как засилье вкусовщины — гвардия, grenadiers на фоне маршей, «Марсельезы», колоколов, хлеба-соли.

Таким образом, сам наполеоновский дискурс может в разных фильмах выступать и как философская трагедия, и как водевиль, но трактовка образа часового будет неизменной.

Как видим, образ бодрого часового, почетного караула, находящегося рядом с главными персонажами, но представляющего своеобразный «третий план», молчаливый фон эпохи остается востребованным образом наполеоновского дискурса в историческом кино. В той или иной мере он позволяет актуализировать сцену, акцентировать персонажа, обозначить присутствие большой армии.

Образ часовых Великой армии, по нашему мнению, в какой-то мере трансформируется в последующей культурологической рефлексии, как пример его художественного восприятия можно привести строки песни Б.Ш. Окуджавы «Часовые любви»<sup>171</sup>.

Роль караула изменится вместе со временем. Его молчаливость в России сменится активностью речевой, деятельной, в итоге — политической. «Караул устал» сказал в известном месте свою знаменитую фразу матрос А.Г. Железняков. Потом было разогнано Учредительное собрание, страна погрузилась в пучину Гражданской войны. Через некоторое время эта фраза стала составной частью сталинского мифа о революции, успешно реализованного в кино<sup>172</sup>. Эта фраза станет своеобразной эпиграфией образу часового, он, как знак, исчезнет, например, в постсоветском и современном российском историческом кино, и не обязательно посвященном наполеонике. Слишком сложной станет маленькая роль персонажа третьего плана для трансляций новых идей, вернее их отсутствия.

<sup>171</sup> О Великая вечная армия, где не властны слова и рубли / Где все рядовые, ведь маршалов нет у любви. / Пусть поход никогда ваш не кончится. / Признаю только эти войска. / Сквозь бури и выюги к Москве подступает весна.

<sup>172</sup> Речь идет о кинотрилогии о Максиме, конкретно, о заключительном фильме трилогии — «Выборгская сторона».

зательная массовость — народ, колокольный звон, крики «ура», все это должно идти как апофеоз толстовского концепта «дубины народной войны» в кинематографе.

В фильмах часовые бессловесны, они не выполняют своих непосредственных функций (кроме «Триумфа Наполеона»). Для большинства создателей фильмов часовые это некий антураж, стильный элемент, выделяющий фигуру Наполеона или Кутузова.

Отметим, что там, где караул должен быть в кадре — охрана царей, императоров, королей он отсутствует повсеместно, поскольку это слишком сильный штрих, который может сместить акценты. Только в «Ватерлоо» показано наличие дворцовой охраны, но ее присутствие здесь обязательно по замыслу сценариста — она есть, но она не может его защитить, и поэтому он (король) уезжает.

Мы можем выделить стандартные ситуации использования образа часовых — перед боем, как «охрану процесса принятия судьбоносного решения», и после победы — торжество, единение военачальника и его армии. Но сама внутренняя жизнь этого элемента армейской повседневности скрыта, она загадка. Карабульные молчаливы, мы не видим, например процесса смены караула, нет и караульных офицеров — есть вождь, командир и его часовой.

Еще одна стандартная модель караула — почетная охрана. Это гвардейцы в меховых шапках. Противоположность почетной охране — охрана пленных и расстрелы осужденных на смерть, разумеется не гвардейцы.

Сам образ солдата-часового создателями фильмов специально отобран из большого количества знаковых образов наполеоновских войн как часто повторяемый, предваряющий, либо заключающий сцены штабной или дворцовой жизни. Ценность этого образа заключается также в том, что караульный солдат выступает как обобщенный образ солдата, соединяющего генерала и его армию, он же демонстрирует обратную связь, любовь и доверие со стороны солдат к своему командующему.

Рассматривая тему часовых с позиции национального дискурса отметим, что через часовых выпукло, узнаваемо, показаны