

С. Франк

ВИДИМАЯ И НЕВИДИМАЯ ВОЙНА В КРЫМУ
(Начало медийной эпохи
и «Севастопольские рассказы» Льва Толстого)

Сегодняшние представления о войне включают в себя два общепринятых убеждения. Первое заключается в том, что войны XX века все в большей и большей мере обретали природу медийных событий. Второе связано с техническим совершенствованием оружия (в частности, с возможностями поражения цели на значительном расстоянии) и заключается в том, что войны XX века, становясь все более беспощадными, одновременно превращались в события, все менее и менее очевидные.

Я бы хотела показать, что такое восприятие войны сложилось гораздо раньше, чем принято думать, а именно уже в середине XIX века — в контексте Крымской войны, в ситуации сплотившего Европу взрывоподобного развития медийных средств, которое оказало определенное влияние и на творчество Льва Толстого.

1

В качестве введения необходимо сделать несколько культурно-исторических замечаний, связанных с сопоставлением медийных средств России и ее западных противников в период Крымской войны.

Крымская война считается первой современной войной. Впервые в истории военных действий был применен хлороформ, а также вспомогательные технические коммуникативные и транспортные средства — пароходы, железная дорога, телеграф. Ульрих Келлер, основываясь прежде всего на английских материалах, назвал Крымскую

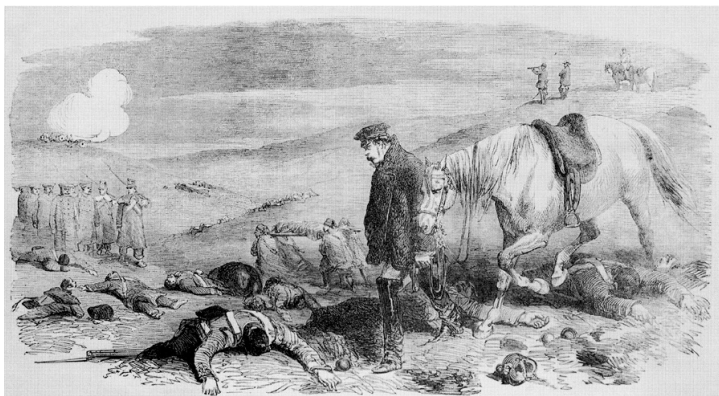
войну первой медийной войной¹. Развитие средств массовой информации привело к существенным изменениям в самой репрезентации войны. Ее визуальный образ вошел в общественное сознание всей Европы. Важную роль здесь сыграли английские и французские иллюстрированные еженедельные журналы — «*Illustrated London News*», «*Times Illustrated*» и «*L'Illustration*», достигшие во время Крымской войны пика своей популярности².

В Англии, где к 1850-м годам уже не было цензуры, главными девизами ведущих новых журналов и газет являлись объективность и аутентичность. Особую роль начал играть определенный тип репортера — свободный, «собственный» корреспондент газеты, профессиональный журналист, находившийся непосредственно на месте событий. Отразив свои впечатления в форме текста или рисунка (или того и другого), он отсылал их в редакцию.

Отныне общественное внимание стали привлекать те стороны войны, которые раньше не освещались в официальных статьях, героических повествованиях и изображениях. Возникали новые, рефлексивные стратегии репрезентации; их особенности определялись тем, что журналист присутствовал на месте событий, а публика проявляла интерес к информации о судьбах отдельных людей. Репортеры начали описывать не только то, что происходило на полях сражений, — они рассказывали о военных буднях, о социальной обстановке, о проблемах межкультурной коммуникации. Последний фактор был важен для Крымской войны, поскольку война эта охватила пограничье Европы и Ближнего Востока, затронутыми оказались представления, выработанные европейским ориентализмом. В центр внимания попали страдания раненых, операции и уход за больными в лазаретах. Некоторые репортеры прославились именно тем, что освещали в своих статьях обратную сторону войны, и прежде всего недостаточное обеспечение солдат и раненых. Один из самых известных военных корреспондентов того времени — Уильям Ховард Рассел, работавший для «*Таймс*» и имевший большое влияние в политической сфере.

¹ См.: Keller U. *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War*. Amsterdam. 2001.

² Ibid. P. 71 pass.



Автопортрет К. Ги на поле боя под Инкерманом
(гравюра на дереве; The Illustrated London News. 1855. 3 feb.)

Новшества в репортажах о войне касались как повествовательной, так и визуальной стороны сообщения. Открывшиеся возможности принесли широкую известность некоторым художникам. Одним из них стал работавший для «*Illustrated London News*» француз Константин Ги (Guys). Бодлер, высоко ценивший его творчество, посвятил Ги цикл эссе «Художник современной жизни». Нарушая сложившиеся традиции батальной живописи, Ги открыл совсем иной мир войны — «воинственный, кишаци́й, деловитый и молчаливый»³. Его автопортрет, опубликованный 3 февраля 1855 г. в еженедельнике «*Illustrated London News*» под названием «Наш художник на поле боя под Инкерманом» («*Our Artist on the Battle-Field of Inkerman*»), может служить образцом новой эстетики военного репортажа: обильно использованы динамичные мотивы, представлена неприглядная повседневность войны.

В теоретическом плане стремление к аутентичности связано со стратегией перспективизма, т. е. с продуманным выделением субъективной точки зрения и связанных с ней объективных возможностей восприятия, определяющих отныне как художественные произ-

³ *Baudelaire Ch. Le peintre de la vie moderne // Œuvres complètes. Paris, 1961. P. 1172.*

дились литографическим способом. Во-вторых, устройство фотоаппаратов той эпохи не позволяло репортеру быстро передвигаться с места на место и оперативно занимать наиболее интересную позицию. К тому же стратегический потенциал фотографии еще не был до конца оценен, ее способность делать видимым невидимое еще не была осознана. Казалось, что фотографии доступно примерно то же, что зарисовкам и описательным текстам. Фотоискусство времен Крымской войны даже отставало по своему уровню от других визуальных медиасредств. Показательны в этих отношениях три наиболее известные коллекции фотографий. Первую составляют 360 снимков англичанина Роджера Фентона⁴, сделанных им на месте событий⁵. На его фотографиях мы видим в основном изображения офицеров, выполненные в традиции парадного портрета, а также военные будни — но не войну как таковую, ничего, что могло бы возбуждать страх. Более современное звучание имеют фотографические серии Джеймса Робертсона и Феличе Беато, запечатлевших в 1855 году опустошенные войной территории. Этим фотографиям можно противопоставить собранный по инициативе королевы Виктории фотоальбом с портретами возвратившихся на родину раненых и искалеченных британских солдат. В основе обоих проектов лежало представление о фотографии как об особом инструменте документирования. Фотографии Фентона и альбом королевы Виктории оказались в центре внимания на Всемирной выставке в Париже (1857). Снимки Робертсона стали основой для многочисленных литографий и художественных изображений.

К числу репрезентаций военных событий с помощью новых медийных средств следует отнести панорамы сражений, установленные в европейских столицах, а также массовые театральные зрелища, во

⁴ Фентон был первым (одновременно с Дж. Бианки), кто осуществил в России съемку вне фотостудии. В 1852–1853 гг. им были сделаны первые фотографии московских улиц и Кремля. См.: All the Mighty World: The Photographs of Roger Fenton. 1852–1860 / Ed. Baldwin G., Greenovich S., Pare R., Roberts P., Taylor R. Yale; New Haven; London, 2004.

⁵ См.: Keller U. The Ultimate Spectacle. P. 150 pass. См. также: Keller U. Authentizität und Schaustellung: Der Krimkrieg als erster Medienkrieg // Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie. Marburg, 2003. S. 21–38.



Внутренность батареи 3-го бастиона, по оставлении Севастополя. С фотогр. Робертсона. Рис. на кам. Д. Россов (из кн.: *Берег Н. В. Севастопольский альбом*. М., 1858. № 35)

время которых при участии раненых и пленных в парках европейских метрополий разыгрывались решающие бои. Кроме того, подобные спектакли корреспондировали с новой волной эстетизации войны — она предстала перед зрителями как театральное действие, костюмированный спектакль, музыкальное развлечение.

Отличие русской информационной сферы от европейской на первый взгляд кажется связанным с тем, что западные страны были более развиты как в политическом отношении, так и в области военных технологий. Но если присмотреться, окажется, что различия не так уж велики. В России, например, не хватало не только железных дорог, но и просто дорог, которые можно было бы использовать круглый год. Однако у западных союзников тоже имелись серьезные транспортные проблемы. Российские газеты в те годы испытывали давление цензуры, тормозившей развитие прессы в России. Но и французские публикации также строго цензурировались. Обе-

ими сторонами применялись такие новые средства, как хлороформ и телеграф⁶.

К началу Крымской войны в России только одна газета — «Русский инвалид» — имела исключительное право на публикацию свежих сообщений о войне. Просвещенная, критически настроенная и политически небезразличная общественность могла, кроме того, черпать информацию в толстых журналах, где печатались прошедшие цензуру публицистические тексты, охватывавшие широкий круг военных тем. Все газеты и журналы выходили без иллюстраций. Единственный опыт издания иллюстрированного еженедельника предпринял в 1852 году художник Василий Тимм, выпускавший «Русский художественный листок». Он задумал составить «Хронику России в картинах», отталкиваясь от прижившейся уже в 1840-е годы традиции физиологического очерка. В издании Тимма изображения и текст не составляли единства, поскольку располагались на разных страницах⁷. Отбор информации в «Художественном листке» носил скорее консервативный характер: здесь давались панорамные изображения полей сражений и идиллические военные сцены, центральное место отводилось портретам руководства. Лишь изредка появлялись картины армейских будней, подобные тем, которые изображал Ги. Новацией в этом контексте стали коллективные портреты простых солдат и отличавшиеся чрезвычайной этнографической пестротой картины с изображением представителей всех наций, участвующих в войне. Создававшие их художники, очевидно, стремились подчеркнуть международный характер войны.

В целом число русских изображений Крымской войны было невелико — в западной прессе их было значительно больше. В России

⁶ То и другое упоминается в «Севастопольских рассказах» Толстого: «Вы увидите там докторов <...> занятых около койки, на которой, с открытыми глазами и говоря, как в бреду, бессмысленные, иногда простые и трогательные слова, лежит раненый, под влиянием хлороформа. Доктора заняты отвратительным, но благотворным делом ампутаций» (Толстой Л. Н. Севастополь в декабре месяце // Полн. собр. соч. М.; Л., 1932. Т. 4. С. 8–9; далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страницы); «По сю сторону бухты, между Инкерманом и Северным укреплением, на холме телеграфа, около полудня стояли два моряка <...>. Легкий ветерок едва шевелил листья засыхающих дубовых кустов около телеграфа...» («Севастополь в августе 1855 г.» — 111).

⁷ Литографии печатались на разворотах, текст — на следующей странице.

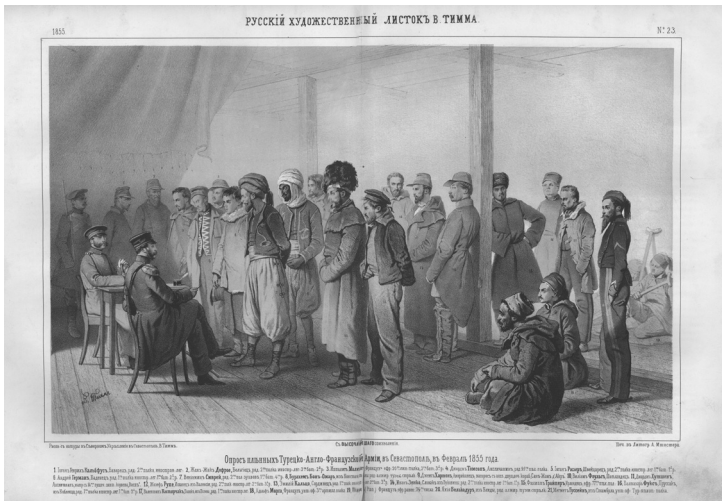


АВНАСИЙ ЕЛИСЕЕВ
Удостоен ордена св. Владимира 3-го ст.
АКСЕНИЙ РЫБАКОВ

ПЕТРЪ КОШКА,
Капитан лейтенант 10-го Фельдшерского Эскадрона
ИВАНЪ ДИМЧИКОВ

ФЕДОРЪ ЗАЙКА,
Капитан лейтенант 10-го Фельдшерского Эскадрона

Нижние чины, отличившиеся в вылазках с 3-го отделения оборонительной линии г. Севастополя, под начальством лейтенанта Бирюлева. Рис. с натуры В. Тимм. Литогр. А. Мюнстер (Русский художественный листок. 1855. № 17. 10 июня)



1855 РУССКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЛИСТОКЪ ВЪ ТИММА № 23

Опрос пленныхъ турецко-англо-французской Армии въ Севастополѣ, въ Февралѣ 1855 года
Рис. с натуры В. Тимм. Литогр. А. Мюнстер

Опрос пленных турецко-англо-французской армии в Севастополе, в феврале 1855 года. Рис. с натуры В. Тимм. Литогр. А. Мюнстер (Русский художественный листок. 1855. № 23. 10 июля)

они были выполнены всего несколькими художниками, как правило принимавшими участие в военных действиях, и в основном публиковались уже после войны (см., например, изданный Н. В. Бергом «Севастопольский альбом» (М, 1858)). Характерной для Запада фигуры профессионального независимого корреспондента в России не было.

Несмотря на описанные различия, между обеими культурами обнаруживается определенная близость. При более пристальном внимании к истории репрезентации войны в России и на Западе становится ясно, что развитие средств массовой информации вело к созданию своеобразного диалога воюющих сторон.

В Севастополе и других центральных городах России в библиотеках можно было ознакомиться с зарубежной прессой, широко цитировавшейся в российских газетах и журналах. Русским писателям, в том числе Льву Толстому, было предложено публиковаться во французских и английских журналах⁸. Множество русских литографий было сделано на основе английских рисунков (прежде всего Уильяма Симпсона) или фотографий (Робертсона/Беато). Все это формировало общие для русского и западного контекста репрезентативные стратегии и своеобразную топику Крымской войны. Общими для России и Запада стали мотивы военных будней, унылых бастионов, пышной природы Крыма, живописного Севастополя, ужасов лазарета, сердобольных медсестер, а также миролюбивое общение воюющих сторон в часы перемирия.

Примерами таких мирных бесед могут служить два отрывка, один из которых принадлежит Расселу, другой — Льву Толстому.

«The sight was strange beyond description. French, English, and Russian officers were walking about saluting each other courteously as they passed, and occasionally entering into conversation, and a constant interchange of little civilities, such as offering and receiving cigar-lights, was going on in each little group»⁹.

Схожий эпизод встречается у Толстого, по-новому для русского читателя описывавшего войну:

⁸ Очерк Толстого «Севастополь в декабре месяце» 7 июля 1855 г. был с сокращениями напечатан в брюссельской газете «Le Nord» под заглавием «Une journée à Sebastopol», а 14 июля 1855 г. — в приложении к «Le Journal de Francfort».

⁹ *Russell W. H. Despatches from the Crimea. London, 1970. P. 181.*



Севастополь. С фотогр. Робертсона. Рис. на кам. Д. Россов
(из кн.: *Берг Н. В. Севастопольский альбом*. М., 1858. № 1)

«Из Севастополя и из французского лагеря толпы народа высыпали смотреть на это зрелище и с жадным и благосклонным любопытством стремятся одни к другим».

Далее следует диалог, в котором Толстой передает французскую речь русских офицеров:

«— Э сеси у аште? — спрашивает офицер, указывая на деревянную желтую сигарочницу <...>

— А Balaclave, Monsieur! C'est tout simple — en bois de palme.

— Жоли! — говорит офицер, руководимый в разговоре не собственным произволом, но теми словами, которые он знает.

— Si vous voulez bien garder cela comme souvenir de cette rencontre, vous m'obligerez.

И учтивый француз выдувает папироску и подает офицеру сигарочницу с маленьким поклоном. Офицер дает ему свою, и все присутствующие в группе как французы, так и русские кажутся очень довольными и улыбаются» (56–57).

2

Толстой, лично участвовавший в Крымской войне, пытался восполнить нехватку репортажей в российских средствах массовой информации. Об этом свидетельствует его публицистическая активность: в октябре 1854 года он принял участие в составлении проекта журнала «Военный листок». После того как этот проект, поданный на рассмотрение Николаю I, был запрещен, Толстой начал переговоры с Некрасовым о публикации статей военного содержания в «Современнике».

Рассказы «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае» и «Севастополь в августе 1855 г.» отталкиваются от жанровой традиции физиологического очерка, но существенно модифицируют ее. Ощущаемый кризис сложившихся форм литературной репрезентации войны Толстой преодолевает с помощью средств, разработанных в новом для журналистики жанре репортажа. Например, в очерке «Севастополь в декабре месяце» заметно сходство фигуры рассказчика с тем типом корреспондента, который является непосредственным свидетелем происходящего. Воображаемый читатель, которого рассказчик-репортер ведет через захваченный город прямо к месту военных действий, поневоле становится участником событий. В конце второго очерка рассказчик заявляет, что те, о ком он пишет, «не могут быть ни злодеями, ни героями» (59). Героем своего повествования он провозглашает «правду», противопоставляя ее пресловутой «болезни века» — тщеславию, которому посвящен недавно прочитанный Толстым роман Теккеря.

Толстой считает себя разоблачителем лжи. Это сближает его с английскими и французскими корреспондентами. Как и многие западные статьи, рассказы Толстого развенчивают миф о «мужестве» и «героизме» военного руководства, противопоставляя его подлинному мужеству и героизму простых солдат. Как и Константин Ги, Толстой включает в поле художественного изображения неприглядные стороны войны — жизнь в военных условиях, военную повседневность, смерть, ранения, лазарет. Но в отличие от западных репортеров русский писатель избегает односторонних оценок.

Показательно, что в произведениях Толстого отсутствует образ врага, фигурирующий почти в любом военном репортаже, а также во многих опубликованных в «Современнике» рассказах очевидцев. Толстой не дает ни законченных характеристик противника¹⁰, ни столь частых в описаниях Крымской войны стереотипных изображений представителей разных наций. Равнодушен он и к так называемым ориентализмам, наводнившим английскую и французскую прессу.

Очевидно, что Толстого волновала не только война сама по себе. Следуя репрезентативным стратегиям новых медийных средств, подчеркивая открывшиеся благодаря им возможности, Толстой в то же время демонстрировал превосходство литературы над ними. Особенно ярко это проявилось в разработке мотива смерти, к которому я еще вернусь.

Проблема влияния прессы явно интересовала Толстого. Это видно по тому, как обрисован в начале второго рассказа пехотный офицер Михайлов. В повествовании о нем используются перспективистские методы (не сопровождающиеся дидактическими отступлениями, характерными для позднего Толстого). Персонаж изображен с разных точек зрения, но все сказанное о нем свидетельствует, что его желания, а также ожидания его домочадцев сформированы прессой, тем образом героя войны, который предстал перед читателем газеты «Русский инвалид». Этому заданному извне эталонному образу Толстой противопоставляет подлинное, не эстетизированное самоощущение героя. Впрочем, в рассказе нет однозначной оценки влияния прессы. Сформированный ее эстетикой образ героя оказывается не только средством создания обмана/иллюзии. Этот образ, а также мечты о том, как его имя займет почетное место в «Русском инвалиде», помогают Михайлову преодолеть беды военного времени и восстановить уязвленное чувство собственного достоинства.

¹⁰ Тем не менее Толстой стремится подчеркнуть героизм русских войск в целом и каждого солдата в отдельности. Интерпретируя поражение русских при Севастополе как великую жертву нации, он при всем своем художественном новаторстве придерживается характерного для русского общества той эпохи патриотического осмысления этой во всех отношениях запутанной войны.

Толстой подчеркивает, что эстетику войны солдаты и офицеры воспринимают по-разному. Адьютант Калугин в разговоре с князем Гальциным сравнивает падающие бомбы со звездами и, любуясь этим зрелищем, восклицает: «*Quel charmant coup d'oeil! a?*» (32). Казалось бы, такой взгляд на смертоносные военные действия должен вызвать негативную реакцию читателя, но слова героя тут же подтверждает рассказчик: «действительно великолепное зрелище», — говорит он. Не желая формировать однозначность читательских оценок, Толстой изображает маленькую девочку, которая тоже воспринимает войну по-своему отстраненно, бессознательно эстетизируя реальность — и это как будто оправдывает эстетизированно-отчужденную позицию офицера.

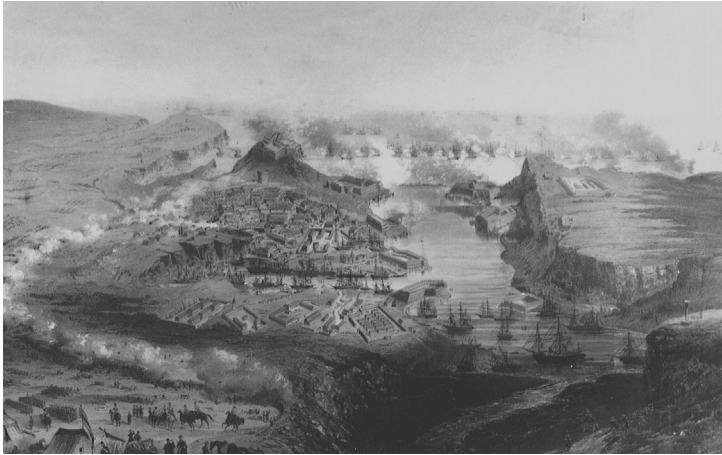
Публиковавшиеся в прессе панорамы сражений должны были обратить на себя внимание Толстого. В его рассказе живописная, захватывающая дух панорама производит ожидаемое впечатление на новичка:

«Неужели это уж Севастополь? — спросил меньшой брат, когда они поднялись на гору, и перед ними открылись бухта с мачтами кораблей, море с неприятельским далеким флотом, белые приморские батареи, казармы, водопроводы, доки и строения города, и белые, лиловатые облака дыма, беспрестанно поднимавшиеся по желтым горам, окружающим город, и стоявшие в синем небе, при розоватых лучах солнца, уже с блеском отражавшегося и спускавшегося к горизонту темного моря.

Володя без малейшего содрогания увидел это страшное место, про которое он так много думал; напротив, он с эстетическим наслаждением и героическим чувством самодовольства, что вот и он через полчаса будет там, смотрел на это действительно прелестно-оригинальное зрелище...» (76)

Переживания и чувства героя, казалось бы, не вполне адекватны, но рассказчик и тут с готовностью подтверждает верность его восприятия («действительно прелестно-оригинальное зрелище»). Так смягчается критический пафос автора.

Следующая введенная в рассказ панорама, симметрично дополняющая первую, необходима Толстому для того, чтобы передать ощу-



У. Симпсон. Бомбардировка Севастополя флотом союзников 5 (17) октября 1854 г.

щение дистанционности, подчеркнуть условность панорамного видения:

«Солнце светло и высоко стояло над бухтой, игравшею с своими стоящими кораблями и движущимися парусами и лодками веселым и теплым блеском. Легкий ветерок едва шевелил листья засыхающих дубовых кустов около телеграфа, надувал паруса лодок и колыхал волны. Севастополь, все тот же, с своею недостроенной церковью, колонной, набережной, зеленеющим на горе бульваром и изящным строением библиотеки, с своими маленькими лазуревыми бухточками, наполненными мачтами, живописными арками водопроводов и с облаками синего порохового дыма, освещаемыми иногда багровым пламенем выстрелов; все тот же красивый, праздничный, гордый Севастополь, окруженный с одной стороны желтыми дымящимися горами, с другой — ярко синим, играющим на солнце морем, виднелся на той стороне бухты» (111).

Две панорамы, квазиэкфрastically воспроизводящие традиционные приемы ландшафтной баталистики, служат обрамлением рассказа об «ужасном месте смерти». Эта формулировка повторяется четыре раза как магическое предсказание неизбежности смерти братьев Козельцовых.

В «Севастопольских рассказах» отрефлектированы не только методы эстетизации, применяемые в иконических изображениях войны. Толстой использовал и новые деэстетизирующие приемы, характерные прежде всего для репортажей Рассела, описывающих разрушения и смерть: «The British and the French, many of whom had been murdered by the Russians as they lay wounded, wore terrible frowns on their faces, with which the agonies of death had clad them. Some in their last throes had torn up the earth in their hands, and held the grass between their fingers up towards heaven...»¹¹

Подобная стратегия чаще применялась в текстах, чем в изобразительном искусстве. Там ужасы войны, как правило, либо интегрировались в состав героических тем традиционной баталистики, либо получали эстетическое разрешение — примером может служить типизированный образ медсестры, выдержанный в стиле иконографии «*pietà*». Новаторами в области живописи стали К. Ги, а также русский художник К. Филиппов, художественная манера которого возникла, по всей вероятности, под влиянием литературных текстов Толстого. Интересно, что фотография начала развиваться в этом направлении лишь десятью годами позже, когда появились первые снимки, изображавшие павших на полях сражений во время Гражданской войны в Америке.

Толстой решительно следует той же стратегии, что и Рассел. Особого внимания заслуживают в этом отношении описания лазаретов¹². Толстой рисует подробности операций с жестокой наглядностью, не щадя чувства читателя: «Вы увидите, как острый, кривой нож входит в белое здоровое тело; увидите, как с ужасным, раздирающим криком и проклятиями раненый вдруг приходит в чувство; увидите, как фельдшер бросит в угол отрезанную руку...» (9) «Доктора, с мрачными лицами и засученными рукавами, стоя на коленях перед ранеными, около которых фельдшера держали свечи, всовывали пальцы в пульные раны, ощупывая их, и пере-

¹¹ *Russel W. H. Despatches from the Crimea. P. 136.*

¹² Николай Берг использовал посещение лазарета для общения с ранеными французами, англичанами и зуавами (см.: *Берг Н. Десять дней в Севастополе // Москвитянин. 1855. Т. 3, № 9. С. 85–88).*

ворачивали отбитые висевшие члены, несмотря на ужасные стоны и мольбы страдальцев» (38).

Примечательно, что задачи деэстетизации Толстой решает в рамках эстетического дискурса, в сфере эстетической. Наглядное изображение ужасов лазарета он противопоставляет высокоэстетизированному спектаклю похорон офицера. А вот еще одно жестокое описание: «Посмотрите лучше на этого 10-летнего мальчишку, который <...> с тупым любопытством глядя на французов и на трупы, лежащие на земле <...> набирал полевые голубые цветы <...> он, закрыв нос от запаха <...> остановился около кучки снесенных тел и долго смотрел на один страшный, безголовый труп <...> он дотронулся ногой до вытянутой окоченевшей руки трупа. Рука покачнулась немного...» (55).

Несомненно, что рисуя подобные картины, Толстой хотел показать всю «жуткую правду» войны так, как это делалось в газетных репортажах. Но он шел к своей цели иначе, чем военные корреспонденты. Подчеркну еще раз: отрезвляющая деэстетизация осуществляется в его текстах литературными, эстетическими средствами. Особенно ярко это видно на примере того, как трактует Толстой тему смерти.

Так же, как в целом ряде репортажей, так же, как в романе Стендаля «Пармская обитель», у Толстого возникает мотив невидимого врага, невидимой смерти, не замеченного смертоносного выстрела. Этот мотив — невыдуманный, он отражает военную реальность. Перспективы, открытые взгляду непосредственных участников сражения, находящихся в бастионе или в окопе, действительно ограничены. Поэтому враг в самом деле часто оказывается невидимым, а значение происходящего ускользает от восприятия¹³. Именно эту ситуацию Толстой описывает в первом рассказе: «...высовываясь из амбразуры, чтобы посмотреть неприятеля, вы ничего не увидите, а ежели увидите, то удивитесь, что этот белый каменистый вал <...>

¹³ У. Келлер пишет, что перспективизация всегда связана с уменьшением возможностей «визуального прочтения». «Instead of a crisp „event“, we face an accidental, preliminary, transitional episode <...> under fragmentary eyewitness observation, rather than under a sovereign, fictional perspective» (Keller U. The Ultimate Spectacle... P. 53). Мотив невидимого врага использует и Н. Берг (см.: Берг Н. Десять дней в Севастополе. С. 92).

на котором вспыхивают белые дымки, этот-то белый вал и есть неприятель» (14).

Невидимой у Толстого оказывается и сама смерть. Являясь центром сюжета, тема смерти образует семантическое ядро всех трех рассказов. В каждом из них описывается путь в зону гибели — переход, поданный как пересечение границы между жизнью и смертью. Смерть неуловима так же, как и вражеские выстрелы. Она не поддается восприятию и визуализации, что становится особенно ощутимым на фоне той установки на наглядность (риторическое *enargeia*), которая задана в первом рассказе.

Текст Толстого, в котором идет рефлексивная игра с формой репортажа, в то же время соперничает с изобразительными медийными средствами. Как мне кажется, он связан с античной традицией экфрасиса — художественного письма, которое состязается с живописью и иконическим изображением, пользуясь всевозможными приемами наглядного воздействия. Ставя читателя в позицию очевидца, Толстой достигает максимальной риторической аффектации, интенсивности воздействия не только на зрение, но и на другие органы чувств: «Вы подходите к пристани — особенный запах каменного угля, навоза, сырости и говядины поражает вас» (3). Читатель должен отчетливо вообразить и слуховые впечатления — ведь именно усиливающийся звук свидетельствует о приближении к месту военных действий, к бастионам. Создавая визуальный эффект, Толстой следует традиции восприятия и представления Севастополя как красивого, живописно расположенного портового города. Он описывает Севастополь так, будто перед ним находится уже готовое изображение. С приближением к фронту эстетизированность описаний города усиливается¹⁴. Когда рассказчик вместе с читателем оказывается в центре сражения, в тексте появляются явные признаки эстетики возвышенного¹⁵

¹⁴ «Вы <...> увидите ужасные, потрясающие душу зрелища <...>. Но вид чистого неба, блестящего солнца, красивого города <...> скоро приведет ваш дух в нормальное состояние легкомыслия...» (9).

¹⁵ Обсуждение этого концепта было весьма актуально для той эпохи. Понятие «возвышенного» подробно разбирает Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности». Особую проблему для Толстого, несомненно, составляла концептуализация Крымской войны как героически возвы-

в ее сенсуалистском варианте («delightful horror»): «Со свистом и визгом разлетятся потом осколки, зашуршат в воздухе камни, и забрызгает вас грязью. При этих звуках вы испытаете странное чувство наслаждения и вместе страха <...> вы находите какую-то особенную прелесть в опасности, в этой игре жизнью и смертью; вам хочется, чтобы еще и еще и поближе упало около вас ядро или бомба» (15).

Но когда граница между жизнью и смертью оказывается пересеченной и сюжет достигает своего апогея при описании смертельно раненного матроса, чувственные и эстетические восприятия отходят на задний план, потому что читателю вместе с рассказчиком предстоит пережить почти аэстетичное прозрение: «...на <...> лице его <матроса> виден один испуг и какое-то притворное преждевременное выражение страдания», но потом «вы замечаете, что выражение это сменяется выражением какой-то восторженности и высокой, невысказанной мысли...» (Там же).

Во втором рассказе погибают сразу несколько героев и становится ясно, что смерть на войне вообще не подлежит адекватному восприятию. Тот, кто убивает, осознает содеянное уже после того, как оно совершилось. Тот, кто думает, что умирает (Михайлов), оказывается лишь легко раненым. Тот, кто считает себя лишь слегка «задетым», умирает. Читателя потрясает описание смерти Праскухина, которая изображена с точки зрения умирающего. Становится очевидным, что даже это, словно бы «изнутри» пережитое восприятие смерти является неверным. Соответственно и извне человеческая смерть невидима, о ней узнают по слухам, как в эпизоде с Праскухиным.

В третьем рассказе описывается решительное движение обреченных на смерть героев в последний бой перед сдачей города. К концу повествования они погибают. В традиции героически-возвышенного описания войны они были бы возведены в ранг героев. У Толстого ничего подобного не происходит. Младший Козельцов в одно никем не

шенной. Значимой, вероятно, была и семантика греческого названия города, основанного русскими почти сто лет назад: «Севастополь» означает «возвышенный» (город расположен вблизи развалин Херсонеса, мифологизировавшегося как колыбель русского христианства).



Р. Фентон. Долина теней смерти

отмеченное мгновение превращается во «что-то в шинели ничком лежащее на том месте», где он только что стоял (116). Таким образом, Толстой конструирует мотив смерти как ускользающий от адекватного восприятия семантический центр войны.

Посредством чисто литературных средств Толстой полемизирует как с эстетизирующими, так и с деэстетизирующими репрезентативными медийными стратегиями¹⁶. Демонстрируя несостоятельность и сомнительность возвышенной военной эстетики, а также традиционной иконографии, Толстой доказывает, что значение войны можно адекватно выразить лишь литературными средствами.

¹⁶ Мануэль Кёппен одним из первых проанализировал военную прозу Толстого в контексте истории средств массовой информации. Но Кёппен, в отличие от меня, не исследовал русской специфики литературных стратегий Толстого, его интересовала их общность европейскими (см.: *Köppen M. Von Tolstoi bis Griffith. Krieg im Wandel der Mediendispositive // Krieg in den Medien / Hrsg. von Preußner H.-P. Amsterdam; New York, 2005. P. 55–82*).

В контексте стремительного развития информационных средств и кризиса привычного восприятия войны, спровоцированного развитием техники, Толстой сохраняет скептическое отношение к визуальным иконическим изображениям, предпочитая им словесность. Однако нет ли интермедийной переключки между «Севастопольскими рассказами» и одной из наиболее известных фотографий Р. Фентона? Не представляется ли его «Долина теней смерти» («Valley of the Shadow of Death») таким же (хотя и осуществленным иными средствами) выражением непостижимого характера войны, как и сева­стопольские очерки Толстого?