

**ЕГОР ХОЛМОГОРОВ**

# **ИСТИНА В КИНО**

**ОТ «ВИКИНГА» И «МАТИЛЬДЫ»  
ДО «ИГРЫ ПРЕСТОЛОВ»  
И «КАРТОЧНОГО  
ДОМИКА»**



**ОПЫТ КОНСЕРВАТИВНОЙ  
КИНОКРИТИКИ**

**Егор Станиславович Холмогоров**  
**Истина в кино. Опыт**  
**консервативной кинокритики.**  
**От «Викинга» и «Матильды»**  
**до «Игры престолов» и**  
**«Карточного домика»**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=43641028](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=43641028)*

*Истина в кино. Опыт консервативной кинокритики. От «Викинга» и «Матильды» до «Игры престолов» и «Карточного домика». / Холмогоров Е.С.: Книжный мир; Москва; 2018*

*ISBN 978-5-6041070-9-6*

### **Аннотация**

Новая книга Егора Холмогорова посвящена современному российскому и зарубежному кино. Ее без преувеличения можно назвать гидом по лабиринтам сюжетных хитросплетений и сценическому мастерству многих нашумевших фильмов последних лет: от отечественных «Викинга» и «Матильды» до зарубежных «Игры престолов» и «Темной башни». Если представить, что кто-то долгое время провел в летаргическом сне, и теперь, очнувшись, мечтает познакомиться с новинками

кинематографа, то лучшей книги для этого не найти. Да и те, кто не спал, с удовольствием освежат свою память, ведь количество фильмов, к которым обращается книга – более семи десятков. Но при этом автор выходит далеко за пределы сферы киноискусства, то погружаясь в глубины истории кино и просто истории – как русской, так и зарубежной, то взлетая мыслью к высотам международной политики, вплетая в единую канву своих рассуждений шпионские сериалы и убийство Скрипаля, гражданскую войну Севера и Юга США и противостояние Трампа и Клинтон, отмечая в российском и западном кинематографе новые веяния и старые язвы. Кино под пером Егора Холмогорова перестает быть иллюзионом и становится ключом к пониманию настоящего, прошлого и будущего.

# Содержание

Егор холмогоров глазами киноведа	5
Национальное и консервативное в кинокритике	20
Объяснение всего остального	20
Часть I	54
Из князи в грязи	54
Что не так с «Викингом»	60
Не по Нестору	61
Плутание в одном Свенельде	63
Владимир не насиловал рогнеду	66
Беда без блуда	68
Сени мои, сени	70
Печенеги против Византии	72
Битва при Каннах, или Зачем Владимир	75
брал Корсунь	
Конец ознакомительного фрагмента.	77

# **Егор Холмогоров Истина в кино. Опыт консервативной кинокритики. От «Викинга» и «Матильды» до «Игры престолов» и «Карточного домика»**

## **Егор холмогоров глазами киноведа**

Совершенно необходимо рассказать, что сопровождало моему давнему кратковременному знакомству с Егором Холмогоровым. Оставшись без заработка по специальности, но все еще рассчитывая заниматься искусством кино, летом 2002 года обратился через общего знакомого к одному влиятельному уже и тогда журналисту, писавшему как стихи, так и обо всем, с просьбой о выходе на какое-нибудь печатное издание, где мое перо могло бы пригодиться. Журналист, как мне передали, покивал, но никакого продолжения исто-

рия долго не имела. Однако, 7 января следующего года этот, выходит, отвечающий за свои слова человек позвонил мне в Тулу и предложил срочно приехать утром в столицу, чтобы влиться на правах кинокритика в новый общественно-политический еженедельник, даже названия которого не сообщал.

Я приехал, влился на сутки, написал пару рецензий на прокатные картины и уехал до следующей недели обратно Тулу. Незадолго до этой истории меня сосватали в одну свободолюбивую московскую газету, редакторша отдела культуры которой посулила по телефону регулярную хорошо оплачиваемую колонку про телевидение. Так вот, когда я, уже отметившись первой публикацией в еженедельнике, название которого, видит Бог, уже знал, но все еще не помнил, позвонил, как и было договорено, газетной тете с готовой концепцией телеколонки, меня неожиданно встретил голос, полный сарказма: «Вы же уже устроились!» Я: «А, да, написал две рецензии, надеюсь, сложится и там, и у Вас...» У тети в голосе появился металл, она ясно дала понять, что я смертельно испачкался, ибо хорошо знал, куда иду. И теперь, дескать, ни один приличный человек (они закономерно получили название «рукопожатные») не подаст мне руки, а тем более не предоставит печатные площади и денежные выплаты. «Вот и работайте там, до свидания. Вы знали, что делали!» – хорошо запомнил последнюю фразу разговора.

Еженедельник, куда я писал вплоть до его смерти, слу-

чившейся всего через пять месяцев, назывался «Консерватор». Это парадоксальное издание редактировали люди из той же влиятельной либеральной песочницы, где возилась и тетя-мотя из свободолобивой газеты. Однако, один из главредов решил посмотреть, что же будет, если позвать в газету «Консерватор» настоящих консерваторов и пригласил в штат русских националистов Крылова и Холмогорова (а заодно еще десяток вызывавших у рукопожатной публики сложные чувства авторов, вроде Дмитрия Галковского). Они-то и предопределили бешенство свободомыслящих с рукопожатными. Узнал я эти детали много позже, тетя бесконечно преувеличила уровень моей тогдашней компетентности. Взяли меня в газету как всего лишь внятного кинокритика, чтобы попросту не умер с голоду. Никакого тайного фашистского договора кровью, как, вероятно, полагала либеральная дама и ей подобные, я не скреплял. Наше взаимодействие с тем же Холмогоровым сводилось к тому, что он производил усушку и утруску моих кинорецензий при верстке редактируемых им полос.

Я давно уже пожалел о том, что поступил во ВГИК, попытавшись заниматься в постсоветской России кинематографом. Свои собственные выборы я ставить под сомнение волен. Однако, к тому, что произошло помимо воли и как бы во вред росту моего материального благосостояния и социального престижа, отношусь иначе – с предельным вниманием. Судьба связала меня тогда с Егором Холмогоровым на

пять коротких месяцев, с тех пор мы вообще не пересекались. Однако, давнюю историю помнил всегда, она помогла мне самоопределиться, актуализировала мою политическую интуицию.

Поведение журналистки базировалось на столь чудовищных подменах, что однозначно свидетельствовало о социально-психологической невменяемости как ее персонально, так и всего их сословия. До той истории я был, скорее, аполитичен, с тех же пор ввел режим жесткого разграничения «наши»/«не наши».

Холмогоров правильно сделал, что обратился ко мне с предложением написать предисловие, ибо сама Судьба определила меня ему в союзники. Я приветствовал выход сборника его кинорецензий и благожелательно был настроен к каждой из них, еще не получив корпус текстов. Продолжительное вступление к моему предисловию было нужно для того, чтобы сформулировать первый пункт моего приятия. Нас объединили, чего уж там лукавить, враги. Непримиимые интонации Егора мне глубоко понятны. Я давно уже успокоился в своей провинции, никаких планов социокультурной борьбы не лелею, однако, понимаю, что сильный, умный, начитанный, а главное, воодушевленный столичный житель может и должен, будучи в сердце циклона, отстаивать собственные ценности именно в таком ключе.

Холмогоров заморожен седою историей, его особенно увлекают фильмы и сериалы, где былинные витязи ведут



свои мифопоэтические бои. Его откровенно яростное письмо – словно эквивалент рыцарского ристалища. Кроме того, Холмогоров, будучи человеком религиозным, фактически в каждой рецензии помнит о смерти. Эти куски мне нравятся отдельно. В церкви тоже ведь хорошо еще и оттого, что смерть там программно не замалчивается. Не смотрел «Тараса Бульбу», однако, подобным пассажам мысленно аплодирую:

«Встреча с болью как первым из вестников смерти опосредована для нас с тобой анальгетиками и антибиотиками. И мы, в сущности, ничего не знаем о мире, где из кожи резали ремни, где порка по субботам была частью любого здорового воспитания, где лилии цвели не только на плечах прекрасных миледи, но и на лбах, щеках и на месте отрезанных носов, где жестокое членовредительство было непременным для любого мало-мальски серьезного смертного приговора, и где лучшим лечением раны считалась смоченная слюной земля. Наши деды во время войны еще знали. Мы – не знаем. Как следствие – 99 % из нас, за исключением разве что тех, кого учат этому в спецчастях или в монастыре, хорошо умирать разучились. Мы утратили искусство смерти и беспомощны перед столкновением с болью. Но мы узнаем – не знает история рода людского затянувшихся более чем на три поколения периодов «уютного и цивилизованного» житья. Не вытерпит человеческая природа столь продолжительной анестезии, даже если речь идет о жизни только са-

мых обеспеченных и откормленных регионов (к числу каких наше Отечество, увы, никак причислить нам не дают). Боль и смерть прорывают самый центр нашего бытия и изолюются на нас серным дождем. И ход нашей встречи с ними будет предопределен нашим искусством умирать хорошо или неискусством, ведущим к плохой смерти».

Это сильный, жестокий и полезный кусок. Хотел его сократить, а потом раздумал. Даже если боль и смерть изолюются серным дождем не на Отечество или не при нашей земной жизни, на наши кости, – все равно правильные слова. Думаю, подобный способ контактировать с искусством – способ наилучший. Похоже, во время просмотров Егор зачастую медитирует, целенаправленно отыскивая в кинокартинах эквиваленты своим заветным соображениям.

«Что делает «Тараса Бульбу» Бортко не рядовым фильмом, не заказной поделкой к юбилею и формальной программе патриотического воспитания..., – это именно научение правильной смерти, умение жертвовать собою ради того, ради чего стоит жертвовать, а ради остального жертвовать другими, это умение драться до последнего и, уходя, принести себя в благоугодное всесожжение Богу. Этот фильм о том, что лишь за Веру, Отчизну и товарищество можно умереть хорошо, а за все остальное не достанет мышины натуры для доброй смерти...», – вдруг начинается новое интересное. Теперь уже, по-прежнему понимая пафос Холмогорова, не разделяю его. Как только перестаю различать в ря-

дах «своих» конкретные лица, как только богатыри слипаются в войско, перестаю соинтонировать.

Во время чтения рецензий было интересно отслеживать собственное равнодушие. Не неприятие, ибо, повторяюсь, сама судьба объединила меня с автором на одной социокультурной и даже политической платформе, а именно равнодушие. Разобраться с этим феноменом необходимо.

Предваряя предложение написать предисловие, Егор определил меня в «левые», но это, полагаю, не так. Я человек социально настолько незначительный, что никакие общие категории в мое тело попросту не вмещаются. Исхожу единственно из своего маленького опыта и здравого смысла.

Я не могу, поэтому, солидаризироваться с какими бы то ни было претензиями в адрес Запада и американцев. США – единственная страна, где я, пускай кратковременно, побывал, и меня приятно удивило отсутствие там априорных претензий ко мне со стороны случайных людей. В американском кино я тоже всегда встречаю набор проблем, ситуаций и человеческих типов, которые мне понятны, которые, более того, мне многое про меня самого объясняют.

И наоборот, начиная с эпохи поздней перестройки, я ощущал нашествие образности специфического типа, которая, считаю, есть слегка превращенная форма дореволюционного барства. «Барин вернулся!» – то и дело восклицал я то про себя, а то вслух, когда в 90-е сталкивался с московскими проявлениями, которые еще несколько лет назад, даже и при

кризисной советской власти были невозможны.

Самое для меня проблематичное в книге Егора это глубина его исторического мышления. Искренне восхищаюсь внимательным отношением к проблеме исторической точности/неточности, однако, вообще никак не могу подключить-ся ни к битве за князя Владимира, ни даже к реконструкции событий столетней давности. Подозревая, что есть огромный пласт людей, которым это и важно, и интересно, все равно склонен считать такого рода интерес формой эскапизма.

Так вот, американцы в своем, допустим, «историческом» кино обращаются ко мне напрямую, предполагая, что моя поверхностная природа не есть порок, грех или даже недостаток. Когда Егор громит отечественные картины такого рода с позиции ученого мужа, он словно подменяет жанры. Авторы кинофильмов и сериалов, кстати, тоже имеют право быть поверхностными чудаками. Я бы стал оценивать такое кино, полностью доверившись событийному ряду, предложенному киношниками, реагируя исключительно на предлагаемые ими экранные обстоятельства.

Когда я учился на киносценариста, помнится, приносил на занятия заявку, где последнюю тысячу лет всемирной истории некто оценивал/воспринимал из далекого будущего, поэтому англо-американский Берлин победоносно брали там танки, из башен которых показывали свои головы скифы, принимаемые побежденными за татаро-монголов. У массового человека своя историческая логика.

Когда Егор солидаризируется с Солженицыным, порицающим Тарковского за грязь и запустение в «Андрее Рублеве», я, не будучи поклонником или даже сторонником фильма, снова равнодушничаю. У Тарковского грязь и запустение не оценка, а просто эстетически выгодная ему фактура, как, допустим, и в гениальном «Сталкере».

Я совершенно солидарен со следующим размышлением Холмогорова: «Чего мы хотим? Делать как американцы, но лучше американцев – так, чтобы в какой-то момент их удивить и даже ненадолго напугать, как они напугались в 1957 году после спутника? И тогда рецепту «эмуляция плюс мобилизация» альтернативы нет. Но этого-то как раз и не понимают наши «совпатриоты» одержимые мыслью, что «у советских собственная гордость» и не понимающие механики советских достижений. Или же наша задача – существовать не в рамках биполярной системы, в которой мы всегда останемся дерзкими догоняющими, а вырабатывать собственный исторический мир, шкалу ценностей, образ жизни, в котором задача «переамериканивать» американцев зачастую не будет даже вставать, поскольку американцы в эти игры (в прямом и переносном смысле) даже не играют? Просто быть собой. Всё «более лучше» быть собой. В конечном счёте этому у американцев, национальной игрой которых является непонятный никому в мире бейсбол, тоже можно поучиться».

Чтобы элементарно выжить, а тем более развиваться, нужно делать так, чтобы «интересным» (читай «чудесным») бы-

ло наше национальное текущее мгновение. Если бытующая в моей теперешней стране социальная образность меня воодушевляет, пускай так называемые мастера искусств фантазируют о прошлом или будущем как угодно вольно. Важно, чтобы оттуда, с экрана, шел импульс, который дает мне радость и силы жить. В этом смысле советское кино, которое Егор совсем мало ценит, давало простакам вроде меня достаточно сил и достаточно счастливых, а, впрочем, и мобилизующих импульсов. Я, будучи совершенно равнодушным к летописной правде, подходил бы к кино только так.

В приведенном выше отрывке выделяю тезис «просто быть собой». Жуткая беда постсоветской России именно в том, что реконструированная и заново внедренная сословная правда дает возможность быть собой барину, но не дает такую возможность людям внизу. Поэтому, не будучи ни пламенным «левым», ни забубенным «советским», настаиваю: низовым русским дышалось в режиме советского подавления дореволюционной образности много легче.

Как дореволюционная Россия, так и теперешняя усилиями ее закономерно сориентированной на престижный Запад элиты только и делает, что копирует. Искренне, поэтому, недоумеваю: как же в подобном режиме мы изобретем свой русский «бейсбол»?! При слове «князь» я, конечно, не хватаюсь за пистолет, но как минимум тревожно вздрагиваю. Я видел, как князья, подобно «чужим» из одноименной картины прорастали в людях, поверивших в 90-е, что советский

эксперимент был тотальной ошибкой или даже преступлением.

Что же касается геополитических выводов автора, здесь я, как правило, оживлялся, в особенности, если исходную картину смотрел. Широкие геополитические жесты это некоторым образом поэзия, и они Холмогорову удаются. Он любит обобщать, а когда становится на твердую почву внятной культурологии, да еще применительно к примечательному произведению, тормозишь или даже перечитываешь:

«Гарри Поттер и его друзья будут в дальнейшем править этим магическим миром. Такова философская, и историсофская, и политическая конструкция Роулинг. Что значит править? Это мир, про который мы очевидно поняли, что формальные политические институты в нем никакого значения не имеют. Это английская книга. Если бы это была французская книга, это была бы книга о том, кто станет начальником; кому в конечном счете дадут маршала Франции, как в «Трех мушкетерах»».

Мне близок метод, согласно которому фильм есть в значительной степени претворенный в систему визуальных образов внутренний монолог протагониста. Вот с этим анализом работы Черных/Меньиова согласен безоговорочно: «Не случайно, что Гоша оказывается в мире фильма «Москва слезам не верит» как бы персонажем из параллельного измерения. Он материализуется в электричке ниоткуда и ведет себя настолько атипично по отношению к эпохе, что во-

лей-неволей начинаешь подозревать – не сходит ли Катя с ума, не является ли этот человек воображаемым другом, вроде Карлсона, пригрезившимся занятой начальственной женщине трудной судьбы от отчаяния и одиночества». Такого сорта и уровня критики нам катастрофически не хватает. А «вроде Карлсона» – слишком вольное, но и слишком обязательное сравнение.

Или случай «Троцкого», которого сам я посмотрел урывками. Холмогоров оценивает: «Троцкий» – это не столько фильм о революционном вожде, сколько манифест об отношении нашего креативного класса к русскому народу, с элементами легкой дружеской самокритики: мол да, русские, конечно, свиньи, но, наверное, все-таки концлагеря и массовые расстрелы были лишними». Кажется, так. Дальше – лучше: «С исторической правдой авторы не считаются ни в целом, ни в мелочах – в фильме сотни исторических косяков, недопустимых для избранного жанра исторической биографии. Хотя если предположить, что нам показывают просто бред умирающего Троцкого, то, возможно, все встает на свои места». Холмогоров ненароком дает подсказку, как можно было бы переформатировать вещь, чтобы нигде не жало и никого бы слишком не коробило.

Кстати, принимая во внимание недюжинную психическую энергию и явную склонность Егора к яркому публичному жесту, посоветовал бы рассмотреть вопрос о собственно кинематографической работе. Ведь, как явствует из его соб-



ственного предисловия, о сборнике кинорецензий он прежде тоже не задумывался.

Автор интересен, когда разбирается персонально с тем или иным художником. Когда он фокусирует свою оптику на том, что всем нам дано в ощущении, получается совсем доказательно. Тексты, допустим, про Рязанова и Вайду наполнены тонкими наблюдениями: «Вокруг становилось слишком много вещей и детям советских коммуналок требовалось выработать стиль взаимодействия с этими вещами, выработать, так сказать, новую буржуазность. Рязанов создал канон этой новой буржуазности. Советская власть к тому моменту оставила только один вариант буржуазности – пошлое бескрылое мещанство, оцениваемое сугубо отрицательно. И вот герои Рязанова отчаянно борются с мещанством. Но эта борьба приводит не к торжеству идеалов коммунистической безбытности, а именно к выработке нового быта, новой лучшей жизни».

В процессе чтения возникало ощущение, что я связан с автором отношениями взаимодополнительности. Мое многолетнее существование фактически вне чтения, вне кино и вне соответствующего, интеллектуально насыщенного общения (не говоря уже про то, что единственным «историческим» писателем, которого, признаюсь, я много и с благодарным восторгом штудировал, был Анатолий Фоменко), словно спровоцировало возникновение в поле моего внимания человека непрерывно читающего, отсматривающего все

новинки кино, социально активного, тяготеющего к академической исторической науке. Эта разность подходов, эта диаметрально противоположность укладов не ставит передо мной никаких внутренних препятствий: Егор Холмогоров, повторяюсь, человек воодушевленный, а это в моей системе ценностей перевешивает все и вся.

Мне нравится то, что Егор Холмогоров занялся кинокритикой, достиг на этом пути хорошего уровня и намеревается развиваться на этом поприще дальше. Нравится, что он всеяден и в своих оценках пристрастен. Нравится, что никак не связан с кинотусовкой и, значит, никак, даже бессознательно не юлит, не подстраивается, не устраивается. Пишет, как хочет и про что хочет. Взрослый человек, занятый делом. Много лет назад персонально из-за него я потерял работу в плохом месте, не сошелся с чужими людьми, сохранив внутри себя нечто важное. Теперь вот намереваюсь посмотреть ряд убедительно отрецензированных им картин. Надеюсь, автор не остановится и через год-другой выпустит следующий том.

*Игорь Манцов*

## **Игорь Манцов**

Российский киновед и кинокритик. Родился в 1966 г. в Туле. В 1991–1996 гг. учился на сценарно-киноведческом факультете ВГИКа (мастерская Ю. Арабова). В 1996–1998 гг. сотрудник журнала «Киноведческие записки». Автор рецензий и очерков о кино в журналах «Искусство ки-

но», «Киноведческие записки», «Сеанс», «Новый мир», газетах «Консерватор», «Независимая газета», интернет-изданиях «Русский журнал», «Взгляд», «Эксперт», «Частный корреспондент», «Перемены», «Топос», «Культпросвет», «Русский интерес». Один из авторов «Новейшей истории отечественного кино. 1986–2000».

# **Национальное и консервативное в кинокритике**

## **Объяснение всего остального**

Что-то происходит с нашим кино. Только за то время, пока шла работа над этой книгой, один за другим на экраны вышли отличные фильмы: «Аритмия», «Салют-7», «Легенда о Коловрате», «Движение вверх», «Лёд», «Рубеж», «Я хучею». Все эти фильмы новой русской волны имеют общие отличительные особенности: отказ от социального расизма и культивирования конфликта «непонятый творец – угрюмое быдло», душевная теплота, повышенная эмпатия и даже, пожалуй, сентиментальность, не поверхностная южная слезливость, а глубокое, пронизывающее всего человека северное сочувствие, подчёркнутая любовь к России далеко за пределами Садового кольца и умение её показать, новый образ русского человека – мужественного, способного на выбор и поступок, готового к деятельному добру.

Иногда создаётся впечатление, что наши кинематографисты приняли некий негласный «кодекс», которому начали следовать, и это решение немедленно дало впечатляющий результат. Благодарный за освобождение от многих десяти-

летий засилья чернухи, наш зритель охотно платит наличными – доля российского кино в кассовом пироге постоянно увеличивается, и большинству голливудских блокбастеров уже не под силу тягаться на российских экранах с нашими фильмами. Это ставит на совершенно новую основу вопрос о протекционистской защите нашей киноиндустрии, потому что одно дело – создавать искусственный загончик для кое-как снятой русофобской дряни, и совсем другое – обеспечивать конкурентные преимущества отличным киноработам.

Наблюдать за этим процессом пробуждения птицы Феникс, порой участвовать в нём своим критическим пером оказалось необычайно увлекательно. На наших глазах исправляется величайшая историческая несправедливость – происходит реставрация будущего русского киноискусства. Искусства, которое должно было состояться, но не состоялось в XX веке из-за нашей исторической катастрофы.

Русское киноискусство пережило почти небывалую в истории культуры трагедию. Оно имело все предпосылки к величию и, в частности, к особенно яркому развитию национально-исторического направления, рельефно обозначившегося в фильмах Василия Гончарова и Петра Ханжонкова – «Русская свадьба XVI столетия», «Понизовая вольница», эпическая «Оборона Севастополя». Однако большевистская революция погрузила его в десятилетия мучительного псевдоморфоза. В течение решающего века в судьбе нового искусства русский кинематограф как *национальное* явление

попросту не существовал.

Кино было объявлено через ленинскую цитату «важнейшим из искусств» (таковым оно считалось

Ильичом ввиду неграмотности масс – тем самым большевистская пропаганда отвела кино нишу пропагандистского дурмана для наименее образованной части народа), а стало быть, никакого шанса отсидеться в углу у кинематографистов попросту не имелось. Идеология, повестка, эстетические принципы жёстко диктовались сверху. В той степени, в какой красный молох был настроен на истребление исторической России, извращение её прошлого, навязывание русскому народу вымышленной для него системы ценностей, кино вынуждено было исполнять роль идеологической обслуги.

Разумеется, советский кинематограф до определённой степени делался русскими, для русских, на русском актуальном и историческом материале. Разумеется, колоссальная сила русского гения, живучести, а порой и сопротивления выражала себя и в кино – особенно выпукло в те периоды, когда, с конца 1930-х по конец 1940-х или на рубеже 1960-х -1970-х, власть чуть отпускала вожжи исторического нигилизма и интернационалистической русофобии. Но это было подпольное, подспудное существование.

Кинематограф – искусство, требующее денег и технологии. Если русскому писателю, чтобы творить, достаточно было бумаги, карандаша и стола, а порой он, как Солженицын

в лагере, мог обойтись и без этого, заучивая строчки своих произведений наизусть, то русский кинорежиссёр мог работать только в системе Госкино и должен был в полной мере освоить эзопов язык и мастерство «фиги в кармане».

Иной раз просто поражаешься, как советская цензура могла быть настолько слепа, чтобы проглотить, к примеру, откровенную издёвку над «управдомами

Бунтами» с по-ленински подвязанной щекой, которые самозванно занимают трон русских царей и начинают раздавать направо и налево русские волости. Наверное, ни одному партийному цензору так и не хватило смелости признать: «Это же про нас», а потому они и не решились это запретить.

Но подпольная жизнь не может сама по себе способствовать расцвету кинематографа, особенно с учётом того, что в остальном мире именно «революционные» работы Эйзенштейна и Дзиги Вертова рассматривались как вершина «русского кино». Да и в творчестве Эйзенштейна всеобщим признанием в мире пользовался продукт «красного мифа» – «Броненосец Потемкин», фильм откровенно клеветнический по отношению к исторической России. А вот продукт русского исторического мифа «Александр Невский», даже если признаётся совершенство его художественных решений и шедевральность музыки Прокофьева, как правило, характеризуется западными авторами при помощи довитых хремарок: «Самый волнующий образец фашистского кине-

матографа»<sup>1</sup>.

По мере замещения русской национальной интеллигенции советской образованщиной, впитавшей в себя все русофобские клише советской пропаганды, наложив на них умопомрачённый «патриотизм за границы», сложилась и во все парадоксальная ситуация. Значительная часть советского кино использовала советскую русофобию не для следования ей как формальному цензурному требованию, а напротив – как боевое оружие для русофобии антисоветской, в которой, как отмечал в своём классическом исследовании Игорь Шафаревич, советское во всех его отвратительных и унижающих человека чертах осмыслялось как органическое порождение русского начала<sup>2</sup>.

На том месте, где должен был быть русский кинематограф, образовался в какой-то момент русофобский в квадрате, советско-антисоветский, в котором крипторусское начало – кое-где в советской патриотической обёртке, а изред-

---

<sup>1</sup> Лурсель, Жак. Авторская энциклопедия фильмов. Т. 1. СПб.-М.: 2009 с. 33. Парадокс в том, что автор в уничижительных целях цитирует «Историю кино» французских ультраправых журналистов Мориса Брадеша и Робера Бразийака, где соответствующая характеристика прилагается с восторгом. Бразийак был в 1944 году расстрелян как активный коллаборационист, несмотря на протесты французских писателей, выступавших против смертной казни.

<sup>2</sup> Русофобия – это взгляд, «согласно которому русские – это народ рабов, всегда преклонявшихся перед жестокостью и пресмыкающихся перед сильной властью, ненавидевших всё чужое и враждебных культуре, а Россия – вечный рассадник деспотизма и тоталитаризма, опасный для остального мира» (Шафаревич И.Р. Русофобия // Сочинения в трёх томах. Т. 2. М.: «Феникс», 1994 с. 99)



ка и открытое – было лишь незначительной маргиналией.

Позднесоветский кинематограф катастрофически отставал от Голливуда и в технологиях, и в киноязыке, выглядел со своими бесконечными музыкальными номерами нарочито архаично. Однако это кино существовало в естественной для себя зрительской среде, в некоем едином воображаемом мире, формировавшемся цензурными условиями и общностью быта всех социальных слоев советского общества. Кино стало частью традиционного ритуала, что отразилось в разрастании корпуса постоянно пересматриваемых фильмов, как новогодняя «Ирония судьбы», рязановские и гайдаевские комедии, «Белое солнце пустыни», «17 мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя».

Кинематограф в эту эпоху превратился из инновационного в традиционное искусство. Ввиду того, что кино, как и любой другой товар, было в СССР предметом дефицитного потребления, а также благодаря завязшему в самоповторах советскому «Центральному телевидению», часть фильмов, едва успев выйти на экран, тут же становилась «киноклассикой», подлежащей бесконечному воспроизведению.

А в параллельной вселенной раскидывалась сеть обменов видеокассетами и видеосалонов, запретная, солоновато-мнящая своей греховностью: насилием «Терминатора», сексом «Эммануэли» и сладкой жизнью, которой так разочаровывающе мало обнаруживалось в «Сладкой жизни». Ничего русского в этом кино не было и быть не могло, если толь-

ко кто-то, рискуя уголовной статьёй, не приносил «Рокки» с «русским» громилой Иваном Драго или русофобскую порнографию про Екатерину II и «её жеребцов».

Неудивительно, что эпоха после краха коммунизма, едва не захватившего с собой наш народ, как раковая опухоль стремится забрать с собой страдающего человека, характеризовалась и коллапсом нашего кино. Фильмопроизводство есть индустрия, одна из наиболее высокотехнологичных и прибыльных индустрий в мире, а стало быть, всеобщая постсоветская деиндустриализация не могла не отразиться на ставшем теперь «российским» кино самым жестоким образом. Трудно было даже вообразить: возможно ли в новых условиях, на новой скудной производственной базе и в условиях тотальной идеологической диктатуры постсоветских либералов хоть какое-то русское начало в кинематографе? Да и на каких идейных, а не только технологических основаниях возможно это русское?

Первоначальное русское начало прорывалось в кино исключительно как протестно-запретное, как почти биологическая защитная реакция на попытку уничтожения всего нашего родного. «Окраина» Петра Луцыка, «Ворошиловский стрелок» Станислава Говорухина, «Любить по-русски» Евгения Матвеева составили как бы единый жанр партизанского русского кинематографа о народных мстителях, выступающих за простых людей, против бандитов и олигархов в условиях, когда государство самоустранилось или прямо пере-

шло на сторону врага.

Своеобразным увенчанием и в то же время шагом за пределы жанра стал «Брат-2» Алексея Балабанова. Здесь начавший в бандитском мире, награждённый природной национальной интуицией, здоровой ксенофобией, чувством братства и справедливости Данила Багров выходил через расправу с внутренними компрадорами на геополитическую арену. Он воплощал тот «ответный удар», предсказанный в памятной многим рекламе 1999 года, который сосредоточившаяся Россия решила нанести унизившей и обокравшей её Америке.

«Братья» Балабанова буквально фонтанировали энергией дикого, необузданного, русского этнического начала, которое вырвалось из-под советского пресса, отшатнулось от западнического наряда и ещё не нашло для себя адекватных новых культурных форм. Данила был Конаном-варваром Русского мира, вынужденного на пути восстановления переживать все фазы этно- и филогенеза начиная с эмбриональности первоначального толчка.

Разумеется, такой варварский мстительный кинематограф в эпоху регулярного государства и железобетонной 282 статьи был обречён. Допустимы оказались только разрешённые, государственно утверждённые формы национального и патриотического сознания, которое избавилось от дикого стихийно-олигархического рынка и замкнуло реальность в чёткие схемы госконтрактов.

Будучи сама по себе лишена прояснённого национально-го сознания, система, разумеется, не могла выступить ни заказчиком, ни критиком, ни цензором для русского кино. Поэтому нулевые, бывшие успешным периодом в восстановлении русской публицистики, литературы, исторической науки и политической мысли, были на удивление бесплодны для кинематографа. Иногда случались спонтанные, почти не запланированные удачи, но по большей части на экранах царило бесконечное дуркование «старых песен о главном». Разрешённая патриотическая повестка свелась, по сути, к советской ностальгии и фильмам о Войне, в которых, впрочем, тоже было создано так мало удачного и значительного, что, очевидно, и здесь госзаказ до времени шёл лишь во вред.

Мало того, система госзаказа сочеталась с клановомафиозной организацией российской культурной среды и засильем в ней носителей ярко выраженной либерально-руссофобской повестки, установленной «по умолчанию» почти в любом продукте российского кино. Это приводило к тому, что даже тогда, когда государство пыталось заказать фильмы адекватного патриотического содержания, то попросту не находило исполнителей, кроме тех, кто намеренно искажал замысел да ещё и гордился тем, как ловко сумел саботировать очередную «пропаганду».

Некоторые устойчивые подвижки обозначились лишь с 2014 года, когда произошёл окончательный развод нашего общественного сознания с Западом, государство стало испы-

тывать определённый дефицит не только неосоветской, но и русской национальной идеологии, так как без обоснования ею цивилизационного суверенитета России всё нынешнее противостояние смысла не имеет. «Творцы», по большей части остались прежними и столь же нагло-некомпетентно-жадными, вот только их подделки теперь регулярно оказываются под критическим огнём, порой весьма чувствительно отзывающимся на кассовых сборах. Да и государственный заказчик, в той степени, в которой он всё-таки заинтересован в соответствующем качестве конечного продукта, теперь очень быстро узнаёт о том, что его обманули (хотя, спасая честь мундира, далеко не всегда в этом признаётся).

В этих условиях у нас вызрели определённые социальные предпосылки для формирования впервые с ханжонковских времён собственно русского национального кинематографа – не как объекта псевдоморфоза, не как полуподпольного движения сопротивления, а как полноценного продукта развитой киноиндустрии. Тем более что появились технологические предпосылки в виде цифровой революции в кинематографе.

Позднесоветское кино отстало от Голливуда на целую эпоху в смысле финансовых возможностей и технологии работы с декорациями, реквизитом, цветом, звуком. Постсоветский период лишь нарастил это отставание. «Кривые брёвна» воображаемых древнерусских городов стали своеобразным символом национально-эстетической беспомощности.

И вдруг нам представилась уникальная возможность сделать рывок вперёд на повороте: то, что трудно и дорого строить, легко качественно нарисовать. Возможности достраивания реальности резко уменьшают разрыв между нами и Голливудом, открывая перспективы возникновения русской фабрики грёз.

Так перед русским кинематографом встала задача *реставрации будущего*<sup>3</sup>. Ему предстоит стать таким, каким он был бы, если бы не советско-постсоветский антинациональный псевдоморфоз, но в то же время удержать (критически взвесив) всё ценное из результатов этой революционной эпохи. Мы должны стать теми, кто мы есть, теми, какими бы мы были, и теми, какими не хотят нас видеть внешние и внутренние противники. И это, конечно, не чисто эстетическая, но политическая задача.

Никуда не деться от того, что кино и в самом деле является для любого современного общества идеологически важнейшим из искусств. Оно в простой и доступной форме представляет каждому образ возможной реальности. Мечту, сказку, легенду, национальный миф. Кино в эпоху массового искусства формирует образ национальной идентичности. «Мы» – это те, кто вырос на одних и тех же фильмах, говорит на языке их вымышленных вселенных, кто воображён в этих

---

<sup>3</sup> Обоснованию концепции реставрации будущего на социально-политическом материале посвящена статья: Холмогоров, Егор. Реставрация будущего // Изборский клуб. № 6 (52) 2017, с. 44–51.

фильмах как «мы» и воображает через эти фильмы себя как одно с другими.

Нация как «воображённое сообщество», по формуле Бенедикта Андерсона<sup>4</sup>, конструируется и конструирует сама себя через кино куда больше, чем через телевидение. «Зомбоящик», со всей интенсивностью своей пропагандистской накрутки, всё равно остаётся холодным (в маклюэновском смысле) и отчуждённым средством сообщения. Не верить телевизору скорее норма, чем исключение для современного человека. Совсем иначе воздействует на нас кино. Будучи искусством, оно возвышает нас, порой независимо от своего идеологического содержания, заставляет оценить красоту игры, даже идущей по чужим правилам.

Прекрасный и возвышенный фильм включает нас в сообщество сопричастных. И тем важнее, чтобы это не оказалось чужое сообщество. Глобальная рамка голливудского кино сформировала *глобального человека*, почти 365 дней в году живущего в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, на худой конец – техасской Одессе, Эббинге, штат Миссури или Твин-Пиксе. Его президент сидит в Овальном кабинете Белого Дома, его звездолёты взлетают с мыса Канаверал и отправляются по вселенной нести демократию и утверждать права человека, угрозой его миру являются русские шпионы, спецназовцы и хакеры, сербские или иранские террористы, а угнета-

---

<sup>4</sup> Андерсон, Бенедикт. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: «КАНОН-Пресс Ц», «Кучково поле», 2001.

емы и обездолены в его мире исключительно чернокожие, гомосексуалисты, и женщины – жертвы домогательств брутальных белых гетеросексуальных супрематистов.

Голливудская киноимперия является, пожалуй, самым эффективным управленческим средством империи геополитической, штампуя осознанно или неосознанно лояльных «патриотов за границы»<sup>5</sup>. Резонируя с неприкрытым западническим и национальным нигилизмом наших творческих элит, это делает нас практически полными заложниками малейшей смены ветерка в коридорах западной культурной власти. И нет никакого сомнения в том, что *кинематографический суверенитет* – чрезвычайно значимая для русских задача.

Для его достижения необходимо достичь, как минимум, двух целей. Создать обширный, идеологически ориентированный на национальные ценности и не вызывающий чувства стыда и безгливости собственный русский киномир. Создать систему критических идеологических фильтров (не столько цензурных, сколько работающих на уровне критического анализа и реакции гражданского общества) для киноимпорта. Причём систему грамотно настроенную, реагирующую на действительно серьёзные идеологические угрозы, а не пародирующую либеральную пародию на «духовные

---

<sup>5</sup> Анализ «внутренней империи» Голливуда, его политической кухни дан в работе: Юсев А. Кинополитика. Скрытые смыслы современных голливудских фильмов. М.: «Альпина Паблишер», 2017.



скрепы».

Решить эти задачи невозможно без, прежде всего, систематической *протекционистской поддержки* нашего кино. Между тем, даже такие мягкие формы протекционизма, как выбор Минкультом для наших фильмов максимально удачных дат премьер, вызывает истерику прокатчиков и либеральных СМИ, кричащих о мнимых «упущенных прибылях». Хотя никакие упущенные прибыли не помешали прокатчикам три недели держать пустующие залы для «Матильды» и, напротив, торопливо свернуть прокат «Салюта-7» или «Легенды о Коловрате».

Далее, нам необходима систематическая *антикоррупционная чистка* творческой сферы. Взвешенная, лишённая всякого произвола и жестокости, но исключаящаяся вероятность того, чтобы огромные государственные средства, выделяемые на поддержку кинопроизводства, развитие национального сознания, пропаганду русской культуры и классики, получали люди, которые всё это презирают, ненавидят и стремятся высмеять. Да и засилье тех или иных творческих кланов должно быть скорректировано с учётом реального результата их творческой деятельности.

Наконец, нам как никогда нужна *национальная консервативная кинокритика*. То есть то, что у нас отсутствует практически полностью. Кинокритика является самосознанием любого национального кинематографа, и, разумеется, полноценное развитие без неё просто невозможно.

Большинство российских кинокритиков сегодня — это идейные борцы либерального фронта, настоящие шахиды толерантности, готовые не только высмеивать сколь угодно удачное кино, если оно кажется им «патриотической пропагандой», но и выгораживать любую дрянь, если она соответствует линии подпольного либерального обкома<sup>6</sup>. Таким образом, здесь невозможен за редчайшими исключениями даже эстетический консенсус, так как красота выступает как гоу-гоу гёрл «открытого общества» или Юдифь для сокрушения его врагов.

В некотором количестве в нашей печати представлена левая идеологическая кинокритика, ориентирующаяся на наследие Делёза и, особенно, Жижека. Эта постмарксистская парадигма позволяет давать довольно утончённый критический анализ западного кино и в этом смысле полезна как элемент обороны. Да и порой это просто увлекательное чтение<sup>7</sup>.

Но вот два коренных недостатка левой кинокритики. Во-первых, полная подавленность западным кинопотокм, из которого делается исключение лишь для обострённо левого

---

<sup>6</sup> Изумительный образец такой кинокритики можно найти в книге Антона Долина. *Долин, Антон. Оттенки русского: Очерки отечественного кино*. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018. Читателю особенно будет любопытно сравнить рецензии на одни и те же фильмы, включённые в книгу Долина и в ту, которую он сейчас держит в руках.

<sup>7</sup> Характерный образец такой левой кинокритики см.: *Родькин, Павел. Кинополитики. 13 опытов по герменевтике современного кинематографа*. М.: Совпадение, 2018.

советского кино первых десятилетий. Во-вторых, что более существенно, основные идеологические позиции постмарксизма, с которых атакуется западный глобалистский киноязык, в ещё большей степени разрушительны для национальной кинотрадиции.

Стремление деконструировать «языки власти» неминуемо приводит к тому, что первой их жертвой становится более слабая в современном мире национальная государственность, в то время как многократно и многообразно укреплённой глобальной власти эти наскоки как об стенку горох. Удары по диктату над мыслью почему-то неизменно приходится лишь по «господствующей» (на самом деле – давно уже не...) Церкви и пресловутому «фалло-лого-центризму». Атакуя капитализм, левачество, как правило, с лёгкостью расправляется с доспехами «средневековья» и «традиции», зато упирается без движения в плотную мягкую ткань буржуазного жилета, лишь вяло пощипывая его за «брегет».

Язык традиции, консервативные формы мысли и образности согласовано атакуются и либералами, и левыми при подавленном молчании всё более малочисленных правых. Без остатка отождествлённый после Второй мировой войны с «фашизмом» национально-консервативный кинематограф превратился в изгоя уже не только в стране большевиков, но и в странах победившего меньшевизма, кадетства и октябризма.

Сколь громким и малоуспешным был поход маккартизм-

ма на Красный Голливуд, столь тихим и неприметным, но неуклонным и не терпящим возражений оказался либеральный маккартизм. Совсем немногие мастодонты, как престарелый Клинт Иствуд в современном Голливуде, остаются способными на осмысленное консервативное высказывание, да и оно становится всё более размытым «правильной политкорректностью», конкурирующей с политкорректностью радикальной, как в «Гран Торино» и «Непокорённом». Разве что в «Поезде на Париж» Иствуд попытался высказаться более открыто, противопоставив разлагающемуся и глупеющему американскому обществу и армейской системе своего героя-десантника: простого парня, глубоко религиозного, мечтающего сражаться за свою страну, а не прятаться при тревоге под партой<sup>8</sup>. Расплата была вполне закономерной: фильм Иствуда не просто провалился – он был буквально закидан «гнилыми помидорами» как якобы «скучный», а на деле – как противоречащий точке зрения «хозяев дискурса».

Можно было бы отметить робкую встречную волну связанную с общезападным подъёмом правого популизма. Но идет эта волна прежде всего из Британии, где можно отме-

---

<sup>8</sup> Иствуд даже посмел посягнуть на священную корову нынешнего Голливуда – русофобию, введя в фильм такой диалог между американским туристом и берлинским гидом: «– Это место где Гитлер убил себя, когда русские были рядом. – А я думал, Гитлер убил себя, когда рядом были американцы. – Эээ, приятель, ты ошибся примерно на 700 километров, ваши учебники ошибаются. Они были на юге, а Гитлер был здесь со своей женой, это русские его настигли. Вы, американцы, не можете присвоить себе все победы над злом».

тить рождение целой волны *брэкзит-кинематографа* (термин предложен автором этой книги и неоднократно в ней используется), который прославляет нацию и традицию, рыцарственность, честь и даже целомудрие, если речь идёт о старой доброй Англии и защите её от пожирания евроинтегризмом и глобализмом. Реализуется этот брэкзит-эффект иной раз через Голливуд, как «Кингсман. Секретная служба» (впрочем, этот проект был попросту уничтожен позорной второй частью) или «Трансформеры. Последний рыцарь» Майкла Бэя.

На деле, брэкзит-кино тоже очень быстро пошло на службу либеральному мейнстриму. Оскароносцы 2018 года – «Тёмные времена» и «Дюнкерк», посвящённые противостоянию черчиллевской Британии и гитлеровского Рейха, – конечно, прославляют отвагу британцев и их несгибаемость в борьбе с врагом. Но только этот враг становится каким-то нарочито анонимным. И вот уже ты начинаешь понимать, что на самом деле эти фильмы имеют в виду Россию и русских. Именно России и Путину Запад должен «не уступать», вдохновившись этим кино. Загримированный под Черчилля Гари Олдмен зовёт соотечественников не ослаблять русофобской истерии, сражаться с «путинскими троллями» в твиттерах, в фейсбуках и на ютубах.

Пока что политические бури последних лет привели лишь к эвокации призрака русской угрозы, как по указке спущенной едва ли не во все мало-мальски пригодные к полити-

ческому использованию фильмы и сериалы, и к ещё более ожесточённому наступлению чёрного расизма, феминизма и гомосексуальной пропаганды. Нынешнее творчество некоторых культовых режиссёров, таких как Тарантино, изуродовано тем же чёрным расизмом практически безвозвратно.

Любопытно, что всё более обозначающийся цивилизационный раскол России и Запада отражается и на кинорынке. Списки самых успешных голливудских лент в Америке и в России начинают шокирующе расходиться. В России из-за гей-скандала (не совсем, впрочем, справедливого) практически провалилась лента «Красавица и чудовище», ставшая абсолютным чемпионом американского проката. И, напротив, почти провалившиеся в США из-за своей подчёркнутой семейно-традиционалистской морали «Пираты Карибского моря. Мертвецы не рассказывают сказки» стали чемпионом российского проката 2017 года. Да и успех российских фильмов в том же году связан не только с их возросшим качеством, но и с тем, что наш зритель не чувствует с ними того ценностного диссонанса, который ощущает с новейшей голливудской продукцией.

Миссию формирования вкусов этого нового русского консервативного зрителя и, с другой стороны, выражения этих вкусов и должна взять на себя русская *консервативная кинокритика*. Может быть задан резонный вопрос, что подразумевается в этой книге под *консерватизмом*, коль скоро это понятие имеет множество порой несовместимых друг с дру-

гом трактовок.

Ядро консерватизма – это установка на сохранение долговременной исторической идентичности солидарных сообществ. Её можно назвать модным сейчас словечком-неологизмом «идентитаризм». Охраняемыми консерваторами солидарными сообществами являются Церковь, нация, семья, родина, цивилизация, культура как сообщество её носителей, старинные социальные корпорации – от аристократий до цехов.

Идентичность с её конкретными символическими чертами, зачастую – с эффектом «воображаемого сообщества», когда не знающие друг друга люди воспринимают себя как друзей и братьев, служит основой для солидарности. А солидарность группы формирует и подлинную силу человека, который ничего не значит в качестве одиночки. Определённая принудительность солидарности в этих сообществах является лишь малой платой за оказываемую ими человеку огромную социальную поддержку.

Мир модерна и постмодерна с его отмеченной Алексисом де Токвилем тенденцией ко всеобщему поравнению разрушает эти сообщества<sup>9</sup>. Не может не разрушать, поскольку

---

<sup>9</sup> «Постепенное установление равенства условий есть предначертанная свыше неизбежность. Этот процесс отмечен следующими основными признаками: он носит всемирный, долговременный характер и с каждым днем всё менее и менее зависит от воли людей; все события, как и все люди, способствуют его развитию» (Токвиль, Алексис де. Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992, с. 29). Наблюдаемое нами в западном мире психологическое и культурное вырождение,

ку любое солидарное сообщество – это неравенство между принадлежностью и непринадлежностью, теми, кто внутри, и теми, кто снаружи. Именно поэтому определённая степень неравноправия и дискриминации тех, кто не входит в круг идентичности, являются основой любой социальной организации (и поэтому же любая борьба за равенство и «толерантность» тут же превращаются в контрдискриминацию).

Консерватизм в своём ядре – это решительное противостояние разрушению идентичности. Именно поэтому консерватизмов много и они порой противоречат друг другу, причём не только в разных странах и национальных традициях, но и в рамках одного общества. Консерватизм множествен, поскольку для разных его ветвей имеет большую ценность то или иное охраняемое сообщество. Для одних более значим консерватизм религиозный, для других – нацио-

---

безумный социальный распад, вызванный разгулом мультикультурализма и лгбт-феминизма – всё это крайние проявления развития токвилевской политической вселенной, когда нарастание энтропии всеобщего равенства ведёт к социальному разложению и «тепловой смерти» социума. Если этот отмеченный проныцательным французским политологом процесс по-прежнему универсален, то ни у мира, ни у нашей страны нет ни единого шанса. Однако в последнее время мы, возможно, наблюдаем встречный процесс: осознанный принципиальный отказ от уравниваний социального равенства, осознанный выбор одних типов единства и равенства – например, национального единства – в качестве приоритетных перед другими, такими как пресловутый мультикультурализм и разъедающая всё и вся толерантность. Стены, разграничения, естественные неравенства, сознательное предпочтение одних типов сообществ перед другими – всё это снова входит в моду. И если это так, то наш разговор становится стратегически бессмысленным.



нальный, для третьих – консерватизм семьи, для четвёртых – консерватизм корпораций. Именно поэтому вполне возможен спор религиозного консерватора, которому национализм кажется слишком уравнительной для разных вер идей, и национал-консерватора, которому, напротив, может показаться излишне уравнительным религиозное сообщество, и оба они могут спорить с «дворянским консерватизмом» или «государственническим консерватизмом».

Однако в данной нам в ощущениях современности мы видим такую тотальную и фанатическую атаку на любые идентичности, а главное – на право тех или иных традиционных идентичностей на контроль за определённым пространством и существующими на нём институтами, что все эти противоречия консерваторов отступают на задний план по сравнению с самим принципом сохранения идентичности и её пространственно-институционального суверенитета.

В наших конкретных исторических условиях консерватизм – это защита того образа человека, который сформирован за последние два тысячелетия в христианских цивилизациях европейского круга. На античном фундаменте Христианство как метафизическая и нравственная ориентация сформировало (и в чём-то формирует до сих пор, но сталкиваясь со всё большим противодействием) определённый образ человека.

Этот человек ориентирован на истину, привержен к солидарности со своим сообществом, прежде всего Родиной и се-

мьей, однако это не слепая фанатическая клановая солидарность, а сознательное нравственное усилие свободного человека. Для человека этой традиции имеют значение принципы совести, свободы выбора, понятие о гуманности, жертвенности и милосердии, но в то же время он свободен от порабощения своего ума идолами всеобщего равенства, защищая свою идентичность, включая и право на свои предрассудки и на жизнь по своему уставу. Поэтому такой консерватизм уважает стены, границы, заботливую и чуждую жестокости патриархальность, ценит семейные, религиозные и воинские добродетели.

В русском восприятии консерватизм означает укрепление самобытности исторической русской цивилизации, неприятие его разрушения как нынешним либеральным миропорядком, так и, в сущности, западной коммунистической утопией. В этом смысле исповедуемый мною подход к консерватизму исключает неосоветскую ностальгию, манипулятивную технологию, когда в оппозицию либеральной «современности» подставляется мнимоконсервативная версия советской утопии, то есть отрицание исторической России. И не случайно, что в последнее время «белым» в нашем обществе всё чаще приходится сталкиваться с красно-голубым альянсом против исторической России.

Эстетические принципы, которые, на мой взгляд, соответствуют этому консервативному идеалу, включают в себя следующее.

Во-первых, *антропоцентризм*, через который проявляется *теоцентризм*, то есть взгляд на мир нормального человеческого глаза, естественность форм, отказ от нарочитого раздробления образа реальности, разрушительных трансгуманистических экспериментов с сознанием и, особенно, от их «нормализации».

Во-вторых, *романтизм* как эстетическую позицию и совокупность форм и жанров, наиболее тесно связанную именно с консервативным мировоззрением, а это значит – достаточно высокую оценку исторических и фантастических жанров, одобрение эстетизации действительности и идеализации прошлого и связанных с ним консервативных устоев.

В-третьих, *идеализацию* действительности через обращение к прекрасному и возвышенному как способ указать на подлинное божественное предназначение человека, и использование критики и обращения к безобразному как средства обозначить разрыв между идеальным и действительным и, главное, побудить человека попытаться устранить этот разрыв.

Исходя из этой мировоззренческой, идеологической и эстетической позиции, можно сформулировать задачи консервативной кинокритики следующим образом:

– Поддерживать тот образ человека, который сформирован за тысячелетия воздействия на него христианской европейской традиции, противостояние искажению этого образа «трансгуманизмом», «феминизмом», всевозможными

видами новых социальных расизмов, ловко маскирующимися под толерантность, неизменно превращающуюся в либеральную тоталитарную диктатуру.

– Поддерживать консервативный романтизм, особенно ярко проявляющийся в историческом и фэнтезийном кино. Этот романтизм формирует стремление к реставрации и обновлению традиции, к укреплению национальной и цивилизационной идентичности. И в то же время работать над тем, чтобы избежать соблазна перерождения христианской традиции в неоязычество «Нью-Эйдж».

– Поддерживать тот киноязык и нарратив, который содействует укреплению русской национальной и цивилизационной идентичности нашего зрителя. Аналитическое вычленение и популяризация тех образов, приёмов, удачных сценарных, режиссёрских, операторских, художественных и музыкальных находок, которые смогут дать нашему зрителю обострённое чувство *своего*.

– Содействовать превращению нашего кино в яркую живую *икону* национальной истории, в которой одновременно фактологически точно и художественно возвышенно будут показаны основные моменты русского исторического пути, сформирована установка на национальный успех.

– Противостоять деструктивным тенденциям как западного, так и российского либерального кино: тоталитарной «толерантности», антихристианству и неоязычеству, русофобии и национальному нигилизму и на уровне нарратива, и

на уровне образности. Критически демифологизировать западные киновселенные, одновременно работая над укреплением основ национального кинематографического мифа.

В общем, ничего нового – примерно так же формулируются задачи национально-освободительной борьбы на любом другом поприще, где приходится сегодня действовать русским. Разница лишь в том, что если в сфере литературы или музыки мы можем опереться на огромную тысячелетнюю традицию, то в кино, в силу описанных выше причин, строить приходится практически с нуля, создавая то, чего у нас не было. Наша традиция может указать лишь единичные примеры национальной консервативной кинокритики, такие как блистательная защита Александром Солженицыным русской истории от того её искажения, которое было дано в фильме Тарковского «Андрей Рублёв»<sup>10</sup>.

В этом смысле представляемая читателю книга до ка-

---

<sup>10</sup> «Направленный к недоступным соотечественникам, переброшенный валютной и пропагандной жадой Советов на заграничные экраны, заранее прославленный западной прессой, – вот он протягивался три часа перед растерянной иностранной публикой (в перерывах друг другу: «вы что-нибудь понимаете?») как дальняя экзотика, тем более непонятная, что живой язык его, и даже с умеренным владимирским оканьем (а отчасти – и с советской резкостью диалогов), заменён скудными, неточными и нековременными, чужеродно-невыразительными английскими титрами. Публика смотрела в изрядном недоумении. И что одно только с несомненностью посильно ей было вывести: какая же дикая, жестокая страна эта извечная Россия, и как низменны её инстинкты. Да и в Советской России удостоенные первые зрители этим выводом и обогащались: «Ну да, в России и всегда так было» (Фильм о Рублёве // *Солженицын А.И.* Публицистика: в 3 т. Т. 3 Ярославль, «Верхняя Волга», 1997, с. 157–158).

кой-то степени «эксперимент на себе». Автор этих строк, более двух десятилетий занимающийся русской национальной публицистикой, русской историей, исследованием категорий русской цивилизации и национального самосознания<sup>11</sup>, решился вторгнуться в несродную себе область интеллектуальной деятельности.

Отчасти этому способствовали открывшиеся организационные возможности – готовность сразу нескольких редакций, прежде всего – газеты «Культура» и телеканала «Царьград» предоставлять мне свою площадку для обсуждения кино. Но, конечно, человеком, который сам того не желал бы, такая возможность вряд ли была бы надлежаще использована.

Сперва это были написанные для редакций рецензии, в основном на фильмы с отчетливо исторической и политической составляющей. Однако в 2017 году я оказался втянут в целый ряд масштабных «киновойн».

Первой была кампания вокруг исторической недостоверности «Викинга». «Бои за историю» – как называл их Люсьен Февр<sup>12</sup> – долг каждого неравнодушного к этой науке, будь то доктор наук и профессор или недоучившийся студент. Вступив в это сражение, я сам, как историк, был воз-

---

<sup>11</sup> См. Холмогоров, Егор. Русская цивилизация. Категории понимания // Тетради по консерватизму. № 3 2016; Русский националист. М.: Европа, 2005; Реванш русской истории. М.: Книжный мир, 2016.

<sup>12</sup> Февр, Люсьен. Бои за историю. М.: Наука, 1991.

награждён небольшим исследовательским открытием, разработав систему аргументов, однозначно опровергающих историчность «изнасилования Рогнеды» князем Владимиром, и сделав ещё несколько доставивших мне радость и нешаблонных в историографии наблюдений.

Одним из самых громких событий года стало противостояние вокруг фильма «Матильда», вопрос об исторической и нравственной недопустимости которого отважно поставила Наталья Поклонская. В этой битве мне почти не было необходимости выступать в качестве историка, так как это сделали более компетентные, чем я, специалисты по эпохе, прежде всего необходимо назвать П.В. Мультатули<sup>13</sup>. Однако на протяжении нескольких месяцев я уделял немало сил для раскрытия своим читателям, слушателям и зрителям идеологической составляющей этого конфликта.

Наконец, рубеж 2017/18 годов был ознаменован в России своего рода небольшой кинематографической революцией. С середины 2017 года мы наблюдаем настоящую волну хороших фильмов, значительно превышающих качеством уровень большей части российского кино последних десятилетий, снятых в сходной мировоззренческой оптике и при определённом единстве художественных приёмов. «Аритмия», «Салют-7», «Легенда о Коловрате», «Движение

---

<sup>13</sup> См. *Мультатули П.В.* Ложь «Матильды». Екатеринбург, 2017; *Мультатули П.В.* Император Николай II: трагедия непонятого самодержца. М.: Издательство М.Б. Смолина (ФИВ), 2018.

вверх», «Лёд», «Рубеж», «Довлатов», «Я худею» – разные жанры, разные ожидания, разный прием у зрителей (хотя по большей части – восторженный), но общий для всей волны разрыв с привычным для нашего кино социальным реализмом, ядовитой ненавистью к стране и её народу, внезапно освоенное умение обращаться к лучшим, самым светлым чувствам в человеке и поднимать их на новую высоту.

Писать о нашем кино в эту эпоху оказалось приятной и радостной возможностью. Можно было не только упражняться в язвительности, унижая создателей очередной позорной вампуки, но и искренне, от души хвалить то, что получилось действительно хорошо и понравилось как зрителю и как критику.

Мне представлялось чрезвычайно важным отработать формат христиански-консервативного (где есть известное число деятелей) и русского национального (где площадка по-прежнему меньше мышинной норки) высказывания о кино. Сегодня фильмы становятся острыми, возбуждающими споры, весомыми фактами общественного сознания, и не использовать их как повод и предмет для осмысленного публицистического высказывания было бы непростительной ошибкой.

Сразу подчеркну, чтобы не разочаровывать читателя: предмет этой книги – именно кино *критика*, а не кино *ведение*. Я не могу отнести себя к утончённым знатокам истории кино, с лёгкостью узнающим у Тарантино цитату из



Трюффо цитирующего Абеля Ганса, знающим всё о видах монтажа и способах проезда камеры. Я не смотрел такого количества фильмов, которое нужно просмотреть киноведа, просто пожалел бы своего времени, которое могу с большей субъективной пользой потратить на книги. При этом я ни в коем случае не намерен бахвалиться подобным невежеством. Занимаясь большую часть жизни историей, я полагаю, что в основе всякой гуманитарной науки лежит максимально подробное знакомство с первоисточниками. Исследователь, знающий источники глубоко, всегда имеет громадную фору перед тем, кто знает их поверхностно.

Однако сциентистский характер современной цивилизации зачастую играет с нами дурную шутку. Нечто называемое научным, экспертным высказыванием приобретает, вслед за приписыванием себе «научности», статус «истинности». Как следствие, эта научность сплошь и рядом используется для более или менее явных идеологизированных высказываний, не содержащих практически никакого элемента исследования, зато компостирующих мозги читателя пропагандой.

Одна пропаганда уж точно ничем не хуже и не ущербней другой. И то, что она не выдаёт себя за *киноведение*, оставаясь *критикой*, то есть заострённым оценочным высказыванием, сделанным с ясно декларированной мировоззренческой и эстетической позиции, — скорее её достоинство, нежели недостаток.

Да и с киноведами, стоящими на близких идейных позициях я не раз и не два обнаруживал себя говорящим на разных диалектах гуманитарного языка. Им, как правило, больше интересна конструкция субъективного высказывания художника, мне же, как публицисту, более важно его «послание».

В то же время, собранные в эту книгу тексты – по большей части именно критика кино, а не просто публицистика, использующая тот или иной фильм как информационный повод. Разумеется, как историк и публицист я оцениваю в большей степени нарратив, а не визуальный образ, поэтому моя книга обращена скорее к сценаристу и режиссёру, нежели к оператору и монтажёру.

Особое внимание уделено соответствиям и несоответствиям историческим фактам. Я далёк от исторического фанатизма и «заклёпочничества» в подходе к историческому кино, признавая за кинематографистами право и на фантазию, и на вольность, и на анахронизм, но лишь тогда, когда конечной целью является осмысленный и возвышенный образ истории, творимая легенда. Отступать от факта в сторону оуждения и карикатуры кинохудожник не имеет права, а тем более не имеет права выдавать карикатуру за правду.

Потому это критика не только содержания рассказанных историй, но и визуальной их подачи. Особенно это касается семиотики декораций, грима и костюма, когда, к примеру, они используются для искусственного загрязнения и уничи-

жения русской истории или иных манипуляций с сознанием зрителя.

Выбор фильмов, о которых говорится в этой книге, подчинён достаточно случайным обстоятельствам – преимущественно это те ленты 2015–2017 годов, о которых я высказывался в печати. Совсем небольшое число рецензий относятся к более раннему времени. Это не антология лучшего кино, это фильмы, о которых мне случилось высказаться. О некоторых фильмах даже этих лет, не говоря уж о более ранних, мне высказаться не пришлось или высказывание было слишком фрагментарным, о чём я сам жалею. Несомненно, тексты об «Омерзительной восьмерке», «Западном мире», сериале «Вавилон-Берлин», «Битве за Севастополь» эту книгу украсили бы, но еже писах – писах.

Структура книги довольно проста. Она разбита на тематические разделы в зависимости от нарративного содержания обсуждаемых лент.

Часть первая, «Русская Земля за холмом», посвящена анализу фильмов о русской истории и экранизациям русской классики, удачно или, напротив, неудачно выражающим основы русского национального сознания. Фильмы расставлены в порядке хронологии показанных в них событий и произведений. Часть вторая, «Серп и молот», посвящена киновоплощениям советской эпохи, по большей части выдержанным в модном жанре советской ностальгии – иногда удачным, иногда не очень. Здесь же можно найти и пару реплик о

героях советского кинематографа, хотя уходить в эту область не было моей задачей. Часть третья, «Большая нелюбовь» – это плач над российским кино, посвящённым современности. По большей части эти отзывы сугубо отрицательные, так как кино о современности, пожалуй, в наибольшей степени подчинено у нас либеральному диктату или чиновному выхолащиванию. По счастью фильмы, о которых я говорю в части четвертой, которая называется «Что-то новое», заметно корректируют общую печальную картину. Наше наиновейшее кино оказалось неожиданно хорошо и внушает (по крайней мере пока) самые радужные ожидания.

Пятая часть знаменует переход к обсуждению зарубежного, прежде всего – голливудского кинематографа. Она называется «Бессонница разума» и посвящена самым популярным у массового зрителя жанрам Голливуда – фантастическим и фэнтезийным историям, вымышленным и приравненным к ним мирам. Шестая часть, «Холодные игры», уделяет внимание западному историческому кинематографу, по большей части посвящённому духу и эпохе Холодной войны. Сюда же подвёрстан и наделавший немало шума некролог Анджею Вайде, чьи фильмы были характерным образчиком кино холодной войны, подрывавшего соцлагерь изнутри. Седьмая часть, «Гуд бай, Америка!», посвящена анализу западного кино, которое либо критикует систему американской идеологической и политической гегемонии, показывая её фальшь и ложь, либо подрывает её, доводя до абсур-

да гиперполиткорректность, сокращая до минимума свободу творческого кинематографического высказывания.

Наконец, в «Приложении» помещена статья «Владимир не насиловал Рогнеду», являющаяся не кинокритикой в собственном смысле слова, но небольшим историческим исследованием летописного материала, послужившего основой для самой скандальной сцены «Викинга».

# **Часть I**

## **Русская земля за холмом**

### **Из князи в грязи**

**«Викинг»**

Россия, 2016.

Режиссер Андрей Кравчук.

Сценаристы: Андрей Рубанов, Виктор Смирнов

Грязно во рву, куда падает князь Олег Святославич. Грязно в Полоцке, куда Владимир приходит сватать Рогнеду. Грязно на полу, где он насилует её на глазах у дружинников. Грязно на улице, куда князь бежит затем вытошниться и выспаться (он же «под мухоморами», хоть берсерка из него и не вышло). Грязно в захваченном им убогом городишке Киеве. Грязно на языческом капище, где бродят грязные лысые жрицы во главе с грязным глухонемым волхвом. Грязно в клетки, где гниёт зачем-то обсыпанное мукой тело убитого Ярополка. Единственный раз русские выглядят весёлыми и красивыми, когда, убравшись цветами и венками, пытаются совершить грязное дело – принести в жертву своим идолам

мальчика-христианина. Даже под стенами Херсонеса становится грязно, лишь туда являются русы – следует феноменальная по глупости сцена: Владимир с дружиной сталкиваются на печенегов корабли с горы и этим их побеждают.

Лет десять назад на примере столь же неудачного фильма про славян «Волкодав» я назвал это «эффектом кривых бревен». Наши киношники просто не могут себе вообразить, что в жизни древних русичей хоть что-то могло быть не криво, не убого, не уродливо. Даже брёвна на декорациях вытёсывают вкривь и вкось, хотя дошедшие до нас памятники древнерусского зодчества поражают гармоничностью и тщательностью отделки.

Весь «Викинг» состоит из таких кривых брёвен: невозможно поверить, что маленькая заштатная крепостица – тот самый Киев, величественный город, который современники считали ровней самому Константинополю. Пусть до крещения он не был украшен золотыми главами, но по меньшей мере один храм, Святого Ильи на Подоле, там уже стоял. И уж точно древние киевляне, полочане, жители других старинных русских городов не жили словно свиньи, каковыми их показали в фильме.

Понятно, при таком обонятельном и осязательном отношении к русской истории точности в фактах ждать тоже не приходится. Кому какое дело, что воевода Свенельд не служил Олегу Древлянскому. Тот убил его сына, за что Свенельд, служивший Ярополку, решил отомстить, подстрекнув

старшего брата на войну со средним. То есть в ленте ситуация показана с точностью до наоборот. Кого смутит эпизод, когда Владимир сжигает тело Ярополка, и оно горит ясно и ярко, залюбуешься... Так что становится совершенно непонятно: чьи же кости крестил полвека спустя Ярослав Мудрый, решивший посмертно приобщить убиенных дядей-язычников к христианству и похоронивший их после этого в Десятинной церкви? И так практически с каждым взятым сценаристами фактом – он вывернут наизнанку, искажён до неузнаваемости и поставлен не на своё место.

Спору нет, для кинематографистов в обычае вольно обращаться с историей. Право художника – перегруппировать события, чтобы создать сильные яркие образы. Но это точно не про «Викинга» – его герои, безликие и примитивные, ведут в грязных интерьерах убогие диалоги. Властный воевода Свенельд (ему зачем-то отведена роль рассказчика, хотя в реальности он не дожил даже до войны Владимира с Ярополком) манерами и речью напоминает мелкого уголовника. Сам Владимир глуповат, трусоват, нерешителен и неуместен, напоминая не персонажа из летописей и грозного былинного владыку, а, скорее, чуть омоложенного князя из комедийных мультиков про богатырей.

Из Владимира не получилось не то что героя, даже злодея – все знаменитые летописные грехи совершает кто-то вместо него. Сотен наложниц («300 в Вышгороде, 300 в Белгороде и 200 на Берестове» – педантично сообщает летописец)



у него нет и быть не может – вместо этого наш Ромео гоняется по всему Причерноморью за матерью будущего Святополка Окаянного.

Авторы картины пытаются создать у зрителя впечатление, что Владимир выбрал православие не потому что уверился в его истинности, не потому, что отправившиеся в Константинополь бояре вкусили сладость греческого богослужения, не потому, что Русь видела в Византии великую культуру, а потому, что... до трясучки в поджилках боялся печенегов, которых якобы полностью контролировала империя («Мы с ромеями не воюем», – причитают киношные степняки, что совершенно расходится с фактами: воевали, и очень часто).

Но и византийцы в «Викинге» ведут себя странно. Они заключают мир между Русью и печенегами, чтобы отправить слабосильную русскую дружину, только что с трудом отбивавшуюся от печенегов... осаждать Корсунь. Кстати сказать, если русские города выставлены нарочито убогими, то Корсунь нарисована на хромакее исключительно приукрашенно, хотя имелись все условия для того, чтобы снимать в подлинных декорациях, в частности, используя башню Зенона в Херсонесе. Печенегов в этом походе ставят к русским в роли заградотряда при штрафбате. И логично возникает вопрос: зачем грекам вообще было договариваться с этими несчастными и грязными русскими, отдавать им сестру василевса, вместо того чтобы отправить воевать в Крым лихих евразийских кочевников?

Под конец фантазия сценаристов совсем соскакивает с пазов, и они отправляют сопровождать невесту в Корсунь лично императора Василия II, а Свенельд предлагает Владимиру его убить, «чтобы отомстить за отца» (к смерти Святослава Василий никак не был причастен). К этому моменту у знающего историю хотя бы на три с плюсом зрителя ничего, кроме стыда за творцов происходящего на экране, не остаётся.

Историю князя Владимира рассказать, в общем, несложно. Это был герой и воин, человек страстный, необузданный и увлекающийся. Он яростно набрасывался на врагов в поисках мщения и на женщин – в поисках наслаждений. Он пылко увлёкся язычеством и приносил человеческие жертвы – и с тем же пылом отвернулся от прежней нечестивости, приняв христианскую веру. Он слышал чтение «продай имение твое и раздай нищим» – и закатывал пиры, на которые приглашал весь Киев. Он слышал «не убий» – и перестал казнить даже разбойников. Его сердце гневало и так же легко поворачивалось к милости.

При этом Владимир был великим государственным деятелем, подлинным отцом-основателем Руси. Он принёс нам не только веру – он принёс цивилизацию, с помощью которой сформировал на огромных уже тогда просторах территориальное государство. Всю свою жизнь Владимир воевал и завоёвывал, а не отсиживался по крепостям. Его великим подвигом стало создание целой системы укреплений и сторож богатырских против набегов тех самых печенегов, от коих

он, конечно же, не прятался в Киеве, так как врага сдерживали передовые рубежи.

Показать такого человека вполне по силам для квалифицированного кинематографиста. Но, видимо, весь пар ушёл в постановку каскадёрских сцен и спецэффектов, каковые, впрочем, всё равно получились убогими, да и не имеют смысла без качественного сценария, внятной национальной и эстетической идеи.

На деле красивых кадров в фильме – ровно на ту краткую нарезку для трейлера, которая создала у зрителей (включая меня) изрядно завышенные ожидания. А там, где «красивости» появляются, они оказываются невпопад, как со шлемами-личинами и полумасками и сложными доспехами вместо кольчуг – всего этого на Руси в эпоху Владимира не было. А главное, от начала и до конца фильма тебя так и не оставляет мучительный вопрос: «При чём же тут, всё-таки, викинги?».

## Что не так с «Викингом»

Дискуссия вокруг фильма «Викинг» развивалась по очень странной траектории. Создатели объявили его чуть ли не величайшей кинолентой в истории российского кинематографа. Кинокритики встретили то сдержанными похвалами, то убийственными насмешками, в зависимости от широты познаний в истории и степени близости к руководству Первого канала. Публика, даже если и плюется, то идёт, и лента может похвастаться отличными финансовыми показателями, апеллируя к которым можно сказать, что «победителей не судят», каковой факт, конечно, исторической образованности и вкусу нашего зрителя чести не делает.

Казалось, на этом шумном публичном успехе можно успокоиться. Вместо этого создатели фильма и руководство канала предприняли совершенно безнадежную попытку доказать, что «Викинг» – исторический фильм, что его сценаристом был едва ли не лично Нестор-летописец, что никакой клеветы и принижения русской истории он не содержит.

С особым остервенением набросились на автора этих строк, первым написавшего острокритическую рецензию на этот «шедевр». Режиссёр фильма господин Кравчук в интервью кричит об отсутствии у меня исторического образования и моём невежестве и распространяет прямую ложь, что меня приглашали на «дискуссию с историками-специалистами

у Гордона», а я «струсил и отказался». Дело дошло до того, что и в одной из программ Первого канала было громогласно заявлено на всю страну: «Мы Холмогорова звали в студию, но он придти отказался».

Видимо, мой отзыв и впрямь составляет для создателей фильма некоторую проблему, хотя он был весьма краток и касался скорее оценки этого фильма как художественного произведения и идеологического манифеста. За прошедшие три недели авторы ухудшили своё положение: они, заручившись фальшивыми справками от историков, объявили свою поделку *точным историческим документом*, а в сценаристы записали самого Нестора-летописца.

Если на заявления «я художник, я так вижу» можно реагировать по-разному, то тезис «наш фильм исторически достоверен, он снят точно по Нестору» переводит нас в совсем другую плоскость спора. Поэтому давайте предметно рассмотрим расхождения «Викинга» с летописным текстом и с историческими фактами.

## Не по Нестору

Начнём с того, что в начале XXI века апеллировать к Нестору – само по себе показатель изрядного научного невежества или шарлатанства. Преподобный Нестор-летописец традиционно считался составителем «Повести временных лет» (далее – ПВЛ) в XVIII–XIX веках, однако в начале XX

века в работах академика А.А. Шахматова его авторство было поставлено под серьёзный вопрос.

Шахматов обратил внимание, что в «Новгородской первой летописи» часть сообщений буквально совпадает с ПВЛ, а часть сообщений ПВЛ напрочь отсутствует. Поэтому Шахматов предположил, что в основе ПВЛ лежит более древняя Начальная летопись, составленная в XI веке, которая и отразилась в Новгородском списке, а Нестору и игумену Выдубицкого монастыря Сильвестру принадлежат более поздние редакции летописи, составленные в XII веке, которые мы и называем «Повестью временных лет».

Многие гипотезы Шахматова касательно истории русского летописания не нашли впоследствии своего подтверждения, но предположение о существовании Начального свода, к которому Нестор (и любой другой автор, работавший над ПВЛ) не имел отношения, используя его в готовом виде, по-прежнему принимается подавляющим большинством исследователей.

Все события «Викинга» (за одним исключением, – изнасилованием Рогнеды, – вообще не имеющим отношения к ПВЛ) являются искажённым и испорченным изложением историй, дошедших до нас из Начального свода, читаемого в «Новгородской первой летописи», а значит, Нестор в любом случае не является их автором. Он – переписчик слово в слово, дополнявший их другими сведениями, которые в фильме никакого отражения не нашли.

Утверждать что «сценарист «Викинга» – Нестор» или что сценаристы «следовали Нестору», – само по себе доказательство пренебрежения собственноручным изучением русской истории. Откровенно стыдно за крупного специалиста Е.А. Мельникову, которая опустилась в обсуждении у Гордона до прямой неправды: «Фильм меня удивил достаточно осмысленной интерпретацией «Повести временных лет». Сценарист, в общем, держался этого текста, который тоже является интерпретацией истории Нестором»<sup>14</sup>.

## Плутание в одном Свенельде

Повествование в «Викинге» ведётся от лица воеводы Свенельда. Он якобы служит древлянскому князю Олегу Святославичу, бежит от пытавшегося его казнить Ярополка, помогает Владимиру, подбивает его на всяческие злодеяния, под конец фильма уговаривает князя напасть с ножичком на византийского императора, сообщая, что «подшил петельку» для ножа, а затем хулит Владимира за обращение в Христианство. Свенельд даже на общем скудном фоне героев фильма выделяется речью и манерами мелкого уголовника.

Реальный исторический Свенельд – один из ключевых персонажей Начальной летописи. Впервые он появляется в «Новгородской первой летописи младшего извода» под 922 годом в качестве влиятельного воеводы, которому предо-

---

<sup>14</sup> Историки оценили достоверность «Викинга» // Lenta.ru 12 января 2017 г.

ставлена дань с древлян и уличей. Если бы мы полагались на летописную хронологию, то 66 лет спустя, в 988 году, когда он действует в «Викинге», он был бы почти столетним старцем. Но на самом деле, конечно, перед нами хронологически разорванный на части довольно произвольно вставленными датами единый рассказ о гибели Игоря в 945 году.

«Игорь же сядяше в Киеве княжа, и воюя на Древляны и Угличе. И бе у него воевода именем Свендельд; и примуче Угличе, возложи на ня дань, и вдасть Свенделду... И дасть же дань деревьскую Свенделду и имаше по черной куне от дыма. И реша дружина Игореве: «се дал еси единому мужеву много»...

Рекоша дружина ко Игореве: «отрочи Свеньлжи изоделися суть оружием и порты, а мы нази; а поиди с нами, княже, на дань: а ты добудеши и мы». И послуша их Игорь, иде в дане, и насиляше им и мужи его; и возмья дань поиде въ свои град...»<sup>15</sup>.

Дальнейшие события хорошо известны: отпустив большую часть дружины, Игорь «с малою дружиною возвратися желая большего имения» и был убит восставшими древлянами. Весь этот эпизод, начало которого опущено в ПВЛ, показывает, что Свенельд имел значительный вес при дворе Игоря, возможно, был родственником Рюриковичей, по-

---

<sup>15</sup> Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. 3. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.: Языки славянской культуры, 2000, с. 109–110.



лучал экстраординарно большие пожалования, явно раздражавшие окружение князя. Весь клубок конфликтов, приведших к гибели Игоря, начался именно с зависти дружины Игоря к дружине Свенельда, что и привело к попытке собрать дань с древлян, предоставленную Свенельду, во второй, а потом и в третий раз.

После убийства Игоря Свенельд вместе с Асмудом руководит подавлением мятежа древлян и воспитывает Святослава. Не исключено, что именно он фигурирует у Льва Диякона в описании войны Византии со Святославом под именем «Сфенкела», однако на пути отождествления встаёт тот факт, что Лев прямым текстом описывает гибель Сфенкела и употребляет слово «труп», в то время как Свенельд упоминается в договоре Святослава с греками. На обратном пути Святослава на Русь он даёт ему совет обойти днепровские пороги на конях – Святослав не следует этому совету и гибнет, а Свенельд благополучно прибывает в Киев, где служит Ярополку Святославичу.

Сын Свенельда Лют встречается на охоте с князем Олегом Святославичем древлянским, который убивает Люта (возможно, Лют заехал с охотой в древлянскую землю, и Олег счёл это посягательством Свенельдича на свои права). Свенельд возненавидел Олега и начал подстрекать Ярополка к войне с ним, чтобы отомстить за сына. Когда война началась, Олег был разгромлен и погиб во рву крепости Овруч, а Ярополку принесли его окровавленное тело, князь попрек-

нул Свенельда: «Яже се ты сего хотяше». На этом история Свенельда заканчивается – вряд ли Ярополк его убил, скорее всего, отправил в отставку, а вскоре престарелый Свенельд умер.

Вся история мести Свенельда Олегу изложена в Начальной летописи ясно, без разночтений и обиняков\*. Параллельных источников этой истории нет. Следовательно, нет никаких оснований и оправданий для выворачивания этой истории наизнанку в духе «красная конница Гудериана остановила половецкие танки Жукова, рвущиеся по приказу Гитлера к Таганрогу».

Решительно невозможно понять, зачем понадобилось это абсурдное отступление от летописи и почему Свенельд заменил в истории Владимира реального наставника князя – Добрыню. То ли авторам не понравилось слишком славянское имя былинного богатыря, то ли они решили, что «Добрыня» должен непременно делать добро, а для злодейств имя «Свенельд» подходит лучше. Так или иначе, во всей истории Свенельда мы видим лишённое всякого художественного смысла выворачивание истории наизнанку.

## **Владимир не насиловал рогнеду**

Изнасилование Владимиром Рогнеды на глазах у родителей не фигурирует в «Повести временных лет», не принадлежит Начальной летописи, появляясь лишь в одном позднем

известии Лаврентьевской летописи, под 1128 годом. В этой истории есть все черты позднейшего литературного сочинительства при помощи тенденциозного переписывания Начальной летописи (о чём автор написал специальное небольшое исследование «Владимир не насиловал Рогнеду», см. приложение к настоящей книге).

Но, допустим, сценаристы фильма не обязаны заниматься тонким источниковедческим анализом – раз где-то в летописи написано, что изнасиловал, значит изнасиловал. Однако изготовители «Викинга» не справились даже с простым воспроизведением текста Лаврентьевской летописи 1128 г.

В фильме ничего не сказано о том, что Рогнеда уже просватана за Ярополка и её выбор – выбор между двумя братьями. Соответственно, совершенно утерян смысл летописного эпизода: Владимир захватывает Рогнеду, чтобы она не досталась Ярополку, и устанавливает власть над Полоцком, убив Роговолода и его наследников.

В Лаврентьевской летописи рассказывается, что Добрыня велел Владимиру «быти с нею пред отцем ея и матерью, потом отца ея уби». Однако в «Викинге» убивают и отца Рогнеды Роговолода, и её мать – бессмысленная жестокость даже по тем варварским временам и очевидное противоречие источнику.

В Начальной летописи ничего не говорилось об изнасиловании Рогнеды на глазах родителей, зато ясно сказано: «уби Роговолода и два сына». И это вполне логично: захватив По-

лоцк Владимир не хотел оставлять наследника Роговолода мужского пола. Точно в издевательскую насмешку над летописцем, Владимир в «Викинге» щадит сына Роговолода.

## Беда без блуда

В рассказе о гибели князя Ярополка создатели «Викинга» ухитрились обойтись без её центрального элемента – многоходового предательства княжьего воеводы Блуда, одного из самых впечатляющих предательств в мировой истории.

Блуд был воеводой Ярополка, но польстился на слова Владимира, что будет ему «в отца место», и своего князя предал. Зная, что киевляне любят своего князя, а потому не дадут с ним расправиться, он рассказал Ярополку, что киевляне пересылаются с Владимиром, запугал и уговорил перебраться в маленький город Родень на реке Рось. Владимир занял Киев и осадил Ярополка в Родне, так что войско последнего начало голодать. Летописец передаёт пословицу: «Беда аки в Родне». Доведённого до отчаяния Ярополка Блуд уговорил сдаться Владимиру на милость, привёз в Киев на переговоры, где закрыл дверь перед сопровождавшими Ярополка дружинниками, и того убили Владимировы варяги.

Из всей этой «многоходовочки» в «Викинге» относительно неискажённо показан только момент убийства Ярополка. Роль Блуда сведена до второстепенной. Владимир занимает уже оставленный Киев, и Ярополк прячется не в Родне, а по-

чему-то в крымских горах. Пойти на переговоры Ярополка заставляет не голод, а захват Владимиром его беременной жены-гречанки, матери будущего Святополка Окаянного. К этой женщине герой Данилы Козловского в фильме испытывает платонические чувства, в реальности же летописец предельно конкретно сообщает, что Владимир жену Ярополка «залеже», хотя она была «непраздна»<sup>16</sup>.

Реального Ярополка невозможно было, конечно, пронять романтикой: его жена-гречанка была пленницей, уведённой Святославом греческой монахиней. Ярополк готов был ради союза с Полоцком жениться на Рогнеде, а сам в то же время вёл переговоры с германским императором Оттоном II о браке с его родственницей и крещении.

После того как в «Викинге» был попросту выброшен за борт центральный сюжет, связанный с судьбой Ярополка, потерял главный смысл, связанный с предательством, почти совестно упрекать авторов фильма в мелочах. Например, в том, что они сжигают тело Ярополка, хотя летопись сообщает, что в 1044 году Ярослав Мудрый велел выкопать кости дядей – Ярополка и Олега, крестить их и положить в Десятинной церкви. Или в искажении истории Варяжко, который, конечно, и впрямь присоединился к печенегам и воевал с Владимиром, но затем Владимир привлёк его на свою сторону, дав ему клятву. В фильме Владимир убивает Варяжко после утомительной схватки в грязи.

---

<sup>16</sup> ПСРЛ Т. 3, с. 127.

## Сени мои, сени

Большинство зрителей «Викинга» удивляется, что за странные лысые грязные люди в кожанках изображают языческих жрецов. Спору нет, мы немного знаем о том, как выглядело славянское жречество, и несомненно, что лубочный образ чистенького седовласого волхва – чистейшая выдумка.

Но несомненно и то, что жрецы Владимира выглядели не так, как показано в фильме. Немногие дошедшие до нас источники это исключают. Например, изображение на камне из Арконы, славянского святилища на Рюгене, даёт образ предполагаемого жреца как человека с короткой бородой, в меховой шапке и длинном широкополом кафтане, держащего в руках огромный рог.

Однако если ошибаться в смутной истории славянского жречества простительно, то нет никакого извинения ошибкам в истории первых христианских мучеников на Руси, изложенной в летописи с точностью GPS-навигатора.

Начальная летопись рассказывает о том, как у варяжского воина, который служил князю-язычнику, скрывая свою веру, сына выбрали жребием в жертву богам. Варяг резко отказал пришедшим к нему домой за сыном посланцам, те передали его речи киевлянам, которые, вооружившись, окружили двор варяга. «Если богам нужен мой сын, пусть придут сами и его заберут», – обличал язычников варяг, стоя на высоких

сениях своего дома. Разъярённые язычники подрубили высокие сени и погубили отца и сына. Позднее, сообщает летописец, именно на месте гибели первых мучеников Владимир воздвиг во искупление Десятинную церковь<sup>17</sup>.

То есть летописец сообщает, *где именно* убили варягов – в их частном доме, где ныне Десятинная церковь. Указание на высокие сени дома воина разрушает, кстати, любимую апологетами «Викинга» тему, что в Киеве не было высоких просторных изб северной конструкции, а были лишь грязные полуземлянки. Единственный частный дом, упоминаемый в Начальной летописи, оказывается с высокими стенами.

Вместо этой ясной локализации в собственном доме варяг в фильме бежит с сыном по улицам Киева, отмахиваясь от язычников, а потом забирается на оборонительную башню города, которую под ним и подрубают, точно позабыв, что по сценарию в этот момент идёт война.

Зачем нужно выворачивать вполне ясно и геолокационно точно изложенную летописцем историю, превратив отвергшего языческие суеверия мученика в загнанного зверя, почти случайную жертву – непонятно.

Заметим, кстати, что имена варягов-мучеников в летописи не названы и появляются довольно поздно: имя младшего – Иоанн, в проложном житии, а имя старшего – Фёдор, во все в XVII веке, и оно явно ошибочно. В проложном житии Владимира упоминается «церковь святая мученика Турова,

---

<sup>17</sup> ПСРЛ Т. 3. С. 130–131.

и то бысть первый ходатай нашему спасению». Скорее всего, старшего варяга звали «Туры» или «Тор»<sup>18</sup>. Назвав фильм «Викингом», знать такую деталь, конечно, не обязательно, но весьма желательно.

## Печенеги против Византии

Центральное место в «Викинге» занимает осада печенегами Киева. Такой осады в правление Владимира источниками не зафиксировано. Печенеги единственный раз брали Киев в кольцо в 968 году, когда княгиня Ольга и три её внука, включая Владимира, затворились в городе и ждали помощи от Святослава. Но со штурмом крепостей у печенегов, как и у всех степняков до монголов, было плохо, и лезущие на стены кочевники не вызывают ничего кроме недоумения.

Особенно глупо выглядит снятие печенегами осады с Киева после прибытия ромейских послов, сопровождаемое формулировкой: «Мы с ромеями не воюем». Очевидно, сценарист где-то слышал звон, что византийцы стремились поддерживать союз со степняками против Руси и других врагов, но в природе этого звона не разобрался.

Император Константин Багрянородный и в самом деле писал в трактате «Об управлении империей», что «пока василевс ромеев находится в мире с пачи-накитами, ни росы,

---

<sup>18</sup> Варяги-мученики // Древняя Русь в средневековом мире. Энциклопедия. М.: Ладомир, 2014, с. 104.



ни турки (в данном случае – венгры – *Е.Х.*) не могут нападать на державу ромеев по закону войны»<sup>19</sup>. Но даже из этих слов Константина – «пока» – очевидно, что дружить с печенегами у византийцев выходило не всегда.

В 917 году греки пригласили печенегов к совместному походу на болгар, но из-за глупости рассорившихся византийских полководцев печенеги сменили сторону и ушли (как утверждает «Повесть временных лет» по Ипатьевскому списку) или, как утверждают болгарские источники, совместно с болгарами разбили греков у реки Ахелей. «В 934 году печенеги совместно с русскими и венграми ведут большую войну против Византии. Это был первый поход венгров против империи, который закончился временным захватом ими Фракии и заключением мира с императором»<sup>20</sup>. В 943 году разбитый в 941-м под Царьградом Игорь отправился во второй поход на Византию, взяв с собой печенегов.

Нападения печенегов на Киев в 968-м и на Святослава в 972-м, *возможно*, были связаны с инициативой византийской дипломатии, но прямых свидетельств источников об этом нет. Однако после убийства Святослава борьба с печенегами стала для русских князей кровной враждой.

Всё правление князя Владимира было одной ожесточён-

---

<sup>19</sup> *Константин Багрянородный*. Об управлении империей. М.: Наука, 1991, с. 39.

<sup>20</sup> *Князький КО*. Византия и кочевники южнорусских степей. СПб.: Алетей, 2003, с. 15.

ной войной против печенегов. «Бе бо рать велика бес престани» – сообщает ПВЛ<sup>21</sup>. Великий князь ставил новые города, насыпал оборонительные валы, выставял богатырские сторожи. Уже в древности начал складываться эпос о печенежской войне – его ещё нет в Начальной летописи, но уже в ПВЛ включаются истории о кожемяке-единоборце и о белгородском киселе. Позднее этот эпос преобразуется в цикл богатырских былин\*. Ярослав Мудрый окончательно разбил печенегов в 1036 году вынудил орду сместиться с Днепра на Дунай, и печенеги превратились в вечную головную боль Византии.

В 1046–1053 гг. при Константине Мономахе Византия пережила мучительную войну с печенегами. А окончательно разгромить их удалось лишь императору Иоанну II Комнину причём радость от его победы над кочевниками при Берое в 1122 году была столь велика, что в Константинополе был установлен специальный «день победы» – «праздник печенегов».

Никакого византийско-печенежского союза не существовало, Константину Багрянородному приходилось лишь мечтать о нём, а большую часть своей истории печенеги ожесточённо воевали с ромеями.

---

<sup>21</sup> Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. 1. Лаврентьевская летопись. М.: Языки славянской культуры, 1997, стб. 127. Подробнее см.: Россия и степной мир Евразии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006, с. 65–76.

# Битва при Каннах, или Зачем Владимир брал Корсунь

Чрезвычайно анекдотично звучит в «Викинге» фраза Владимира: «Мне нужна сила ромеев». Перед нами открытое искажение истории. Не Владимиру была нужна сила ромеев, а императору Василию II была нужна сила русов.

В фильме измотанная печенежской осадой русская дружина в роли византийских наёмников (странная плата для наёмников – принцесса) отправляется отвоевывать для василевса восставшую Корсунь, сопровождаемая теми же печенегами в роли заградотряда. В реальности в обмен на руку порфирородной принцессы Владимир предоставил шурина Василию шеститысячный русский воинский корпус, который спас императора от неминуемого свержения мятежным полководцем Вардой Фокой. В апреле 989 года русский корпус Василия разбил войско Фоки, а сам мятежник умер от поданой ему перед сражением чаши с отравленным вином.

Разгром русскими Фоки означал смену эпохи решающего влияния в византийском войске армян и грузин, поддержавших узурпатора, на эпоху доминирования русов. При этом русы жестоко расправились с конкурентами. Армянский историк, современник Владимира Степан Таронский по прозвищу Асохик, рассказывает, как в ходе похода Василия II в Армению и Грузию из ничтожной ссоры выросла массовая

резня:

«Из пехотного отряда рузов какой-то воин нёс сено для своей лошади. Подошёл к нему один из иверийцев и отнял у него сено. Тогда прибежал на помощь рузу другой руз. Ивериец кликнул своих, которые, прибежав, убили первого руза. Тогда весь народ рузов, бывший там, поднялся на бой: их было 6000 человек пеших, вооружённых копьями и щитами, которые просил царь Василий у царя рузов в то время, когда он выдал сестру свою замуж за последнего. В то же самое время рузы уверовали во Христа. Все князья и вассалы тайкские были побеждены... ибо гнев Божий тяготел над ними за их высокомерие»<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Васильевский В.Г. Варяго-русская и варяго-английская дружина в Константинополе XI–XII вв. // Избранные труды по истории Византии (Труды В.Г. Васильевского). В 2-х книгах (4-х томах). Кн. 1. М.: ДАРЪ, 2010, с. 214.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.