Алексей Фирсов.

Оригинал статьи здесь.

Фильм «Викинг» достаточно долог и однообразен для того, чтобы прямо в кинозале успеть сделать набросок ключевых особенностей российского кинематографа в качестве инструмента массового воздействия.

История всегда будет ключевым ресурсом национальной идеологии. Общество с диагнозом аномии – потери ценностных ориентиров и понимания собственного генезиса – требует самоинтерпретации. В рамках культивируемой социальной инженерии была поддержана справедливая в целом стратегия: образ прошлого определяет восприятие настоящего и мотивацию для будущего. Поэтому населению нужно вернуть историю, желательно непротиворечивую, линейную, мотивирующую. Несколько промежуточных звеньев в прошлые годы были отыграны, возник вопрос об истоках национальной идентичности и – был создан «Викинг». С удивительно точно выбранной цитатой Мао Цзэдуна в начале картины: «История – симптом, заболевание – это мы».

Такая линия может оказаться вполне рабочей, но у нее есть свои ограничения. Ряд пластов национальной истории уже вскрыт и утилизирован, но, как и в нефтяном бизнесе, здесь есть где бурить и качать, отыгрывая набор традиционных скреп: собирания земель, симфонии власти и православия, коварства соседей и народного героизма. Превращение истории в идеологическую ренту не является, конечно, последним изобретением; проблема в другом – «распалась связь времен». Полученный результат не производит «органический синтез» прошлого и не опрокидывается в будущее, то есть не создает образцов, которые могут быть транслированы в перспективу. Залезть под мухоморами на крепостную стену, пройти радикальное духовное преображение – все это гражданам уже неинтересно, особенно на фоне новогоднего запоя. Отчасти это, конечно, связано с крайним дефицитом самого образа будущего – не во что опрокидываться.

Возможно, стоит начать с того, чтобы различать в общественной памяти, как и в памяти индивидуальной, ее краткосрочный (операционный, связанный с настоящим) и долгосрочный, уходящий в колодец времени, уровни. Почему важно это различение? Потому что эти сектора работают по-разному. В сознании отдельного человека знание о том, что сегодня я должен позвонить Василию Петровичу и знание о том, что 20 лет назад я закончил Московский университет – это разные виды памяти, которые находятся в разных секторах мозга и работают по разным принципам, хотя и то, и другое мы помним. Нагружая ценностной повесткой то, что случилось с очень условными «нами» более 1000 лет назад, мы имеем дело уже не с историей, мы имеем дело с костюмированным настоящим.

По этой причине невозможно в российском контексте собрать картину прошлого в один органичный, целостный узор – сразу пройдут трещины, вызванные ценностным расколом настоящего. Извлеченное даже из глубины веков событие либо моментально актуализируется, служит точкой конденсации современных накопленных противоречий, либо – и здесь мы подходим к феномену «Викинга» – ограничивается легко очерченным внешним контуром минувших событий. По ряду соображений второе лучше, но не идеально.

С одной стороны, фильм пытается задать понятный исторический вектор: грязь и кровавые культы, измены и убийства вызывают мощную внутреннюю трансформацию героя, доводя его до предела. Поэтому два этапа его жизни нагружаются диаметрально противоположной колористикой, уже вызвавшей критику «неославянофилов». Однако экзистенциальный прыжок, который совершает Владимир, оказывается в фильме каким-то компьютерным, геймерским – красиво сыгранным в сам момент перехода, но слабо подготовленным общей логикой фильма. Не умея работать с внутренними мотивами, динамикой духа, авторы работы уходят в чистый акционизм, вытесняют смысловую сторону чистым действием, попросту говоря, «мочиловом». У его героев вообще нет фиксации, осознанной статики, они действуют по

моментальному принципу «стимул – реакция», словно это не люди, а функции.

Фильм как бы хочет, но не умеет сказать нечто важное, он «немотствует»; гораздо проще оказывается сжигать хронометраж в монотонных батальных сценах. Выбор князя Владимира остается его личным решением, а не исторической развилкой, обыгранной, пусть и схематично, в той же «Повести временных лет«; принятие греческой версии православия и обусловленные этим дальнейшие зигзаги нашей истории, то есть сама историчность действия, историчность самого Владимира уходят на периферию и уступают место внешнему скольжению героя по условному событийному ряду. Камера вплотную приближается к событию, «наезжает» на его героев и за счет этого теряет историческую панораму.

Замещая пустоту внутреннего содержания, кинематограф пытается работать на экстремальных точках. Его герои находятся в ситуации постоянного стресса, им нужно все время балансировать в пограничных ситуациях между жизнью и смертью, быть в надрыве, рубке, накале, фатальной ловушке. Кино теряет чувство обыденного, теряет жизненное пространство как таковое. А значит – лишает зрителя возможности самодинтефикиции с героем.

Все это создает удивительный феномен масштабной и бессмысленной идеологической работы. Если представить себе состояние зрителя перед просмотром как некое «a», после просмотра как «b», то мы по факту видим, что «a» практически равно «b». Изменения не случилось. Искусство здесь теряет свою основную функцию – трансформировать субъекта, обеспечивать в нем хотя бы минимальный внутренний сдвиг. Под воздействием даже мощного, суггестивного, дорого сделанного кинематографического импульса человек практически не меняется. В том числе и в том направлении, в каком хотели бы это делать социальные дизайнеры идеологического ландшафта.

Характерная особенность сюжета «Викинга»: он раскрывает мир как систему ловушек, каждая из которых порождает цепочку следующих. Сначала в западню попал один князь, потом второй

князь, потом еще князь, в западню попадают жены князей, их дети и слуги; печенеги, викинги и греки, и боги киевлян тоже попали в западню; если твой враг не окажется в западне, то завтра — ты. Возможно, такой же ловушкой становится здесь и кинозал с просмотром российского блокбастера.