

Довкола «Аерограда»

Вадим Скуратівський



Кадри з фільму «Аероград». Режисер Олександр Довженко, 1935

6 листопада 1932 року, напередодні головного державного свята, виходить на екран Довженків «Іван». А потому, 1934-го, фільм посилають у Венецію, де він на тамтешньому фестивалі отримує нагороду «за найкращу програму, представлену державою». А проте остаточне, вже абсолютне одержавлення явища Довженка було облаштоване пізніше. «Аероград» вийшов двома роками після «Івана», у той же маркований наддержавою її найголовніший день.

Що ж було поміж тими днями в житті Довженка? У його кінематографі? У тій наддержаві? У тодішньому світі?

...Після «Івана» життя Довженкові в Україні вочевидь нема: безперестанне цькування. І «окремо», і в страшному контексті адміністративно-поліційної параної. Розпочинається «всеукраїнська», «Центром» облаштована репресія всіх і кожного. Всіх «класів» і всіх «соціальних груп». Від уже приреченого на загибель селянства до інтелігенції всіх світоглядних кольорів – від останніх «націонал-лібералів» і таких же «демократів» до сільських вчителів. «Ніби перед апокаліпсисом», як пізніше скаже один сучасник.

...І от на Довженкові саме тоді зупинилася зіниця вождя-василіска. Замість переповідати характеристики демонічної його політики, зупинимося на одній: генсек-імператор чи не віртуозно обирає собі кадри із ніби чужої йому царини: художньо-гуманітарної. Абсолютне-посмертне! – «посмертного» Маяковського, і «передсмертне» – Горького. Свого роду «гальванізація» обох, їхнє штучне «мертвіння» «для пользы дела» (Олександр Солженіцин). А поряд – чи не десять років схожої гри з Михайлом Булгаковим. І поряд – прихована (а то й неприхована) ненависть до Андрія Платонова, Сергія Ейзенштейна, Осипа Мандельштама, Бориса Пільняка. Гра-на-вбивство.

І в ту обойму так чи так «патронованих» диктатором потрапляє Довженко. Потрапляє прямо в кабінет вождя! Де висить карта нової імперії. А поряд із нею – уявна «гео-

політична» карта світу, що його тоді ділять поміж собою сильні цього світу.

Спробуймо бодай схематично реконструювати монолог господаря кабінету і хазяїна півсвіту. Та розпочнімо з кінця монологу... З того, що морем улітку 1934-го із декадентської Європи у загадкову країну якогось «небаченого в історії надпоступу» пливе з дружиною Кларою французький письменник Андре Мальро. Щойно він отримав Гонкурівську премію за роман про китайську революцію «Умови людського існування». Роман, який струснув чи не всю «семіосферу» тієї Європи. І Мальро, скориставшись запрошенням на Перший з'їзд радянських письменників, пливе – аби зустрітися з Довженком: щоби той екранізував його роман (можна собі уявити приховану образу особистого друга Мальро, тоді вже славетного Ейзенштейна, якого паризький друг «чомусь» обійшов своїм кінопроектом). Мальро з'являється в Москві, а Довженко вже на Далекому Сході – знімає зовсім інше кіно. Паризькому гостеві довелося обійтися Ейзенштейном. Хутко розпочалася робота над сценарієм – але хутко й закінчилася. З огляду на ту уяву, а проте діаболічно-печерну геополітичну карту.

Досі історіографи та історіософи далеко ще не осмислили особливість ніби планетарної експансії червоної імперії. Справді, планетарний факт тієї експансії очевидний. Але вже в другій половині 1920-х очевидний і острах Сталіна перед можливою перемогою комуністичної революції – в гіперіндустріальній Німеччині і в гіперселянському Китаї. То чим буде ще не впорядкована ні європейською індустрією, ні далекосхідним конфуціанським етосом невинної праці анахронічна і водночас анархістська Росія?! З Німеччиною Сталін впорався, нейтралізувавши її комуністів і соціал-демократів, капітально їх пересваривши. А от китайські комуністи його не послушали, нібито, всупереч його вказівкам, розсварившись із «націоналістом» Чан Кайшеном, потаємною сталінською креатурою.

Відтак на тій «карті» залишилася неупокорена Комінтерном Японія. А їй доволі було свого «імператорського соціалізму» і взагалі своєї власної ненависті до «декадентського Заходу». Отож, треба було за тих умов облаштовувати вже не «світотвору революцію» на Далекому Сході, а власний Далекий Схід. Ось так і зупинився на тій «карті» чортів палець – у напрямі Сходу і майбутнього фільму.

Китайська ж революція одним помахом того пальця була відправлена до «грецьких календ» – вкупі з геніальним романом її співця. До того ж, розпочався спочатку повільний, а далі стрімкий процес Сталінової спілки з Чан Кай-шеєм, який «благополучно» завершився ситуативним, але міцним і воєнним, й іншим союзом (кінець 1930-х). Схоже, що й Мальро, й Ейзенштейн у своїх зусиллях до згаданої екранізації так і не зрозуміли, що геополітична кон'юнктура довкола неї змінилася.

Але найголовніше біля тієї «карти», біля «діалогу» в її по-нурій тині.

...На початку XX століття остаточно виявилось, що кількості просування Росії на Далекий Схід мало результати більш ніж скромні. І морські, і сухопутні «цусіми» там Росії, і загальна господарча невпорядкованість гіперрегіону, що внаслідок їх наприкінці 1910-х на початку 1920-х Росія ледве не втратила той Схід узагалі.

Молода сталінська імперія, відповідно до своїх амбіцій, розпочала нове освоєння Далекого Сходу, сказати б, з чистої, себто залитої кров'ю сторінки. Одразу ж належить брати бика історії за роги: першоосновою того освоєння стала вимушена «міграція» незліченних людських мас на той Схід. А власне, творення там гігантської системи «мертвих домів» нового гатунку. Нові каторги у вигляді астрономічного числа «трудохвортів» дармової рабської праці, небаченої за своїми обсягами у світовій історії рабства.

Адже треба було забезпечити насправді ще зовсім неосвоєну околицю великого «трудохвортів», яким з неймовірною швидкістю став СРСР.

Ось так і постала нагальна потреба в «семіотичній» того «освоєння»: ідеологічно-публіцистичній, літературній, театральній і, зрозуміло, кінематографічній. «Аероград», отож, має немалий, а то й взагалі колосальний «семантичний», змістово однопорядковий з іншими мистецтвами (аж до просторових!) контекст. Але нині, в цьому «агітпропівському концерті», естетично залишається лише довженківський фільм.

...Ще раніше до згаданої «геокарти» викликали письменника, теж ніби питомого українця Петра Павленка. Який до 7 листопада 1937-го і переписав свій багатосторінковий епос «На Сході» – про майбутню успішну «для нас» «нашу війну» зі східним імператором. Нині ця проза становить уже не так літературний, як «археологічний» інтерес.

Десь водночас зі зйомками «Аерограда» була написана «фентезі» теж нашого земляка Василя Яна. Про майбутній же конфлікт усіх тихоокеанічних сил одне з одним. «Фентезі» закінчувалася картиною капітуляції Японії, яка не витримала... американських «атомних» бомбардувань. «Фентезі» ця, на жаль, і досі не надрукована... І взагалі: тоді була белетристична злива довкола можливої інвазії

«японських самураїв» на нашу далекосхідну землю. Після «Аерограда» мали місце – у передвоєнному часі – і кінематографічні підступи до цієї теми. Приміром, «Волочаївські дні» братів Васильєвих.

Усе це залишилося на нині забутих полицях бібліотек і фільмотек. «Аероград» же, створений за тими «геополітичними» напучуваннями в умовах, ніби наближених до абсолютного «психологічного» нуля, залишається і в кінематографічній, і в іншій пам'яті людства. Хоча, зрозуміло, в різних оцінках. Сталін вважав довженківський фільм «доброякісним» продуктом свого «агітпропу». Годар – незрівнянної екранної сугестивності видовищем. А Богдан Жолдак – високим зразком «соціалістичного абсурду». Але художнє життя фільму триває...

Сталіну потрібна була, так би мовити, вичерпна експозиція далекосхідного, вже підрадянського новоосвоєння Далекого Сходу. Кадри фільму – сухопутні, морські – а особливо «військовоповітряні» – досі зберігають свою дивовижну художню силу. Але ж справді – яка сила, який інтуїтивний і разом із тим точний, аж «архітекстурний», розрахунок власне кінематографічного ефекту тих кадрів!

...С. М. Ейзенштейн, якого, навіть не відаючи про це, обійшов Довженко в кінопроекті Андре Мальро (зазначимо, що російський кінорежисер свого часу здобував японістську освіту – в Академії генерального штабу Червоної Армії!), усе життя працював над сюжетами «імперії знаків» (Р. Барт про японську цивілізацію). Він якось спостерігав на військовому параді на Красній площі поведінку японського військового аташе, коли той споглядав грізні хмари радянських військових літаків, які пролітали над площею. Жоден м'яз на японському обличчі не здригнувся, але руки за спиною судомно рухалися, видаючи те, що творилося тієї хвилини в японській військово-дипломатичній душі!

Отож можна собі уявити, що робилося з носіями «жовтого імперіалізму», коли вони дивилися авіаційні гіперболи у своїх спеціальних переглядових залах. А напевне ж дивилися... Схоже, що Сталін задля таких переглядів і постав у ролі генерального продюсера «Аерограда».

А проте, «Аероград» кінорежисера, який, працюючи, геть забував будь-яку кон'юнктуру на користь художньої правди, подає і міфологізовану динаміку «Звенигори» та «Арсеналу»; і панораму Неба і Землі в «Землі», й індустріальний гіперпейзаж «Івана»; подає у могутньому новому синтезі, який долає те тоталітарне спецзамовлення, нагадуючи нам про безприкладне могуття режисерської мислі. Щодо кон'юнктури – вже не геополітичної, а ніби просто політичної. Де ще і в якому кіно, хто зумів так передати трагедію упослідженого історією жіноцтва? Плач українських бабусь у «Землі», що їх ось-ось «розкуркулять», плач руських жінок-старовірок, які стали вдовами, – в «Аерограді». Цей фільм – ніби антропологічне свідчення абсолютної неупокореності мистецтва як такого.

Теодор Візенгруд Адорно колись сказав: неможливо писати вірші після Освенціму. А в самому Освенцімі? «Аероград» же створений у радянському Аушвіці 1930-х. А проте він – є. Всупереч аушвіцам.