

Саква, Олександр. Дзвони Холодного Яру [Текст] : [історичний фільм «Чорний ворон» за романом українського письменника, мешканця Деснянського району Василя Шкляра] // Кіно-театр. – 2020. – № 2. – С. 7-9 .

https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2427

Дзвони Холодного Яру Очікування й побачене

Кому до смаку здатність Тараса Ткаченка творити екранно тонкі настроєві стани, етюди інтимного штибу й приватних почувань, той з долею остраху чекав на його «Чорного ворона». Бо хай дія роману Василя Шкляра і обмежується малим клаптом нашої землі, та масштаб, ємність і оголена суть двобою повстанців Холодного Яру з хмарами червоних зайд, здавалось, робили непридатними звичні вміння режисера. На щастя, глядацькі побоювання відступають перед категоріями, якими живе стрічка, втім, дрібних каменів спотикання фільму позбутися не вдалось. Хоч як це дивно, вони лежать у царині, де Тарас Ткаченко зазвичай не хибує (маю на увазі психологічну правду ситуацій). Щоб не бути голослівним, наведу два приклади, де життєва вірогідність кульгає.

З потягу виходить головний герой фільму Іван Чорновус (надалі – Чорний Ворон). Він стає свідком, як чекіст Птіцин бандитськи «експропріює» продукти в селян на

пристанційному ринку. Іван стає на захист одного зі скривджених земляків. І коли б не втручання прибулого в цю мить на станцію нового начальника Птіцина, майбутнє оборонця з його вагітною дружиною передбачити було б неважко. Та ж Іван не запальний юнак, він – учасник Першої світової війни, кавалер Георгіївського хреста трьох ступенів, бойовий офіцер і не самогубець, життя знає, тож не легковажив би собою й дружиною за відібрані в незнайомця харчі. І це початок фільму, де довіра до кінореальності тільки зароджується.

Виникає до авторів стрічки й таке питання. Якщо чекіст хоче завербувати героя до своїх лав, навіщо катувати його батька? Кому не ясно, що це дасть зворотний ефект? Викликає подив і епізод, коли дівчина-зв'язківець зі сплюндрованої московськими зайдами обителі біжить до лісового сховку загону Ворона, застаючи отамана зненацька. Та ж варту ставлять навіть пластуни-підлітки... Втім, це майже все, об що можна спіткнутись.

Тепер про мистецькі чесноти. Найперше тішить, що фільм не зійшов на завчені рейки голлівудського бойовика, де герой-одинак мститься за вбитого батька, а мораль історії

улягає у формулу: «Не будіть кару!». Мотиви Ворона та його побратимів виходять за межі відплати варавиним синам, що без упину вивалюються з потягів, щоб знищити холодноярців. Для козацьких отаманів неприпустима сама думка про те, що в них відберуть волю й Україною будуть правити нахабні червоні окупанти. Визвольний чинник спротиву сміливців не вгасає у фільмі і не відходить на другий план у сценах запеклих збройних сутичок. Це неослабне та органічне тримання високої ідеї руху є безперечним здобутком стрічки.

Наступний її актив – буттєва речовина твору, спосіб відтворення й презентації кінореальності, що воскрешає буремні 20-ті. Експресія фільму стоїть на двох підвалинах – динаміці подій, що мчать до невблаганної розв'язки, та способі творення героїв кінооповіді. Таємна норма стрічки – нічого випадкового, невмотивованого, довільного. Монтаж активний і є двигуном форми, акторські образи картини формують осердя вислову. Вони карбовані, як на монетах. Ворон Тараса Цимбалюка, Вовкулак Павла Москаля, та навіть чернець-відлюдник Варфоломій у «химерному» виконанні Сергія Бабкіна, втілені з емблематичним узагальненням, що прагне

екранного символізму. (Цю спробу треба лише вітати, адже ми ще не маємо кінопантеону героїв визвольних битв потугою довженківського Щорса. Чи міг би історичний Веремій Чорновус стати прототипом такого образу? Так. Одначе, Чорний Ворон, як і Вовкулак, подані радше в стилістиці кіноплакату, ніж кіноепосу, а цього не досить.)

У цілому ж, вийшло на те, що стилістично фільм Тараса Ткаченка «не хоче» бути народним переказом, тобто легендою подій, які відійшли, всякчас наполягаючи на актуальності боротьби, що в історичному часі лише дещо змінила форму. В цьому сенсі «Чорний ворон» пройнятий одним – показом уроку історії, якому історією ставати зарано. Тож панівний настрій твору – гарт і воля в передчутті трагедії, з якою не розминутись.

У чому авторство стрічки?

Тут варто зважати на таке. Перед режисером стояло завдання не віднайти кіноеквівалент прози Василя Шкляра як певної самобутності, а, насамперед, здійснити переклад прози на мову екранну. На цьому шляху без втрат у постановника, на жаль, не обійшлося. Бо коли Ткаченко не переймається прагненням торувати якийсь особливий (фольклорний?) образний шлях, реальність стрічки переконлива й повносила, а ось

його спорадичні зусилля наснажити кадр надміром виразності, що тяжіє до символу, повноти якості не дають, бо історія розчинена в побуті і вповні постає в суціль буттєвих виявах, якщо вони, звісно, художньо вірогідні. А символічні силування постановника з образом чорного ворона, на жаль, не переростають в екранну метафору, хоч птах і вражає. Причина абеткова: поетика прози здійснює себе на принципово інших шляхах, ніж кінопоетика. І вирішальною тут є природа хисту митця. Скажімо, в Довженка полеглі солдати могли б піднятися з поля бою, щоб рушити в атаку, і ми б в це повірили, бо його пафос потужний і всеосяжний. А коли це робить у «Червоних дзвонах» Сергій Бондарчук, то замість піднесення ми немов чуємо мегафонний голос над знімальним майданчиком: «Підводиться перший взвод, другий, встає вся рота!». Немає величі, немає пафосу, немає мистецтва. Бо це тільки здається, що екран свою дійсність творить самочинно – ні, вона рукотворна. «Перевтілення» поетик (в екранізації) – не таїнство, а ремесло, – хай і того порядку, де владарює дар, поза яким одухотворення відсутнє.

У випадку з романом Шкляра і фільмом Ткаченка справді маємо дві виразні автономності, де стрічка не приховує походження, однак демонструє

мистецьку окремість. І це стосується не лише сценарної основи – більш пружної, доладної та політкоректної, ніж роман. Крім вдало знайденого балансу епізодів активної дії та миттєвостей самоплинного буття, фільм уперто обстоює прагнення не йти «проторованими слідами» своїх жанрових попередників. Це, приміром, видно в тому, як свідомо оминає Ткаченко загрозу вторинності, відмовившись від спокуси побудувати фільм на виграшній темі «інтелектуальної дуелі» Чорного Ворона з майстром пасток, чекістською сльотою з обласного ГПУ. Іван не грає за правилами чекіста, а діє у свій спосіб, відмінюючи засоби й світ чужинця.

Та найістотнішим свідченням незаємності кіновислову Тараса Ткаченка є серйозність його буттєвого запиту до своїх героїв – Ворона, Тіни, Вовкулаки, інших побратимів Івана. Режисер спрагло хоче знати, що рухає людьми, які не вважають своє життя надмірною ціною за перемогу ідеї, якій вони віддалися. «Я люблю волю. А її можна вигодувати лише кров'ю», – каже Ворон у Шкляра. У фільмі він самозречено діє – і край. А зрозуміти спонуку треба. В цих нотатках про стрічку, каюсь, замало аналізу кіномови «Чорного ворона» – то це ще й тому, що вона у

Ткаченко відразу переводить враження в осмислення, і мимоволі виходиш на дискурс. Але ж з якою насолодою режисер фільмує все, що робить людське життя прекрасним, – сцени кохання, братерських стосунків хлопців (адже холодноярцям переважно нема й 30-ти), і навіть ризики та небезпеку, що їх вони долають весело й відчайдушно. Саме тут Ткаченко й знаходить відповідь на болюче питання. Лідери повстанців саме тому й не могли поступитися більшовицькій почварі, бо люди, що так сильно люблять усі прояви життя, не могли погодитися на кастроване існування, тупе обмеження їхніх волелюбних вдач. У душах цих синів свободи, як і на їхніх прапорах, палало гасло «Воля України або смерть», а не – «Воля України або закордон». Тому на остаточні рішення вони йшли гордо, красиво й свідомо – їхня віра була непохитна.

Живим і ненарожденним

«Чорний ворон» – фільм, що прояснює політичну суть тогочасних подій. Їх чинники й рушійні сили в прямому сенсі названо своїми іменами. Правда, почасти лише названі, бо художньо розгорнути характеристики не вдається: надто багато завдань одночасно доводиться вирішувати Ткаченкові. Нічого невиправного, навчимося. Тим

паче, що більшість типів і явищ стрічки глядач бачить і сьогодні. Сила фільму полягає саме в тому, як точно він відтворює віками сформовану матрицю московського ставлення до України, її волелюбства й жаги свободи. Було б фатальною помилкою у всіх наших трагедіях і виразках вважати винною Росію. Але там, де це було і є, – було насправду і лише посилюється. «Чорний ворон» доводить: це не була громадянська війна в її класичному вигляді. Стинались не суспільні верстви, чиї корінні потреби набули такого антагонізму, зняти який можна лише шляхом насильницького усунення однієї із сил. Україна піддалася вторгненню більшовизму, що нацькував маси людей, активуючи їхні ниці, невитравні рефлексії – ситості, заздрості, страху, яничарства, байдужості. Винищення українства йшло шляхом подрібнення й звиродніння, розбрату, культивованого зайдами. Це не знімає з нас провини, та ясно вказує на першопричину поразки. Надто вміло діяли чужинці. Брехня, підступ і сваволя – три знаряддя московського поневолення, незмінні з часів Андрія Боголюбського. Тепер Кремль цю мерзоту називає гібридною війною. В цій частині політичного наративу «Чорний ворон» бездоганний, тож

глядацьке серце легко прощає йому хиби освоєння цілинного матеріалу.

Та все ж тема Визвольних Змагань більше зобов'язує, ніж захищає від провалів. Це спритники від мистецтва вважають, що національна героїка їх прикриє. А має бути навпаки: паразитуєш на святих поняттях – отримуй тавро негідника-ділка. (Про всяк випадок: Тараса Ткаченка ця теза не стосується жодним чином: режисер відважно взявся за складний матеріал в умовах, коли держава не забезпечила й половини витрат на фільм.) А потреба у творах такого ґатунку лише зростає.

повний текст читайте в паперовій версії журналу