

## ФЕНОМЕН ФІЛЬМУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» У КОНТЕКСТІ РОЗГЛЯДУ МОВИ ПОВІСТІ Й КІНОКАРТИНИ

*У статті розглянуто контекст створення, витоки впливу на кінематограф, сучасний стан вивчення художніх особливостей фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків». Пропонуються три сектори порівняльного дослідження мови повісті М. Коцюбинського та однойменного фільму.*

**Ключові слова:** «Тіні забутих предків», екранізація, мова кіно, монтаж, кадр.

*В статье исследуются контекст создания, истоки влияния на кинематограф, современное состояние изучения художественных особенностей фильма С. Параджанова «Тени забытых предков». Предлагаются три сектора сравнительного анализа языка повести М. Коцюбинского и одноименного фильма.*

**Ключевые слова:** «Тени забытых предков», экранизация, язык кино, монтаж, кадр.

*The article presents the context of production, sources of influence on cinematograph, contemporary studies of the artistic features of Serhii Paradzhanov's movie «Shadows of Forgotten Ancestors». The author proposes three sectors of comparative language research of the story by Mykhailo Kotsyubynskyi «Shadows of Forgotten Ancestors» and the same name movie.*

**Keywords:** «Shadows of Forgotten Ancestors», screen version, language film, frame.

В історії українського кіно фільм «Тіні забутих предків» — унікальне знакове явище: небагато інших українських стрічок (окрім хіба що фільмів з довженківської кіноспадщини) були підтримані в часи СРСР на найвищому державному рівні. Через п'ятдесят років після прем'єри, розпорядженням уряду України було створено Організаційний комітет з підготовки та відзначення ювілею цього фільму; затверджено план відповідних заходів, здійснено реставрацію звуку та зображення, тиражування відновленої версії. 4 вересня 2015 р. цю стрічку одночасно було показано в обласних центрах; організовано тематичну виставку, видано буклет про історію створення фільму; у Верховинському районі Івано-Франківської області, де знімалася картина, проведено урочисті заходи<sup>1</sup>... Та, незважаючи на заслужену увагу, залишається досить багато нез'ясованого як в природі тканини самого фільму (зокрема, його мовотворчого впливу на кінематограф), так і в обставинах його появи: як міг постати такий кінотвір за часів фактичного згортання «відлиги», боротьби з «українським буржуазним націоналізмом», ре-

лігійною атрибутикою, народною обрядовістю, утисками української мови?<sup>2</sup>.

Ще до початку роботи над фільмом режисер Сергій Параджанов зізнавався, що давно мріяв створити фільм, в якому на повний голос можна було б розказати про поетичну, талановиту душу українського народу<sup>3</sup>, і, не приховуючи власних амбіцій, ще до початку зйомок заявляв, що це буде шедевр! Відомо, що прем'єра відбулася у кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року, де виступив Іван Дзюба із закликом протестувати проти арештів української інтелігенції, що тоді почалися, а Василь Стус звернувся до глядачів кінозалу з проханням встати тим, хто підтримує цей заклик, — після чого почалися гоніння, попри які фільм пройшовся фестивалями світу і отримав досить гучну кінематографічну славу: 39 міжнародних нагород, 28 призивів на кінофестивалях (із них 24 Гран-прі) у 21 країні світу. За спостереженням Івана Дзюби, висловленим невдовзі після прем'єри в провідному тоді часописі «Искусство кино», поява цього фільму стає не просто святом українського мистецтва, а святом української душі, підтвердженням

того, що Україна може стати естетичною і духовною величиною у світі. У цій статті чи не вперше досліджується поетика фільму, його естетичні критерії, аналізується строката, часом і нищівна критика картини. Наголошується, що фільм не має нічого спільного зі звичними «утриманськими» екранізаціями і являє собою самостійний твір мистецтва, який своєю художньою сміливістю і «непередбачуваністю» вкинув у глибоке сум'яття ту частину «поціновувачів», якій в кіно понад усе до душі фотомонтажна благовидність і оповідна рутинна. Авторів звинуватили у формалізмі, абстракціонізмі, в тому, що цей фільм — «не зовсім за Коцюбинським»<sup>4</sup>.

Світове визнання, численні закордонні нагороди, міжнародні фестивальні призи, не полегшують долю стрічки, а її автори зазнають обструкції. Але часи змінюються, і в день 50-літнього ювілею прем'єри «Тіні забутих предків» стрічка демонструвалася на Першому національному каналі TV, де автори допису на сайті каналу пояснюють глядачеві головні чинники успіху фільму: «Коли по обидва боки камери творять генії: з одного — Сергій Параджанов, а з іншого — Іван Миколайчук, з'являється фільм, який півстоліття нікого не лишає байдужим... У «Тінях забутих предків» неперевершене все, тому що кожна дрібниця продумана режисером, кожен крок осмислений акторами, кожен рух схоплений оператором, і кожен звук тільки підсилює зміст. Це стрічка, в якій немає нічого зайвого, а надлишок емоцій підступає під горло з перших хвилин перегляду. І можна скільки завгодно разів намагатися коротко й лаконічно сказати, про що картина, але марно. Це не просто фільм — це історія, яка має своє життя»<sup>5</sup>. З цього тексту наш сучасник, як бачимо, нічого суттєвого про трагічну долю фільму та його творців не дізнається. У день ювілею прем'єри фільму «Тіні забутих предків» 4 вересня 2015 року, у кінотеатрі «Україна» виступили композитор фільму Мирослав Скорик, актриса, яка зіграла роль Марічки, — Лариса Кадочникова. Скориставшись позапротокольним моментом, Іван Драч також узяв слово і «проявив справжній бунтівний дух шістдесятництва», нагадавши Президентові України про фактично відсутній нині український кінематограф (на відміну від Росії, де олігархи свого часу суттєво його підтримали). У своєму виступі на урочистостях Президент України Петро Порошенко засвідчив, що якби не покоління шістдесятників — якби не Стус, Дзюба, Чорновіл — Україна була б іншою, і у відповідь на виступ І. Драча запевнив, що без

вагомого рядка в бюджеті щодо підтримки українського кінематографа, виховання українських патріотів, протистояння російській пропаганді — неможливі...<sup>6, 7, 8</sup>.

Як бачимо, цей фільм і нині впливає на громадську думку, нагадує про глибокі корені українського кіно, його світове визнання — на тлі неприпустимо жалюгідного стану нашого кіно сьогодні. Час вимагає глибшого й системного розгляду феномену цієї кінокартини — її суспільного, естетичного, кінематографічного впливів. З цією метою 6 березня 2015 року у Національному університеті «Києво-Могилянська академія» відбулася наукова конференція «Фільм “Тіні забутих предків” в Україні та світі. До 50-річчя виходу на екран», організована Центром кінематографічних студій НаУКМА та редакцією журналу «Кіно-Театр». Кінотвір розглядався у кількох розрізах: англomовних досліджень українського поетичного кіно (Ольга Брюховецька), ролі художників у створенні стрічки (Ольга Петрова), звукової складової образності (Оксана Бут), стилю Сергія Параджанова (Сергій Тримбач), національного як загальнолюдського (Лариса Брюховецька); аналізувалися політичні та історичні контексти (Роксолана Свято), рецепція фільму у Польщі (Олена Бабій), його світовий контекст (Анастасія Пашенко), бібліографія (Наталія Казакова); повідомлялося про діяльність музею фільму «Тіні забутих предків» у Верховині, наявність маршруту екскурсій місцями Карпат, де знімався фільм (Василь Нагірняк). Наша коротка доповідь стосувалася естетичних проблем екранізації на прикладі мовних збігів та відмінностей повісті М. Коцюбинського і фільму С. Параджанова<sup>9</sup>.

Щоб зрозуміти естетичні витoki «Тіней...» оглянемо (бодай побіжно, бо ця підтема потребує глибшого аналізу), що ж діялося на той час у світовому кіно, яким був тодішній світовий кіноландшафт, який контекст появи нашого кіношедевр? На думку багатьох дослідників 50–70-ті роки ХХ ст. вважаються чи не найпліднішими в естетиці світового кіно, в розвиткові його мови. Перелічимо хоча б знакові фільми, що вийшли у світ майже синхронно з «Тінями...»: «Вісім з половиною» (1963) Федеріко Фелліні — справив колосальний вплив на розвиток світового кінематографа, значно розширив горизонти кіномови; «Маргаритки» (1966) Віри Хітілової, лідерки чехословацької «нової хвилі» — монтаж, функціональне використання кольору дещо перегукуються із мовотворчими знахідками С. Параджанова, (хоча навряд можна стверджувати про запози-

чення); «Фотозбільшення» (1966) Мікеланджело Антоніоні — метафоризм цієї стрічки також впливає на кіномову, зокрема, на художнє вирішення фільму Френсіса Коппола «Розмова» (1974), на поважну кількість інших фільмів<sup>10</sup>... Трохи раніше з'являються «Чотириста ударів» (1959) Франсуа Трюффо, «На останньому диханні» (1959) Жана Люка Годара, «Птахи» (1963) Альфреда Гічкока — кожен з цих фільмів унікальний і входить до списку обов'язкового перегляду більшості провідних кіношкіл світу. Згадаймо у цьому переліку й українську «Криницю для спраглих» Юрія Ілленка (1965) — новаторську стрічку, яку фактично було «зрито на срібло» — дивом збереглася її єдина копія, яка під час «облави на кінокартину» ще залишалася мокрою у проявочних машинах, а потім приватно переховувалася одним із працівників студії... Юрій Лотман слушно зауважує, що якби, скажімо, рукопис О. Пушкіна «Свгеній Онєгін» свого часу було б втрачено або заборонено, а нині знайдено і оприлюднено — цей поетичний шедевр нині не став би тим, чим він був для сучасників. Бо кожен твір з'являється як відповідь на виклики та проблеми свого часу. І коли твір випадає із контексту — скажімо, не з'явилася б однойменна з пушкінським романом опера П. Чайковського чи інші твори, то не була б естетично «запліднена» тогочасна суспільна думка, не вивищилися б гуманістичні критерії... З'явився «Криниці для спраглих» вчасно, а не у переддень незалежності України, через 21 рік після створення, — цей фільм неодмінно б подіяв на художні якості українського кіно, яке могло би мати кращу долю... «Тіні забутих предків» — фактично також опинилися на полиці, і, попри гучну славу, фільм був майже вилучений з кінознавчого контексту, й упродовж 1970-х, початку 1980-х рр. про нього офіційно майже не згадували (до того ж на той час і С. Параджанов перебував в ув'язненні). Вперше побачити «Тіні...» нам і моїм ровесникам пощастило лише у «перебудовчий» період, у середині 80-х, тобто через двадцять років після офіційної прем'єри — у напівпорожньому залі кінотеатру імені Ватутіна у Києві, і не оригінальну версію, а із російськомовним закадровим супроводом...

Які головні чинники успіху фільму? У світовому мистецтві непоодинокі випадки «естафети мистецтва», коли на основі літературного джерела з'являються твори в іншому мистецькому матеріалі: роман «Манон Леско» Аббата Прево надихає Дж. Пуччіні на створення однойменної опери; згодом з'являються інші опери, балети та фільми-спектаклі на основі цього літературного пам'ятника.

На основі роману «Дама з камеліями» О. Дюма-сина — з'являються опера Дж. Верді «Травіата», відомий фільм-опера Фр. Дзиффереллі «Ромео і Джульєтта»... Невеличке оповідання «Кармен» Пр. Меріме понад століття знову і знову оживає в опері Ж. Бізе «Кармен» (1875), у «Фантазії на теми опери «Кармен» П. де Сарасате (1892), в балеті «Кармен-сюїта» (Ж. Бізе, оркестровка Р. Щедрина, 1967), у численних мюзиклах і танцювальних спектаклях, в десятках різноманітних стрічок на основі цього сюжету, починаючи від німих екранізацій: втраченого фільму С. Деміля («Кармен», США, 1915) і вцілілого — Ч. Чапліна («Кармен», США, 1915) — до сучасних: Ж.-Л. Годар («Ім'я Кармен» 1983), фільм-фламенко К. Саура («Кармен», 1983), фільм-опера Фр. Розі «Кармен» (Італія–Франція, 1984), А. Хван («Кармен», Росія, 2003), Д. Феєрмен («Поцілунок Кармен» Великобританія, 2011) тощо<sup>11</sup>. Згадаймо оповідання «Пампушка» Гі де Мопасана, що втілювалося у фільм М. Ромма. Оповідання Б. Лавренєва «Сорок перший» — фільм Г. Чухрая. Комедія М. Старицького «За двома зайцями» — фільм Ф. Іванова. Драма «Украдене щастя» І. Франка — фільм Ю. Ткаченка та ін. Кожен з названих оригінальних творів, за точним Франковим виразом, має у своєму тексті «вогонь в одежі слова», що ладен з тексту перекинутися в пластику — «одежу» іншого мистецтва (музично-вокального, балетного, кінематографічно-пластичного). Світло життєвої історії, первісно схопленої у літературному художньому тексті, дуже часто навіть потужніше впливає і «засліплює» глядача у новому матеріалі, глибше і виразніше доносить суть художньо описаного явища. До цього переліку заслужено входить згаданий фільм Сергія Параджанова.

Успіх тандему повісті М. Коцюбинського і фільму С. Параджанова — не виняток. Геніальна повість була написана за шість тижнів (з 20 серпня до 3 жовтня ст. ст. 1911 р., надрукована у «Літературно-науковому віснику» за 1912 р.), хоча збирання матеріалу та виношування твору, тривало шість років<sup>12</sup>. Наголосимо, що не так давно, кілька років тому, майже непомітно проминула ще одна, не менш важлива дата — сторіччя виходу у світ цього геніального літературного першотвору.

Простежимо (хоча б пунктирно) «магію перетікання» мови художньої літератури у мову кіно: якими кінематографічними засобами здійснюється екранізація цієї повісті? Протокінематографізм повісті «Тіні забутих предків» відчувається з перших сторінок, хоча це — передусім літе-

ратурний твір, де «некінематографічні» описи (особливо перші кілька сторінок про дитинство Івана), посідають належне, як для прози місце. Текст першотвору було завершено, коли німе кіно стало звичною ознакою часу, але кіносценаріїв (у сучасному розумінні) ще не існувало. Кіно, як мистецтво, тоді лише намацувало власні виражальні засоби, і його чари не могли вплинути на світогляд, літературний метод, стислий стиль письма Михайла Коцюбинського. На думку Любомира Госейка, починаючи з 1896 року, М. Коцюбинський, тоді кореспондент газети «Волинь» у Житомирі, бував на перших кіносеансах — придивлявся до апарата й екрана — певно це спонукало автора майбутніх «Тіней...» до вироблення кіномислення<sup>13</sup>.

Написання сценарію фільму Сергієм Параджановим та Іваном Чендеєм тривало майже місяць, створення фільму — понад рік. Формат статті не дає змоги розглянути ширше тему мови повісті і мови фільму, тому коротко виділимо такі три сектори дослідження:

1. *Синхронні місця* — умовна назва тих сцен, що їх маємо у текстах повісті й екрана — діалоги та описи дії, які майже повністю увійшли до фільму. Це епізод малих Івана й Марічки, коли хлопчик кинув у воду її кісники, а дівчинка-Марічка на нього не розсердилася, а ще й пригостила свого кривдника половиною цукерки. Це і сповнене дитячої радості купання малих у потічку. Це і хвалькувата розмова Юри (С. Багашвілі) з Палагною (Т. Бестаєва), за якими крізь дірку в паркані спостерігає Іван (І. Миколайчук)... Глядач, який читав повість, упізнає на екрані положення персонажів.

До цього сегменту розгляду віднесемо також і дієві (переважно без діалогів) сцени, як-от виготовлення бринзи у колибі на полонині. У повісті: «...Тільки по легкому рухові жил на ватагових руках помітно, що насподі в посуді одбувається щось... І раптом з дна посуду, з-під молока, підіймається кругле сирове тіло, що якимсь чудом родилось...» — художньо адекватний такий епізод існує у фільмі, бачимо таїнство, як чоловіча рука обережно виймає сирну масу зі жбана.

У тексті наявні неперсоніфіковані авторські рядки: «І питається вітер тонко в воринні: “Чому ти ся бай не жениш, високий Бескиде?” — “Бо зелена полонинка за мене не піде”, — сумно зітхає Бескид». У фільмі ці рядки віддано ватагові (М. Гринько), що переповідає легенду прибулому на полонину Івану, виймає бринзу, а інший (цього у повісті немає) — німий чоловік (Л. Єнгібаров) — відповідними жестами ілюструє розповідь.

М. Коцюбинський достеменно точно передає фонетику звучання гуцульської говірки: «Любчику Іванку! Ци будемо в парі усе? — Єк бог даст, моє солодашко». У фільмі мова головних персонажів адаптована переважно до літературної мови: «Чи будемо у парі? — Як бог дасть». Зауважимо, що роль Марічки виконала Лариса Кадочникова, тоді — московська актриса, яка не володіла українською мовою. Тонування Л. Кадочникової — віднайдення інтонації як голосу душі головної героїні — здійснила Алла Усенко, прізвища якої у титрах фільму, на жаль, не зазначено<sup>14</sup>...

Гуцульську говірку — як унікальний зразок мовлення — чуємо на другому плані, у репліках (переважно закадрових) другорядних персонажів, коломийках, плачах, плітках, молитвах. Глядач чує розмаїту мову гуцульського діалекту, можливо, не всі слова достеменно й розуміє — це мовлення монтується до зорового ряду, як і народна гуцульська музика. Функція діалектного мовлення у фільмі не стільки інформаційна, як емоційна. Надзавдання — занурити глядача у звукову етнографічну стихію краю. Саме не бажаючи порушувати цю функцію, С. Параджанов був категорично проти дублювання говірок та й усього фільму російською мовою.

2. *Стани природи, краєвиди*: «...Чулось холодне полонинське дихання, і розросталось небо». «...Далекі гори одкривали один за одним свої верхи, вигинали хребти, вставали, як хвилі в синьому морі...», «...хмари все прибувають. Вони вже закрили півнеба, гасне далекий Бескид, і чорніє, і похмурніє в тінях, немов удівець, а полонина ще молодіє...» — засобами операторського мистецтва (Юрій Ілленко) знайшов відповідні стани природи Карпат, дивовижно образно відобразив їх у фільмі — бачимо конгеніальні прозовим рядкам кадри. Більшості інших узагальнень у тексті, таких як: «...Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна...» — знайдено (у різних кадрах) емоційно-змістовий «кінематографічний еквівалент».

3. *Суто кінематографічні знахідки*. Те, що у повісті описано одним-двома рядками, подано найменшим штрихом — у фільмі розвинено в окремий значущий епізод. Скажімо, на початку йдеться про смерть Іванового брата: «...трембітала трембіта, оповіщаючи горам і долам про смерть: <...> коли брата Олексу роздушило дерево в лісі...». Для епізоду падіння смереки і смерті брата — саме з цього починається стрічка — було здійснено спеціальну зйомку летючою донизу (на тросові) «суб'єктивною» камерою — нібито з ра-

курсу падаючої смереки, (що на підсвідомому для глядача рівні несе смерть) — прийом, що вже на першій хвилині метафорично задає фільму трижовний камертон.

4. Тема фатуму, нещастя, злої долі продовжується у сцені міжродової бійки «...вже вертали з храму <...> тато розмахнув бартку і вдарив плазом комусь по чолі, з якого бризнула кров... Йойкнула челядь, кинулась одтягати... похитнувся Іванів тато, як підтята смерека» — у фільмі пластично вирішено як окремий епізод: удар сокири (майже по камері, тобто – по глядачеві) закінчується у тому ж кадрі зоровою метафорою крові: червоними патьоками фарби, що тече по склу, перед об'єктивом.

Текст повісті метафоричний, насичений мовними, етнографічними та географічними автентиками, натяками, недомовленостями, що їх не можна перенести на екран безпосередньо. Кадр, який умовно називають «червоні коні», стає візиткою рекламної афіші фільму «Тіні забутих предків», зокрема на прем'єрних показах у Франції. Велетенський, майже двометровий плакат з червоними кінями, що складався з кількох частин, привіз із Парижа Любомир Госейко і показав на одній з попередніх конференцій у НаУКМА. Та про «червоних коней» у повісті не йдеться, а цей образ виявляється узагальнюючим, символічним (а також і міфологічним, адже саме з підкоренням коня в епоху бронзи в історії людства почалися криваві війни, захоплення територій, масові вбивства). Технічно коней, які долають бар'єр, знімали на іподромі, у глибокому нижньому ракурсі, на контрастну плівку. Засобами комбінованої зйомки, чорному силуетові коней на позитиві надано відтінку напівпрозорого червоного кольору, а стрибок скакунів через перешкоду уповільнено — на рівні зорового прочитання ці (та інші естетично схожі кадри) занурюють глядача у міфологічне, юнгівське колективно-підсвідоме, несуть енергетику сновидіння, впливають на найбільш глибоких, позавербальних рівнях — цей кадр стає новаторським образним вирішенням.

Або, наприклад, смерть Івана, що у повісті описана фразою: «Другої днини знайшли пастухи ледве живого Івана», — у стрічці вирішено окремим епізодом, де Іван іде вечірньою годиною поміж згорілих, задимлених до обрію пнів (чого у повісті немає). Глядач відчуває: життя Івана, як кожен із цих пнів — догорає, а глибоке почуття до втраченої Марічки все ще тримає його на цьому світі, не відпускає. І тому у наступному кадрі Іван — у своїх фантазіях, в найвищій напрузі

стосунків з довкіллям реального світу — стрічає Марічку. Ми бачимо, як він усміхається до неї, — вона, матеріалізована на екрані, простягає йому руку, (зняту крізь мерехтіння гілок, що стрімко обертаються), розуміємо, що все це відбувається в хворобливо збудженій уяві Івана. На тлі контрастно освітлених червоних гілок чуємо несамовитий чоловічий крик; швидко обертається червоне коріння — все це передує фінальному епізоду новели «Pieta».

Коли перший варіант фільму був змонтований, після перегляду (як нам розповідав Василь Васильович Цвіркунов, тодішній директор кіностудії імені О. Довженка) помітили, що картині бракує певної стрункості. Було запропоновано «розбити» фільм на новели, кожна з яких мала б певний заголовок або рядок цитати із тексту повісті. Починається стрічка написом: «Цей фільм — поетична драма про велике кохання Івана й Марічки...». Написи на початку епізодів: «Іванко та Марічка», «Мольфар», «Корчма» та ін. Деякі епізоди поєднуються титрами: «...Люди гадали, що він загинув з великої туги, а дівчата склали співанки про їхнє кохання...», «...Так йшло життя... Для праці — будні, для ворожіння — свято...». Драматургічно ці написи певним чином структурують кінооповідь, сприяють цілісності.

Окремі фрагменти, як-от перші декілька сторінок повісті (раннє дитинство Івана) або наприкінці (розмова при світлі зірок у лісі з прозорою Марічкою-навкою). У фільмі приблизно проходять кілька нібито другорядних тем (які у повісті десь на другому плані): тема стихій — вогню (ватра на полонині, блискавка, факели, свічки); води — бурхливий Черемош, плотогони і дараби, дощ і сніг, перекинута у негоду посудина з молоком... Деякі сцени зняті ніби з-під води (наприклад, у фіналі Іван торкається поверхні води, закривавлені долоні — знято знизу, ніби з дна — з «водяного пекла», що відібрало життя в коханій Івана. Для зйомок було виготовлено спеціальне пристосування, певно, схоже на широкий неглибокий «акваріум»). Цей і схожі кадри можемо вважати виразним зразком кінематографічного прочитання змісту, глибоко схованого у тексті прози, деякі рядки якої не дійшли безпосередньо до кадрів — але «дух» цих рядків на екрані бачимо.

Ще одна тема повісті — «тема смерті», що візуалізується і в падінні смереки, і в епізоді з рядженими. Камера не випадково зупиняється саме на масці смерті, яку Іван знімає, — бачимо його вкрай зажурене обличчя. Достеменно такого епізоду у повісті немає, та ця сцена, як жодна

інша, переконливо передає страждання й самотність Івана. «Самотність» — окрема новела: Іван лежить горілиць, зводить стражденні руки до неба, пливучи на дарабі посеред затуманеного Черемошу. Відчуття холоду і душевного дискомфорту передається сценами, коли геть змерзлий Іван гріє руки над свічками каплички або пере сорочку на засніженому березі ріки, по якій пливають крижини... Закадрові голоси (напевно, ці фонограми були озвучені місцевими гуцулами й гуцулками) переповідають про страждання Івана. Порівняймо з повістю: «...Люди гадали, що він загинув з великого жалю, а дівчата склали співанки про їхнє кохання та смерть... Шість літ не було чутки про нього, на сьомий раптом з'явився. Худий, зчорнілий, багато старший од своїх літ, але спокійний. Оповідав, що пастушив на угорському боці. Ще з рік так походив, а відтак оженився». А у фільмі персоніфікований чоловічий голос очевидця співчуває і розповідає: «...Це любов так Івана довела!».

Окремого аналізу (щодо вкладу у мову кіно цього фільму) заслуговує розгляд розкадровок, фактур (костюмів, ігрового реквізиту, декорацій, використання ікон тощо); вкладу художників фільму М. Раковського, Г. Якутовича, композитора М. Скорика, художника по костюмах Л. Байкової. І передусім — гри акторів, особливо Івана Миколайчука, який опинився у фільмі завдяки щасливому випадку. Про перипетії пошуку на роль Юри (актора С. Багашвілі) оповідає асистент режисера В. Луговський<sup>15</sup>, який зберіг розкадровки С. Параджанова — важливе нині джерело для дослідження фільму<sup>16</sup>. Зауважмо, в день українського кіно (11 вересня 2015 року), у головному павільйоні кіностудії імені О. Довженка, на огляд громадськості було представлено виставку збережених автентичних костюмів та реквізиту, що їх використали на зйомках.

В чому ж головна суть феномена фільму «Тіні забутих предків»? Він апелює до міфології, підсвідомого, вічного, первісного, істинного — і тому суголосний проблемам інших суспільств, не випадково отримав стільки міжнародних нагород і зарахований до надбань світового кіно. Специфіка екранізації, знайдення пластичного кінематографічного вирішення та образності, переведення у пластику екрана лаконічних сцен, про які у повісті М. Коцюбинського сказано лише кількома словами, а у фільмі розвинуто в окремий (емоційно й технічно складний епізод), — ці моменти було екранізовано надзвичайно образно, і, на нашу думку, засоби творення таких кадрів,

їхній вплив на глядача — найцікавіші для дослідження. Автори стрічки запропонували мовотворчий спектр, що виявився значно ширшим за «дозволені» соцреалізмом межі, саме тому так неоднозначно цю стрічку було сприйнято партійною номенклатурою і критикою, що її обслуговувала, (а С. Параджанов, І. Дзюба згодом були заарештовані). Саме цей фільм наочно і зримо розкрив (і як виявилось зі згаданого вище виступу І. Драча на нещодавній ювілейній прем'єрі фільму у кінотеатрі «Україна») — продовжує розкривати тліючий конфлікт між владою і митцем, мистецтвом і народом, станом національної ідентичності, мови, культури — і реальним зневажанням націєтворчих чинників, до яких завжди належав український кінематограф.

<sup>1</sup> Розпорядження Кабінету міністрів України від 26 червня 2015 р. № 702-р «Про підготовку та відзначення у 2015 році 50-річчя прем'єри художнього фільму «Тіні забутих предків». — Режим доступу: <http://www.kmu.gov.ua/control/uk/cardnpd?docid=248316858> (Дата звернення 30.08.2015). — Назва з екрана.

<sup>2</sup> Дзюбенко-Мейс Наталія. Магія долі і гри / Наталія Дзюбенко-Мейс // Слово Просвіти. — 10-16 вересня 2015. — № 36. — С. 9.

<sup>3</sup> Параджанов С. Бесіда з кореспондентом / Сергій Параджанов // «Соціалістична культура», 1965. — № 2. — С. 20. — Режим доступу:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/Тіні\\_забутих\\_предків](https://uk.wikipedia.org/wiki/Тіні_забутих_предків) (Дата звернення 30.08.2015). — Назва з екрана.

<sup>4</sup> Дзюба Іван День пошуку / Іван Михайлович Дзюба // Поетичне кіно: заборонена школа. К. : Видавництво «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. — С. 21–26. (Пер. з рос. : ж. «Искусство кино». — № 5. — 1965).

<sup>5</sup> Новини каналу UA:ПЕРШИЙ «Тіні забутих предків» Дивіться 4 вересня о 19:20. — Режим доступу: <http://1tv.com.ua/news/announces/71746> (дата звернення 17.09.2015).

<sup>6</sup> Директор Центру Довженка про візит Президента на показ «Тіней забутих предків»: Нам дали урок приниження, якого я вже не сподівався бачити». — Режим доступу: <http://vikna.if.ua/news/category/ua/2015/09/07/40057/view> (дата звернення 17.09.2015). — Назва з екрана.

<sup>7</sup> Ювілейний показ «Тіні забутих предків» в кінотеатрі «Україна». — Режим доступу: <http://www.dovzhenkocentre.org/event/141/> (дата звернення 17.09.2015). — Назва з екрана.

<sup>8</sup> Репортаж про святкування 50-річчя фільму «Тіні забутих предків». Фейсбук : Oles Yanchuk, відео від 13 вересня 2015, 22:13. — Режим доступу: <https://www.facebook.com/> (дата звернення 17.09.2015). — Назва з екрана.

<sup>9</sup> Фільм «Тіні забутих предків» в Україні та світі. До 50-річчя виходу на екран // Тези наукової конференції. [Дні науки в НаУКМА 3–6 березня 2015 року]. —

К. : Національний університет «Києво-Могилянська академія», Центр кінематографічних студій НАУКМА, редакція журналу «Кіно-Театр», 2015. — 40 с.

<sup>10</sup> «Фотозбільшення», реж. М. Антоніоні. — Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/Фотозувеличение> (дата звернення 22.09.2015).

<sup>11</sup> Кармен. — Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Кармен> (дата звернення 11.09.2015).

<sup>12</sup> Салій О. Призабута розвідка Леоніда Білецького. (Причинок до вивчення «гуцульського тексту» в українській літературі) / Олександра Салій // Українське літературознавство. — 2011. — Вип. 74. — С. 284 [Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України] — Інтернет-ресурс. — Режим доступу: [http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/ukr\\_literaturoznavstvo/74\\_2011/74\\_2011\\_o.saliy.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/ukr_literaturoznavstvo/74_2011/74_2011_o.saliy.pdf) (дата звернення: 30.1.2015). — Назва з екрана.

<sup>13</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографу / Любомир Госейко. — К. : КІНО-КОЛО, 2005. — С. 8.

<sup>14</sup> Про що ми дізналися від актриси Лідії Чашиної під час відвідин урочистостей в день українського кіно 11 вересня 2015 р. у павільйоні кіностудії імені О. Довженка, де було виставлено реквізит та костюми фільму «Тіні...». Лідія Чашина нам повідомила, що схожа практика неповаги і неналежної відзнаки акторської праці мала місце також і у відомому фільмі Є. Рязанова «Іронія долі, або З легким паром», де роль Наді виконувала Барбара Брильська, голос якої лірично тонувала Валентина Талізїна, прізвище якої, хоч і зазначено у титрах загального переліку акторів наприкінці фільму, однак головні нагороди за фільм отримала лише польська актриса, про вклад російської актриси у цю роль несправедливо замовчано.

<sup>15</sup> Параджанов С. Розкадровки до фільму «Тіні забутих предків» // Луговський В. Невідомий маестро / В. Луговський. — К. : Видавничий дім «Академія», Бібліотека журналу «Кіно-Театр», 1998. — 176 с.

<sup>16</sup> Марченко С. М. Розкадровка як мистецький твір / Сергій Марченко // Кіно-Театр. — 2000. — № 3. — С. 58–59.