

один месидж про радянські успіхи в освоєнні космосу. На поверхні – ніби усвідомлена сервільність Параджанова, глибше – його іронія. Строкатість, безсюжетність будуть і в його наступних стрічках, а тут – це своєрідна жанрово-стильова суміш, тоталітарний кіч, функція якого – занурити глядача у напівреальну дійсність. Не випадково голоси дівочого хору іронічно натякають Юхиму (за кадром): «Бо не пустять в комунізм тебе, хулігана». Або в іншому епізоді стверджують: «Доля наша колективна, доля мирна і щаслива...» – все однозначно, зрозуміло, без підтексту. Окремі епізоди мають ознаки романсу. Ліричний чоловічий голос співає (за кадром): «... Прийди, дівчинонько, відгукнися, зрозумій, розкажу тобі всю правду, ти моя одна відродо, моє щастя, цвіте мій». На екрані сільські краєвиди з новими хатами, вулицею, городами. Це голос Юхима, коли він виходить з насосної. Одарка в цей час домиває поросятко, та вода раптом скінчилася: хто винен? Юхим! Одарка біжить в насосну, вмикає рубильник, дає на ферму воду і погрожує Юхиму скласти акт. В іншому епізоді поросятко злякалося фотоспалаху кореспондента, виривається і втікає, Одарка його наздоганяє і прибігає у забігу першою. В останніх кадрах Юхим і Одарка помиряються. Ці примітивно-комічні кадри все ж підкуповували щирістю українського глядача, який був радий упізнавати характери персонажів, чути ліричну українську пісню. Фільм подобався, самоокупився, його переглянули мільйони глядачів, як у нас, так і за кордоном<sup>3</sup>.

Перші кроки у професійному кіно Параджанов опановував виражально-мовні можливості кінематографа, вдосконалював професію, виходячи з наявних на студії сценаріїв. Він не був автором сценарію жодного з ранніх ігрових фільмів, так само як і сценаристи (письменники) не мали належного досвіду роботи у кіно. Параджанов не міг втручатися у затверджений сценарій: змінювати репліки, соц-реалістичні гасла, суттєво впливати на драматургічний хід, який був калейдоскопом ситуацій, «парадом атракціонів», що виробило у Параджанова уміння мислити епізодом, а не фільмом як цілісністю. Увагу в таких випадках можна тримати хіба що живописністю кадру, комічністю або абсурдністю епізоду (тенденція, що існує у світовому кіно і має глядача) – що він і робив. Засвоєні естетичні знахідки вплинули на архітектоніку «Тіней», сценарій до якого Параджанов написав з Іваном Чендеем – із зануренням обох авторів у автентіку Карпат. І чи не найголовніший урок, що виніс Параджанов з цих перших картин, – зафільмував «Тіні забутих предків» українською, зберіг гуцульський діалект і категорично не дозволив дублювати російською, що викликало спротив у влади і вплинуло на подальшу долю режисера. Такою була ціна професії Параджанова в епоху соцреалізму, до риторики якої він більше ніколи не повертався.

<sup>3</sup> Лубенський П. Як знімався «Перший парубок». *Кіно-Театр*. 1999. №3. С. 6-8.

## Становище митця в радянській державі: метафорика «Тіней забутих предків» Сергія Параджанова

*Олександр Артамонов*

Ще за шкільних років, уперше прочитавши «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, я був найбільше вражений казочкою, яку за ватрою розповідав Іванові його товариш Мико. Сам Мико був лише художнім засобом, за допомогою якого письменник вбудував цю народну легенду в свою повість. Разом з тим, цей персонаж яскравий і привабливий, оскільки, транслюючи народні передання, в повісті виступає і як уособлення традиційної культури Гуцульщини. Красномовним є, зокрема, його заняття: Мико, на відміну від Івана, – не «вівчар», а «спузар», він має пильнувати ватру, щоб не згасала. Яким же було мое здивування, коли я, подивившись фільм, не почув від Мико жодної історії, оскільки Мико в інтерпретації Параджанова виявився... німим! Герой, який у повісті говорить чи не найбільше, в екранізації обходиться лише мімікою та жестикуляцією – казку про «високого Бескида» оповідає ватаг, а Мико доповнює розповідь пластиком тіла. На жаль, ми не маємо записок С. Параджанова, в яких можна було б знайти пояснення такого переосмислення образу Мико. Але залишилися документи, здатні допомогти сформувати припущення щодо цього питання. У трудових угодах з акторами фільму<sup>1</sup> можна звернути увагу на те, що з усіма основними акторами угоди було підписано 28 серпня 1963 року (ці актори й зіграли у фільмі) – крім того, який мав би грати Мико. Виглядає так, що Параджанов приділяв образу спузаря-оповідача особливу увагу і довго шукав актора для цієї ролі. Першим став Ярослав Пархоменко (угоду укладено 20 вересня 1963 року, але вже через місяць, після чотирьох репетицій, її розірвали). Натомість на роль Мико запросили Володимира Антонова (угоду підписано 29 жовтня 1963 року, і співпраця з ним тривала до 15 квітня 1964 року). Нарешті, 18 червня 1964 року було укладено (постфактум) угоду з Леонідом Єнгібаровим (його ми і знаємо як екранного Мико). Не зайве зауважити, що Єнгібаров (як учасник Вірменсько-

<sup>1</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, справа 1724.

го циркового колективу) в першій половині червня 1964 року мав гастролі у Київському цирку, і що Параджанов, скориставшись такою можливістю, заангажував його на два тижні: за цей час і були зняті сцени за участі Мико. Показово, що Єнгібаров (на той час шалено популярний в СРСР цирковий клоун, який восени 1963 року також дебютував як кіноактор у фільмі «Шлях на арену») отримав найбільшу ставку, порівняно з іншими акторами: 25 карбованців на день (наприклад, Лариса Кадочникова за гру в «Тінях забутих предків» отримувала лише 16,50 крб.)<sup>2</sup>. З історії поневірянь Параджанова з актором на роль Мико можна зробити два важливих висновки: по-перше, режисер мав особливе ставлення до цього героя; по-друге, Мико спочатку не мав бути німим. Справді, Антонов (тоді цей у майбутньому відомий актор зіграв лише роль Сави у фільмі Всеволода Вороніна «Сповідь» 1962 року) за своїм акторським профілем не підходив на роль німого, на відміну від Єнгібарова – професійного міма. Підтверджують цю думку члени сценарно-редакційної колегії Головного управління з виробництва фільмів (державного органу, який у Москві контролював роботу над фільмами) у відгуках на відзнятий матеріал<sup>3</sup>. Наприклад, 20 грудня члени колегії переглянули 640 метрів фільму та дали загалом позитивні відгуки, але висловили таку пораду: «Не треба також робити акценту на релігійних мотивах – це нічим не виправдовується». Ці ж редактори переглядають 1243,5 метри фільму 27 лютого 1964 року, і їхні оцінки стають гострішими, а поради конкретнішими. Цікавими для нас є два зауваження: по-перше, «з драматургічних міркувань необхідно мати на увазі, що образи Мольфара і Мико не повинні розростатися до того, щоб затінити собою Івана і Марічку з їх трагічним коханням і загибеллю». По-друге, «колегія застерігає творчу групу від надмірного захоплення етнографією»: «слід весь час пам'ятати про дотримання міри у використанні церковних мелодій і ритуалів, бо зараз їхня надмірність глушить народні мелодії і місцями дратує». Друге зауваження висловлювалося критиками з Києва (наприклад, 23 березня і 3 липня 1963 року) і з Москви (2 травня 1963 року) ще до самого сценарію. Сценарій, над яким працювали Іван Чендей та Параджанов, довелося кілька разів переписувати; як бачимо з документів, Параджанова контролюючі органи критикували за релігійність та етнографічність його твору. Щодо зауваження від 27 лютого 1964 року про Мико, який відволікає на себе увагу глядачів, – то 17 червня 1964 року (вже після заміни Антонова Єнгібаровим) члени колегії зазначають, що винахідливою є гра Єнгібарова (Мико) в полонинській стаї, де звучить казка про Бескида. З цього відгуку стає очевидним, що Антонов розповідав казку про Бескида зовсім не так, як це робить Єнгібаров.

Звідси випливають декілька припущень. Імовірно, Параджанов по-особливого ставився до Мико, оскільки хотів екстраполювати на цього народного оповідача певні влас-



Тетяна Бестаєва, Леонід Єнгібаров, Спартак Багашвілі у фільмі «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. 1965.

ні риси; разом з тим, можна припустити, що спочатку він трактував Мико саме як утілення народних традицій, як охоронця ватри народної культури. З кожною редакцією сценарію Параджанову все більше висували вимог відповідно до стандартів радянського кіно, а разом з тим – все менше залишаючи «релігійності», «етнографічності». Якщо врахувати, що Мико у книзі втілює традиційну гуцульську культуру, можна дійти висновку, що звинувачення в «етнографічності» стосувалися частково й образу Мико. Нарешті, коли редколегія звернула увагу на те, що Мико у виконанні Антонова є занадто яскравим персонажем (27 лютого 1964 року), можна припустити, що Параджанов створив нову інтерпретацію цього героя – сатиричну, антирадянську. Мико залишився аватаром Параджанова і втіленням народної традиції, але до цього було додано становище і митців, і культури в радянському контексті. Митець і культура стають німими. Відтак, уже за три місяці після відгуку колегії (початок червня 1964 року) режисер, нічого не змінюючи в сценарії, запрошує у фільм досвідченого міма, який грає ту саму роль, що й Антонов, але, згідно з новим режисерським задумом, дає їй зовсім іншу інтерпретацію. Симптоматично, що німий Мико редколегії сподобався.

Хоча мої роздуми щодо метафори німоти Мико побудовані частково на припущеннях, неможливо – з огляду на наведені документи – заперечувати прямий вплив радянської системи на фінальну кінематографічну інтерпретацію цього героя, а разом з тим – і на образ гуцульської народної культури у фільмі Параджанова, і на творчість самого Параджанова в цілому. У цьому сенсі, нам невідомо, чи осмислював сам Параджанов німого героя Єнгібарова як метафору становища митця і народної культури за радянської системи, проте вже сама можливість такого осмислення дає привід для роздумів щодо широкої низки тем. А разом з тим – привід і для того, щоб перечитати повість Коцюбинського та передивитися фільм Параджанова.

<sup>2</sup> ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, справа 1724, с. 58, 83.

<sup>3</sup> Див. ЦДАМЛМ України, ф. 670, оп. 1, справа 1581.