

*Ольга Брюховецька*

## **«Імператор Юрій Ілленко»: колаж на тему колажу Параджанова**

Після виходу на екрани фільму «Тіні забутих предків» (режисер Сергій Параджанов, оператор Юрій Ілленко, кіностудія ім. О. П. Довженка, 1965) критики, говорячи про його авторство, справедливо називали не одне, а два імені, ставлячи поруч з режисером оператора як повноцінного співторця фільму. І дійсно, фільм цей, який підірвав самоочевидні для тогочасної радянської людини кано́ни класичного наративного фільму та ієрархії цивілізаційного поступу своїм вибуховим архаїзмом, настільки концентрував візуальне, чи точніше мультисенсорне мислення, і настільки розчиняв у ньому драматургію і психологію характерів, що сприймався як творіння оператора, а не режисера. У «Тінях» увагу глядачів полонили не сюжет і внутрішній світ героя, а зображення і звук. Саме тому поруч із призом за кращий фільм основного журі МКФ у Мар-дель-Плата (Аргентина), з якого почався світовий тріумф «Тіней», фільм також відзначило журі кінокритиків за його візуальну складову. Точне формулювання спеціальної згадки кінокритиків: «За операторську роботу із кольором, спецефекти і роботу художника-постановника»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В Україні відоме скорочене формулювання відзнаки фільму «Тіні забутих предків», наведене, зокрема, в авторитетному довіднику: «7-й МКФ у Мар-дель-Плата (Аргентина), 1965 р. – премія фестивалю “Південний хрест”, премія ФІПРЕССІ Юрію Ілленку за операторську роботу». Анотований каталог фільмів Національної кіностудії імені Олександра Довженка. 1928–2011. Друге видання, виправлене і доповнене. – К., 2011. – С. 381. Однак порівняно недавно стали доступні скановані оригінали фестивального журналу з повною версією формулювання нагороди, яке наводиться у цій статті. Сергій Васильєв. «Тіні забутих предків» на МКФ у Мар-дель-Платі // <БУК> Бюро української кіножурналістики. 2 грудня 2018. URL: <http://kinobuk.com/festivals/tini-zabytykh-predkiv-mar-del-plata/>

Формулювання цікаве і багато в чому симптоматичне. Сьогодні особливо дивно звучать серед технічних досягнень фільму «спецефекти», однак у цій розвідці ми зосередимось на першій частині цього формулювання і, ширше, на стосунках оператора й режисера як співтворців фільму.

Зі спогадів Юрія Ілленка ми знаємо базову інформацію про технічний бік операторської роботи. Переважну частину фільму знято камерою «Конвас-автомат», тією самою, якою Сергій Урусевський у 1959 році вразив глядачів мобільністю зображення у фільмі «Летять журавлі» і якою Герман Титов 1961 року зробив першу в історії кінозйомку в космосі під час орбітального польоту. Ця легка для зйомок в ручному режимі камера призначалась насамперед для документального кіно. В ігровому вона давала недосяжний для стаціонарних камер ефект розкутого бачення, що за своїм діапазоном руху могло перевершити можливості людського тіла. Ілленко стверджує, що більшість фільму він зняв ширококутним об'єктивом (він говорить про Ф-18, хоча в розкадровках до фільму, опублікованих В. Луговським, значиться Ф-16<sup>2</sup>). Ширококутний об'єктив, який видовжує перспективу і збільшує відстань між об'єктами у полі бачення, трансформуючи простір і надаючи йому автономного характеру, – теж данина Сергієві Урусевському.

Роботу з кольором у «Тінях» відзначили не лише кінокритики в Аргентині. Після появи фільму драматургія кольору перестала бути теоретичною абстракцією. Якоюсь мірою це досягнення зумовлене й особливою чутливістю експериментальної плівки ДС-8, на яку знято «Тіні». За свідченням Ілленка, цю плівку запустили на Шосткінській фабриці спеціально для фільму «Війна і мир», але режисер багатосерійної епопеї Сергій Бондарчук відмовився від неї на користь імпортного Кодака. ДС-8, за Ілленком, мала низьку світлочутливість, але передавала кольори, як висловився оператор «Тіней», «з трепетною ніжністю»<sup>3</sup>. Саме завдяки цій експериментальній плівці Ілленко і Параджанов, який знімав у кольорі від самого свого режисерського дебюту<sup>4</sup>, змогли зробити не просто ко-

<sup>2</sup> Луговський В. Невідомий маетро. – К. : Видавничий дім «Академія», 1998. – С. 58.

<sup>3</sup> Цит. за: Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр», В-во «Задруга», 2007. – С. 42.

<sup>4</sup> Єдиний виняток – чорно-білий ігровий фільм Параджанова «Квітка на камені» (кіностудія ім. О. П. Довженка, 1962), який він однак лише доробляв після того, як від зйомок було відсторонено попереднього режисера А. Слісаренка. Ще одна чорно-біла робота Параджанова – документальна стрічка «Думка» (1960) про однойменну хорову капелу.

льоровий, а саме «колірний» фільм, якщо згадати важливе розрізнення, введене Сергієм Ейзенштейном. Тобто такий фільм, у якому колір володіє смисловою інтенсивністю й афективною автономією, а не просто створює ефект правдоподібності.

Для критиків на фестивалі в Мар-дель-Плата, які формулювали обґрунтування своєї відзнаки «Тіней», було очевидним, що це фільм оператора і художника, а не режисера. Але чи так це насправді? Спробуймо якщо не відповісти на це питання, то принаймні показати обґрунтованість такого способу запитування щодо «Тіней» і подивитись на творчі стосунки оператора і режисера під ракурсом ширшого естетичного світосприйняття цих двох надзвичайно яскравих особистостей.

У цьому есе ми не робитимемо аналізу короткої (всього три повнометражні картини), але запаморочливо блискучої кар'єри Ілленка-оператора, в якій його перший фільм «Прощайте, голуби!» (режисер Яків Сегель, Ялтинська кіностудія, 1960) був осипаний фестивальними нагородами. Приступаючи до зйомок свого найвидатнішого фільму Ілленко-оператор уже мав «Кришталевого глобуса» в Празі, премію ФІПРЕССІ в Локарно за найкращу операторську роботу, «Срібного бумеранга» в Мельбурні. Однак ці перші спроби були затінені його абсолютним операторським тріумфом, який виник у співпраці (і протистоянні) з Сергієм Параджановим.

Не буде в цьому есе й аналізу безперечно вибухово-блискучої операторської роботи Юрія Ілленка у фільмі «Тіні забутих предків», після якого, як він сам заявив, йому не лишалось нічого іншого, як покинути операторську професію, оскільки він, так йому здавалось, вичерпав її можливості<sup>5</sup>.

Натомість буде спроба – в режимі колажу, тобто більш менш вільних асоціацій – реконструювати світоглядний конфлікт між оператором Ілленком і режисером Параджановим, який виник на зйомках «Тіней», чи, точніше, з якого виникли «Тіні». Відправною точкою для цих, з необхідністю спекулятивних реконструкцій (оскільки надійних свідчень тут нема і не може бути) стане для нас

<sup>5</sup> У своїй статті «Уявне інтерв'ю», опублікованій в журналі «Искусство кино» після виходу фільму «Білий птах з чорною ознакою» (кіностудія ім. О. П. Довженка, 1971), Юрій Ілленко пояснив свій перехід в режисуру після операторської роботи в «Тінях»: «Є у творчості відкриття, а є закриття. Так ось, особисто для мене це було закриття. Мені довелося розпрощатися з професією оператора, аби не повторюватися». Цит. за Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка. – С. 45.

«Імператор Юрій Ілленко»: колаж на тему колажу Параджанова

колаж «Імператор Юрій Ілленко» (1966), зроблений Параджановим майже одразу після завершення «Тіней».

Назва колажу обіграє майже повну омонімію між словами «імператор» і «оператор», але імперська велич Ілленка на ньому проявляється як корелят його каліцтва. Колаж зроблено на основі фотографії гіпсового профілю, в якому вгадується вольове підборіддя, вставленої в множинну рамку тонів пропаленої сепії. В середині цього профілю – менший, жіночий. Його можна трактувати як душу-музу. Але вона така ж застигла і нежива, як і сам «імператор». До того ж вона розчахнута навпіл, і дві половинки зміщені, внутрішня цілісність втрачена. У чоловічого профілю стиснуті губи, цілеспрямований ніс, очі рішучі, дивляться вперед, світлотінь увиразнює об'ємність вольової пластики обличчя, але це лише підкреслює його застиглу омертвілість. На безкровному гіпсовому профілі – пропалене вухо, замість нього – круглий слід якоїсь вогненної печатки. Про що свідчить такий загадковий образ, створений Параджановим?

Хоча про конфлікт між Ілленком і Параджановим на зйомках «Тіней» ходить багато різних версій, всі вони доволі пунктирні. Найбільш детальною є версія другого режисера «Тіней» Володимира Луговського. Луговський, можливо, ненадійний свідок, але, як кажуть, кращого нема. У своїх спогадах про Параджанова він описав саме світоглядне протистояння між режисером і оператором «Тіней». Конфлікт між ними був, і доволі гострий, хоча, схоже, що легендарна дуель між Ілленком і Параджановим, яка не відбулась через примху Черемоша, – це просто чергова містифікація. Принаймні Луговський про неї нічого не говорить, але детально описує, як уже майже відбувся розрив цих друзів-ворогів (звісно, він, Луговський, в останній момент усе врятував<sup>6</sup>). Та навіть і цей хвалько визнає, що насправді врятував тандем Параджанов–Ілленко, і «Тіні», як ми їх знаємо, перший відзнятий матеріал<sup>7</sup>. Коли його

<sup>6</sup> Луговський В. Невідомий маестро. – С. 75.

<sup>7</sup> Але ця версія далеко не єдина з існуючих. Так, виконавиця головної жіночої ролі в «Тінях», актриса Лариса Кадочникова, на той час дружина Юрія Ілленка, згадує цей поворотний момент у стосунках між оператором і режисером по-іншому: примирення настало не після першої порції відзнятого матеріалу, яка здалася Ілленкові й Кадочниковій поганою, а після другої: «Конфлікт у нас стався з Параджановим. Це відбулось після того, як прийшов перший відзнятий матеріал. Ми дивились його разом з Юрою в маленькому сільському кінотеатрі. Ні мені, ні Юрі він не сподобався. Дійшло до того, що ми з Ілленком вирішили піти з картини, вже навіть почались пошуки нової актриси на головну роль. Параджанов, звичайно, був шокований. А через тиждень прийшов другий матеріал, де була сцена з Танею Бестаєвою і Іваном

побачили, обоє зрозуміли, що знімають геніальний фільм, а заради цього можна й далі продовжувати воювати.

Отже, звернемось до спогадів Луговського і спробуємо розібратись, по яких лініях велась «війна», з якої постав фільм. Оператор Ілленко, який користувався нечуваною автономією на зйомках свого попереднього фільму «Десь є син» (режисер Артур Войтецький, Ялтинська кіностудія, 1962), сприймав сферу зображення як свою парафію, а професію режисера, очевидно, більше розумів як роботу з драматургією і акторами, за театральними мірками. Ілленко дуже прискіпливо ставився до зображення. Зі спогадів того ж Луговського, який був другим режисером і на фільмі Войтецького, – власне, звідти його привів з собою Ілленко на «Тіні», – молодий амбітний оператор міг змушувати немолодого і заслуженого актора Миколу Симонова виїжджати на режимну зйомку шістнадцять разів, якщо щось не відповідало його задуму (йдеться про невеликий епізод на морі: «то небо – рядно, то сонце затуманене, то обрій не цікавий»<sup>8</sup>). Параджанов за впертість дав Ілленкові прізвисько «Танк». Головна скарга Параджанова стосувалась того, що «Танк» не розуміє суті поетичного кіно<sup>9</sup>. На «Тінях» Ілленко, певно, вважав, що параджановські претензії визначати зображення – це необґрунтоване втручання в його свободу, порушення його операторських прав.

Головна скарга Ілленка стосовно Параджанова, згідно з Луговським, стосувалась не так вимогливості до зображення (думаю, тут вони могли знайти спільну мову), як розуміння роботи камери, її базової функції. Для оператора було неприйнятно те, що Параджанову потрібна була лише, за словами самого Ілленка, «лапідарна картинка»<sup>10</sup>. Натомість Ілленко часів роботи над «Тінями» своєю камерою прагне працювати не тільки на «зображення», не стільки

Миколайчуком, коли він зірвав з неї червоні корали. Ми побачили цей матеріал і буквально одуріли. Я сказала: «Юро, по-моєму, це буде геніальне кіно». І ми лишились. Після не було жодних розбіжностей». Лариса Кадочникова: «Параджанов и Ильенко во время съемок “Теней...” дрались на дуэли на гучульских пистолях» // Факты. – 11.12.2014.

<sup>8</sup> Луговський В. Невідомий маестро. – С. 69. Як відомо, на режисерському дебюті Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» (кіностудія ім. О. П. Довженка, 1965) така одержимість досягнути бажаного зображення коштувала виконавцю головної ролі, теж акторові вже похилого віку Дмитру Мілютенку життя; у нього стався інфаркт під час дозйомок фільму в Узбекистані, й він помер у лікарні через місяць.

<sup>9</sup> Луговський В. Невідомий маестро. – С. 69–70.

<sup>10</sup> Луговський В. Невідомий маестро. – С. 70.

бачити кадр як лапідарно-насичене живописне полотно, скільки, тут я знову цитую слова Ілленка, як їх передає Луговський: «хоче на крупному плані зазирнути акторові в очі, зрозуміти його психологічний стан»<sup>11</sup>. Саме так знімав оператор Ілленко свою попередню стрічку: у фільмі «Десь є син» дуже багато зазірань в очі на крупному плані. Очі – дзеркало душі, криниця Психеї; Ілленка явно манить її темна глибина.

От саме психологічної глибини у «Тінях» нема, а є її «обернено пропорційне» – внутрішнє бачення. Критики потім – хто як міг – розпаковували цю породжену внутрішнім баченням стислу ємність образу в «Тінях», яка не суперечить зоровій, чи, точніше, мультисенсорній інтенсивності, а виростає з неї, як лаконічна насиченість метафори, в якій спресовано множинність асоціацій. Параджанов, рефлексуючи над тим, що він зрозумів під час роботи над «Тінями», немов вставляє відголосок протиборства з оператором «Тіней» у свій текст-маніфест «Вічний рух» (1966): «Я завжди був небайдужий до живопису і давно вже звикнувся з тим, що сприймаю кадр як самостійне живописне полотно. Я знаю, що моя режисура охоче розчиняється в живопису, і в цьому, напевне, її перша слабкість і її перша сила. В своїй практиці я найчастіше звертаюсь до живописного вирішення, а не літературного. І мені найдоступніша та література, яка по суті своїй сама – перетворений живопис. Такою здалась мені повість Коцюбинського»<sup>12</sup>. У цьому пасажі Параджанов протиставляє свою «живописну» режисуру оповідній прозі, в якій розгортається послідовність подій з причинно-наслідковими зв'язками і психологічними мотиваціями, або як її заведено називати, драматургії характерів. У драматургії характерів основним медіумом якої є слово, джерелом виразності є очі, які фокусують на собі увагу глядача. Образ відіграє підпорядковану роль.

Параджанова очі не цікавили. Якщо щось і захоплювало його в людині, то це руки. Існує відомий колаж «Нічний птах Андрія Тарковського» (1989), який Параджанов створив на основі своєї фотографії з Андрієм Тарковським. На світліні задокументовано зустріч двох митців. Параджанов і Тарковський сидять за столом, вкритим білою скатертиною. Серед фантазійних деталей, якими наділила цей фотодокумент уява Параджанова, – одна особливо

<sup>11</sup> Луговський В. Невідомий маестро. – С. 71.

<sup>12</sup> Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. – 1966. – № 1. – С. 60.

цікава для нас у контексті опозиції очі/руки. Польський кінокритик і популяризатор українського поетичного кіно Януш Ґазда чудово інтерпретував цей момент: «Є також дві однакові пташки: та, що приписана Тарковському, «сидить» у нього на голові, другу «посадив» Параджанов собі на праву руку. Птах – це символ душі. Чому саме так розмістив Параджанов душу в себе і в Тарковського? Чи не хотів таким чином підкреслити, що себе трактує передовсім як ремісника (в дуже давньому значенні цього слова), який, створюючи мистецькі речі, залучає до них як уяву, так і працю фізичну, працю власних рук?»<sup>13</sup>. Якщо продовжити цю інтерпретацію, яка уривається знаком запитання, то стає зрозуміло, що «ремісничка», ручна, тактильна, пластична думка-душа, що сіла на руку Параджанова, – це альтернативний інтелектуалізму Тарковського спосіб бачення світу. Йдеться не про войовничий антиінтелектуалізм, карикатурну форму якого породило спрощене розуміння пластичного мислення Параджанова, а про відчуття-пізнання-створення світу не через думку, а через дотик. Те кіно, яке створював Параджанов, можна називати по-різному: поетичним, живописним, асоціативним<sup>14</sup> чи пластичним<sup>15</sup> – усі ці назви, які використовував і сам Параджанов і які циркулювали в тогочасній критиці, по-своєму точні, кожна вказує на якусь важливу грань цього багатомірного, складного естетичного явища.

У «Тінях» руки не просто задіяні в акти творіння світу – від матеріально-повсякденних до ритуально-потойбічних, але й в окремих випадках виступають субститутом ока. Ця остання, найбільш химерна роль руки-ока з'являється у двох епізодах. У першому епізоді погляд належить руці мольфара Юри: коли той у ранковій млі бачить оголену Палагню, в кадрі спершу виникає його рука, яка тягнеться до блакитної голизни її плоти. У другому епізоді «дивиться» рука Івана, коли той підглядає за чаклуванням мольфара: його рука сповзає вздовж похилого дашка гражди, покидаючи точку зору, звідки щойно, за мить до цього дивилась камера, спостерігаючи за веселощами коханців.

<sup>13</sup> Ґазда Я. Колаж Параджанова // Кіно-Театр. – 1996. – № 3. – С. 5.

<sup>14</sup> Саме ці три назви напряму наводить його хрещений батько і покровитель, голова Держкіно УРСР періоду Шелеста Святослав Іванов: поетичне, живописне і асоціативне. Іванов С. Український художній фільм 60-х років // Поетичне кіно: заборонена школа. – К. : Видавництво «АртЕк», Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. – С. 230.

<sup>15</sup> Лев Аннінський визначає стиль Параджанова як «пластична експресія». Аннінський Л. Три звена // Искусство кино. – 1971. – № 9. – С. 135.

Я спеціально порахувала – в «Тінях» чотирнадцять крупних планів рук, знятих абсолютно автономно від людини, які живуть власним, відокремленим від тіла життям. Два з них – в новелі *Pieta* – повторюються. Отже, всього крупних планів рук у фільмі шістнадцять. І це якщо не рахувати численних кадрів, у яких долоні чи руки опиняться біля обличчя і навіть конкурують із ним у своїй пластичній виразності. Такого в західному кіно з його фокусом на обличчі не існує, хіба що в фільмах Робера Брессона, який зовсім по-іншому, але теж шукав тілесні мікроруки, що ними можна економніше, оминаючи слова, передати психологічний стан («Речі, які можна виразити за допомогою руки, голови, плечей!... Як багато непотрібних і обтяжливих слів тоді зникають! Яка економія!»<sup>16</sup>). Не випадково одна з документальних стрічок Параджанова, яку він виділив зі свого доробку, озираючись назад на свою творчість після прориву «Тіней», називалась «Золоті руки». Для Параджанова ця назва, яка звучить як кліше, була чимось по-справжньому хвилюючим. Фільм розповідав про українських народних майстрів і майстринь, і навіть в одному епізоді втілював найбільш нереалізовану творчу іпостась Параджанова – анімацію (йдеться про вставний епізод, у якому казка про Івасика-Телесика розіграна керамічними ляльками, витворами народної фантазії). Саме з лялькової анімації Параджанов розпочав свою режисерську творчість – його ВДКівська дипломна робота «Молдавська казка (Андрієш)» (1951), яка вважається втраченою, була розіграна ляльками, і лише потім в однойменному режисерському дебюті «Андрієш» (1954), поставленому на Київській кіностудії спільно з Яковом Базеляном, повторена людьми. Взагалі, Параджанов-аніматор, не стільки в видовому сенсі цього слова, скільки в ширшому, – де анімація зустрічається з синкретичністю анімізму, – це окрема тема, яка ще чекає на те, щоб бути відкритою. І тоді може виявитись, що анімація – не лише найбільш нереалізована складова творчого генія Параджанова, а, навпаки, його основа. Але повернімося до того, як Параджанов описує свою зустріч з народною творчістю у документальній стрічці «Золоті руки» (1960). Він пише: «Мені глибоко пам'ятний матеріал, на якому робились фільми «Квітка на камені» [sic!] (насправді йдеться про «Золоті руки». – *О. Б.*) і «Думка». Народна різьба, шиття, чеканка. Старовинні пісні України. Я хотів передати світ цих пісень у всій його первозданній чарівності. Хотів передати на-

<sup>16</sup> Bresson R. Notes on Cinematography. – New York: Urizen Books, 1977. – P. 64.

родне «бачення» без музейного гриму – повернути всі ці потрясаючі вишивки, рельєфи, кахлі до творчого джерела, злити їх в єдиний духовний акт»<sup>17</sup>. Оця анімістична захопленість оживленням речей, від початку живих, бо в них вкладена творча енергія, але змертвілих під «музейним гримом», у Параджанова дуже матеріальна, тактильна. У нього руки – дотик, це головний спосіб творення-пізнання світу. І справді, хіба можуть очі як дзеркало душі претендувати на виключний статус у того, хто бачить живу душу в кожній речі, що є результатом творіння?

Можна зрозуміти, чим Параджанова привабила операторська робота Ілленка у фільмі «Десь є син». Ілленкова камера в окремих, кульмінаційних, моментах цього фільму переповнюється пристрастю головного героя, всепоглинальним бажанням повернення свого кровного сина, який поїхав з села і перестав писати листи. В кульмінаційному епізоді лють і шаленство охоплює не лише старого, а й камеру, яка від цієї афектованості аж перекошується. Камера втрачає розум разом із головним героєм і повертається до реальності лише тоді, коли старий лишається сам: прямо на очах глядачів відновлюючи лінію горизонту одночасно з тим, як хряпнули і зачинились двері за людьми, яких самотній патріарх у пориві гніву вигнав зі свого дому. Але цікаво не лише відзначити цей дещо штучний у загальному контексті реалістичного, психологічного фільму операторський хід (перекошена «від люті» камера як вираження втрати реальності в момент, коли афект охоплює головного героя), а те, як знято діалог, що передує цьому вибуху: суцільним незмонтованим шматком, з рук. Коли між співбесідниками спалахує іскра ірраціонального болю, камера, що перебуває серед них, зі свого місця рвучко перескакує поглядом від одного персонажа до другого, підкреслюючи свою залучену присутність і афективну навантаженість. У цьому епізоді, коли те, що спершу сприймалось як туга і одержимість старого батька, виявляється пароксизмом безумства покинутого патріарха, ми бачимо майбутню роботу камери в «Тінях», але ще скуту психологією, ще обмежену діалогами, ще підпорядковану слову. У «Тінях» цей операторський хід буде ви-

<sup>17</sup> Параджанов С. Вечное движение. – С. 61. Цікава симптоматична помилка у тексті Параджанова, замість назви «Золоті руки» виникає назва осоружної йому і висміяної критиками «Квітки на камені» (але ж і в цьому виробничо-виховному кінопримітиві Параджанов шукав того самого творчого джерела, тільки серед сучасних териконів і шахт Донбасу: ним стала доособистісна творча дія природи, що залишає відбиток прадавньої рослини на камені, нерукотворного твору, прототип будь-якого мистецтва).

вільнено від словесного змісту, від наративної логіки, від психології. Чи можемо ми з певністю сказати, хто саме це уможливив? Напевне, ні. Але у нас є ще одне свідчення про те, як сприйняв це звільнення Ілленко.

Відповідаючи на суперечки стосовно того, кому належить фільм – оператору чи режисерові, Юрій Ілленко на пресконференції після виходу «Тіней» поділився своїм баченням авторського конфлікту: «Без оператора Ілленка фільму в такому вигляді, як ви знаєте, не було б. Ніхто ні в кого не вчився і ніхто нікого нічому не вчив – ми вибудували фільм зі своєї війни за фільм. Більше ні для кого таких подарунків робити не буду. Далі я буду сам собі режисер»<sup>18</sup>. Оператору «Тіней» здавалось, що Параджанов лишився перед ним у боргу, що його подарунок режисерові надто щедрий.

Будь-який твір мистецтва – це подарунок людству. Сказавши: «Більше ні для кого таких подарунків робити не буду», художник підписує власний вирок. Параджанов як ніхто вмів дарувати. Він не лише подарував Ілленкові ту звільнену від психології «лапідарну картинку», за яку його відзначили критики в Аргентині (і за її межами). Ілленко так і не зрозумів найважливішого подарунка, що його він отримав від Параджанова. Параджанов у кожному міг активувати його творчий потенціал. Саме з цієї його здатності виникла в глушині студії Довженка нова атмосфера – живого, творчого, вільного пошуку. Найбільше прокляття для митця – не вміти дарувати. «Сам собі режисер» Ілленко так і не піднявся до висот «Тіней». А Параджанов, попри все, зняв ще як мінімум три шедеври. Параджанов вмів дарувати в усіх значеннях цього слова, і в тому найглибшому сенсі дару, точно схопленому українською мовою, коли «дарувати» стає синонімом «пробачати». Вийшовши з пекельного мороку зони, Параджанов уже в період перебудови, коли Ілленко покаявся, підрахувавши баланси своєї «плати за компроміс»<sup>19</sup>, подарував оператору «Тіней» сценарій його найкращого фільму («Лебедине озеро. Зона», 1990). У цьому фільмі знайшов втілення хист Ілленка до жорстокого, бруталного оповідного натуралізму, який і був його справжнім, хоч і неусвідомленим талантом. Талантом імператора з пропеченим вухом.

Багато хто й досі продовжує дивуватися, як це Параджанов після тривалого періоду творчих невдач раннього періоду зміг

<sup>18</sup> Цит. за: Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Ілленка. – С. 49.

<sup>19</sup> Ілленко Ю. Плата за компроміс // Поетичне кіно: заборонена школа. – К. : АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. – С. 379–386.

зняти геніальний фільм. Сам Параджанов після зйомок фільму «Саят-Нова» так говорив про той зсув, який відбувся на «Тінях»: «Я зробив п'ять середніх, а можливо, навіть поганих картин, чи були там спалахи, чи ні, це не має значення. Відбулась подія, що дорівнює трагедії, яка зрушила у мене мислення. Зрушила... Я почав мислити пластично. Назад повернутися до ігрового кінематографу я не можу. Ні в жодному жанрі. Я не можу написати звичайного листа. Я зовсім по-іншому відчуваю...»<sup>20</sup>. Історія Параджанова – це історія гидкого каченяти. Усвідомивши свою природу, Параджанов уже не міг повернутись назад, знову вдягти на себе гамівну сорочку оповідного кіно. Натомість Ілленко, який почав з візуального експериментаторства, в період застою, коли ні про яке поетичне кіно вже навіть мови вести не можна було, цілком успішно повернувся до гамівної сорочки і почав знімати посереднє оповідне кіно.

У «Тінях» Іван і Марічка час від часу запитують одне одного: «А чуєш?» – і в цьому питанні йдеться не лише про фізичний слух. В українській мові слово «чути» лежить в основі цілого кластеру чуттєвості, складає корінь усіх відчуттів і почуттів. «Чути» для надзвичайно музично обдарованого Параджанова, перша освіта якого в тбіліській консерваторії продовжувала визначати його подальшу творчість, вказувало на щось значно глибше, ніж просто слух: це і весь сенсоріум, і весь всесвіт почуттів, і здатність підноситись, відчувати те, що поет назвав «всього живого нерасторгаемая связь». І ось увесь цей спектр чуттєвих здатностей в оператора-імператора виявився немов випаленим-пропечатаним. У цьому, мабуть, і була суть світоглядного конфлікту між співторцями «Тіней».

<sup>20</sup> Сергій Параджанов. Інтелектуальний шантаж? Записала Галина Янковська-Місакян. 1969 // Кіно-Театр. – 1997. – № 6. – С. 2.