

«ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ»: НОВАТОРСТВО, ФІЛОСОФІЯ, АКТУАЛЬНІСТЬ

Березень, 1965 рік. Міжнародний кінофестиваль у Мар-дель-Плата. Закінчився перегляд фільму «Тіні забутих предків» і публіка великого кінотеатру «Негару» підвелася, вдячно аплодуючи. Присутні — зарубіжні кінематографісти, аргентинські глядачі — вітали українців з перемогою. «Вогненні коні» (під такою назвою «Тіні забутих предків» ішли у Франції) понесли по світу. Картину купило десять країн¹, вона збрала солідний ужинок нагород на міжнародних фестивалях — Мельбурні, Сідней, Салоніках, Римі, Кадаксі. Марієтта Шагінян, яка на той час жила в Парижі, писала: «...Йдеться про радянський фільм «Тіні забутих предків». Навряд чи підозрюють скромні українські постановники, яких еклог удостоївся в Руані їхній фільм, високо піднятий навіть над «Палаючим Парижем»», що йшов одночасно з ним.

...Фільм атестовано як такий, що не має собі подібного, не схожий ні на який інший, — все в ньому світло, життя, барви — класичні ознаки радянської кінематографії, — свято для очей і серця. (Tout Rouen, 29 жовтня — 11 листопада 1966)².

Подія в Аргентині в усіх, окрім заздрісників, викликала велику радість і піднесення, адже український кінематограф давно не втішався перемогами. Та й про які перемоги могла бути мова: кіно тільки-но починало очунювати від тяжкої тоталітарної травми: в сталінські часи успішні українські кінематографісти були репресовані, а їхні місця зайняли російські режисери, що приїжджали з Москви, — для них Одеська і Київська студії були такими собі філіалами студії Московської. Далі — евакуація в час війни, після цього — період малокартиння. І тільки наприкінці 1950-х розширюється кіновиробництво, а Москва

¹ Справка Госкино СРСР в ЦК КПСС о продвижении советских фильмов в зарубежных странах в 1966 году. От 9. 06. 1967. // Культура и власть от Сталина до Горбачева. Аппарат ЦК КПСС и культура 1965 – 1972. Документы. – М.: РОСПЭН, 2009. – С. 360.

² Шагінян М. Лениниана. – М.: Молодая гвардия, 1977. – С. 491.

надає союзним республікам певну свободу звертатися до національних тем. Через дефіцит національних кадрів перехід від тоталітаризму до відлиги минув під знаком залучення до кіно українського театру й літератури (виходили фільми-вистави, письменники писали сценарії). На жаль, письменники здебільшого розглядали кіно як засіб заробітку, тож така стратегія набирала характеру експансії, яка могла остаточно знівельювати специфіку кіно. До того ж фільми українських кіностудій носили відбиток провінційності: зокрема, на кіностудії ім. Довженка регулярно з'являлися непретензійні комедії або «ідейні» твори, що мали допомагати «втільювати в життя» лінію правлячої партії. Таким 1962 року був портрет кіно України й тоді ніхто не міг навіть сподіватися, що через два роки тут з'явиться щось якісно нове не тільки в українських, а й у масштабах світових.

І все ж, відлига підточувала окреслені устої і крига стагнації скресла, почали з'являтися фільми, закроєні по-новому. Поштовхом для активного оновлення стало 150-річчя з дня народження Тараса Шевченка: до ювілею було знято біографічну картину «Сон» (співавтор сценарію та постановник Володимир Денисенко) і «Наймичку» – кінематографічну версію опери Михайла Вериківського, жанру, нині майже забутого в кіно, втілену на екрані Василем Лапокнишем та Іриною Молостовою. Обидва фільми адресувалися українським глядачам і здобули в них популярність. «Тіні забутих предків» з'явилися також завдяки ювілею – 100-річчю Михайла Коцюбинського. Як бачимо, класики літератури сприяли відродженню нашого кіно: мистецтво слова облагородило екран і союз між ними дав чудові плоди. Всі три фільми знаменували зміцнення національного в українському кіно й підняли його престиж.

Для повноцінного функціонування кінематографа – і в умовах ідеологічної цензури, і в умовах цензури фінансової – важить мистецький рівень вимог замовника. Дякувати провидінню, для «Тіней» збіг обставин склався щасливо. Творцям фільму поталанило із замовником (1962 року кіногалузь вивели зі складу Міністерства культури й надали їй самостійного статусу, утворивши Держкіно УРСР). Кінематографістам забезпечили зелене світло. Звично критикуючи владу, часто робимо це огульно; але й у владному середовищі трапляються винятки. Таким винятком був тодішній керівник Держкіно

УРСР — амбітний і мудрий Святослав Іванов³, так само, як і директор Київської кіностудії Василь Цвіркунов — на щастя, між ними було порозуміння. Та й 1963 рік ще був часом «відлиги», солодкої свободи, так довго відсутньої в радянському кіно. Центральна влада дещо послабила ідеологічний контроль, дала більше простору для ініціативи. Звичайно, сценарії контролювали, але екранізація класики була поза підозрою. Парадокс: саме екранізація повісті Коцюбинського стала одним із найбільш крамольних творів за часи радянського кіно. Фільм ігнорував ідеологію, зосереджувався на бутті людини, возвеличував природу й рукотворну красу.

Нині зрозуміти витоки фільму, його сенс і значення неможливо без тогочасного мистецького контексту — і українського, і європейського. Щодо контексту національного: з початку 1960-х культурне життя в Україні, й зокрема в Києві обіцяло літературний і мистецький ренесанс — про це свідчать насамперед тогочасні літературні твори дебютантів, а також спогади людей, які той ренесанс творили. Однією із помітних подій стала виставка закарпатського художника Федора Манайла 1961 року в Києві у виставковому залі на вулиці Червоноармійській, про яку Іван Дзюба писав: «Тим, хто не був свідком тієї незвичайної події, важко буде сьогодні навіть уявити, що вона означала в мистецькому житті Києва і як стимулювала фрондистські та національно-культурницькі настрої частини київської творчої молоді. Це було немовби вікно у світ зовсім іншого мистецтва»⁴. Виставка свідчила: «поза рамками віртуозної казенщини є в Україні мистецтво живе, національно одухотворене, формально багате і нестримно пошукове»⁵. Київська інтелігенція відкривала для себе пам'ятки історії та культури, картини Катерини Білокур, Марії Примаченко, Ганни Собачко, петриківський розпис і гуцуль-

Шістдесятники – творці мистецького відродження в Україні. Поет Іван Драч, театральний режисер, керівник Клубу Творчої Молоді Лесь Танюк, мистецтвознавець Григорій Логвин. Початок 1960-х. →

³ Факти підтримки фільму наведені в короткому спогаді Святослава Іванова «Хто такий Параджанов?» // Поетичне кіно: заборонена школа. – Зб. статей і матеріалів. – К. : Редакція журналу «Кіно-Театр», в-во «АртЕк», 2001. – С. 341 – 342.

⁴ Дзюба Іван. Кілька днів із Федором Манайлом. // Іван Дзюба. З криниці літ – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 807.

⁵ Там само.



ську кераміку. В місті склалося мистецьке коло художника-графіка Георгія Якутовича. Лекції, диспути, вечори пам'яті (Лесі Українки, Тараса Шевченка, Миколи Куліша, Василя Симоненка) ініціював і проводив Клуб творчої молоді, лідерами якого були Лесь Танюк і Алла Горська. Національна, питомо українська поезія Ліни Костенко, Івана Драча, Миколи Вінграновського разом з тим була універсальною, як універсальним і привабливим для людини будь-якої національності є справжнє мистецтво. Розвивалася авангардна музика. Набула резонансу діяльність літературного критика Івана Дзюби. «Коли цей вродливий, стрункий чоловік зі світло-наївними, аж мовби дитинними очима виходив на сцену — аудиторія завмирала. Іван був гладіатором і лицарем, а кожен його вихід на трибуну — поєдинком. Із глупством, косністю, підлістю, ошуканством»⁶. То був час інтенсивних пошуків і самоствердження молодих митців, серед яких формувалися лідери. Одним із них був Іван Світличний. Ще раз звернемося до спогадів Ірини Жиленко: «...Доля обдарувала мене друзями не тільки мужніми і безстрашними, а й прекрасними своєю добротою, талановитістю, високим романтичним летом над буденщиною і меркантильністю. Звідки одразу такий букет людей воістину прекрасних? Григорій Кочур, Борис Антоненко-Давидович, Микола Лукаш, Михайлина Коцюбинська, вся родина Світличних, Алла Горська, Віктор Зарецький, Євген Сверстюк, Іван Дзюба, Василь Симоненко, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Веніамін Кушнір, Роман Корогодський, Анатолій Перепадя, брати Горині і чи не найдитинніший у своїй доброті, таланті і духовній красі Опанас Заливаха. Всіх не перелічиш. Тепер я розумію: все це — Іван Світличний. Усі ми зібрані Іваном, усі ми зійшлися на світло його серця»⁷. Стараннями директора студії імені Довженка Василя Цвіркунова збиралося коло подвижників кіно й на Київській студії: прийшли молоді, освічені, обдаровані випускники ВДІКу, які принесли нове дихання і непримиренність до рутини. Тож Параджанов не був одинаком, він мав друзів і однодумців, а головне, визрівав в інтенсивному духовному житті, мистецькому збудженні, що запанувало в Києві.

Власне фільм «Тіні забутих предків» — це результат одержимої роботи талановитих митців — режисера Сергія Параджанова, оператора Юрія Ілленка, художників Георгія Якутовича, Михайла

⁶ Жиленко Ірина. *Homo feriens*. Спогади. — К.: Смолоскип, 2011. — С. 158.

⁷ Там само. — С. 151–152.

Раковського, Федора Манайла, Лідії Байкової, композитора Мирослава Скорика, акторів Івана Миколайчука, Лариси Кадочникової, Тетяни Бестаєвої, Спартака Багашвілі, Леоніда Єнгібарова, Миколи Гринька. Нагадаємо: Параджанов — вірменин, який народився і жив у Тбілісі, навчався в Москві, й хоча вже десять років прожив в Україні, не знав гуцульського краю. Юрій Ілленко як особистість і оператор сформувався в Москві. Просвітником та ідеологом для них обох став Георгій Якутович — він подовгу жив у Карпатах, знав і любив культуру цього краю, його мешканців. Він робив усе можливе, щоб втягнути Сергія Параджанова і Юрія Ілленка в середовище, де відбувалася дія повісті й де знімався фільм, аби вони глибше пізнали Гуцульщину, зачарувались її природою, зблизились з людьми, мистецтвом, звичаями, побутом. Художник давав поживу для зображальних ідей фільму, інфікував його творців вимогливістю, зображальною культурою, ділився знаннями, необхідними для автентичної достовірності.

Окреслюючи український контекст, не можна не згадати, що молоді поети виявили зацікавлення українським мистецтвом, в тому числі кінематографом — і це створювало необхідну творчу ауру. Зрештою, письменницьке середовище існувало безпосередньо на кіностудії, де діяла сценарна майстерня. Сприяв цьому не тільки прозаїк Василь Земляк, який певний час очолював цю майстерню, — такою була політика керівництва студії: формувати інтелектуальне середовище. Співробітничали з Київською кіностудією Іван Драч, Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Григорій Тютюнник, Олександр Сизоненко. Це сприяло розвитку українського кіно. І хоча співавтором сценарію «Тіней» був ужгородський письменник Іван Чендей, київське письменницьке середовище, безперечно, долучилося до появи цього феєричного, оригінального фільму.

Так само на межі 1950-х–1960-х років і європейський кінематограф був наповнений мистецькими пошуками, інспірованими пошуками в літературі та інших мистецтвах. Саме тоді з'явився термін «авторське кіно», який означав, що кінорежисер, як і письменник, є автором фільму, володіє неповторним індивідуальним стилем. До авторського кіно належали французькі режисери Франсуа Трюффо і Жан Люк Годар, які заявили про себе міськими драмами і кинули виклик усталеним кінематографічним традиціям. В Італії — Федеріко Фелліні показав реальність і фікцію світського



Поетеса Ліна Костенко. На початку 1960-х брала участь у сценарній майстерні Київської кіностудії ім. О. Довженка.

середовища у фільмі «Солодке життя», спричинивши гучний скандал. Контroversійна «Вірідіана» Луїса Бунюеля й оригінально знята «Пригода» Мікеланджело Антоніоні додали напруження й посилили інтерес до кіно, яке стає модним в інтелектуальних колах, виникають дискусії довкола нових форм. 1962 року «Золотого лева» у Венеції здобуває «Іванове дитинство» Андрія Тарковського: про героя цього фільму Жан Поль Сартр писав, що «його дії і галюцинації перебувають в тісному зіткненні»⁸. Відкриття французьких кінематографістів доповнив Ален Рене у стрічці «Минулого року в Марієнбаді» (1961), де кіно асимілювало пошуки тогочасної літератури модерних форм (в основі — твір А. Роб-Грійє). Фільм сприймають як втілення філософських ідей, насамперед в оперуванні категоріями часу і простору. На думку Жюльєн Дельоза, французькі кінематографісти «нової хвилі» знищили ньютонівську концепцію руху як простору, який долається в часі, що була характерна для класичного кіно, і сформували кіно образу-часу. Час стає найважливішою кінокатегорією модерністичного перелому. Хронологічна послідовність анулюється: минуле, теперішнє, майбутнє змішуються, накладаючись одне на одне. Час набуває структури лабіринту, в якому можна заблукати; різні, навіть суперечливі версії подій співіснують. Зовнішнє і внутрішнє, ментальне і фізичне, уявне і реальне, не відділяються і не відрізняються одне від одного. Зникають межі між цими проявами людського життя. Модерністичне кіно тяжіє до багатозначності. Чисельність можливих епізодів і версій є шансом для глядача, який замість автоматично сприймати зображення міг робити вибір і шукати власну інтерпретацію⁹.

Це оновлення відбувалося в режимі «бурі й натиску». Молоді українські кінематографісти з вдківською освітою знали про європейські новації, відчували вплив західного кіно і прагнули оновити кіно українське, яке задихалося в рутині. Обравши цей шлях, вони влились у європейський кінематографічний простір, почали робити авторське, стилістично виразне кіно, з вишуканим зображенням, змішували минуле й теперішнє, дію зовнішню і внутрішню. Та разом з тим набувало актуальності питання: чи правильно буде

⁸ Сартр Жан-Поль. По поводу «Иванова детства». // Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. — М. : Искусство, 1991. — С. 13.

⁹ Делез Жиль. Кино. Кино 1 Образ-движение. Кино-2 Образ-время. — Пер. с фр. — М. : AdMarginem, 2004.

просто наслідувати те, що нині модне? Фільм Сергія Параджанова засвідчив: тримаючи руку на пульсі модерного переходу, вони обрали власний шлях — національно своєрідний. Скориставшись сприятливими обставинами і звернувшись до якісних першоджерел — Коцюбинського, Стефаніка, модерністів початку ХХ століття, — рухалися в руслі європейського дискурсу. Першоджерела давали спрямування українському кіно.

Отже, були взяті до уваги французькі експерименти з категорією часу та запропоновані італійцями внутрішні стани суб'єкта. Оперування часом і простором, співіснування реального й уявного, наявність персонажа, що є одночасно і об'єктом, і суб'єктом зображення, єднає «Тіні» зі згаданими європейськими фільмами. Екзистенційний вимір українського фільму — в образі людини, цінності й сенсі її буття. Йдеться про зовні звичайного чоловіка, який трудиться, заробляючи на хліб насущний, господарює. Але фільм цим не вичерпується, його сила в двовимірності: тут розгортається життєвий простір, в якому живе герой, і водночас розкриваються його внутрішні стани — насамперед страждання через втрату коханої. Є ще один вимір (тому можна говорити про тривимірність), який не передається візуально, тому що це незримі речі й разом з тим суттєві: йдеться про долю, про те, що людині суджено пережити. У фільмі невидиме відчувається і в стуку невидимої сокири, і в матеріальних знаках, що сигналізують майбутнє.

У порівнянні зі згаданими шедеврами європейського кіно український фільм абсолютно своєрідний. Він новаторський насамперед особистістю героя і способом його розкриття. Якщо там ішлося про людину сучасного світу, розшарпану напруженим темпом існування в хистких реаліях з нетривкими стосунками, то тут маємо людину минулих часів, але близьку глядачам. На це звернула увагу одна із найперших рецензенток фільму Олена Бауман: «Буває так, що люди, які жили давно, зовсім в інший час, які говорили іншою мовою, які мали зовсім іншу відмінну від нас систему поглядів, уявлень про світ, раптом робляться нам близькими, починають хвилювати нас, і ми розділяємо їхню радість і їхнє горе. Це диво здійснює мистецтво»¹⁰. Коцюбинський змальовував Івана Палійчука як людину, що вирізнялася з-поміж інших, була незви-

¹⁰ Бауман Елена. Над кем плачут трембиты. // Советская культура. — 1965. — 14 августа.

чайною. У фільмі це чудово показав Іван Миколайчук. Але психологія персонажа розкривалась не тільки через акторське проживання в образі, а й сучасними кінематографічними засобами. Кінематографічні засоби тут надзвичайно гнучкі, багатоманітні, колоритні. Виразність кожного окремого штриха акторської гри помножують робота оператора, художників, музичне оформлення картини, побудоване на народному мелосі. Практично всі критики, які писали про фільм, звернули увагу на те, що «величезне смислове та емоційне навантаження лягає на метафори, порівняння та інші прийоми поетичної образності, щедро використані режисером»¹¹. Фільм Параджанова довів, що кіно може конкурувати з літературою в заглибленні у психологію персонажа. Критики також звернули увагу, що вперше в кіно візуально передано процес помирання головного героя через кінематографічний образ, увиразнений насамперед середовищем («срібний ліс») і поєднанням реальної дії (Іван, поранений Мольфаром, іде з корчми) з його видінням.

Велика роль сакрального: перша сцена, яку можна назвати по-параджановськи любовною, розігрується серед релігійних оздоб, із запаленими свічками в церкві: молоді виявляють свою любов тільки поглядами, без слів, під час звуків релігійного співу зближуються при набожності.

У фільмі — хронологічна послідовність подій, але в силу домінування суб'єктивного світу персонажа, минуле як пам'ять постійно присутнє. Воно уособлюється в образі коханої Івана Палійчука, яка назавжди втрачена, але нагадує про себе у формі трансцендентного, подає знаки — то як сарна на могилі, то як видіння у вікні, побачене Іваном на Свят-вечір.

Фільмом «Тіні забутих предків» українське кіно пройшло процес оновлення стрімко й інтенсивно. Якщо в європейських країнах цей процес об'єднував кількох кіномитців, що творили одночасно й незалежно один від одного, то в Україні розширення можливостей мови кіно відбулося в одному фільмі.

Новатором був кінооператор, який розвивав відкриття Сергія Урусевського, але по-своєму використав «суб'єктивну камеру» (термін увійшов в обіг на початку 1960-х разом із терміном «авторське кіно»). Про «Тіні» написано дуже багато в контексті того,

¹¹ Там само.

що зробили Сергій Параджанов як режисер і Юрій Ілленко як оператор¹². І все-таки нагадаємо: операторська робота для знавців кіно стала сенсацією уже самим способом знімань — було зрозуміло, що знімати так, як знято цей фільм, не під силу навіть технічно передовим кінематографіям — Юрій Ілленко, маючи гарну школу, зняв ручною камерою. Американський історик кіно Тімоті В. Джонсон зауважив: «Замість того, щоб застосовувати прямолінійний реалістичний стиль, якому радянський офіціоз надавав перевагу майже у всіх видах мистецтва, Параджанов вдався до фантастичного використання камери, кольору і музики, які часто домінують над оповіддю чи навіть затіняють її». А наступні слова безпосередньо стосуються роботи Юрія Ілленка: «Рідко у зображальних фільмах зустрінеш, щоб з такою обізнаністю використовувалась статична камера і особливо камера рухома. <...> Будь-хто може сказати — і це не буде великим перебільшенням, що справжнім предметом фільму є зухвале і вражаюче використання Параджановим камери і кольору»¹³. Згадаємо вражаючий кадр на початку, коли камера несподівано опиняється на верхівці дерева, яке падає на малого Івана та його брата Олексу. «Здається, що Параджанов віддає перевагу максимально швидкому і спонтанному руху, а це може забезпечити зйомка ручною камерою»¹⁴.

Абсолютне новаторство фільму полягає у творенні образу, якого історія кіно ще не знала: повного, концептуального виразу національної культури, фольклору, народного мистецтва і, зрештою, народного світогляду. На екрані ожила привабливість «дитячого періоду» людства, в якому уявлення і дійсність співіснували органічно. Цю особливість фільму можна назвати інтенсивною етнографією. Наука про етноси в СРСР обмежувалась колекціонуванням предметів декоративно-ужиткового мистецтва, їх персоніфікацією, якщо предмети належали до ближчих часів, та структуруванням по осередках народної творчості. Експонати — виставлені в музеї, чи розміщені у фондах (то був свого роду притулок для національного, що жило під іншими титулами) і відірвані від свого

¹² Див. «Сергій Параджанов і Україна». — 36. ст. і матеріалів. — Упор. Л. Брюховецька. — К. : Редакція журналу «Кіно-Театр», в-во «Задруга», 2014. «Юрка Ілленка Доповідна Апостолові Петру». — Роман-хараман у трьох книгах. — Тернопіль : Богдан, 2008.

¹³ Джонсон Тімоті В. Тіні забутих предків. — Пер. з англ. // Кіно-Театр. — 1995. — № 1. — С. 4.

¹⁴ Там само. — С. 5.

середовища, тишили зір відвідувачів, забуваючи про своє призначення. Те, що твори народного мистецтва уособлювали тривале життя етносу, ні музейні працівники, ні науковці не згадували. Історичні джерела народної творчості, її зміст і форма, тривалість буття, навіть просто інтерпретація також не акцентувались. Тому терміни «музейний експонат» й «етнографізм» набували негативного відтінку як назва чогось віджилого й уже не вартісного в сьогоденні. А якщо врахувати колоніальний дискурс, який зводив мистецькі надбання тої чи іншої республіки до кількох завчених, унормованих ритуалів, то народна творчість займала якнайскромніше місце серед культурних надбань. Чутливість до цих речей навіть у середовищі митців професійних нерідко була відсутня.

Заслугою Сергія Параджанова та його знімальної групи і стало повернення до життя, надання повноцінного статусу українським етнічним цінностям завдяки такому популярному мистецтву, як кіно. Фільм «Тіні забутих предків» кинув виклик не тільки русифікації й витісненню всього українського з повсякденного життя і простору мистецтва і зведення його до розміру музейної вітрини, він мав ширше значення: став викликом цивілізаційному поступу. «Зводячи ці, сповнені грюкання, дрижачі цехи зі скла і сталі, якими крихітна людина іде як самодержавний володар, відчуваючи врешті решт, що піднялася вище самої природи», — людина тішиться своєї могутністю, своєю владою над природою. Але, продовжує Освальд Шпенглер: «Машина сприймалась як щось диявольське, і не дарма. В очах віруючої людини вона означає повалення Бога <...> Земля вичерпується, земна куля приноситься в жертву...»¹⁵. В середині ХХ століття загроза для екології, й більше того — для людської цивілізації, дедалі виразніше почала усвідомлювались дедалі виразніше й дедалі більше цінуватися первозданне. Під цим кутом зору «Тіні» сприймалися як концептуальна природо- й етноохоронна позиція.

Чимало «знавців» закидали фільму «Тіні забутих предків» «етнографізм», не бачачи різниці між систематизованими експонатами і життєвою реальністю гуцулів, які знімалися у фільмі, проявляючи свій оригінальний мистецький таланти у піснях, музиці, якими переповнена звукова доріжка фільму, в одязі й хатніх предметах, в іконах, у чудових кониках із сиру, що їх продавала бабуся на базарі, й багатьох

¹⁵ Шпенглер Освальд. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Том второй. Всемирно-исторические перспективы. — М. Айрис-Пресс. — 2004. — С. 541.

інших ужиткових речач. До речі, в наш час під час «Країни мрій» на Співочому полі в Києві, на фестивалі «Полонинське літо» у Криворівні можна зустріти ті чудові вироби: народна традиція не зникла. А тоді, 1963 року, коли знімальна група приїхала у Верховину, такі вироби, народний одяг, музика були екзотикою, невідомою світові. Екзотикою, що збереглася завдяки своїй віддаленості від цивілізаційних перехресть.

Новаторською була і звукова доріжка фільму з діалектом мешканців Верховини, які знімалися, їхніх співанок-коломиїнок, ставши ще одним його феноменом. «Фільм не дубльований, не міг бути дубльований, тому що його мовну стихію складають істинні, в живому виконанні записані фольклорні форми — голосіння, плачі, заговори, приказки... Ми чуємо народну гуцульську мову, іноді зрозумілу, іноді — не дуже. Але і цю, що ускладнює сприйняття фільму, обставину автори повертають на користь картині, роблять одним із художніх прийомів»¹⁶. Музичну тканину, за винятком кількох музичних епізодів, написаних для фільму Мирославом Скориком, становив місцевий фольклор: звучали трембіти, денцівки — невеличка струна, з якої дивним чином видобували мелодію.

Багатьох творців — Івана Миколайчука, Сергія Параджанова, Георгія Якутовича, Юрія Іллєнка вже немає сьогодні. Мислячий глядач залишається вдячним творцям фільму: усвідомлюючи дистанцію, яка розділяла його з екранним світом, він охоче вживався в нього. Хто на рівні побутових і життєвих проблем та подробиць, хто на вищому рівні, яким є пізнання сенсу життя, хто на рівні пізнання духу, завжди невтоленого і бентежного¹⁷.

Коли дивишся фільм, ти опиняєшся у дуже сконцентрованому духовному середовищі, освячуєшся ним. Фільм насичений багатьма смисловими інтонаціями, які прочитуються людьми, обізнаними з українськими культурними традиціями. Таким чином його творці долучилися до творення іміджу кіно, його статусу як мистецтва. Фільм викликає бажання пізнати світ і себе, він протистоїть комерційному кіно, перетворенню кіно на механічний конвеєр, який продукує поверхові й нецікаві витвори нівеля-

¹⁶ Бауман Ел. Над кем плачут трембіты. // Советская культура. — 1965. — 14 августа.

¹⁷ Про те, як гуцул, виконуючи мелодії на денцівці, запитував у режисера, яка мелодія — весела чи сумна, а той не міг визначити, розповів він у статті, написаній по гарячих слідах фільму. // Див. Параджанов Сергей. День поиска. // Искусство кино. — 1966. — №1.

ції. Сьогодні, на жаль, кіно повернулося до нас агресивним боком, використовуючи єдину пружину, що пускає в хід дію, — вбивство, всіляко варіюючи його різновиди. Та, незважаючи на потужні технологічні новації, кіно топчеться на місці, постійно перетравлюючи одне й те саме, виражаючи суть цивілізації, яка, за словами Миколи Бердяєва, «створює лише царство фікцій. Механічність, технічність і машинність цієї цивілізації протилежна органічності, космічності і духовності будь-якого буття»¹⁸. Втім, глядачі, особливо європейські, не можуть прийняти технологічного варіанту кіновидовища — більшість ще пам'ятає про світлий лик кіно, яке не пригнічувало людину і не розпалювало нездорових інстинктів, а підносило і зцілювало душу. Не розтлівало, а допомагало зрозуміти і пізнати себе. Якраз до такого кіно й належать «Тіні забутих предків».

Коли виснажений невиліковною хворобою Сергій Параджанов помер, на цю сумну звістку відгукнулася світова спільнота, а британська газета у своєму некролозі писала: «Разом з «Андрієм Рубльовим» Тарковського, «Благанням» Тенгіза Абуладзе та іншими відомими радянськими фільмами шістдесятих-сімдесятих років параджановська зріла робота дала багато непокірної краси і запалила митців потягом до народних джерел. Москва подивилася на квітучий регіональний фільм із збентеженням та тривогою: на думку комуністичної партії надмірно «етнічний» фільм провокував націоналізм і підривав її центральну владу»¹⁹.

¹⁸ Бердяев Николай. Смысл истории. – М.: 1993. – С. 171.

¹⁹ The Times Tuesday. – 1990. – July, 24.