

УДК 791.44:791.44.071.5

А.А. Шульгіна

## ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ ОПЕРАТОРІВ О.КАЛЮЖНОГО ТА Б.ЗАВЕЛЄВА У 1920-Х РР.

*Актуальність теми.* Серед розмаїття статей і монографій, присвячених українським фільмам 1920-х рр., тема перших українських кінооператорів практично не досліджувалася. Звичайно, теоретики вітчизняного кінознавства зверталися до історії кіно: І.Корнієнко («Кіно і роки», 1964 р.), Г.Журов («З минулого кіно на Україні», 1959 р.), А.Шимон («Страницы биографии украинского кино», 1974 р.) [11, 5, 6], але у центрі їхньої уваги найчастіше виявлялися режисери або кіносюжет.

У книжках радянського періоду операторам відводилася другорядна роль. Через ідеологічний диктат і репресії, на жаль, внесок кінооператорів був деформований. Сьогодні є доступ до нових матеріалів і наукових розвідок, що дають змогу цілісно розглянути життя, творчість українських операторів в історичній ретроспективі.

Незабаром українці святкуватимуть 200-річчя від дня народження Т.Шевченка. Ця подія стала підставою аби відкрити ще один вимір у дослідженні майстерності О.Калюжного і Б.Завелева, їхній взаємозв'язок із національними культурними традиціями.

*Мета статті:* на основі застосування методів наукового аналізу (системний аналіз, нарративний та іконографічний спосіб інтерпретації фільму) дослідити розвиток візуальних тенденцій у контексті підвищення творчої майстерності кінооператорів на прикладі кінострічок, що популяризували творчу спадщину великого Кобзаря.

*Аналіз наукових досліджень і публікацій.* Автор спирається на низку аналітичних джерел, написаних у 1950-2000 рр., що дали змогу переосмислити не тільки доробки Т.Шевченка, а по-новому трактувати особливості становлення української операторської школи.

Потрібно зауважити, що дослідники радянського періоду (Р.Соболев, Г.Журов, І.Корнієнко, А.Шимон, Н.Капельгородська) давали не повний аналіз візуальної образності кінострічок, а також стримано знайомили з біографіями кінооператорів О.Калюжного та Б.Завелева. Такому трактуванню сприяв розстріл О.Калюжного та ідеологічні парадигми епохи.

Після проголошення державної незалежності України ситуація щодо дослідження операторської майстерності суттєво не змінилася. Кінознавці С.Тримбач, Л.Брюховецька, Л.Госейко значно розширили межі зображальної проблематики німого періоду, але все ж постаті перших кінооператорів залишались умовними. Вживались у контексті вивчення творчості О.Довженка, Д.Демуцького, П.Чардиніна та ін. Крім того, у багатьох сучасних наукових працях часто відсутня систематизація перших технічних знахідок або вона згадується відірвано від впливу і внеску операторів – корифеїв. Ось чому кінознавство все ще потребує поглибленого та всебічного аналізу робіт українських кінооператорів. На жаль, частину фільмографії, що розглянуто у статті, втрачено з різних причини (воєнні, політичні), тому аналіз кінофільмів базується на супутніх матеріалах, а саме: афіші, анотації, плакати, відгуки критиків.

*Наукова новизна статті* полягає в тому, що, спираючись на теоретичні дослідження зображальної естетики 1920-х рр., автор, скориставшись сучасною кінознавчою і культурологічною методологією, розгляне специфіку кінотворів і творчих доль митців української операторської школи. *Дана стаття є першим досвідом* у систематизації внеску українських операторів О.Калюжного і Б.Завелева у розвиток кіномистецтва.

Виклад основного матеріалу. В історії українського кінематографа творчий переклад художньої літератури (прози, поезії, драми) на мову кіно завжди був актуальним, але

найбільшого поширення досяг у 1927-1929 рр. У той період, за сприяння ВУФКУ, створювалася низка кінокартин за творами українських класиків, зокрема, І.Котляревського, М.Гоголя, М.Коцюбинського і Т.Шевченка. Поява на екрані великої кількості фільмів, поставлених за сюжетами класичної світової та української літератури, спричинена багатьма чинниками. З-поміж них варто виділити наступні: кіно підприємці екранізували класику, спираючись на комерційний зиск, – з невеликими витратами на сценарій та за рахунок популярності літературного твору досягали максимального прибутку; підвищення загальної національної самосвідомості українців; політична ініціатива заступника Наркома освіти УРСР А. Приходька, який на шпальтах журналу «Кіно» у 1928 р. виступив з пропозицією залучення літературної спадщини українських класиків до сценарних і тематичних планів вітчизняних кіностудій. Так, зокрема, він вказував: «...література і особливо художня набуває вельми серйозного значення для кіно. Твори видатних письменників, класиків і сучасників... для кіносценаріїв і кінофільмів становлять першорядний матеріал» [1; 3]. Ще одним фактором інтересу до спадщини Кобзаря та його біографії стала можливість використання нових прийомів зйомки, що давало змогу відійти від канонів дореволюційного кіно «на українську тему». Усе це спонукало до пошуків актуальних образів, сюжетів і героїв.

Початкові спроби перевести на кіномову спадщину Т.Шевченка зроблені у 1911 році («Катерина», реж. Ч.Сабинський). Фільм знімався за спеціальним сценарієм на основні лібрето однойменної опери М.Аркаса. Режисер прагнув творчо втілити на екрані хвилюючу поему, використовуючи наявні засоби кінематографа. Це дало йому змогу ширше розкрити сюжет, винести зйомки на натуру, збільшити кількість сцен та уникнути умовностей вистави. Правдивістю зображення відзначалося і художнє оформлення кінофільму: хатини, криниці, вбрання акторів [2; 5]. Кінострічка Ч.Сабинського правдиво передавала зміст першоджерела, не втрачаючи при цьому своєї художньої значущості.

Після першої екранізації минуло 15 років до того моменту, як кінематографісти знову повернулися до народного співця. І не лише до мистецької спадщини, а до постаті поета. «Катерина» відкрила тільки першу сторінку кіношевченкіани. Головним важелем популяризації «батька Тараса» була потреба у згуртуванні нації, на рівні масової та патріотичної свідомості. Окрім того, як відмічає О.Булгакова, в середині 1920-х рр. сталася «тотальна переорієнтація кінематографа...він став транслятором, передатчиком, медіумом» [3; 28]. Кінофахівці в постаті Т.Шевченка прагнули відкрити кіногероя та «по-сучасному» трактували біографію. Не останню роль відіграло технічне вдосконалення.

Перший радянсько-український кінопам'ятник з'явився у 1926 р. – «Тарас Шевченко» (реж. П.Чардинін, оп. Б.Завелев), в якому образ видатної особи відтворено на широкому екрані. Стрічка висвітлювала етапи життя великого поета.

У контексті заявленої мети варто дослідити становлення найближчого помічника режисера, оператора Б.Завелева. Він привніс у фільм нові технічні знахідки, особливу манеру бачення, що і посприяло створенню кіно шедевру. Перед аналізом операторської роботи варто зазначити основні біографічні віхи видатного кінооператора.

Свій творчий шлях Б.Завелев почав у 1914 р. Спочатку він працював у кінофірмі «Акціонерне товариство О.Ханжонкова» (фільми: «Жінка завтрашнього дня» (1915 р.), «Пісня торжествуючого кохання» (1915 р.), «Життя за життя», «Сестри Бронські» (1916 р.) та ін.), далі на студіях ВУФКУ Ялти і Одеси, де зафільмував такі шедеври, як «Остання ставка містера Енніока» (1922, реж. В.Гардін), «По Європі блукає примара» (1923, реж. В.Гардін), «Отаман Хміль» (1923, реж. В.Гардін), Вендета (1924, реж. Лесь Курбас), «Тарас Шевченко» (1926, реж. П.Чардинін), «Тарас Трясило» (1926, реж. П.Чардинін), «Черевички» (1928, реж. П.Чардинін), «Звенигора» (1928, реж. О.Довженко) тощо.

Свої перші кінокартини, як і його колеги, він знімав при денному освітленні. За допомогою білих полотнищ і підсвітів, спрямоване сонячне світло розбивалося і розсіювалося так, щоб декорації та актори були рівномірно висвітлені розсіяним м'яким

світлом. Навіть у тих випадках, коли оператор знімав у закритому приміщенні за допомогою освітлювальних приладів, він прагнув уникнути тіней і відблисків, домагався ілюзії денного розсіяного світла. Задля цього йшов на різні хитрощі: доходило до того, що скло павільйону робили повністю матовим. Але в результаті художні якості кінострічок бідніли, зображення виходили площинними, монотонними.

Варто відмітити величезні проблеми роботи зі світлом, що спіткали не одного кінооператора. Оскільки освітлення ательє сонячним світлом виявилось недостатнім, то почали природне світло комбінувати з підсвічуванням електрикою. У павільйонах використовувалося два джерела світла – ртутні софіти і так звані «юпітери з вольтовою дугою». Ртутні лампи давали холодно-синє світло, яке робило людей схожими на мерців. Софіти і юпітери створювали абсолютно неможливу світлову гаму. Людина, що вперше потрапляла на зйомку, жахалася акторів, перетворених цим світлом на чудовиськ. Щоб виправити спотворення, доводилося вдаватися до складного гриму, враховувати забарвлення декорацій і колір костюмів. Ще важче було знімати масові сцени в павільйонах, бо ртутні та дугові лампи були слабкими і їх часто бракувало [4; 66]. Проте кінооператор Б.Завелев, проявляв вигадливість у розстановці освітлювальних приладів і славився майстром зйомки глибиною побудованих і освітлених сцен, домагаючись різного за тональністю освітлення ближніх і дальніх планів, виявляючи завдяки цьому простір.

З розвитком техніки поступово пізнавалася можливість використання у кіномистецтві законів, за якими живописці вирішують композиції сцен і отримують пластичне та об'ємне зображення. Саме так зародився операторський живопис, або, як тоді казали, світопис. Оператори почали, подібно художникам, мальовничо оформлювали кінокартини так, щоб кожен кадр був картиною певного стилю, потрібної світлової гами. Спочатку, приміром, режисер Є.Бауером, що був художником з основної професії, та оператор Б.Завелев підбирали ілюстрації картин різних художників до сценаріїв і намагалися копіювати їх при постановці. Але у міру нагромадження досвіду копіювання картин поступилося місцем продуманому наслідуванню, вивченню творчості видатних художників, осмисленню композиційної побудови кращих картин, прагненню досягнути всю глибину змісту в сполученні світла і ліній, аби стилістика образотворчого мистецтва не була визначальним засобом вираження, а стала швидше допоміжним прийомом, який би акцентував загальну образно-смыслову дію фільму [5; 114]. Таким чином картинність, у досягненні мальовничого зображення, стала однією з головних структур екрану в кінороботах Б.Завелева.

Змінам в операторській майстерності посприяла і Перша світова війна. Апарат, що спочатку пересувався дуже повільно, стає рухливим. Зйомки робляться з різних ракурсів і у різних місцях. «Наїзди», що забезпечують плавний перехід від загального плану до крупного, міцно входять в операторську практику. З розвитком кіноіндустрії широкого застосування набуває і панорамування: застосовуються горизонтальні та вертикальні панорами. Такі обставини дали змогу кінознавцю Г.Журову дійти висновку проте, що «ракурси змінювалися дуже обережно, щоб не було викривлень. Відомі й такі прийоми, як наплив, ущільнення часу за допомогою діафрагмування, подвійні і багаторазові експозиції, затемнення, використання різних каше тощо» [5; 116].

Свій внесок у розвиток операторської майстерності зробив також Б.Завелев. Наприклад, він сміливо продемонстрував на зйомках ігрового фільму «Отаман Хміль» (реж. В.Гардін, 1923 р.) операторське завзяття та самовідданість у пошуках нових виражальних можливостей. Прагнучи домогтися найбільшої виразності у кадрі масової кавалерійської атаки, він несподівано для учасників масовки перебіг з обумовленої точки зйомки і кинувся в саму гущавину азартного «бою». Навіть після того, як вершники перекинули його камеру, а сам оператор поранив руки, він спромігся продовжувати зйомку.

Талант і кмітливість кінооператора відзначали багато людей, читаємо, наприклад, у рецензії про кінострічку «По Європі блукає примара». – Прекрасними знімками, добре виконаними трюками оператор врятував картину від засудження» [6; 91]. «Це був справжній

професіонал, зі жвавим, схильним до винахідництва розумом, дивовижно мила людина – згадував режисер В.Гардін. – Коли не вистачало освітлювальної апаратури, Б.Завелев відмінно знімав загальні плани декорацій при сонці, регулюючи світло за допомогою пересувних чорних фіранок» [7].

Отже, загартованим та з суттєвим досвідом Б.Завелев у середині 1920-х рр. приступив зі знімальною групою до творення кінострічки про Т.Шевченка. Оформленням займався відомий український художник В.Кричевський, котрий створив такі декорації окремих історичних об'єктів, що для їхнього огляду влаштовували екскурсії. Цьому передувала велика робота митця у музеях, архівах, бібліотеках, читальнях, у букіністів, приватних зібраннях і колекціях. Завдяки йому фільм став ще артефактом краєзнавства.

У свою чергу, оператор відчував щедру красу української землі, приналежність її мальовничих пейзажів. Вдалим освітленням та ракурсами посилював враження від трагічної невідповідності між гармонією навколишньої природи і безпросвітним нужденним життям кріпаків. Приміром, сцена з маленьким обшарпаним Тарасом, що збирається на величезну гору є особливо натхненною, вражає образ вічної «дитячої» нескореності, наполегливість та деяка казковість. Метаморфозу цього образу зустрінемо у В.Кваса в «Камінному хресті» (1968 р.). Інші вмело вставлені кадри природи, неба, степу, лісу працюють на психічну розрядку напруження, але тільки на мить ослаблюють увагу, щоб з новою силою загострити події.

Камера уважна до побутових деталей, настрою кожного кадру. Деякі «нічні» сцени, що з'явилися в кінокартині і додали розмаїття, стали можливими завдяки попереднім експеримент колеги-оператора О.Рилло (стрічка «У морі», реж. О.Уральський, 1916 р.), до нього «нічні» кадри нічим не відрізнялись від денних: лише титри пояснювали глядачеві, що дія відбувається вночі. Взввши на озброєння «нові знахідки» Б.Завелев зміг точніше охарактеризувати героя, цікавіше композиційно і колористично розв'язати низку кадрів. Також у стрічці часто обігралася така деталь, як руки персонажів. Вони вдало працювали на загальне враження. У моментах, коли знущаються над поетом, глядачі не бачать ворога, а тільки руки, які хапають, б'ють, видирають волосся героя. «Тут все мовчить, а тому німі речі майже дорівнюють людині, тому й виграють на життєвості. А що вони говорять не менше за людей, то й вимовляють саме стільки ж», – зазначає Б.Балаш [8; 9]. І справді, у німому оточенні німі речі часто говорять більше, ніж тисяча слів.

Тогочасна преса після виходу кінострічки писала: «Бучма – почуття плану, ...Бучма – деталь»: таких відгуків провідний актор А.Бучма значною мірою досяг за допомогою яскраво змальованій зовнішності поета, майстерності і переконливості, і... завдяки вмело побудованим мізансценам. Аби показати унікальність поета-бунтаря, його протистояння, кінооператор Б.Завелев часто знімав його одного у правому кутку на противагу іншим численним персонажам.

Зйомки кінофільму відбувалися на натурі в Санкт-Петербурзі, Нижньому Новгороді, Казахстані, у павільйонах. Павільйон, так чи інакше освітлений, прекрасно «грав» і дуже часто краса і значимість гла надавали кадрові особливої графічності. Завдяки операторській правильній передачі перспективи, об'єкти зйомки розташовувались у кадрі з таким розрахунком, щоб створити уявлення просторової глибини. Досягалася ілюзія тримірності також шляхом умілого застосування оптики, декорацій і використанням бокового освітлення.

Приміром, аскетичний інтер'єр кімнати Тараса на екрані не відволікав увагу від роздумів митця. Речі були не тільки аксесуаром, реквізитом, – через них оператор здійснював прорив до основ людського буття, їхнє розмаїття породжувало існування образу, життя героя поза побутом. Після виходу кінострічки критики писали, що кожна окрема сцена, кожний окремий вчинок характеризували героя або виявляли тематичні антитези, всі речі і рухи та й інші зорові елементи картини ужилися з логікою сюжету.

На відміну від відносної технічної «бідності» кінострічки Ч.Сабинського, оператор

Б.Завелев підійшов до роботи над «Тарасом» масштабніше. Він застосовував різноманітні плани, ракурси, панорами, а також подорожував по всіх історичних місцях, де жив і творив поет. Хронометраж стрічки становив 189 хв., що дало змогу Б.Завелеву зосередитися на технічних прийомах значно більше, аби збагатити фільм та одержати схвальні відгуки глядачів. Але як і автор «Катерини», кінооператор був звинувачений у надмірному захопленні етнографічними подробицями, екзотикою, архаїкою українського побуту.

Зауваження були прийняті до уваги працівниками кіно. Наступним, хто зацікавився поетикою Т.Г. Шевченка, був оператор О.Калюжний. Олексій Васильович фактично є учителем усіх українських кінооператорів, які прийшли в кіно на рубежі 1920-30-х років: Д.Демуцького, А.Лавріка і М.Топчія, Ю.Екельчика, М.Кульчицького, О.Панкратьєва і В.Окулич, І.Шеккера і Я.Куліш. Хоча до приходу в кіно він добре знав фотографію (інженер за освітою, фотограф за спеціальністю), але це йому не завадило стати одним із талановитих і прогресивних діячів кіномистецтва.

Вся річ у тім, що на початку становлення кінематографії навчатися операторській професії було ніде, усі тонкощі майстерності пізнавались індивідуально, а зважаючи на слова Д.Демуцького, то «оператори були за тих часів своєрідною кастою, доступ до якої суворо обмежено. Вони сприймалися як «шамани», і секрети чаклунства не піддавалися розголосу» [9]. Проте, О.Калюжний одним із перших зламав цю «закритість» і з 1923-1924 років викладав на кінофакультеті Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка, одночасно завідував лабораторією Київського обласного відділу ВУФКУ (після 1924 року його змінив О.Лаврик), з 1925 року працював на Одеській кінофабриці, в 1930-х рр. – у Москві, був автором статей про фото-та кінотехніку. Зняв такі стрічки, як «Підозрілий багаж» (1926, реж. Г.Грічер-Черіковер), «Синій пакет» (1926, реж. Ф.Лопатинський), «Беня Крик» (1927, реж. В.Вільнер), «Напередодні» (1928, реж. Г.Грічер-Черіковер), «Мертва петля» (1929, реж. О.Перегуда), «Злива» (1929, реж. І.Кавалерідзе), «Право на жінку» (1930, реж. О.Каплер), «Кармелюк» (1931, реж. Ф.Лопатинський).

Зі свідчень радянського письменника М.Ушакова, у 1925-1926 роках «... у Калюжного вперше виникла ідея організувати матеріал так, щоб він впливав на глядача не через теми, не через те, що він зображує, а сам по собі, своєю умовністю, чистою формою. Практично це вело до подвійного його перевидання. Матеріал повинен перероблятися до зйомок. Людина, деталь, природа повинні бути організовані художником, декоратором, завдання яких полягало у зміні їхніх пропорцій. Вторинне перетворення матеріалу, на думку Калюжного, повинно було досягатися самою зйомкою, тобто оптично» [10].

Окрім того, оператор завжди був співавтором режисера як у передачі ритму дії, так і у відтворенні на екрані акторської пластики. Його крупні плани, наприклад, у комедії «Беня Крик» (реж. В.Вільнер, 1926 р.), відрізнялися експресивною виразністю зображення. Підкреслена нерухомість камери, гранична узагальненість кадру відповідали особливостям режисерського задуму В.Вільнера. Калюжний також використовував й інші цікаві зорові ефекти, між іншим, для створення враження колективного руху в кадрі великої маси людей він досягав за допомогою максимально збільшеної експозиції.

Після жовтневих подій 1917 р. перед оператором та його сучасниками постали питання також ідеологічного змісту. Вони прагнули осмислити «сьогодення» і психологію свого глядача. «Відкриття крупного плану, зйомки з руху, монтажу, ракурсу, деталі дозволили кінематографу спостерігати людину так детально, уважно, так близько, що людина на екрані одержала можливість вести себе з витриманістю, що цілком відповідала життєвій мірі» [11; 149]. В ті часи усі мистецькі сили, а кінооператори не виняток, бажали знайти базис, автентичну художню традицію у творах класичної української літератури, народнопоетичній творчості, яка повинна була надати національну самобутність їхнім кінострічкам. Цим пошукам слугувала і проголошена українізація.

Прикладами таких «перших ластівок» слугували кінофільми «Тарас Шевченко» (1926 р.), «Звенигора» (1928 р.), у яких кіномитці в предметах української матеріальної культури

знаходили не стільки музейні або антикварні експонати, але живі імпульси для власної творчості. Тому, коли Калюжний у 1928 році разом із молодими дебютантами І.Кавалерідзе та М.Топчієм звернулись до національної художньої старовини в кіноновелі «Злива», то їхня артикуляція була спрямована радше у майбутнє, щоб пов'язати себе з новою національною ідентичністю, яка потребувала відбиття адекватною художньою мовою.

Дана кінокартина напругу не цитувала шевченківські твори, хоч від великого поета для неї були взяті деякі образи, ідеї, уривки поезії та ін. Про це свідчить навіть робоча назва стрічки – «Офорти до історії гайдамачини». Режисер і сценарист І.Кавалерідзе на той час вже був автором пам'ятника Шевченкові, взяв за основу окремі події з поеми «Гайдамаки» і разом з іншими по-своєму інтерпретував їх.

Історична драма складалася з шести офортів, які були насичені вагомим змістом і свідчили про гостре соціальне відчуття автора. Виразна і цікава композиція сцени, фігури, виліплені скульптурно впевнено і широко, вишукано зроблені, монументальний образ народних мас і монументальність у відтворенні дій, новаторський стиль висвітлювали художню ідею кінокартини – незламність народного руху та живий зв'язок часів.

Картина була експериментальною. В образотворчому мистецтві режисер понад усе захоплювався монументальною скульптурою. Перейшовши у кіно, І.Кавалерідзе вирішив, що й події історії, до яких почував особливий потяг, можна гідно втілювати лише у монументальній формі. Сміливо відкинувши натуралізм, обмеженість побутового мотивування дії, він сконцентрувався на філософській передачі сутності дії.

Знімався кінофільм виключно у павільйоні. Знімальна група, за задумом, цілковито відмовилася від декорацій. Місце дії мали визначити самі герої, а також вибрати свій одяг та деякі предмети реквізиту. Як тло використовувалися чорний оксамит та сукно. Це мало підкреслити скульптурну виразність постатей героїв. Кадри оператор побудував так, «щоб тло павільйону утворювало настрій, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дієвих осіб» [12; 31]. Зняті на тлі чорного оксамиту деталі поміщицького життя, приміром, розкішна ваза, затишне крісло, старовинне дзеркало не відволікали уваги від актора. Рухи акторів були хиткими, рвучкими, міміка нарочито статична, жестикуляція широка і монументальна.

Горизонтальність камери, непорушність точок були головною ознакою стилю кінооператора О.Калюжного. А механічне поєднання функцій послідовних кадрів призводило до замкнутості кадру в собі, розбивало стрічку на окремі, мало пов'язані між собою сцени й фрагменти. Навіть простір у кінематографі оператори заповнювали кубовидними речами, геометрично побудованими площинами: давався взнаки вплив кубізму. Статичність, замкнутість сцен, милування ними запозичено з арсеналу старого символічного театру. Цей згусток символізму був жорстким, вольовим. Кінокадри інтенсивно завантажувалися різними речами й розпливчастими, як тіні, фігурами.

Щоб усе це розгледіти на екрані, потрібен був час, тому знімальна група знаходила його за рахунок уповільнення темпу розвитку дії (наприклад, 32-кратна експозиція, світовий рекорд того часу). Створенню символічного ефекту допомагало й освітлення. Плани були м'якими, розмитими, інтимними та ірреальними, немовби сон (потім цей метод використав оператор Д.Демуцький у фільмі «Земля»).

Після виходу стрічки розпочалися творчі дискусії. Були позитивні відгуки: «...фільм «Злива» – як писав приват-доцент Кембриджського університету Моріс Добб, – нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження». Але були й суворі вердикти: «Помилка Калюжного і Кавалерідзе полягала в тому, що вони, змінюючи світ перед зйомкою, міняли його пропорції не за законами, прихованими у суті речей, а за рецептами театру, скульптури та живопису» [10]. Були й такі відгуки: «звільнивши кінематограф від літератури і від його основи-монтажу, вони віддали кіно в рабство образотворчим мистецтвам» [13; 92].

Відмічаючи окремі хиби у роботі творчої групи, аудиторія одногласно визнала, що цей фільм є оригінальним в кінематографії і дає новий початок школі кіно. Однак унаслідок політичних обставин О.Калюжний змушений був тікати з України. Притулок він знайшов у

Москві, де з А.М. Роомом зняв свою останню кінострічку «Манометр-2» (1931 р.). Незабаром його заарештували; в 1934 році відпустили. Оператор О.Гальперін намагався допомогти Калюжному, запросивши його на роботу до ВДІКу, але це не допомогло. У 1940 році, після другого арешту, О.Калюжний зник у сталінських таборах.

У кіно він працював недовго, але встиг написати статті в журналі «Кіно», підручник з операторської майстерності. Кілька років рукопис зберігався у О.Гальперіна і щез під час війни. Втім Калюжний залишив і куди більш значущу спадщину – своїх учнів. Так, багато в чому завдяки йому сформувався режисерський стиль І.Кавалерідзе; саме він «дав на одну ніч свій апарат» Д.Демуцькому, щоб той опанував усі технічні тонкощі. «Нащадки» Калюжного осягли не тільки всі тонкощі операторської майстерності, але й кожен у міру свого таланту усвідомив його «філософію матового скла», про яку писав дослідник творчості оператора М.Ушаков. «Екран – це вікно у світ. Більшість хоче бачити за цим вікном величезні пейзажі та сцени, але вони, немов вавилонська вежа, ось-ось впадуть. Тому за вікном Калюжного нічого немає. Фільм «Злива» – тільки малюнок на матовому склі, вставленому у вікно. І призначення цього скла – приховувати життя від глядача. Це навіть не малюнок, а тільки філософія на матовому склі. Її і називає Калюжний відродженням кінематографа, розкріпаченням, звільненням від натуралізму», – зазначає автор [10]. Тим часом філософія Калюжного вказувала шлях не до самознищення кіно, а до його справжнього розкріпачення – тобто розуміння суті речей, до відчуття природного світу в його нерозривній єдності.

Отже, в історії кожного народу є постаті – символи його здобутків, історичної долі, які являють собою своєрідний зразок, що проголошується над часом. Однією з таких постатей є Т.Шевченко. Його вшанування було і буде завжди незалежно від політичних та ідеологічних завдань часу. Тож не дивно, що шевченківська тематика потребувала фіксації на плівці. Перші оператори О.Калюжний та Б.Завелев у кінострічках намагалися передати красу та мінливість природи, помічали та виявляли характерні риси в образі героїв, давали зображальне трактування явищам життя. Будучи очима режисерсько-сценарного задуму, кінооператори знаходили вірні ракурси, плани, були уважні до деталей, мандрували світом. Все це було зроблено заради успішного формування кіно як мистецтва та модернізації поета. Секрет їхнього успіху полягав не у сумі технічних прийомів, а в оригінальному світобаченні, що було взірцем для плеяди молодих кінематографістів 1920-1950-х рр. Аналіз творчих доробків кіноекспертів дає можливість побачити і прослідкувати зв'язок із сьогоденним днем і по-новому осягнути їхні знахідки. Адже у мистецтві ніщо справжнє не минає без сліду. Воно є класикою, яка збагачує сучасність.

### Список використаної літератури

1. **Балаш Б.** Культура кіно. Роля речі в кіно [Електронний ресурс] / Б.Балаш. – Режим доступу: <http://www.dovzhenkocentre.org>
2. **Булгакова О.** Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / О.Булгакова. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 318 с.
3. **Дерябин А.** Три оператора. Книга 1930 года [Електронний ресурс] / А.Дерябин. – Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru>
4. **Дубенко С.** Твори Т.Г. Шевченка на екрані / С.Дубенко. – К.: Українське т-во охорони пам'ятників історії та культури. – 1970. – 23 с.
5. **Журов Г.** З минулого кіно на Україні / Г.Журов. – К.: АН УРСР, 1959. – 137 с.
6. **Зінич С.** Знято в Одесі / Зінич С., Капельгородська Н. – О.: Маяк, 1969. – 74 с.
7. **Кавендиш Ф.** Рука, возвращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино. [Електронний ресурс] / Ф.Кавендиш. – Режим доступу: <http://www.Kinozapiski.ru>
8. **Корнієнко І.** Кіно і роки / І.Корнієнко. – К.: Мистецтво, 1964. – 257 с.
9. **Приходько А.** Українські класики на екрані [Електронний ресурс] / А.Приходько. – Режим доступу: <http://elib.nplu.org>

10. *Пуха Л.* Кінематограф і Лесь Курбас / Л.Пуха. – К.: Сіяч, 1999. – 106 с.
11. *Соболев Р.* Люди и фильмы русского дореволюционного кино / Р.Соболев. – М.: Искусство, 1961. – 176 с.
12. *Тримбач С.* Рятівник краси Данило Демуцький: талант бачити [Електронний ресурс] / С.Тримбач. – Режим доступу: [http:// gazeta.dt.ua](http://gazeta.dt.ua)
13. *Шимон А.* Страницы биографии украинского кино / А.Шимон. – К.: Мистецтво, 1974. – 150 с.

#### Резюме

Досліджуються зображальні прийоми та методи кінозйомки 1920-х рр., розкриваються авторські знахідки щодо творчості перших українських кінооператорів О.Калюжного та Б.Завелева. Аналізується пластично-зображальна частина фільмів шевченківської тематики.

**Ключові слова:** кіномистецтво, авангард, німе кіно, оператори, зйомка, ракурси.

#### Summary

***Shulgina A.A. Taras Shevchenko's theme in the works of the first Ukrainian cameramen O.Kalyuzhnyi and B.Zavelyev in 1920<sup>th</sup>***

The thesis researches the pictorial techniques of the screen and methods of cinema filming in 1920<sup>th</sup>, reveals the unknown facts from lives the first Ukrainian cameramen O.Kalyuzhnyi and B.Zavelyev. Visually expressive side of Taras Shevchenko's theme in the movie and concurrently creative works of these pioneers, their relationship with the cultural traditions of Ukraine is analyzed.

**Key words:** cinema, avant-garde, silent film, cameramen, filming perspectives.

#### Аннотация

Исследуются изобразительные приемы и методы киносъемки 1920-х годов, анализируются авторские находки в творчестве первых украинских кинооператоров, а также пластически изобразительная часть фильмов шевченковской проблематики.

**Ключевые слова:** киноискусство, авангард, немое кино, операторы, ракурсы.

*Надійшла до редакції 17.11.2013 р.*