

## ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНООПЕРАТОРІВ О. КАЛЮЖНОГО ТА М. ТОПЧІЯ У 1920–1930-х рр.

*У статті досліджуються методи кінозйомки та зображальні прийоми 1920–1930-х рр., розглядаються маловідомі факти з життя, а також авторські знахідки стосовно життя та творчості перших українських кінооператорів О. Калюжного та М. Топчія. Окрім цього, аналізується пластично-зображальна частина фільмів «шевченківської» тематики з творчої спадщини діячів кіно.*

**Ключові слова:** кіномистецтво, авангард, кіно сталінської епохи, І. Кавалерідзе, оператори, зйомка, ракурси.

*В статье исследуются методы киносъемки и изобразительные приемы 1920–1930х гг., рассматриваются малоизвестные факты из жизни, а также авторские находки относительно жизни и творчества первых украинских кинооператоров А. Калюжного и Н. Топчии. Кроме этого, анализируется изобразительная и пластическая сторона фильмов «шевченковской» тематики из творческого наследия деятелей кино.*

**Ключевые слова:** киноискусство, авангард, кино сталинской эпохи, И. Кавалеридзе, операторы, съемка, ракурсы.

*The article researches the pictorial techniques of the screen and methods of cinema filming in 1920s–30s, reveals the unknown facts from lives of the first Ukrainian cameramen O. Kalyuzhnyi and M. Topchii. Besides, it is analyzed 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.*

**Key words:** cinema art, avant-garde, cinema of the Stalin era, I. Kavalieridze, cameramen, filming, perspectives.

Серед розмаїття літератури, присвяченої українському кінематографу 1920–1930-х рр., тема перших українських кінооператорів практично не досліджувалася. Звичайно, теоретики вітчизняного кінознавства зверталися до історії кіно: Г. Журов («З минулого кіно на Україні», 1959), І. Корнієнко («Кіно і роки», 1964), О. Шимон («Страницы биографии украинского кино», 1974), О. Бабишкін («Радянське багатонаціональне кіномистецтво»), але у центрі їхньої уваги найчастіше поставав кіносюжет або режисерський внесок. У книжках радянського періоду операторам відводилася побіжна роль. Через репресії та ідеологічний диктат, на жаль, доробок кінооператорів був викривлений. Сьогодні є доступ до нових матеріалів та наукових розвідок, що дають можливість цілісно розглянути життя і творчість українських операторів у історичній ретроспек-

тиві. Цього року Україна відзначила 200-річчя з дня народження Тараса Шевченка. Ця подія стала підставою, аби відкрити ще один вимір у дослідженні майстерності О. Калюжного і М. Топчія, їхній взаємозв'язок з національними культурними традиціями.

Авторка спирається на низку аналітичних джерел, які були написані з 1950-го по 2000-і рр. Опрацьована література дала можливість переосмислити не лише творчість Т. Г. Шевченка, а по-новому трактувати особливості становлення української операторської школи. Потрібно зауважити, що дослідники радянського періоду (Р. Соболев, Г. Журов, І. Корнієнко, О. Шимон, Н. Капельгородська, О. Бабишкін) проводили не повний аналіз візуального простору кінострічок, а стримано знайомили з біографіями кінооператорів О. Калюжного та М. Топчія. Такому трактуванню

сприяли арешт М. Топчія, розстріл О. Калюжного та ідеологічні парадигми епохи. Після проголошення незалежності України ситуація щодо розгляду операторської майстерності суттєво не змінилася. Кінознавці С. Тримбач, Л. Брюховецька, О. Мусієнко безперечно значно розширили межі зображальної проблематики, але все ж постаті перших кінооператорів лишалися другорядними. Згадувалися у контексті вивчення творчості О. Довженка, І. Кавалерідзе та ін. Крім того, у багатьох сучасних наукових працях часто відсутня систематизація перших технічних знахідок або вона згадується у відриві від впливу і внеску операторів-піонерів. Ось чому кінознавство все ще потребує поглибленого та всебічного аналізу робіт українських кінооператорів.

Із утвердженням кіно як мистецтва, воно поступово розвивалося у тісному зв'язку з художньою літературою. Цей зв'язок зумовлений синтетичною природою кінематографа, що вбирає у себе та перетворює набутки літератури, живопису, театру, музики. Кіноперевтілення літературних творів стало закономірною, хоч і не вирішальною, запорукою і в українському кінематографі. Найбільшого розквіту воно досягло у 20-х і на початку 30-х років. Саме у цей період, за сприяння ВУФКУ, були перенесені на екран сюжети українських класиків, зокрема, І. Котляревського, М. Гоголя, М. Коцюбинського і Т. Шевченка. Молода українська кінематографія сприяла наближенню надбань української літератури до глядача. Водночас вона сама вчилася на зразках красного письменства. Поява великої кількості екранізацій чи фільмів, поставлених «за мотивами», була спричинена багатьма факторами. З-поміж них слід виділити такі: політична ініціатива заступника наркома освіти УСРР А. Приходька, який у 1928 р. на шпальтах журналу «Кіно» виступив з пропозицією залучення літературної спадщини українських класиків до сценарних і тематичних планів вітчизняних кіностудій. Так, зокрема, він писав: «...література і особливо художня набуває вельми серйозного значення для кіно. Твори видатних письменників, класиків і сучасників <...> для кіносценаріїв і кінофільмів становлять першорядний матеріал»<sup>1</sup>; велика кількість фільмів, знятих за сюжетами класичної світової та української літератури була вигідна кінопідприємцям, які керувалися комерційним зиском – при невеликих витратах на сценарій та за рахунок популярності літературного твору вони досягали максимального прибутку; підвищення загальної національної самосвідомості українців. Ще одним чинником

інтересу до спадщини Кобзаря стала можливість використання нових прийомів кінозйомки, що дало змогу відійти від канонів дореволюційного кіно з української тематики. Усе це стало невичерпним джерелом образів і сюжетів, ідей та ідеалів, живлячи кіномистецтво і рівень літератури.

Перша спроба перекласти на кіномову спадщину Т. Г. Шевченка була здійснена у 1911 році на фірмі Пате. Молодий режисер-оператор Чеслав Сабинський зняв «Катерину». О. Бабишкін вважав, що «ця картина вже дає підстави говорити про якісь принципи кінематографічного втілення класичного твору»<sup>2</sup>. Фільм знімався за спеціальним сценарієм на основі лібрето однойменної опери М. Аркаса. Режисер прагнув відмовитись від опереткових уявлень про Україну, використовуючи наявні засоби кінематографа. Це дало йому змогу ширше розкрити сюжет, винести зйомки на натуру, збільшити кількість сцен. Правдивістю зображення відзначалося і художнє оформлення кінофільму: хатини, криниці, вбрання акторів. Кінострічку Ч. Сабинського можна вважати першим українським побутовим фільмом з етнографічно правдивими сценами. Але після виходу фільму критики також відзначали надмірне захоплення екзотикою, архаїкою українського побуту.

Після першої екранізації минуло майже 20 років до того часу, коли кінематографісти знову повернулися до народного співця і його мистецької спадщини. «Катерина» відкрила лише першу сторінку кіношевенкіани. Постать «батька Тараса» народ завжди сприймав як знакову для української культури, як виразника «духу», як певну емблему України. Тож не дивно, що його фігура послугувала одним із важелів у згуртуванні нації, на рівні масової та патріотичної свідомості. Окрім того, як відзначає О. Булгакова, у середині 1920-х рр. сталася «тотальна переорієнтація кінематографа <...> він став транслятором, передатчиком, медіумом»<sup>3</sup>, не останню роль відіграло й технічне вдосконалення.

Наступним виразно експериментаторським твором за мотивами поеми «Гайдамаки» став фільм «Злива» 1929 року (реж. І. Кавалерідзе, оп. О. Калюжний), що був першою спробою застосувати принцип пластичного мистецтва у кіно. Тут у контексті заявленої мети варто виокремити становлення найближчого помічника режисера – оператора Олексія *Калюжного*. Він привніс у фільм особливу манеру бачення, нові технічні знахідки, що і посприяло створенню кіношедевра. Перед аналізом операторської роботи слід зазначити основні біографічні віхи видатного кінооператора.

По-перше, Олексій Васильович Калюжний фактично є учителем усіх українських кінооператорів, які прийшли в кіно на рубежі 1920–30-х років: Д. Демуцького, А. Лаврика і М. Топчія, Ю. Екельчика, М. Кульчицького, О. Панкратьєва і В. Окулича, І. Шеккера і Я. Куліша. Хоча до приходу в кіно О. Калюжний знав лише фотографію (інженер за освітою, фотограф за спеціальністю), але це не завадило йому стати одним із талановитих і прогресивних діячів кіномистецтва. З «Автобіографії» Демуцького: «Калюжний був талановитим художником, зі значними теоретичними знаннями, завжди в пошуку чогось, оператор-новатор. Нічого не ховаючи, завжди любовно і терпляче передавав свої знання та досвід. Він був моїм учителем»<sup>4</sup>.

У своїх ранніх кінокартинах Калюжний, як і його колеги, мав величезні проблеми зі світлом. Оскільки перші зйомки відбувалися у павільйонах, то через комбінування природного світла з електрикою (ртутні софіти, юпітери з вольтовою дугою) зображення найчастіше виходили монотонними та площинними. Але все ж кінематограф «мислить» зоровими образами, тому із розвитком техніки поступово пізнавалася можливість використання законів живопису задля отримання об'ємних та пластичних кадрів. Оператори почали, подібно до художників, мальовничо оформлювати фільми так, щоб кожна сцена була потрібної світлової гами, визначеного стилю. Саме так зародився світлопис. Але мірою нагромадження досвіду просте 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 радше допоміжним прийомом, який би акцентував загальну образно-смыслову дію фільму<sup>5</sup>. Таким чином картинність у досягненні мальовничого зображення стала однією з головних структур екрана в роботах української операторської школи.

Великим змінам у кінооператорській майстерності посприяла і Перша світова війна. Апарат, що спочатку пересувався дуже повільно, стає рухливим. Зйомки робляться у різних місцях з різних ракурсів. «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 змо-

гу кінознавцеві Г. Журову дійти висновку про те, 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»<sup>6</sup>. Та насагу кінофахівцям розвиватися давав не лише технічний прогрес, а й жорстка конкуренція.

Річ у тім, що на початку становлення кінематографії навчатися операторській професії було нелегко, усі тонкощі майстерності пізнавалися індивідуально, а, зважаючи на слова того ж Д. Демуцького, «оператори були за тих часів своєрідною кастою, доступ до якої було суворо обмежено. Вони сприймалися як “шамани”, і секрети чаклунства не піддавалися розголосу»<sup>7</sup>. Проте О. Калюжний одним з перших зламав цю «закритість» – у 1923–1924 роках 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, у 1930-х рр. – у Москві; був автором низки статей про фото- та кілотехніку. Зняв такі стрічки, як «Підозрілий багаж» (1926, реж. Г. Гричер-Чериковер), «Синій пакет» (1926, реж. Ф. Лопатинський), «Беня Крик» (1927, реж. В. Вільнер), «Напередодні» (1928, реж. Г. Гричер-Чериковер), «Мертва петля» (1929, реж. О. Перегуда), «Злива» (1929, реж. І. Кавалерідзе), «Право на жінку» (1930, реж. О. Каплер), «Кармелюк» (1931, реж. Ф. Лопатинський).

За свідченням російського поета в Україні М. Ушакова, у 1925–1926 рр. «... 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, своєю чистою формою. Практично це вело до подвійного його перевидання. Матеріал слід було переробляти до зйомок. Людина, деталь, природа мали бути організовані художником, декоратором, завдання яких полягало у зміні їхніх пропорцій. Вторинне перетворення матеріалу, на думку Калюжного, мало досягатися самою зйомкою, тобто оптично»<sup>8</sup>.

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), відрізнялися експресивною виразністю зображення. Підкреслена нерухомість камери, гранична узагальненість кадру відповіда-

ли особливостям режисерського задуму В. Вільнера. Калюжний також використовував й інші цікаві зорові ефекти – за допомогою максимально збільшеної експозиції він досягав колективного руху в кадрі великої маси людей.

Після березневих подій в Україні 1917 р. перед оператором та його сучасниками постали питання й 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, так уважно, так близько, що людина на екрані одержала можливість вести себе з витриманістю, яка цілком відповідала життєвій мірі»<sup>9</sup>. Згідно з думкою Едгара Морена, якого хвилював зв'язок кіно з природою уяви та магією, фільм став – «антропологічним дзеркалом»<sup>10</sup>.

У ті часи усі мистецькі сили, а кінооператори не виняток, бажали знайти базис, автентичну художню традицію у творах класичної української літератури, народнопоетичній творчості, яка мала надати національну самобутність їхнім кінострічкам. Цим пошукам сприяла і політика держави, що після 1922 року декларувала підтримку вільного розвитку народів СРСР та визначала формування образу щасливого суспільства.

М. Рильський тлумачив: «Усе, що промовляє до серця й розуму сучасників, усе, що живить у людях високі почуття і творчу снагу, – сучасне»<sup>11</sup>. Чудовими прикладами невмирущих життєвих образів слугували кінофільми «Тарас Шевченко» (1926), «Звенигора» (1928), у яких кіномитці зверталися до народної, а також до національної традиції. Маніфестуючи предмети української матеріальної культури, автори картин знаходили у ній живі імпульси для власної творчості. Тому, коли Калюжний у 1928 році разом з дебютантом – І. Кавалерідзе та М. Топчієм звернулися до національної художньої старовини у кіноновелі «Злива», їхня артикуляція була спрямована радше у майбутнє, щоб пов'язати себе з новою національною ідентичністю, яка потребувала відбиття адекватною художньою мовою.

Режисер і сценарист І. Кавалерідзе, який 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. Від великого поета для фільму були взяті деякі образи, ідеї, уривки поезії та ін. Про це свідчить навіть робоча назва стрічки – «Офорти до історії Гайдамаччини».

Знімався кінофільм виключно у павільйоні. Знімальна група, за задумом, цілком відмовилася від декорацій. Місце визначали самі герої, а також вибирали одяг та деякі предмети реквізиту. Як тло використовували чорний оксамит та сукно. Це мало акцентувати скульптурну виразність постатей героїв. Кадри оператори будували так, «щоб тло павільйону утворювало настрій, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дійових осіб»<sup>12</sup>. Зняті на тлі чорного оксамиту деталі поміщицького життя зводилися до суто умовних речей (відром був картонний конус). Рухи акторів були підкреслено уповільненими, міміка умисне 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, своєрідне милування ними було запозичене з арсеналу старого символічного театру. Цей згусток символізму був жорстким, вольовим. Кінокадри інтенсивно завантажувалися різними речами й розпливчастими, як тіні, фігурами. О. Бабишкін це характеризував так: «Постаті виростили білими або сірими плямами на чорному екрані, до того ж оператор О. Калюжний часто подавав їх ніби в тумані»<sup>13</sup>.

За рахунок уповільнення темпу розвитку дії знімальна група дала змогу глядачам усе детально розгледіти на екрані (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 використовують оператори М. Топчій у фільмах «Коліївщина», «Прометей» та Д. Демуцький у «Землі»).

Картина була цікавою спробою поєднати, здавалося б, протилежні за своїми засобами і можливостями мистецтва – кіно та скульптуру, дію й застиглість, оскільки в образотворчому мистецтві режисер понад усе захоплювався монументальною скульптурою. Перейшовши у кіно, І. Кавалерідзе вирішив, що й події історії, до яких відчував особливий потяг, можна гідно втілювати лише у монументальній формі. Тому актори виглядали радше не дійовими особами, а застиглими скульп-

турами. Сміливо відкинувши натуралізм, обмеженість побутового мотивування дії, він сконцентрувався на філософській передачі сутності.

Після виходу стрічка викликала жвавий обмін думками. 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 у тому, що вони, змінюючи світ перед зйомкою, міняли його пропорції не за законами, прихованими у суті речей, а за рецептами театру, скульптури та живопису»<sup>14</sup>.

Відзначаючи окремі хиби у роботі творчої групи, аудиторія одногolosно визнала, що цей фільм є цілком оригінальним у кінематографії, що він дає новий початок школі кіно. Завдяки новаторському підходу у висвітленні художньої ідеї кінокартини – незламність народного руху та живий зв'язок часів, з екранів постали героїчні гайдамаки. На відміну від відносної технічної «бідності» кінострічки Ч. Сабинського оператори О. Калюжний та М. Топчій підійшли до роботи над «Зливою» вигадливіше. Вони застосовували різноманітні плани, ракурси, панорами, а також за рахунок збільшення хронометражу змогли зосередитися на технічних прийомах, щоб збагатити фільм. Проте, як і автор «Катерини», кінооператори були розкритиковані та звинувачені у «формалістичних збоченнях».

Незабаром, через політичні обставини, О. Калюжний змушений був залишити Україну. Притулок він знайшов у Москві, де з А. М. Роомом зняв свою останню кінострічку «Манометр-2» (1931). Потім його заарештували, але приблизно у 1934 році відпустили. Друг – оператор О. В. Гальперін – намагався допомогти Калюжному, запросивши його на роботу до ВДКУ, але це не допомогло. У 1940 році його вдруге заарештували, і він зник у сталінських таборах.

У кіно Калюжний працював недовго, але встиг написати статті до журналу «Кіно» та підручник з операторської майстерності. Кілька років рукопис зберігався у О. В. Гальперіна, але зник під час війни. Втім, оператор залишив більш значущу спадщину – своїх учнів. Так, багато у чому завдяки йому сформувався режисерський стиль Івана Кавалерідзе, саме він «дав на одну ніч свій апарат» Д. Демущькому, щоб той опанував усі технічні тонкощі. «Нащадки» Калюжного осягли не лише всі тонкощі операторської майстерності, а й кожен мірою свого таланту усвідомив його «філософію матового скла», про яку писав дослідник

творчості оператора Микола Ушаков. «Екран – це вікно у світ. Більшість хоче бачити за цим вікном величезні пейзажі та сцени, але вони, немов вавилонська вежа, ось-ось упадуть. Тому за вікном Калюжного нічого немає. Фільм «Злива» – лише 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<sup>15</sup>. Тим часом світогляд Калюжного не був деструктивним, а радше тяжів до «звільнення» – тобто до розуміння суті речей, їхньої нерозривної природної єдності.

Наступним, хто зацікавився поетикою Т. Г. Шевченка, був оператор – учень Калюжного – Микола Павлович Топчій, який народився у Харкові, закінчив технічне відділення Одеського державного технікуму кінематографії (1929). Працював на Одеській кінофабриці (1929–1934), потім – на Київській студії, на Українській студії хронікально-документальних фільмів (1944–1945), а з 1956 р. – на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка.

Зняв такі фільми: «Посидинок» (1927, реж. Ф. Лопатинський) «Злива» (1929), «Перекоп» (1930), «Штурмові ночі» (1931), «Коліївщина» (1933), «Прометей» (1936) (усі п'ять – реж. І. Кавалерідзе), «Винищувачі» (1939, реж. Е. Пенцлін), «Ескадрилья № 5» (1939, у співавт. з оператором О. Пищиковим) та «Вітер зі Сходу» (1941) (обидва – реж. А. Роом), «Дорогою ціною» (1957, реж. М. Донської), «Штепсель одружує Тарапуньку» (1957, реж. Ю. Березін та Ю. Тимошенко), «Лілея» (1958, у співавт. з оператором О. Ананасовим, реж. В. Вронський) та ін.

Загартувавшись на фільмі «Злива», кінооператор разом з режисером узяв до уваги зауваження та продовжив свої невпинні творчі шукання. Також допомогла йому збагатити свій досвід робота над картинами «Перекоп» і «Штурмові ночі».

У 1931 році разом з І. Кавалерідзе вони ще раз здійснюють екскурс до історії гайдамацьких повстань. Цього разу вони поставили видатну історико-художню картину «Коліївщина», яка продовжила тему, розпочату ними у «Зливі». Фільм стає першою звуковою роботою геніального режисерсько-операторського тандему Кавалерідзе–Топчій.

Тут доцільно згадати перипетії, що спіткали творчий колектив на шляху реалізації кінострічки. Як відомо, на початку 30-х років на Україні ста-

лося лихо – голодомор, який зачепив усі верстви населення. Геноцид проти селянства не оминув і інтелігенцію. Діячі кіно також постраждали, обсяг їхньої кінопродукції значно зменшився. Через розпочату монополізацію кіносправи починають згортатися темпи кіновиробництва, жорсткішає ідеологізація у кінорепертуарі. «Строкатий «кіноринок» перебудовується у лінійний «кінопроцес», а глядацький попит потрапляє під тиск державної пропозиції, кількість фільмів суттєво зменшується – до кількох десятків, що пов'язано й із запровадженням цензури»<sup>16</sup>, – зауважує сучасна дослідниця О. Велимчаниця.

Кавалерідзе під час зйомок переробляв свій сценарій «Коліївщини» сімнадцять разів на вимогу радників ГУКФу (Головне управління кінофотопромисловості). Тому картина, розпочата у 1931 році, вийшла аж у 1933 р. Так само було замінено ряд сцен. Наприклад, у фіналі спів Шевченкового «Заповіту» із закликком відновити свободу усунуто, замість цього лунає похоронний дзвін. Однак кінострічка про селянське повстання 1767–1768 рр. стала, безперечно, фільмом року і великою культурною подією. Візуальна частина була менш експериментальною за своєю фільмовою фактурою, але кадри відзначалися композиційною завершеністю. Багато сцен сповнено динаміки, драматичного напруження. Окремі епізоди й досі вражають поетичністю, художньою цілісністю, гармонійним поєднанням роботи оператора, художника (М. Симашкевич), композитора (П. Толстяков) та режисера. Прислухаючись до вказівок Кавалерідзе, М. Топчій втілював його монументальні задуми у життя, що виявлялися в епічних зображеннях навколишньої природи та наслідуванні зразків образотворчого мистецтва, пристосованого до вимог кінопростору.

Поширеним прийомом стали своєрідні «фризові» кадри: персонажі послідовно розташовувалися у нижній половині кадру, що давало змогу як подовжити лінію за рахунок більшої кількості постатей, так і виділити групу, що контрастувала з незаповненим простором у верхній половині<sup>17</sup>. Специфіку твору образотворчого мистецтва як зображення нерухомого, оператор виділив, застосовуючи довгі плани: картинка на деякий час застигає, перетворюючись на своєрідну ілюстрацію до оповіді. Таким чином, кінофільм можна умовно поділити на наратив та ілюстрації до нього.

Анфас та крупні плани у «Коліївщині», потім у «Прометейі», відігравали роль візуальної характеристики персонажа, виражаючи типові для нього чи важливі для майбутніх подій емоційні

стани: гнів, відчай, смуток та ін. Укрупнення виразу облич нагадують традицію народних театрів, зокрема їхні маски-характери. Ця особливість для кіно – традиційна. І сьогодні «позитивного» героя від «поганого» відрізнити досить легко – передусім за зовнішністю, виразом обличчя, що передують вчинкам, даючи можливість аудиторії з першого погляду передбачити, яких дій можна чекати від того чи іншого персонажа. Крім того, узагальненість образів поряд із близькістю їх до народної традиції дає змогу характеризувати стрічку як своєрідний епічний твір, наповнений міфологічними образами.

Цікавість до спадщини народного генія – Шевченка – у кінооператора М. Топчія виявилась у хвилюючому та дбайливому ставленні до образу жінки. У кінофільмі найчастіше жінки постають, як на картині Шевченка «Катерина», а саме: журливо та сором'язливо опустивши очі долу. Так оператор зміг непомітно передати їхню підневільну та трагічну долю. Використовуючи специфічний ритм та колорит, йому вдалося створити декілька жіночих іпостасей. Інколи це плакальниця: у фіналі «Коліївщини» жінки, що оплакують загиблих близьких, набувають узагальненого, символічного характеру. Проте передусім жінка постає об'єктом бажання з боку гнобителів: на наречену в «Коліївщині» зазіхає пан; Катерина у «Прометейі» опинилася у будинку розпусти. А якщо скористатися поширеною метафорою «міста/країни» як жінки і навпаки, можна припустити, що в образах страдниць, об'єктів бажання втілена Україна. Обличчя жінки – це маска скорботи (навіть у сцені весілля у «Коліївщині» акцент зроблено на показі традиційного весілля як оплакування).

Таким чином, маючи за плечима чудову «школу», М. Топчіїв вкотре вдалося у яскравих зображальних планах талановито передати режисерський задум. Зберігаючи при цьому фольклорну символіку, оператор романтично підносив постаті народних месників, з широким розмахом знімав масові сцени. Йому вдалося зобразити гранично філософську й поетичну узагальненість візуального ряду. «Коліївщина» стала також одним із рідкісних українських фільмів, демонстрованих у США та Англії<sup>18</sup>. Спочатку кінострічку захоплювали і назвали «потрібною» народу, але незабаром розкритикували за «формалізм і натуралізм».

Наступним спільним фільмом тандему Кавалерідзе–Топчій стала картина «Прометейі». Друга частина незавершеної трилогії про боротьбу народів «Коліївщина»–«Прометейі»–«Дніпро» охоп-

лює період кінця XVIII ст. до 1917 р. Саме цю картину вважають найбільш шевченківською. Образ Прометей був узятий з поеми «Кавказ», а з інших віршів використано чимало рядків («Сон»), що втілені на екрані або в художніх образах, або подаються як титри, що допомагають розкрити зміст окремих епізодів. Також у сюжеті проглядаються декілька сцен, котрі відтворюють моменти життя поета. «Ще задовго до закінчення зйомок фільм викликав зацікавленість громадськості. Преса публікувала схвальні відгуки, вміщувала фото М. Надемського у ролі поета»<sup>19</sup>, – стверджував кінознавець С. Дубенко. Міф про Прометей автори перенесли у XIX ст., метафорично зобразивши протистояння кавказьких народів російській експансії.

Щодо операторської праці ця стрічка є відлунням попередніх знахідок М. Топчія, доповнених декількома новаторськими прийомами. «Світло і тут лишається “різцем” митця»<sup>20</sup>, але, відійшовши від акцентованої умовності останніх картин, кінооператор тяжіє до документальності. Такий перехід був зумовлений «вимушеним» тяжінням до соцреалізму та постійними звинуваченнями у формалізмі. «Правда життя» переважно здійснювалася через персонажів, які перед камерою буденним голосом оповідають про своє лихо. Глядачеві мимоволі здається, що він присутній у справжній хаті чи військовому таборі і слухає сповідь чи міркування випадкового знайомого. З іншого боку, через вражаюче використання звуко-зорового контрапункту голос перетворюється у специфічного коментатора подій.

«Прометей», не позбавлений публіцистичного пафосу, дивує витонченим контрастним зіставленням кадрів у паралельному монтажі. Поетичний та динамічний стиль кінокартини приваблює за рахунок вмілого моделювання освітлення, гострі ракурси підсилюють міміку, рухи, жести героїв. «Реалізм» не завадив Топчію вдаватися до графічної різкості, символіки, широко використовувати пейзажі, вловлювати психологічні настрої природи. Остання виконує роль не лише «декорацій», а й окремого учасника дії, що притаманне міфологічному кіноконтекстові стрічки.

У метра Олексія Калюжного Топчій «підхопив» образ туману, який зміг широко застосувати на зйомках. Хмари, що так часто огортають на екрані воїнів, стають окремим виміром «мови пейзажу». Відсилаючи до теми сновидінь, на тлі визвольної війни, вони радше спонукають аудиторію пробудитися, вимальовуючись прообразом великої природної свідомості, яка зуміла звіль-

нитися від усього особистого та скороминушого. У кінофільмі хмари – зовсім не безживна, інертна речовина; вони невпинно змінюють свій вигляд і є зоровим образом життєдайного випаровування землі. Їхній напівпрозорий серпанок одночасно приховує і виявляє форми, нівелюючи справжню відстань між предметами, перетворюючи фізичний світ у простір чарів та вигадок, де далеке стає близьким, а близьке – недоступним, де все можливе і незбагненне. Імла дбайливо огортає загиблих воїнів на полі битви – і солдати скоріше мають вигляд сплячих. Біла порожняча опосередковує крайнощі і краде відмінності, бійці перетворюються на брили, пам'ятники, над якими парує туман.

Іншою важливою «пейзажною» асоціацією у картині виявилися гори, образи яких пізніше стали знаковими для українського поетичного кінематографа. Треба відзначити, що з'являються вони не відразу, а лише у другій героїко-патетичній частині фільму. Спочатку вони постають як арена боротьби проти нападників. Скелі набувають і ширшого значення: як символ Батьківщини загалом. А точніше – її долі, випробувань. Але поступово допитлива камера плавно розширює зоровий простір – і ми вже бачимо захований рай поміж вершин. На контрастах мирного існування і жахить війни вибудовується образ особливо високої сакральної напруги – храм на горі, ще й освячений кров'ю захисників краю.

Сила образу гірського храму не випадкова. У міфології гори є сакральним центром, що пов'язує небо та землю; іншим же його варіантом стає храм, який перегукується своїми формами з горою, а іноді розташований на ній<sup>21</sup>. Гірський мотив теж нерозривно пов'язаний з водним простором.

Символіка води хоч і менш очевидна, але й тут цю багату чуттєву субстанцію вдало використав М. Топчій. Багато хто з критиків відзначав яскраву емоційність сцени з кашкетами, що плавають у нестримній та каламутній течії. Безпосередній зміст води – «джерело традиції, духовності», наступність поколінь. Утім, варто враховувати і зміст образу у контексті. Найчастіше вода має певний «ритуальний» присмак. У цій сцені її поява коментує події на екрані, наголошуючи на ідеї очисної, лікувальної, захисної сили. Вода – це також простір переходу, причому в багатьох значеннях – від кордону між світами до зміни соціального стану. Так, перед тим як піти служити на Кавказ, Івась (І. Твердохліб) прощається з Катериною (П. Няtko), наступний кадр – бурхливий водний

потік рветься з водостічної труби, передвіщаючи зміни у житті героїв.

«Прометей» визнано останнім великим твором Кавалерідзе<sup>22</sup>; він розкриває складні взаємозв'язки між видіннями та сколком, переконуючи що відстань між ними відсутня. Кінофільм описував мрії про минуле та майбутнє за допомогою безсмертних героїв та пейзажів. Ці образи стали одним з найдосконаліших витворів фабрики мрій – реальні, сюрреальні, вічні.

Перші критичні відгуки – схвальні, хоча невдовзі знімальній групі закидатимуть недосконале знання історичних фактів і схематичність персонажів. Чому, здавалося б, політично нормативний фільм «Прометей» було піддано інтенсивній як внутрішньоцеховій, так і загальнодержавній критиці? У цьому, власне, немає нічого дивного, оскільки кінематограф у цей період здійснював перехід від авангардистських експериментів із зображенням до домінації класичного наративного кіно. «Буржуазно-націоналістичний» кінотвір став жертвою культурних змін у політиці СРСР.

Незабаром фільм зникає з екранів, протягом десятиліть він пролежить «на полиці». Миколі Топчію не так дісталось, як режисерові (заборонили працювати з молоддю, примусили присвятити себе постановці кіноопер), але перспектива створення третьої частини визвольної трилогії перестає бути для нього реальною.

Через багато років, пройшовши кризу суворі життєві перешкоди (війна, арешт) кінооператор знов звернеться до шевченківської тематики у дружній співпраці з О. Ананасовим над стрічкою «Лілея» (1958, реж. А. Бочаров). Це був перший український фільм-балет за мотивами Шевченкового «Кобзаря» (музика К. Данькевича, лібрето Всеволода Чаговця) у 1940 році і вперше поставлений у Києві. Микола Топчій з власного досвіду знав, як влучно наголосити пластичну сторону кінофільму, тому картина користувалася успіхом не лише у своїх глядачів, а й за кордоном.

Пошана серед колег та відзнаки міжнародних кіноакадемій доводять, що оператор М. Топчій ніколи не обмежувався простою ілюстрацією. Завдяки його художній інтерпретації постаті оживали на екранах. У плідних 30-х роках оператор виступив піонером у царині експресивно-динамічної композиції, а в пластичці ліплення світлом характерних портретів досяг внутрішнього розвитку дії та динаміки зовні статичних кадрів.

Отже, інтерес до великого поета і художника Т. Г. Шевченка у просторі культури існував завжди – не надто бурхливий, проте сталий.

Його вшанування було й залишиться незалежно від політичних та ідеологічних завдань часу. Таку повсюдну і постійну присутність постаті Кобзаря навіть важко окреслити словом «слава», це якийсь інший вимір визнання. Тож не дивно, що шевченківська тематика потребувала фіксації на плівці з появою кінематографа. Перші оператори О. Калюжний та М. Топчій у своїх кінострічках знімали не фотографії, а мистецькі гравюри, помічали та виявляли характерні риси в образах героїв, давали зображальне трактування явищам життя. Будучи очима режисерсько-сценарного задуму, кінооператори знаходили правильні 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 цілої плеяди молодих кінематографістів 1920–1950-х рр. Аналіз творчих доробок кіноекспертів дає нам можливість чітко побачити і простежити зв'язок із сьогодишнім днем, і по-новому досягнути їхні знахідки. Адже у мистецтві ніщо справжнє не минає без сліду. Це класика, яка збагачує сучасність.

<sup>1</sup> Приходько А. Українські класики на екрані / А. Приходько // Кіно. – 1928. – № 1. – С. 3.

<sup>2</sup> Бабишкін О. К. Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 23.

<sup>3</sup> Булгакова О. Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 28.

<sup>4</sup> Антипенко О. Мій Демуцький / Олександр Антипенко // Кіно-Театр. – 2011. – № 6. – С. 30.

<sup>5</sup> Журов Г. В. З минулого кіно на Україні 1896–1917 / Г. В. Журов. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 114.

<sup>6</sup> Там само. – С. 116.

<sup>7</sup> Тримбач С. Рятівник краси Данило Демуцький: талант бачити / Сергій Тримбач // Дзеркало тижня. Україна. – 2003. – № 39. – 10 жовтня. Див. : [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ryativniki\\_krasi\\_danilo\\_demutskiy\\_talant\\_bachiti.html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ryativniki_krasi_danilo_demutskiy_talant_bachiti.html)

<sup>8</sup> Дерябин А. Три оператора. Книга 1930 года / Александр Дерябин // Киноведческие записки. – 2002. – № 56. Див. : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/518/>

<sup>9</sup> Корнієнко І. С. Кіно і роки / Іван Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 149.

<sup>10</sup> Булгакова О. Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 202.

<sup>11</sup> Бабишкін О. К. Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 11.



<sup>12</sup> Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Знято в Одесі / Світлана Зінич, Нонна Капельгородська. – Одеса : Маяк, 1969. – С. 31.

<sup>13</sup> Бабишкін О. К. Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 42.

<sup>14</sup> Дерябин А. Три оператора. Книга 1930 года / Александр Дерябин // Киноведческие записки. – 2002. – № 56. Див. : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/518/>

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Велимчаниця О. Фільм авангардної доби, або Суб'єктивність історичних образів / Ольга Велимчаниця // Кіно-Театр. – 2013. – № 2. – С. 40.

<sup>17</sup> Пашенко А. Фільми Івана Кавалерідзе як приклад формування історичної моделі / Анастасія Пашенко // Кіно-Театр. – 2010. – № 4. – С. 7.

<sup>18</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896-1995; Пер. з франц. / Любомир Госейко. – К. : KINO-KOLO, 2005. – С. 78.

<sup>19</sup> Дубенко С. В. Твори Т. Г. Шевченка та його герої на екрані / С. В. Дубенко. – К. : Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – С. 17.

<sup>20</sup> Мусієнко О. Кавалерідзе – авангардист / Оксана Мусієнко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 12. – С. 230.

<sup>21</sup> Пашенко А. Міфологічні основи образів природи в українському поетичному кіно / Анастасія Пашенко // Кіно-Театр. – 2013. – № 6. – С. 37.

<sup>22</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко. – К. : KINO-KOLO, 2005. – С. 88.