

УДК 791.63+37.091.321(477)

ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

Анастасія Шулзьїна

У статті досліджується творчість оператора О. Калюжного, розглядаються маловідомі факти з його життя, а також аналізується вплив творчих знахідок художника на формування мистецького хисту наступної плеяди кінофахівців. Ця стаття є однією з перших спроб систематизації внеску оператора у розвиток кіномистецтва.

Ключові слова: кіномистецтво, О. Калюжний, ВУФКУ, ракурси, зйомка, авангард, німе кіно, оператори.

В статье исследуется творчество оператора А. Калюжного, рассматриваются малоизвестные факты из жизни, а также анализируется влияние творческих находок кинооператора на формирование художественного таланта следующего поколения киноспециалистов. Данная статья является одной из первых попыток систематизации вклада оператора в развитие киноискусства.

Ключевые слова: киноискусство, А. Калюжный, ВУФКУ, ракурсы, съемка, авангард, немое кино, операторы.

The article examines the creative work of the cameraman O. Kaliuzhnyi: there are both a consideration of little-known facts of his life and an analysis of his creative findings' influence on forming artistic facilities of a succeeding pleiad of cine-experts. The submitted article is also one of the earliest attempts to arrange the contributions of the cameraman to the cinema development.

Keywords: cinematographic art, O. Kaliuzhnyi, AUPCA (All-Ukrainian Photo-, Cine-Administration), angles, filming, Avant-garde, silent films, camera operators.

Кінематограф – це видовишне, пластичне мистецтво, у якому побудова кадру – основа всього творчого процесу. Творення фільму є колективним завданням, тому не останню роль у цьому процесі відіграє кінооператор. І хоча тінь режисера й актора закриває його від глядача, у найкращих зразках світової кінематографії саме оператор є співавтором режисера, його безпосереднім співучасником у реалізації творчого задуму. Оператор створює на екрані пластичний образ різноманітними зображальними засобами й прийомами – світлом, рухом, колоритом. Власне вони створюють ту неповторну атмосферу, що й робить фільм твором мистецтва. Лаври постановників «Землі», «Людини з кіноапаратом», «Зливи» (О. Довженко, Дзиг'я Вертов, І. Кавалерідзе) мають справедливо поділяти оператори Д. Демуцький, М. Кауфман та О. Калюжний.

Проте детальний аналіз роботи кінооператора – усе ще рідкісне явище на шпальтах кінематографічного друку, а особливо вітчизняного. Прізвища корифеїв українського операторського мистецтва, такі як О. Калюжний, М. Топчій, Б. Завелєв, зазвичай трапляються або у фаховій літературі, або побіжно згадуються в книгах з

історії кіно. Утім, саме це, старше, покоління операторів було причетне не тільки до створення відомих стрічок, а й до внеску в загальний розвиток мови кіно. Своєю творчістю і педагогічною діяльністю ці постаті заклали підвалини української операторської школи.

Одним з перших учителів усіх українських кінооператорів, які прийшли в кіно на межі 1920–1930-х років, був **О. Калюжний**. Картини, над якими він працював, завдяки авторським технічним знахідкам уже в 1920-х роках мали свою особливу манеру. Перед аналізом операторської роботи видатного кінооператора слід зазначити основні віхи його біографії.

Олексій Калюжний народився в Чернігові 1899 року. Закінчивши Чернігівську реальну школу, О. Калюжний вступив до Київського політехнічного інституту. Саме там у 1916 році почалось його захоплення фотографією. У стінах закладу він познайомився з відомим професором фотографії Миколою Петровим. Під його впливом майбутній кінооператор починає працювати над портретом і натурою. Він знімає виключно моноклем. Разом із професором фотографує декілька портретів, що їх видавло пізніше Державне видавництво України.

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

У сколках О. Калюжного, за свідченнями сучасників, «була типова простота й відсутність ефектів» [10, 31]. У портреті фотохудожник намагався передати не тільки зовнішню подібність того, кого він знімав, але і його внутрішню характеристику. У майбутньому, у кінофільмах, цю «суворість» картинки ми побачимо й на відзнятій натурі. Подейкували, що багато хто в ті часи підмальовував природу, але тільки не О. Калюжний. Оператор подавав лише схему, майже контури. Тіло, захоплене ним, лишалось незмінним.

Не полишаючи фотографії, на початку 1920-х, О. Калюжний переходить на режисерську роботу до театру ім. Михайличенка, де разом з В. Інжиковим організовує при театрі кіностудію і знімає свій перший фільм [8, с. 657]. Ось як згадує російський поет М. Ушаков: «це була рекламна картина про тютюн, що її замовив Тютюн-трест України. Весь фільм завдовжки 60–80 метрів. Тютюнове листя, з'являючись на екрані, скручується утворює літери й рекламні гасла» [10, с. 32]. Оскільки кошти молоді кіностудії були незначними, то вони могли собі дозволити лише дешевий знімальний апарат. Це зумовило не лише «бідну» кіноестетику, але й те, що більша частина фільму була мультиплікаційною.

У 1923 році, прихопивши із собою картину про тютюн, О. Калюжний їде до Харкова, де його першу працю оцінює ВУФКУ. І вже у 1924 році його беруть на роботу [3, с. 3]. Ця пропозиція відкрила перспективи та шлях у велике мистецтво – кіно. Спершу він працював як київський кореспондент хроніки (після 1924 р. його змінив О. Лаврик), а згодом уже як оператор ВУФКУ. Він фільмує першотравневі свята в Києві, постачання продуктів та інші хронікальні моменти. Треба зауважити, що для більшості операторів дореволюційного кіно та для багатьох майбутніх майстрів художньої кінематографії робота в сфері хроніки виявлялася одним з важливих етапів становлення їх професійної майстерності. У 1925 році кінооператор переводиться на Одеську кінофабрику.

Поступово кіновиробництво на українських кінофабриках розширювалося. Необхідність у кваліфікованих кадрах зростала.

У 1926 році Одеський кінотехнікум ще не встиг випустити нових спеціалістів, коли ВУФКУ запросило іноземних кіномитців. «До роботи на Одеській кінофабриці, – згадує режисер А. Кордюм, – було залучено кілька найвидатніших кінооператорів Заходу (Н. Фаркаш, М. Гольдт, Й. Рона, Л. Форестье). Це були великі майстри своєї справи, і з технічної точки зору вони давали висококваліфікований зйомочний матеріал» [7, с. 17]. Через жорстку конкуренцією початківцям було важко пристосуватися та доводилось опановувати майстерність експромтом.

Кінострічка «Синій пакет» (1926) стала дебютом в ігровому кінематографі режисера Ф. Лопатинського та оператора О. Калюжного. До речі, коли кінооператор приїхав на фабрику, то про освітлювальну апаратуру він знав тільки теоретично. Таким чином, «Синій пакет» став для нього екзаменаційною роботою з освітлення павільйона. Загалом кінофільм отримав схвальні відгуки. Ось що писав, наприклад, журнал «Кіно»: «Фільм “Синій пакет” не має метою своєю голу, схематичну агітацію, а робить спробу психологічно поглибити й досконаліше пізнати тих суб'єктів, що діяли в революції. Живих людей, а не ходульні постаті робить спробу змалювати й окреслити цей фільм» [5, с. 19]. Секрет «психологізму» оператор досягнув, вимагаючи, щоб до декорації згори прикріпили невеликі для заднього, так званого контрового, освітлення джерела світла. Усі присутні на майданчику посміхалися, дивлячись на це «дивацтво». Але потім, побачивши на екрані чудові кадри, зняті таким чином, почали застосовувати у своїй роботі його метод освітлення [8, с. 657].

Тоді ж у О. Калюжного виникла думка організувати матеріал так, щоб він впливав на глядача не тематично, не тим, що він змальовує, а сам по собі, своєю погодженістю, своєю чистою формою. Практично це вело до подвійного його перетворення. Матеріал повинен був перероблятися до фільмування. Людина, речі, природа мали бути організовані художником, декоратором, що змінило б їхні пропорції. Удруге матеріал, на думку О. Калюжного, має бути

ІСТОРИЯ

перетворений при безпосередній зйомці, тобто оптично. Опанувавши німецьку мову протягом двох років, оператор вивчає оптичні можливості художньої організації за іноземними джерелами. Він дійшов висновку, що найкращі наші картини – лише доброякісні фейлетони, твори, яким судилося проіснувати лише невеличкий проміжок часу [10, с. 33].

Кінооператор вирішив, якщо кіно – це мистецтво, то життя окремих його речей повинно існувати не роки, не десятиріччя, а віки, подібно до шедеврів усесвітньої скульптури, малярства та літератури. Тобто О. Калюжний вважав, що кінематограф може оперувати лише родовим призначенням предмета. Фільми мають розкривати внутрішню суть об'єкта, його характеристику подавати сукупно. Лишалось тільки знайти правильну тему, що звільнила б О. Калюжного від речей буденного вжитку. Він задумав низку таких картин про жінку, про вітрило, але у свій час реалізувати йому їх не пощастило, хоч ВУФКУ й погоджувалося піти на такі експерименти.

Про сприяння роботі оператора і його значення для ВУФКУ свідчать кілька наказів 1927 року, а саме, його призначення «15 жовтня викладачем композиції кінокартин» [3, с. 3], і вже у листопаді того ж року – консультантом кінолабораторії при кінотехнікумі [3, с. 3].

Наступні дві кінострічки, над якими працював оператор, були екранізаціями таких літературних творів, як: «Беня Крик» І. Бабеля (реж. В. Вільнер, 1926 р.) та «Напередодні» за оповіданням О. Купріна «Гамбрінус» (реж. Г. Гричер-Чериковер, 1928).

Треба зауважити, що кіноперевтілення літературних творів стало закономірною, хоч і не вирішальною, запорукою в українському кінематографі. Найбільшого розквіту воно досягло у 1920-х – на початку 1930-х років. Саме в цей період за підтримки ВУФКУ були перенесені на екран сюжети українських класиків, зокрема, І. Котляревського, М. Гоголя, М. Коцюбинського і Т. Шевченка. Поява великої кількості екранізацій чи фільмів, поставлених «за мотивами», була зумовлена багатьма факторами. З-поміж них слід виділити такі:

по-перше, політика українізації; по-друге, владні та ідеологічні структури вбачали в кінематографі великі перспективи. На їхню думку, він повинен був сприяти закріпленню радянської міфології у свідомості населення, насамперед молодого покоління. Тому в другій половині 1920-х років відбувалось активне витіснення західних фільмів з радянського кіноекрана та стрімка заміна їх вітчизняними зразками. По-третє, меркантильні інтереси кінопідприємців полягали в тому, аби робити екранізації з невеликими витратами на сценарій та за рахунок популярності твору, вони досягали максимального прибутку.

Ішов 1926 рік. Фільм «Беня Крик» по-між інших творів оператора вирізнявся експресивною виразністю зображення. Ось як відмічають дослідники тих часів: «Калюжний у цей час захоплювався Роденом і Гойєю» [6, 34]. Титанічний період у творчості Родена, та офорти іспанського художника, надали своєїрідної атмосфери деяким епізодам з «Бені Крика». «Макабричну» сцену весілля одеського нальотчика О. Калюжний та В. Вільнер зафіксували на кшталт весілля велетнів чи весілля гіньйоль: велетенська наречена та скоцюрблений молодик разом з огидними гостями, що час-від-часу підкидають жінок на руках. Поступово гуляння набирає обертів, і єдине, що весь цей розгاردіяш викликає у глядача, – це відраза. Епізод з весіллям знято різкими схематичними планами, кадри – гранично узагальнені, а камера – підкреслено нерухома. О. Калюжний застосував непом'якшені прожектори та параболічні люстри.

Фільмуючи «Беню Крика», кінооператор вдався до способу, що він його звав «монтажним апаратом» [10, с. 35]. Тобто, камера наче переслідувала героїв. Як вважав сам О. Калюжний, різкі стрибки позбавляють картину спокою й безперервності, потрібних для того, щоб кінематограф був реалістичним мистецтвом. І такий операторський підхід певною мірою наближує сцену гуляння з «Бені Крика» до сцени зі швейцаром Янінгсом у фільмі «Остання людина» (реж. Ф. Мурнау, опер. К. Фройнд, 1924 р.). Іншими словами, у німецькому епізоді майже відсутні переходи від одного кадру до

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

іншого. Швейцар, якого мають звільнити, стоїть за скляними дверима в кабінеті директора готелю. Між апаратом та Янінґсом – скло, відмежоване тільки тоненькою металевою рейкою. Крізь скло видно всю постать швейцара. Чоловік не може прочитати листа без окулярів. Він дістає окуляри. Одягає їх. На його обличчі перші ознаки неспокою. Він уже чекає на велике нещастя. Треба показати обличчя Янінґса крупним планом. Апарат наближається до Янінґса, але заважають скляні двері. Наблизившись до них, оператор дає затемнення. Він не наслідуються раптово зробити стрибок, який переніс би глядача з місця за дверима до кабінету. К. Фройнд, відчинивши двері, продовжує фільмувати напливом з того ж місця, де почалося затемнення. Оператор поволі наближається до Янінґса, оберігаючи глядача від шоку.

Такий самий прийом застосований і в екранізації О. Калюжного. Весілля, що вдалося йому особливо добре, було зафіксовано за один раз, але зйомки йшли безперервно 36 годин підряд. Протягом фільму оператор так само використовував і інші цікаві зорові ефекти, наприклад: за допомогою максимально збільшеної експозиції він досягав колективного руху в кадрі великої маси людей, утілюючи задуми В. Вільнера в життя.

Наступним виразно експериментальним твором за мотивами поеми «Гайдамаки» став фільм «Злива» 1929 року, що був першою спробою застосувати принцип пластичного мистецтва у вітчизняному кіно. О. Калюжний разом з дебютантами І. Кавалерідзе та М. Топчієм звернулися до національної художньої старовини. Як тлумачив М. Рильський: «Усе, що промовляє до серця й розуму сучасників, усе, що живить у людях високі почуття і творчу снагу, – сучасне» [1, с. 11].

Ось чому, взявши на озброєння різні соціокультурні чинники, режисер і сценарист І. Кавалерідзе, який на той час вже був автором скульптурного пам'ятника Т. Шевченкові, обрав окремі події з поеми «Гайдамаки» і в 1928 році разом з творчою групою інтерпретував їх. Від великого поета для фільму були запозичені деякі образи, ідеї, уривки поезії тощо.

Як тоді писали: «“Злива” своїм формальним зв'язком в однаковій мірі належить і Кавалерідзе, і Калюжному, й обидва вони за неї відповідають. Завданням оператора було створити фільм в тонах граніту, мармуру, гобелену і офорта. Селяни-повстанці мали бути подібні до гранітових брил, Катерина Велика – до мармурової статуї, польський король і польський двір до гобеленів, селяни й селянки підчас праці – до офорту» [10, с. 36].

Знімався кінофільм «Злива» виключно в малих павільйонах. Знімальна група, за задумом, цілком відмовилася від декорацій. У масовках брали участь не більше двадцяти осіб та чотирьох пар коней. З такими скромними можливостями І. Кавалерідзе й О. Калюжний створили антитезу банальщині та німецьким історичним операм, популярним у ті часи. Абстрагуючись, вони прагнули показати символи воєнних катастроф. Проте не самі катастрофи, а лише їхню характеристику, їхню внутрішню суть, їхню філософію. Місце зйомок визначали самі виконавці, вони також вибирали одяг та деякі предмети реквізиту. Виразний жест актора було замінено колективним коливанням – це було запозичення з ранніх вистав театру «Березіль» та «Михайличенка». Тяжіння до максимальної площинності привів до того, що в кінострічці з'явилося оксамитове тло та сценічний подіум, а на ньому розташувалися статуї селян, польських вельмож і гайдамаків.

У «Зливі», коли не вважати на деякі спроби в «Бені Крикові», О. Калюжному пощастило вперше втілити свою мрію про перетворення матеріалу до початку зйомок. Організуючи матеріал до початку фільмування, автори зобразили громадянську війну як балет статуй, що оживають, а війну й історію Гайдамаччини вони позбавили сонця та показали їх у вигляді темних асоціацій нічної свідомості.

Оператори будували кадри так, «щоб тло павільйону утворювало настрої, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дійових осіб» [4, с. 31]. Зняті на фоні чорного оксамиту деталі поміщицького життя зводилися до суто умовних речей (приміром, відром був картонний конус).

ІСТОРИЯ

Рухи акторів були підкреслено уповільненими, міміка – умисне статична, жестикуляція – широка й монументальна. За задумом фільм повинен бути такий же площинний, як і старовинна ікона.

Одна з ідей постановників полягала в боротьбі зі стереоскопічністю. Горизонтальність камери, непорушність точок були головними ознаками 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. Простір у кіно заповнювався кубоподібними речами, геометрично побудованими площинами – давався взнаки вплив кубізму (наприклад, смуги виораної землі в кадрі). Світло було використано не як допоміжний чинник, а як чинник конструктивний. Так, приміром, штурм Умані передано сутичкою променів. Плани були м'якими, розмитими, інтимними та ірреальними, немовби сон (згодом цей метод використовують оператори М. Топчій (у фільмах «Коліївщина», «Прометей») та Д. Демущий (у «Землі»).

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. Літературознавець О. Бабишкін характеризував це так: «Постаті виростили білими або сірими плямами на чорному екрані, до того ж оператор О. Калюжный часто подавав їх ніби в тумані» [1, с. 42].

«Екран, – каже О. Калюжный, – це вікно у світ. Здебільшого, хочуть бачити за цим вікном величезні пейзажі й сцени, та вони, наче вавилонська вежа, от-от заваляться. Тому за вікном кінооператора нічого нема. Його ідеальні фільми, – “Зливу” він не вважає за такий, – тільки малюнок на матовому склі, що його вставлено у вікно. І призначення цього скла – ховати життя від глядача. Це, навіть, не малюнок, а лише філософія на матовому склі. Її Калюжный і називає відродженням кінематографії, розкріпаченням її від натуралізму. Таким розкріпаченням кінематографу від натуралізму, каже він, були

“Нібелунги”, особливо сон Кримгільди з птахами» [цит. за: 10, с. 37].

О. Калюжный не заперечував, що роблячи свої багаторазові експозиції, він був під впливом експозицій зі «Звенигори» (сцени, де люди в ярмі), проте він збільшив їх кількість та ускладнив їх.

Після виходу картини, відзначаючи окремі хиби в роботі творчої групи, аудиторія одностайно визнала, що цей фільм є цілком оригінальним у кінематографі та дає новий початок школі кіно. Завдяки новаторському підходу у висвітлюванні художньої ідеї кінокартини – незламність народного руху та живий зв'язок часів – з екранів постали героїчні образи гайдамаків.

На майбутнє О. Калюжный собі відмічав, що не полишить своїх принципів. Він працюватиме до максимального перетворення, до зберігання перетвореної гри акторів. Оператора вабив портрет, але цей портрет мав підпорядковуватися основному спрямуванню фільму. Кінооператор планував у наступних своїх картинах, як і в попередніх роботах з фотографії, просуватися до схематичності й простоти. Недарма ж за ідеальний павільйон в «Арсеналі» він вважав середину хати, де ефектність збудованої декорації була досягнута лише тінню на стіні. Але, на жаль, через політичні обставини кінооператор був змушений залишити Україну. Ось що було записано в особовій справі: «7 квітня 1928 року звільняється з посади консультанта у зв'язку з ліквідацією посади» [3, с. 3]. Таке «формулювання» було дуже популярне і слугувало лише ширмою в часи для гонінь.

О. Калюжный знайшов притулок у Москві, де з А. Роомом зняв свою останню кінострічку «Манометр-2» (1931). Потім його заарештували, але приблизно в 1934 році відпустили. Друг – оператор О. Гальперін – намагався посприяти Калюжному, запросивши його на роботу до ВДІКу, але це не допомогло. Він був удруге заарештований репресивними органами НКВД СРСР 25.12.1937 року, засуджений 02.01.1938 року до розстрілу «трійкою» при УНКВС Архангельської обл. [6].

І хоча в кіно оператор працював недовго, проте він устиг зарекомендувати себе як

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

винахідник і теоретик своєї справи, написав статті до журналу «Кіно» та видав підручник з операторської майстерності. Кілька років рукопис зберігався в кінооператора О. Гальперіна, але зник під час війни. Крім того, Олексій Васильович залишив по собі більш значущу спадщину – своїх учнів. Ось що пише про взаємостосунки кінооператора Д. Демуцького та О. Калюжного їхній колега: «Особливо добре ставився до Демуцького оператор О. Калюжний. Як і Демуцький, він пристрасно любив фотографію, високо цінував майстерність свого колеги, та й за культурним рівнем вони стояли близько один до одного. Це непомітно зближало їх» [7, с. 16]. Обидва у своїх творчих пошуках полюбили застосовувати монокль, а також саме О. Калюжний дав Д. Демуцькому кіноапарат і почав потроху знайомити його з операторською професією [9].

Багато в чому завдяки О. Калюжному сформувався режисерський стиль Івана Кавалерідзе, саме він надихав О. Лаврика та М. Топчія (найпоплідніший учень) у їх подальших творчих пошуках. «Нащадки» Калюжного осягли не лише всі тонкощі операторської майстерності, кожен у міру свого таланту усвідомив його «філософію матового скла». Не без гумору кінокритик Р. Юренев писав про перших операторів: «Режисером в ті роки не ставали всерйоз і надовго. Випадкові люди розчинялися в кінематографічному середовищі, актори поверталися до театру. Мабуть, єдиними справжніми професіоналами були кінооператори. Вони вміли наводити фокус, рівномірно крутити ручку апарату, знали хімікалії для проявки і друку» [цит. за: 2, с. 16].

Отже, переосмислюючи засоби кінозйомки майстрів дореволюційної школи, опановуючи за допомогою м'якомалюючої оптики, зокрема монокля, О. Калюжний створив індивідуальну світлопластичну манеру трактування кадру. Завдяки оригінальному світобаченню він став взірцем для цілої плеяди молодих кінематографістів 1920–1930-х років. Операторська школа О. Калюжного відіграла значну роль у навчанні молодих кадрів української кінематографії. Своїм прикладом він навчав мо-

лодь творчо підходити до розробок ідейно-художнього задуму, майстерності світлової інтерпретації, портрета, пейзажу, техніки зйомок. О. Калюжний виховував у них смак, прищеплював високу зображальну культуру. Кожний новий фільм Калюжного був для операторів-початківців школою, що сприяла підвищенню майстерності. Адже він ніколи не задовольнявся якимось одним рішенням, одним технічним прийомом. З арсеналу операторських засобів митець відшукував усе нові й нові зображальні засоби, домагаючись яскравого, образного розкриття ідеї кінопростору. Усе це було зроблено заради успішного формування кіно як мистецтва. Поміж учнів О. Калюжного можна назвати кінооператорів Ю. Єкельчика, О. Панкратьєва, І. Шеккера, М. Глідера, Д. Демуцького, М. Топчія. Усі вони стали провідними майстрами української кінематографії.

Джерела та література

1. *Бабишкін О.* Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – Київ : Радянський письменник, 1966. – 23 с.
2. *Гальперин А.* Из истории кинооператорского искусства (Начальные этапы становления профессии оператора-художника. Первые шаги советской школы операторского мастерства) / А. В. Гальперин. – Москва : Всесоюзный государственный орден Трудового Красного Знамени институт кинематографии, 1983. – 67 с.
3. Державний архів Одеської області, ф. 3870, оп. 1, спр. 65.
4. *Зінич С. і Капельгородська Н.* Знято в Одесі / С. Зінич, Н. Капельгородська. – Одеса : Маяк, 1969. – 74 с.
5. Кіно. Жур. (Харків) – 1926. – № 5. – 32 с.
6. Книга Памяти Жертв Коммунистического Тераора [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vse-adresa.org/book-of-memory/bukva-10/name-17/surname-24/repression-5>.
7. *Кохно Л.* Данило Порфирович Демуцький / Л. Кохно. – Київ : Мистецтво, 1965. – 95 с.
8. *Равлюк-Голіцина О.* Становлення операторської професії в Україні (10-і – перша половина 20-х рр. XX ст.) // Нариси з історії кіномистецтва України. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 862 с.
9. *Тримбач С.* Рятівник краси Данило Демуцький: талант бачити [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ryativniki_krasi_daniilo_demutskiy_talant_bachiti.html 10.10.2003 р.
10. *Ушаков М.* Три оператори / Н. Ушаков. – Київ, 1930. – 40 с.

SUMMARY

The article examines the creative work of the cameramen O. Kaliuzhnyi in conjunction with artistic search of Ukrainian cinema figures of the 1920s. The authoress studies the little-known facts of the cameraman's life and analyses the influence of his artistic findings upon forming artistic facilities of a succeeding pleiad of cine-experts in the context of the domestic cinematographic school establishment in the 1920s–30s. The submitted article is one of the earliest attempts to arrange the contributions of the Ukrainian cameramen O. Kaliuzhnyi to the XXth-century Ukrainian cinema development.

Among a variety of scientific works dealing with the 1920s Ukrainian cinema, the theme of the work and creative formation of the first Ukrainian cinema operators has usually analysed in selective way. For instance, such studies as the ones covering the activities of D. Demutskyi, M. Topchiiy, B. Zaveliev (e.g., L. Kokhno, *Danylo Porfyrovych Demutskyi*; S. Trymbach, *Beauty Rescuer Danylo Demutskyi: A Gift for Seeing*; O. Ravliuk-Holitsyna, *Becoming of the Occupation of Film Photography in Ukraine (1910s to the early to mid-1920s)*; O. Musiyenko, *Kavaleridze as an Avant-gardist*; Yu. Zheliabuzhskiy, *The Art of Soviet Cameramen*; and O. Halperin, *From the History of Cinema Operator's Art (The Primary Stages of Formation of Artist-Cameraman. The First Steps of the Soviet School of Film Photography)* – all of them have mentioned the figure of their contemporary, colleague and teacher – O. Kaliuzhnyi – only in passing. The publications of the Soviet period have customarily assigned the cameraman a minor part. Thus, due to the epoch's ideological dictates and the camera operator's execution by shooting, the O. Kaliuzhnyi contribution, unfortunately, has been almost forgotten. Nevertheless, present-day open access to the newly revealed archival materials enabled the authoress-researcher to explore the staff and staple of the biography, creative establishment, as well as the artistic heritage of the outstanding Ukrainian cameraman in historical retrospect.

The article is based on a number of research sources, as well as archival materials over the period of the 1920s to 2000s, such as: the State Archives of Odesa Region (f. 3870). These processed documents made it possible to analyse the O. Kaliuzhnyi biography and work activities in the context of his acquisition of film photography mastery, the interaction of the master with other domestic cameramen and filmmakers. It should be emphasized that researchers of the Soviet period (R. Sobolev, H. Zhurov, I. Korniyenko, A. Shymon, N. Kapelhorodska, M. Ushakov), mostly conducted a superficial analysis of visual space of the films shot by O. Kaliuzhnyi and reservedly acquainted a reader with biographies of cameraman, or pointed out only their theme findings. Such a cautious treating can be explicated by an undercover prohibition of mentioning the names of artists who had become victims of the 1930s political repressions, particularly O. Kaliuzhnyi, as well as by ideological dictates. In the period of Ukraine's independence, approaches to studying cameraman's workmanship have not nearly modified. Such cine-experts as S. Trymbach, R. Rosliak, L. Hoseyko, certainly, have significantly broadened the confines of figurative problems of the 1920s Ukrainian cinematography, however even such luminaries as Oleksiy Kaliuzhnyi remained mainly minor object of analysis. In most cases, the cameraman was mentioned in the context of learning the activities of D. Demutskyi, I. Kavaleridze and others. Moreover, many modern scientific expositions often lack for arrangement of the earliest technological and theoretical discoveries, or the latter are covered without regard to influence and contribution of the cameraman. This is the cause why filmology still requires in-depth and comprehensive analysis of both the O. Kaliuzhnyi works, but the creation of other Ukrainian camera operators as well. The part of the filmography considered in the article has been lost for various reasons (predominantly political); therefore, the analysis is also based on studying the archival and concomitant materials, namely on posters, reviews, placards, critical responses, and memoirs of contemporaries.

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА КІНООПЕРАТОРА ОЛЕКСІЯ КАЛЮЖНОГО

Scientific novelty of the article consists in the fact that while basing on new archival materials and theoretical studies in the field of the 1920s figurative aesthetics, the authoress investigated the creation of the cameraman O. Kaliuzhnyi in conjunction with artistic search of the 1920s Ukrainian cinema artists. The researcher has analysed the influence of his artistic findings upon forming artistic facilities of a succeeding pleiad of cine-experts in the context of the domestic cinematographic school establishment in the 1920s–30s. The submitted article is one of the earliest attempts to arrange the contributions of the Ukrainian cameramen O. Kaliuzhnyi to the XXth-century Ukrainian cinema development. In her article, the researcher endeavoured to systematize the available information on O. Kaliuzhnyi with relying on fundamental methods of scientific analysis, especially systems analysis, content analysis, as well as narrative and iconographic modes of interpreting a film. She also examined the influence of creative heritage of the cameraman on the development of the 1920s–1930s Ukrainian film making being correlated with general trends of evolution of the Ukrainian visual culture of the period under investigation, the establishment of domestic film photography's school.

Keywords: cinematographic art, O. Kaliuzhnyi, AUPCA (All-Ukrainian Photo-, Cine-Administration), angles, filming, Avant-garde, silent films, camera operators.