



■ Данило Демуцький.
Фото, підписане актору С.Шкурату.

Тетяна Дерев'янка,
Олена Парфенюк

Данило Демуцький

Н О В І Д О К У М Е Н Т И

Наведені рядки — початок заяви все-світньовідомого кінооператора Данила Порфировича Демуцького до Генерального прокурора СРСР, написаної в липні 1946 року і викликаній гострим бажанням забути судову помилку 1935 року і «не згадувати про цю подію в жодній з анкет». Вони дають зрозуміти, чому ім'я Данила Демуцького деякий час було під заборорою.

Друг і соратник Олександра Довженка, Демуцький прожив яскраве, але складне життя. Його кар'єра кінематографіста почалася в двадцяті роки, коли він став кінооператором Одеської кінофабрики ВУФКУ.

«Арсенал», «Земля», «Іван», в яких Демуцький працював з Довженком, принесли операторові світову славу.

І ось, «як грім серед ясного неба», в грудні 1934 року — арешт, у квітні — вирок, а за ним — висилка за межі України. Ташкент не зовсім привітно зустрів всесвітньовідомого кінооператора. На студії художніх фільмів місця для майстра не знайшлося, і він змушений був свою кінокар'єру починати знову, але вже як фотограф та кінодокументаліст. Однак, видатний митець і в цих умовах зумів плідно працювати, допомагаючи молодим узбецьким операторам оволодівати навичками кінематографічної майстерності. 1937 року Д.Демуцький, вже на студії художніх фільмів, зняв художньо-документальний фільм «Країна весни», режисером якого був Олександр Кордюм.

В січні 1938 року Демуцького знову заарештовують — разом ще з двадцятьма провідними працівниками студії за безглуздими наклепами хлопчини, якого з часом було визнано психічно хворим. Як би там не було, але ще 17 місяців Де-

«19 декабря 1934 года я был арестован НКВД УССР в г. Киеве, где я работал на студии художественных фильмов в качестве оператора и где прожил почти всю свою жизнь.

Единственный допрос, на который я был вызван следователем, заключался в том, что я должен был подробнейшим образом перечислить всех своих родственников как близких, так и дальних по линии отца и по линии матери как живущих, так и давно умерших, имена и степень родства которых часто я с трудом мог вспомнить.

Мой отец — сельский врач и известный украинский композитор-этнограф П.Д.Демуцкий (см. Большую Энциклопедию) происходил из семьи священника и вследствие этого имел личное дворянство (которое обычно давалось детям священнослужителей по окончании университета). Мать происходила из помещичьей семьи. Неудивительно, что среди многочисленной родни по обеим линиям, перечисленной мною при допросе, оказалось немало лиц, относящихся к тем социальным категориям, к которым Советская власть не могла относиться с особым доверием.

По окончании допроса следователь ознакомил меня с предварительным обвинением, в котором говорилось, что я являюсь родственником активного члена белоэмигрантской организации К.Ф.Демуцкого и имел с ним связь.

На самом же деле этого родственника (сына двоюродного брата моего отца) я видел всего один раз в жизни (в 1917 или 1918 году) и то мельком, когда он заходил к моему отцу в Киеве, и с тех пор не только никакой связи с ним не имел, но это был для меня совершенно посторонний человек, судьбой и личностью которого я абсолютно не интересовался и никаких общих с ним интересов не имел.

Просидев под арестом 4 месяца, 14 апреля 1935 года я был освобожден из тюрьмы с обязательством на следующий день явиться в Учет. Стат. отдел НКВД, где мне было сообщено решение Особого совещания от 27 марта 1935 года, которое гласило: «Демуцкому Д.П. из дворян как социально опасному элементу запретить проживание в 15-ти пунктах СССР сроком на три года, т.е. по 19 декабря 1937 года.

Мне предложили выбрать город, где бы я хотел жить, и я выбрал Ташкент, так как там имелось кинопроизводство, на котором я смог бы работать по своей специальности. Через несколько дней я выехал в Ташкент.

Первенствующее положение, которое я занимал в советской кинематографии, являясь одним из ведущих советских операторов с европейским именем, на работах которого росла и училась наша молодежь, обучавшаяся в киноузах, было вмиг потеряно. Моя фамилия была снята с титров картин, снятых мною ранее и создавших мне имя («Два дня», «Арсенал», «Земля», «Иван» и многие другие), перестала также упоминаться в печати. Мои работы по художественной фотографии перестали приниматься на выставки. Вокруг меня создалась тягостная атмосфера насторожен-

* Подається
мовою
оригіналу
(Т.Д., О.П.)

ности и недоверия, угнетавшая меня тем более, что решение Особого Собрания было абсолютно необоснованным и, следовательно, неправильным».*

«I. Загальні установки

«Епоха величного розквіту культури і мистецтва» і водночас «епоха величного гноблення народу султанами, емірами, беками» — ці слова із заголовних титрів до сценарію «Навої» відправні пункти операторського трактування. Основним принципом операторської роботи над фільмом має бути реалізм, що сполучається з елементами романтики в показі героїв епохи, обстановки і всіх драматичних колізій. Операторська робота має бути реалістичною — епоху і події слід показати у всій їхній суворості. Треба уникати солодкової екзотики «східних» картин, фальшивого орнаменталізму.

Водночас в операторську роботу слід внести елементи романтики, необхідні в показі далекої епохи, що допомагали б та підсилювали емоційне сприйняття фільму. Не зовнішній блиск та удавана екзотика, яку ми бачимо в багатьох історичних фільмах про схід («Суец» та ін.), а реалістична романтика «Богдана Хмельницького», «Петра I» та інших наших операторських досягнень являють собою основні принципи образотворчої побудови фільму «Навої».

II. Реалізація цих установок та лінійної композиції фільму.

А. Виділення головного в кадрі та концентрація на ньому глядацького сприйняття має стати основним принципом в світловій та лінійній композиції. Цій меті можуть сприяти:

- а) світлові акценти на основних дійових особах або аксесуарах;
- б) крайова розтушовка кадру;
- в) робота повним розкриттям діафрагми для пом'якшення заднього плану;
- г) використання диму і пари на задньому плані;
- д) використання тюлю для тієї ж мети.

Все це має допомогти відділити головне, основне в кадрі від другорядного і фонового. Тій самій меті сприяють:

Б. Чіткість лінійної і світлової композицій, очищення кадру від усього зайвого, що утруднює глядацьке сприйняття, усунення другорядних деталей, що відволікають увагу від основного.

В. Світлове рішення фільму в цілому та окремих епізодів його не повинно бути самодостатнім, навпаки — світло має бути допоміжним елементом у сприйнятті даної сцени, що сприяє її емоційному впливу.

Тому характер освітлення того чи іншого епізоду витікатиме з його змісту. Наприклад, об'єкт «Сад Гюлі» (кадри 118-141) має вирішуватися у світловій гамі з облицюванням дійових осіб контражурним світлом, що має підкреслювати романтичність сцени, ніжність та жіночність Гюлі, «музику птахів і любові». Зовсім іншим має бути характер освітлення об'єкту «Цвинтар» (кадри 221-232). Трагічність ситуації тут буде підкреслено похмурим фоном неба з грозовими хмарами. Нижнє світло на обличчях — відблиски ліхтарів, що стоять на могилах (див. Кадр 232), має сприяти розкриттю внутрішнього змісту сцени.

Г. Хоч освітлення того чи того епізоду і залежатиме від внутрішнього змісту кадру, можна і треба встановити також загальну світлотональну гаму фільму. При цьому основними можуть бути такі положення: обличчя мають бути світліші від фону, але площа останнього не може бути абсолютно чорною, як обличчя не повинні бути абсолютно білими.

Виняток з цього положення припускається в останньому епізоді в Тронному залі (траур), де великі площини будуть абсолютно чорні, а також у сценах, пов'язаних із вбивством Ядигара, де обличчя можуть потрапляти у смуги тіні і навіть розрізатися ними...»

муцький провів у в'язниці. Справу було закрито, і заарештовані звільнені. Повна реабілітація надала можливість повернутися до Києва.

Тут він працює над фільмом «Роки молоді», робота наближалася до кінця, але почалася війна, і разом із Київською кіностудією художніх фільмів Данило Демуцький евакуювався до Середньої Азії. Доля знов закинула його до Ташкента. Тут 1942 року на запрошення кінорежисера Якова Протазанова Демуцький приступив до зйомок комедійного фільму «Насреддін у Бухарі», що посів особливе місце в історії узбецького кіно.

З ім'ям Демуцького пов'язана, мабуть, одна з найскладніших сторінок кіно Узбекистану. Під час Вітчизняної війни в Ташкенті Д.Демуцький разом з режисером Володимиром Брауном працював над новелою «Сині скелі» для «Бойового кінозбірника» №9 та над оборонним фільмом «Остання черга». 1945 року разом з режисером Набі Ганієвим створює фільм «Тахір і Зухра», картину романтичну, глибоко національну за духом та образотворчим вирішенням, яка обійшла екрани багатьох країн. Остання робота Д.Демуцького в Узбекистані — фільм «Пригоди Насреддіна» (1947), де кінооператор знову показав зразки глибокого, справді художнього підходу до розробки побудови фільму, поетичного осягнення теми.

У повоєнні роки Д.Демуцький на Київській кіностудії художніх фільмів зняв картину «Подвиг розвідника» (режисер Борис Барнет), яка і сьогодні користується популярністю у глядача. Плідним було співробітництво оператора з Ігорем Савченком у фільмі «Тарас Шевченко» разом з І.Шеккером (Державна премія СРСР). Останніми роботами Д.Демуцького були «Калиновий гай» (разом з М.Слущким та В.Філіповим, режисер Т.Левчук) та «У мирні дні». За операторську роботу в картині «У мирні дні» Д.Демуцькому на Міжнародному кінофестивалі в Карлових Варах (ЧССР) 1951 року було присуджено премію.

1941 року Д.Демуцький був запрошений до участі в історико-епічному фільмі «Навої». В архіві музею Національної кіностудії художніх фільмів імені О.П.Довженка зберігається операторська експлікація по фільму «Навої», розроблена Д.П.Демуцьким. Пропонуємо увазі читачів її фрагменти.