

Анастасія Канівець

Робота Данила Демуцького як зразок творення екранного середовища дії

Данило Демуцький став однією зі знакових постатей світового операторського мистецтва. Різні за стилістикою, кожен зі своїм набором новаторських кіноприймів, «його» фільми є яскравим зразком того, як операторська робота не просто показує час і місце дії, а й виконує важливу змістову роль.

Фільми 1920-х – початку 1930-х рр. як відображення історичних процесів в Україні

Зразками мистецьких експериментів у відображенні нової картини світу, що активно формувалася в пореволюційні роки, стали зафільмовані оператором «Два дні» Г. Стабового, «Арсенал» і «Земля» О. Довженка.

У тодішньому кіно показовою є поява двох протилежних тенденцій у зображенні нещодавньої історії. З одного боку – ретельне, майже «під хроніку», відтворення картини революційних подій, прикладом чого є фільм «ПКП» А. Лундіна і Г. Стабового. З іншого – представлений передусім О. Довженком й І. Кавалерідзе «поетичний» підхід, що вирізнявся підкреслено умовним, монументалізованим зображенням подій, які поставали вже як Історія з великої літе-

ри. Відповідними були й очікування від операторської роботи: тут потрібна не стилізація «під хроніку», а «піднесене», символізоване зображення¹. Саме зйомки у фільмах О. Довженка стали головними в доробку Д. Демуцького, проте відомим його ім'я зробилося раніше, зокрема, завдяки роботі над «Двома днями».

«Два дні», створені під впливом естетики експресіонізму, містили в собі окремі майже документальні за формою кадри, які створювали ефект «реальності». Фільм, що порушував тему «маленької людини» на революційному матеріалі, належав до вітчизняних варіацій «камершпілю»² – як за наповненням (камерна драма), так і за експресіоністичною формою (утім, тут камерна форма виводила глядача на рівень революційного узагальнення).

Кінострічка охоплює денні й нічні епізоди, відзняті в принципово різному зображальному ключі. Серед денних за стилістикою особливо вирізняються перші кадри, зафільмовані фактично в документалістській естетиці (групи вояків, натуралістичні кадри здиhaючого коня, покинутих возів тощо). Тут можна вбачати вплив агітаційного кінематографа революційних років, у якому фільми могли поєднувати ігрові й документальні кадри. Це зіграло свою роль в подальших пошуках нових мистецьких форм. Натомість нічні сцени, в яких відбуваються найважливіші, найгостріші події, відзначаються максимально «суб'єктивним», драматичним характером. Для них характерне активне застосування прийомів німецького експресіонізму (яким дуже цікавилися провідні українські оператори 1920-х років), як-от контрастність, різкий поділ на світло й тінь, що створює напружену атмосферу дії, передає злам у психіці героя³. Ключовим зображальним елементом стає світло, що виокремлює значущі деталі або «ліпить» обличчя, через деформацію яких передано стан персонажів⁴. У цілому операторські прийоми передавали атмосферу особистісного і суспільного зламу, свого роду «кінця світу».

¹ Пашенко А. Візуальні образи історії в кінематографі радянської України 1920-х років (на прикладі творчості Д. Демуцького) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2015. – Вип. 17. – С. 94.

² Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – С. 13–38.

³ Пашенко А. Візуальні образи історії в кінематографі радянської України 1920-х років... – С. 95–96.

⁴ Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький. – К. : Мистецтво, 1965. – С. 23–24.

Фільм мав успіх і в Україні, і в цілому в СРСР, і за кордоном. Особливо у пресі відзначали гру виконавця головної ролі І. Замичковського. У газеті «Нью-Йорк Геральд Триб'юн», зокрема, писали: «Фільм “Два дні” відрізняється від усіх інших радянських фільмів, що ми їх бачили, тим, що він концентрує драматизм не на масі, а на індивідуумі»⁵. Певна заслуга тут належала і Д. Демуцькому, що створив виразні і різнопланові кінематографічні портрети героя. Серед застосованих ним прийомів була м'яка оптика, що стане «візитівкою» його операторського стилю, як раніше це було в фотографії; разом із тональним освітленням вона допомогла створити особливо теплий, ліричний портрет⁶. Л. Кохно у своїй монографії про Д. Демуцького передав розповідь майстра про роботу над операторською розробкою сценарію: «Працюючи, я не помітив, як пролетіла ніч. Переді мною весь час стояло обличчя головного героя фільму, дворецького Антона, що відбивало в собі, як у дзеркалі, велику драму подій. Ось тут, — думав я, — я по-справжньому задовольню свою спрагу у портреті»⁷. Згодом дослідник В. Антропов порівняв кінопортрет його роботи із рембрандтівським: оператор приглушує тло і другорядні деталі, освітлює обличчя й руки, тонко висвітлює очі, підкреслюючи нюанси акторської гри в різних епізодах⁸. Словом, Демуцький напрочуд майстерно застосовував світло для створення того чи іншого настрою, підкреслення драматичної напруги.

У журналі «Кіно», тодішньому українському кіномистецькому рупорі, про роботу Демуцького у «Двох днях» писали: «... молодий оператор виявляє себе на висоті виняткової художньої майстерності, смаку, темпераменту (не думайте, що той, хто крутить ручку апарата, не повинен мати темперамент художника)». Ця оцінка стосувалася роботи над інтер'єрами; загалом же оператор дістав таку характеристику: «Демуцький показав себе не аби-яким майстром. В його руках об'єктив зйомочної камери такий же слухняний, як і пензель в руках живописця. Фільм створює настрій і хвилює»⁹.

⁵ Фоміченко О. «Два дні» в Америці // Кіно. Двоптижневий журнал української кінематографії. — 1929. — № 6 (54). — С. 2.

⁶ Равлюк-Голіцина О. Становлення і розвиток операторського мистецтва в Україні (1895 р. — перша половина 20-х років ХХ ст.) // Нариси з історії кіномистецтва України / Ред.-упоряд. І. Зубавіна. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С. 665.

⁷ Кохно Л. Данило Порфирикович Демуцький... — С. 22.

⁸ Антропов В. Д. П. Демуцький // Голдовская М. Десять операторских биографий. — М.: Искусство, 1978. — С. 89–90.

⁹ «Кіно». — 1927. — № 10. — С. 7.

Завдяки «Двом дням» Демущийкий посів своє місце в когорті визначних майстрів-операторів.

Наступною знаковою роботою оператора став «Арсенал» О. Довженка. У центрі фільму – події відомого заколоту більшовиків проти Центральної Ради на заводі «Арсенал»; загалом же у фільмі створено похмуру картину Першої світової війни, за якою приходить революція. Цей фільм також відзнято значною мірою в експресіоністському ключі, проте тут змістове підґрунтя експресіоністської естетики зовсім інше. У «Двох днях» вона передає психологізм, особистісне ставлення до історії, в «Арсеналі» ж події звучать як епос. Слід зазначити, що низка світоглядних моментів західного літературного й театрального експресіонізму довоєнних і подальших років дещо співзвучна з тими, що визначатимуть і радянську культуру 1920-х років. Зокрема, відчуття близького краху «буржуазної» цивілізації поєднувалося з оспівуванням майбутньої «нової», «вітальної» людини; своє місце посяде і тема конфлікту поколінь. У цьому контексті експресіонізм стає свого роду стилем-«знаком», що асоціюється з певними ідеями й настроями. Експресіонізм – мистецтво періоду війни і повоєнного часу, і в «Арсеналі» ця естетика має відповідне навантаження, як втілення атмосфери Першої світової війни та повоєнної кризи, «цивілізаційних змін» кінця епохи. До того ж, цей стиль значною мірою відповідав творчій настанові О. Довженка¹⁰. Її режисер назвав «синтетичною метою» і пояснював так: з матеріалу, що його вистачило б на п'ять-шість кінострічок, створюється одна. Звідси – її висока насиченість, при цьому «фільм зроблено так, щоб мінімальною кількістю матеріалу висловити максимальну кількість ідей і соціальних емоцій»¹¹.

«Арсенал» демонструє низку різнотипових прийомів «символізації» зображення. Значну роль тут знову ж таки відіграє робота зі світлом: так, зйомка в контражурі в сцені, коли солдат кидає багнета, а офіцер вбиває його, перетворює постаті на силуети. Позбавлені індивідуальних ознак, «обличчя», вони сприймаються як знаки. Іншим прийомом творення символічного образу операторськими засобами є портрет, поданий як «плакат» (знамениті кадри отруєного газами солдата і розстрілу Тимоша). Ці портрети прин-

¹⁰ Пашенко А. Візуальні образи історії в кінематографі радянської України 1920-х років... – С. 96.

¹¹ Довженко О. Моя метода // Берест Б. Історія українського кіна. – Нью-Йорк : Вид-во НТШ, 1962. – С. 101.

ципово відрізняються від глибоко психологічних портретів у «Двох днях», хоча послуговуються тими самими експресіоністичними прийомами, передусім світлотіньовою ліпкою (у «Двох днях» вони передають емоційні стани, в «Арсеналі» слугують засобом монументалізації). Отже, основними операторськими прийомами-типами монументалізації й символізації зображення стають світловий акцент і зйомка в контражурі (силуетне зображення)¹². На особливу увагу заслуговує ключовий кадр-портрет, – арсеналець Тиміш у момент розстрілу, – що мав уособлювати безсмертя і непереможність пролетаріату. Чорне тло розкрило відчуття напруги. Контрастне двостороннє бічне освітлення створило ефект скульптурності обличчя, ракурс знизу підкреслив монументальність образу¹³. І навпаки: гайдамаків відзнято у верхньому ракурсі – «зменшено», «принижувально». Загалом світло в «Арсеналі» широко використовується для оцінної характеристики дійових осіб. Так, негативні персонажі освітлені боковим чи нижнім світлом, із застосуванням короткофокусної оптики, що деформує, спотворює обличчя. У той же час для позитивних використано м'яке освітлення, тло в нерізкості, щоб уся увага була спрямована на основне в кадрі. Особливо виразно це проявиться в наступному фільмі Доуженка й Демуцького – «Землі»¹⁴.

Значущою складовою є також композиція кадру. В «Арсеналі» вона, за виразом В. Антропова, «строга, конструктивістськи чітка», лаконічна (нічого зайвого)¹⁵. Цікаво, що у фільмі є кадри, які вже своєю побудовою передають ідеї «традиції», «тягlostі», або, навпаки, динаміки (як покликання на ідеї «змін», «революції»). Яскравим прикладом є сцена з молодого матір'ю, що сидить біля столу, де композиція уподібнює кадр до ікони (ефект посилюється вбранням: хустка накинута як мафорій), і жінка сприймається як образ святої, страдниці. І навпаки: діагональна побудова кадру (сцени з потягом, що зазнає аварії, чи голосуючими матросами) апелює до динаміки, неспокою, «революційності». Подібним чином діє також рухома камера.

Способом піднесення, символізації зображуваного стає і покликання на народну культуру. Їх можна помітити в подачі образу

¹² Пашченко А. Візуальні образи історії в кінематографі радянської України 1920-х років... – С. 96.

¹³ Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький... – С. 34.

¹⁴ Антропов В. Д. П. Демуцький... – С. 93–94.

¹⁵ Там само. – С. 91.

героя як епічного («плакатні» портретні кадри здійснюють і цю функцію), в русі камери (завдяки якому, зокрема, в сцені похорону бійця коні, за виразом Л. Кохна, «нагадували летючих коней з народних сказань, билин»¹⁶), у ритмі кадру, що передає ритм народної думи або ритуального плачу. Хрестоматійною тут стала сцена зі старою самотньою сіячкою¹⁷. В сценарії до «Арсеналу» цей образ означено словами: «Сіє мати, хитаючись. Від усієї картини віє чимось пісенним, і сама вона в полі, ніби зрима пісня»¹⁸. І саме так це втілено операторськими засобами. Демуцький розповідав про зйомки згаданого епізоду: «Олександр Петрович не раз примушував літню жінку висівати зерно перед апаратом, а я в цей час тихо про себе по тактах наспівував відому мені думу і дивився у лупу апарата, щоб рухи жінки співпадали з ритмом пісні. Так координуючи свої дії, ми домоглися необхідного нам ритму»¹⁹.

Таким чином, якщо в «Двох днях» історичні події подано через призму особистісного сприйняття, фільм є психологічним, «Арсенал» – це фільм-епос, з характерним для нього монументалізмом і символізмом. Досягнуто ж принципово різних результатів нерідко подібними операторськими прийомами з арсеналу кіноекспресіонізму.

Принципово іншим став операторський підхід до «Землі». Історія вбивства сільського активіста перетворилася на гімн українській природі і людині, оновленню, відродженню. Щоб передати поетичність та філософічність задуму, оператор знову звернувся до м'якої оптики, що забезпечувала ніжне, сяюче зображення. Свою роль також відіграли новітні досягнення кінопромисловості: на момент зйомок «Землі» вже з'явилися ортохроматична і панхроматична плівки, що передавали тональні нюанси предметів, і так певним чином компенсували відсутність кольору (звідси також ефект «кольоровості» у сприйнятті фільму), а також нова німецька оптика фірми «Астрогезельшафт», що давала м'яке зображення.

Значною мірою саме візуальний стиль стрічки подавав події у піднесеному ключі, фактично виводячи їх із простору повсякдення. Особливу роль тут відіграли пейзажні плани, майстром яких

¹⁶ Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький... – С. 28.

¹⁷ Пашенко А. Візуальні образи історії в кінематографі радянської України 1920-х років... – С. 96–97.

¹⁸ Довженко О. «Арсенал» // ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, спр. 2, арк. 2.

¹⁹ Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький. – К. : Мистецтво, 1965. – С. 30.

був оператор. Вони покликані були втілити ту «стихію землі», яка стала головним героєм фільму. Природа постає в різних «настро-ях», відіграючи важливу роль у всіх ключових моментах фільму, загалом фактично виступає дійовою особою. Характерні пейзажі, повні повітря, з низьким горизонтом (що дає відчуття простору, відкритості, повітря); діагональна побудова композиції додає динаміки.

У фільмі заявлено дві лінії: лінія модернізації, «нового світу», втілюваного Василем, і лінія власне землі, природи у її незмінності. Характерно, що тут домінує пейзаж, причому, якщо в «Двох днях» визначальним є психологічний портрет, а в «Арсеналі» значущі портрети, що мають символічне навантаження, в «Землі» портрети відіграють відверто другорядну роль порівняно з пейзажами (а подекуди стають свого роду їх доповненнями)²⁰. У контексті самого фільму це підкреслює ідею єдності людини й природи, зв'язок людини з довкіллям²¹.

Усе це підживляло безпосередню ідею фільму – утвердження комуністичного колгоспного світу. Це протистояння також відобразилося в операторському трактуванні. Якщо «ліричні» сцени відзнято м'якою оптикою, то момент прибуття трактора, центральний для лінії модернізації, – у зовсім іншій манері (гострий оптичний рисунок надає сцені документалістського звучання²²). Таке поєднання «поетичної» і «документалістської» манер також стало важливою рисою кінокартини. Й. Івенс писав про «Землю»: «Коли побачиш цей фільм, то відпадає можливість говорити про розподіл фільмів на документальні та ігрові, тому що глядач мимохіть відчуває документальність “Землі”»²³.

Свою роль відігравала й композиція кадрів, наприклад, характерним прийомом є зйомка з нижнього ракурсу, що підкреслює монументальність образу²⁴. На відміну від «Арсеналу», в «Землі» його контекст неоднозначний: тут так подано парубків-«куркулів» та діда з волами, що втілює давню патріархальну Україну, мальовничу, але таку, що має поступитися місцем новому світу (символізованому трактором).

²⁰ Пашенко А. Візуальні образи історії в кінематографі радянської України 1920-х років... – С. 97.

²¹ Антропов В. Д. П. Демуцкий... – С. 94.

²² Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький... – С. 41.

²³ Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля» // Кіно. Двотижневий журнал української кінематографії. – 1930. – № 6. – С. 14.

²⁴ Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький... – С. 42.

У цілому ж «Земля» стала зразком утілення операторськими засобами ідеї краси і стабільності світу природи, лише частиною якого постає людська цивілізація в усіх її зверненнях.

Згодом Демуцький повертається до співпраці з Довженком над фільмом «Іван» (щоправда, через арешт він устиг відзняти лише частину матеріалу до фільму). Нова кінострічка на матеріалі будівництва Дніпрогесу розповідала про звичайного сільського хлопця, що поступово трансформується у «справжню радянську людину». Тут мотив радянської «нової людини» поєднувався з іншим – кризи традиційного селянського життя. Стрічка мала стати першою звуковою в Україні. Певна «музикальність» була закладена і в її будові; зокрема, окремі картини «Івана», особливо відзняті Д. Демуцьким вступні кадри Дніпра, порівнювали з симфонією. Варто зазначити, що в аналізах робіт майстра часто звучить поняття «музикальність», що не було випадковим. Д. Демуцький, син композитора і дослідника музики П. Демуцького, також мав відчуття музики, розумівся в ній на рівні фахівця і навіть свідомо використовував її в роботі. Так, композитору М. Радзівєвському він якось зізнався: «Коли я створюю щось велике чи відповідальне як по лінії фото і, особливо, по кіно, то завжди відчуваю якусь музику, розвиваю у своїх фото і, особливо, в кінокадрах якусь музичну форму. В логіці її розвитку, в її протіканні і розкритті я завжди знаходжу відчутну підтримку для реалізації тих творчих завдань, які стоять переді мною». У своєму начерку про оператора композитор Л. Кауфман писав: йдеться навіть не про музичний ритм кадрів, а про ту музику, яку ясно вчувають глядачі, споглядаючи кадри. Музику, на його думку, оператор сприймав «у грі світла й тіні, в динаміці рухів, у статисти ракурсів і, відповідно, переносив її на екран. За влучним виразом композитора Радзівєвського, Демуцький був художником, що міг «чути очима» і «бачити вухами». Оператор не лише вибудовував ритм зображення за законами музики, а й нерідко брав участь у роботі над музичним оформленням відзнятих ним фільмів²⁵.

Як і «Земля», «Іван» у доробку оператора визначальний передусім пейзажами. Знаковою стала вступна сцена фільму з кадрами Дніпра; разом із тим у кінострічці бачимо також урбаністичний пейзаж, пов'язаний із основною ідеєю твору – індустріалізацією, підкоренням природи. Так, ідейно значущим пейзажем стала картина нічного Дніпрогесу, що зачаровує Івана. Демуцький присвя-

²⁵ Кауфман Л. Демуцький и музыка // МТМК України, Р., – Інв. № 7744, арк. 1–4.

Робота Данила Демуцького як зразок творення екранного середовища дії тив чимало годин вивченню будови і знайшов оптимальні оптику, точку і час зйомки. Час – схід сонця, коли сонце починає освітлювати будівництво ззаду, себто контражуром, причому вдало «захоплене» природне освітлення забезпечило багату тональну гаму зображення. Верхня точка підкреслювала монументальність. Згодом у своїй книзі «Світло в мистецтві оператора» інший видатний оператор, А. Головня, опише цю сцену: «Дніпрогес вночі, що вражає Івана, коли він стоїть біля вікна, – приклад рідкісного володіння технікою, великою майстерністю, тому що тут немає жодного шматка, відзнятого вночі... Ця серія кадрів, в якій свідомо показана і відчувається вся градація тональностей ночі, – і такої, якою її ще ніколи не знімали, – вона сповнена звуками і рухом вже в самому кадрі, без фонограми»²⁶. В «Івані» Д. Демуцький вперше застосував рухомий апарат у зйомці пейзажу, що дало стереоскопічний ефект; це було новаторством в галузі пейзажної зйомки²⁷. Операторська робота покликана була створити ефект присутності: режисер прагнув віднайти динаміку в русі. Для цього камеру поставили на рейки, так, щоб виникнув ефект, ніби глядач сам обходить будівництво і бачить «динаміку величезного простору, розміри урочистої гармонії в своєму безперервному цілеспрямованому русі»²⁸.

Загалом можна говорити про те, що в найбільш значних фільмах, де оператором був Данило Демуцький, знайшла відображення історія України періоду революції та наступного за тим драматичного десятиліття. Це – злам свідомості в ході революції та особиста трагедія в ній у «Двох днях», епічний погляд на події війни й революції в «Арсеналі», драматизм і внутрішня суперечність процесів колективізації в «Землі», індустріалізація як злам традиційного життя і підкорення природи в «Івані». Операторська робота відіграла значну роль у тому, як саме авторська інтерпретація подій була донесена до глядача.

Легенда, історія та пейзаж в операторських роботах Д. Демуцького 1940-х рр.

Окрему сторінку в творчості оператора становлять відзняті в роки війни у Ташкенті роботи на «східному» матеріалі «Насреддін у Бухарі» (реж. Я. Протазанов, Н. Ганієв, Р. Тихомиров),

²⁶ Цит. за: Антропов В. Д. П. Демуцкий... – С. 98–99.

²⁷ Кохно Л. Данило Порфиорович Демуцький... – С. 65.

²⁸ Об Иване // ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, спр. 78.

«Пригоди Насреддіна» й «Тахір і Зухра» (реж. Н. Ганієв), які стали помітним явищем радянського кіно. Ці фільми, покликані передати атмосферу сонячного, барвистого місця дії, дістали відповідне операторське трактування. Тут визначальними стали яскраве освітлення, м'який світлотональний малюнок, декоративність тла. Відтворюючи місцеву атмосферу, оператор відштовхувався від специфіки середовища; у певному сенсі, він продовжив творчі експерименти, зображаючи світлове середовище Середньої Азії. 1934 року Д. Демуцького заарештували, після чого він опинився на засланні в Ташкенті. Там, за спогадами дружини, він мало не щодня робив світлини, що слугували для нього роль свого роду «записником». Цікавим творчим завданням для оператора стали пошуки найбільш виразного зображення в новому «світловому середовищі» (освітлення в Ташкенті порівняно з Києвом значно яскравіше, контрастніше); зрештою, вдалося досягти широкої світлотональної гами в зображенні²⁹. До цього професійного захоплення він долучав і молодших колег. Асистент Михайло Краснянський згадував: коли не було зйомок, Демуцький закликав братися до фотографії, знімати якомога більше, щоб не втрачати професійних навичок³⁰. Усе це згодом буде використано і в роботі над «східною трилогією». При цьому знайшли застосування і традиційні для оператора прийоми, зокрема м'яка оптика, що гармонійно вписалася в зображальний стрій фільму-легенди «Тахір і Зухра»; наприклад, вона визначила операторський малюнок місячної ночі, яка дещо нагадує нічну сцену із «Землі»³¹.

Окремим завданням, що стояло перед оператором, була передача культурного світу країн, де відбувалася дія. Характерною є його розповідь Л. Кохну про роботу над «Тахіром і Зухрою»: «Масову сцену можна зняти у справжніх історичних костюмах, але при лобовому освітленні вона виглядатиме з екрана театральню. Ключ до зйомки масових сцен лежить у виразному світлотональному зображальному рішенні, пов'язаному з драматургічною дією сцени, епізоду. Величезне значення набуває тут застосування оптики, що дає м'яке зображення. Це вбиває строкатість костюмів. Однак позитивних результатів можна добитися і за допомогою різкого оптичного рисунка, знову ж таки підпорядкованого драматургії

²⁹ Антропов В. Д. П. Демуцкий... – С. 99–100.

³⁰ МТМКУ, Рч, інв. № 7743.

³¹ Антропов В. Д. П. Демуцкий... – С. 100–101.

Робота Данила Демуцького як зразок творення екранного середовища дії відповідної сцени»³². Таким чином, у «східній трилогії», особливо в «Тахирі й Зухрі», операторська робота відігравала роль водночас у передачі місцевої специфіки та у створенні настрою легенди, відповідному змістові фільмів.

Після війни Д. Демуцький повертається на Київську кіностудію і стає оператором «Подвигу розвідника» Б. Барнета, вперше працюючи практично повністю в павільйоні. У пригодницькому фільмі він відходить від свого звичного режиму зйомки та віддає перевагу жорсткому графічному зображенню. Разом із тим у «Подвигу розвідника» використано і можливості світла: вдале поєднання контрастних світлових і тінєвих плям допомагає створити напружену атмосферу, світло відіграє свою роль і в портретах персонажів. Особливо цікаво його обіграно в образах нацистів: на обличчя спрямовується яскраве світло, з легким пересвітом, що створює ефект холодного, «воскового» обличчя (портрети Поммера, Румельсбурга тощо)³³. Загалом оператор майстерно витворює похмуру атмосферу окупованого міста, простору постійної небезпеки для героя. Можна навіть говорити про певну типологічну близькість цього фільму до нуару, передусім – у візуальному стилі (значна кількість нічних сцен і, відповідно, широкий простір для обігравання світла й тіні; характерні кадри, зокрема із символічним підтекстом, на кшталт тіні від віконного хрестовиння позаду героя – покликання і на ґрати, і на хрест). Таким чином, операторські прийоми «Подвигу розвідника» стали зразком створення напруженого, драматичного простору гостросюжетного фільму.

1951 року вийшов «Тарас Шевченко» І. Савченка, де Д. Демуцький уперше знімав у кольорі (що передбачає іншу, ніж у чорно-білому кіно, систему художнього мислення). Операторів було троє: спершу запросили Д. Демуцького й І. Шеккера, пізніше до них долучили А. Кольцатого. Зрештою, Демуцькому дісталися натурні сцени.

Ігор Савченко, що одним із перших у радянському кінематографі працював з кольором, вважав: повноцінне застосування барв може принести кіно не менше художніх відкриттів, ніж звук, поки що ж у більшості стрічок це лише барвник. Для «Тараса Шевченка» він продумав цікаву кольорову композицію, але за умов, коли нова царина кіно ще не була освоєна, втілити її виявилось неможливим.

³² Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький... – С. 85.

³³ Антропов В. Д. П. Демуцкий... – С. 101–102.

Частково вдалося це в епізодах заслання, відзнятих Демуцьким: колір підкреслює атмосферу пустельної спеки, безвиході, туги. Це різко контрастувало з барвистим колоритним Сходом із попередніх робіт. Тут він сухий, одноманітний. Внутрішньокадровий простір теж покликаний створити відчуття пустелі³⁴. Щоб під Вишгородом правдиво відзняти «казахську пустелю», оператор завдяки фільтрам «притемнив» небо, підібрав «лобове» (себто без тіні) сонячне освітлення. Посилюють настрій і одноманітні горизонтально орієнтовані композиції кадрів-пейзажів³⁵. Загалом пейзаж, особливо у частині, присвяченій періоду заслання, став важливим ідейним компонентом фільму: піщані землі передають відчуття «пустельності», неволі, безпорадності.

Оператор добре знався на живописі. Завдяки цьому він, уперше знімаючи в кольорі, домігся кольорового звучання, максимально відповідного емоційному наповненню кінокартини. Крім того, працюючи над «Тарасом Шевченком», надихався реалістичним живописом Російської імперії XIX ст., зокрема живописом і малюнками самого Шевченка. У деяких сценах можна помітити безпосереднє покликання на твори останнього, зокрема на серію «Притча про блудного сина» (сцени в казармі)³⁶.

Трохи раніше, у 1950-му, вийшов у світ фільм «У мирні дні» В. Брауна, що знімав стрічки переважно «морської» тематики. Кінокартина розповідала про те, як через дії закордонних ворогів радянський підводний човен зазнав аварії. Чи не найкращою складовою тут є операторська робота, захоплення якою звучить у більшості тогочасних рецензій: «низка чудових морських пейзажів, різноманітних за настроєм, але строгих і шляхетних за манерою»³⁷; «Відчуття щастя і радості мирного життя доповнюється яскравими натурними зйомками, в яких оператор зумів передати величний спокій моря і красу заходу сонця»³⁸; «Вміло використав він можливості кольору: море <...> постає на екрані в усьому багатоманітті й багатстві барв»³⁹. Саме кадри моря, що починають і завершують

³⁴ Там само. – С. 103.

³⁵ Кохно Л. Данило Порфирівич Демуцький... – С. 90.

³⁶ Антропов В. Д. П. Демуцький... – С. 104.

³⁷ Юренев Р. Фильм о мужестве советских людей // Правда. – 19.04.1951 (МТМКУ, Рч, інв. № 7884).

³⁸ Обручева О. Мы – за мир! // Комсомольская правда. – 22.04. 1951 (МТМКУ, Рч, інв. № 7884).

³⁹ Колесникова Н., Плейн Т. «В мирные дни» // Московская правда. – 19.04.1951 (МТМКУ, Рч, інв. № 7884).

Робота Данила Демуцького як зразок творення екранного середовища дії фільм, значною мірою задають його сприйняття. За цей фільм оператор одержав премію за найкращу операторську роботу на VI Карловарському МКФ.

Знакові роботи за участю Д. Демуцького в 1940-х роках більш різнопланові та демонструють побудову ним екранного простору в різних жанрах, на матеріалі різного часу та країн. «Східна трилогія», присвячена легендам Середньої Азії, в операторській розробці характеризується одночасно роботою над перенесенням на екран атмосфери регіону, його природної і культурної специфіки, та створенням атмосфери легендарності, навіть казковості. «Подвиг розвідника» з його напруженим пригодницьким сюжетом став для оператора можливістю створити драматизоване середовище, типологічно близьке до характерного для жанру нуар. «Тарас Шевченко» продемонстрував уміння оператора інкорпорувати живопис і графіку в екранне зображення, а також засвідчив новий підхід до пейзажу у його зв'язку із внутрішнім станом героя. Нарешті, у фільмі «У мирні дні» низка портретів моря слугують для передачі характеру дії та станів персонажів. Загалом творчий доробок Данила Демуцького є яскравим зразком того, яке значення операторська робота має для формування фільмового часопростору.