

*Лариса Брюховецька*

## **Попит на українських кінооператорів і зарубіжні оцінки їхньої творчості**

Кіно – відкрите і мобільне мистецтво, тому кінематографісти мігрують з країни в країну: з країн Східної Європи опиняються на Заході, фахівці з країн західноєвропейських тяжіють до роботи в голлівудських компаніях. Працювали там і вихідці з українських емігрантських кіл: режисери (Едвард Дмитрик), актори (Джек Паланс), художники анімаційного кіно, менеджери. Мігрували наші фахівці й за радянських часів, зокрема й кінооператори. Втім, вони, мабуть, найменше. По-перше, навіть у найгірші часи занепаду кіновиробництва (як-от у 1990–2000-х) вони могли піти на комерційні телеканали, щоправда, дехто й поміняв професію. По-друге, в кінооператорів досить сильне почуття корпоративності, й це не випадково. Їх вирізняє ступінь посвяченості в секрети професії, постійний розвиток, згідно з розвитком операторської техніки, іншими словами – це та робота, що вимагає віддачі й професіоналізму. І ще одне: в кожній людині є свої смаки і прив'язаності, але вміння цінувати реальний світ у всій повноті в кінооператорів особливе, бо від них залежить, як постане на екрані людина та її середовище. Наші кінооператори цінують красу краєвидів, людських облич, усього того, про що говорив Вілен Калюта: «Життя з його світанками, заходом сонця, морями, луками, дорогами, лісами входить у мене немовби через кіно. В мене всередині камера не вимикається ніколи. От і виходить: усе, що я люблю, вона

фіксує. А люблю я життя. З усіма його відтінками»<sup>1</sup>. Справді, Україна – це великий кіногенічний простір, завдяки географічній різноманітності, завдяки багатому історичному минулому, ще далеко не опрацьованому в кіно. Та ми сьогодні акцентуємо увагу на наших кінооператорах, які реалізували себе не тільки на рідних студіях, а й за межами країни.

Кінооператорів на теренах СРСР найперше почали готувати в Україні: спочатку на державних курсах кінематографії (ДКК) в Одесі, які 1923 року було трансформовано в Одеський технікум кінематографії ВУФКУ (цінність цих закладів у тому, що вони мали зв'язок з виробничою базою), потім – у Київському кіноінституті, що діяв до середини 1930-х. Готували їх і на теа-кіно-фотовідділі в Київському художньому інституті (випускник Леонтій Кохно). Підготовка операторів була на досить високому рівні: серед випускників Одеського кінотехнікуму – Микола Топчій, Юрій Тамарський, Юрій Єкельчик, Олексій Панкрат'єв, Микола Кульчицький, які залишили помітний слід в українському кіно. Фахівці з дипломами технікуму та інституту працювали в кіно у трагічні тоталітарні та воєнні часи. А після періоду малокартиння, коли в Україні почало відроджуватися кіновиробництво, на кіностудії разом з режисерами, редакторами і сценаристами прибувають кінооператори з дипломами ВДІКУ. А вже з 1965 року їх готують на кінофакультеті у КДІТМ ім. Карпенка-Карого. На наших студіях (Київській, Одеській, «Укркінохроніці», «Київнаукфільмі», «Укртелефільмі») плідно працювало три покоління операторів.

Важливо підкреслити, що навіть у ситуації нестабільного процесу підготовки кадрів Україна була донором творчих кадрів і для інших республік. Аналогічне відбувається і в роки Незалежності – з тою різницею, що вони вже їдуть працювати в зарубіжні країни.

На жаль, бувало так, що наші кінооператори опинялися в інших республіках не з власної волі. В часи сталінського тоталітаризму найвідоміший факт – доля Демуцького, якого арештували 1932 року в час зйомок фільму «Іван», відпустили, в 1935 році арештували повторно, і він вимушено поїхав у Середню Азію. І це після того, як уславив українське кіно такими фільмами, як «Арсенал» та «Земля». На той час більшовицька влада вбачала в кожному інтелігентові ворога, тому таланти їй були не потрібні. Отож Данило Порфірович Демуцький не з власної волі творив кіно Узбекистану:

<sup>1</sup> Вилен Калюта: «Мой язык – экран» // Зеркало недели. – 1995, 12 августа.

Попит на українських кінооператорів і зарубіжні оцінки їхньої творчості зняв фільми «Насреддін у Бухарі» (1943), «Тахір і Зухра» (1945), «Пригоди Насреддіна» (1947). Крім кваліфікованих зйомок, він приносив ще й удачу – згадані фільми були свого часу дуже популярні. Щастя, що Демущькому після 13 років вимушеного відлучення від України (тривалішого, ніж у Шевченка) нарешті дозволили повернутися на батьківщину, але репресії підірвали його здоров'я, і він помер на 61-му році життя.

Долю митця в умовах тоталітаризму визначала «лояльність» до влади, готовність співпрацювати з каральними органами. Тож якщо Демущький надовго опинився в Середній Азії, то Юрій Ізраїльович Скељчик, що здобув освіту в Україні й знімав фільми Довженка після арешту Демущького, по війні замешкав у Москві.

Фахівці-кінооператори, що здобули освіту в Україні у 1920-х, працювали в кіно інших республік. Серед таких – Володимир Окулич, Яків Куліш, Григорій Айзенберг.

Яків Савелійович Куліш (1904–1999) закінчив 1927 року Одеський кінотехнікум і відтоді працював на Одеській кінофабриці. Зняв фільми «Дівчина з палуби» (спільно з Альбертом Кюном), «Хлопчик з табору» (1930), «Крокувати заважають» (1930), «Приймак» (1931), «Будьонниші» (1935), «Дочка моряка» (1942, стрічку завершували на Ташкентській кіностудії, в евакуації), «Морський яструб» (1942, спільно з Г. Шабановим), «Подарунок Батьківщини» (1943). А в Середній Азії: «Хитрість старого Ашира» (1956) і «Я зустрів дівчину» (1957). Цей оператор устиг попрацювати на Ташкентській, Алма-Атинській, Киргизькій, Таджикиській, Молдавській студіях, поки 1957 року не оселився в Москві й не став оператором «Москнаукфільму». На жаль, більшість фільмів, знятих ним в Одесі, не збереглися, фрагмент «Дівчини з палуби» демонструється в Музеї кіно в Центрі Довженка.

Володимир Леонтійович Окулич (1904–1972) закінчив Одеський кінотехнікум 1928-го, з наступного року – оператор ВУФКУ. Йому поталанило менше, бо період ВУФКУ вже завершувався, виробництво згоралося, а на початку 1930-х більше половини готових фільмів не були допущені на екрани. І все-таки він устиг зняти: «Право на жінку» (спільно з О. Калюжним), «Чатуй» (1931), «Свято Унірі», «Можливо, завтра» (обидва – 1932). Брав участь у створенні культурфільмів. 1936 року в Москві разом з Олексієм Панкратьєвим зняв на «Союздитфільмі» «Троє з однієї вулиці», після чого в Києві був оператором «Багатої нареченої» Івана Пир'єва (1938), «Вершників» Ігоря Савченка (1939, О. Панкратьєв там здійснив

комбіновані зйомки). З 1946 р. працював на «Білорусфільмі», де зняв знаменитий фільм «Годинник зупинився опівночі» (1959), а також «Поліську легенду», «Весняні грози» (1960), «Людина не здається» (1960). Заслужений діяч мистецтв Білоруської РСР.

1930 року Київський інститут кіноінженерів закінчив Григорій Давидович Айзенберг, у 1930–1941 рр. працював на Одеській кінофабриці, а з 1945-го – оператор «Мосфільму», зробив значний внесок у розробку техніки комбінованих знімачь, працював у багатьох картинах, зокрема й на зйомках епопеї Сергія Бондарчука «Війна і мир» (1965).

Довідки про українського кінооператора Олексія Васильовича Калюжного у «Кинословаре» (Москва, 1986) немає. Дуже коротка є в Енциклопедії українознавства, (т. 3, 1955, с. 926), з неправильним ім'ям і назвою усього двох фільмів: «Злива» (1929) і «Кармалюк» (1931), згадкою про арешт і що подальша його доля невідома. Й тільки останнім часом це ім'я поступово повертається до нас. Народився він 1896 року, мав освіту інженера. Викладав в Одеському кінотехнікумі. Першими його роботами в українському кіно були: «Синій пакет» Фавста Лопатинського і «Беня Крик» Володимира Вільнера за «Одеськими оповіданнями» Ісака Бабеля. Паралельно з практикою Олексій Калюжний розробляв теорію, аналізував і узагальнював характер та суть операторської роботи. 1925 року журнал «Кіно» друкує його велику статтю «Робота над фільмом»<sup>2</sup>. Вона не втратила вартості й сьогодні, адже в ній розкриваються основи кінооператорства. Абсолютно новий підхід Олексій Калюжний запропонував у експериментальній стрічці Івана Кавалерідзе «Злива», в основі якої лежав твір Тараса Шевченка «Гайдамаки». Експеримент полягав у поєднанні кінематографа з іншими мистецтвами – театром і скульптурою. На початку 1930-х, зазнавши переслідувань, переїхав до Москви, де викладав і писав статті про техніку кіно. Був не тільки досвідченим оператором, а й винахідником і теоретиком своєї справи. У нього були учні, серед них – оператор Олександр Лаврик, що фільмував «Василину» й інші картини. Найпоследовніший учень – Микола Топчій.

Калюжному присвячено розділ у брошурі Миколи Ушакова «Три кінооператори», але біографічна інформація там неповна, натомість є цілком логічне пояснення, в чому помилка його й Івана

<sup>2</sup> Калюжний О. Робота над фільмом. Рубрика «Техніка кіно» // Кіно. – 1925. – № 1. – С. 38 – 40; 1926. – № 2–3. – С. 37–38; № 8. – С. 24–25; № 9. – С. 26–27.

Попит на українських кінооператорів і зарубіжні оцінки їхньої творчості

Кавалерідзе у фільмі «Злива». «Злива» лише ще раз довела, що Калюжний надзвичайно досвідчений оператор, але ні йому ні Кавалерідзе не пощастило створити того “справжнього” кіномистецтва, що вони його шукали. Вони тільки вийшли за межі кіномистецтва, що вже існує та що вони його не визнають. <...> Помилки Калюжного й Кавалерідзе полягали в тому, що вони, перетворюючи світ перед зніманням, міняли його пропорцію не за законами, що зховані в суті речей, а за рецептами театру, скульптури й малярства.

Визволивши кінематографію від літератури, вони віддали кіно в неволю образотворчих мистецтв»<sup>3</sup>.

1931 року журнал «Кіно» надрукував коротку відповідь Калюжного на анкету «Чому ми відстаємо»: «Відстаємо тому, що горимося за синєю птицею якості. Цебто, будучи часто технічно не підготовані до роботи над середнім навіть фільмом, робимо ставку мінімум на понад бойовик. Про функціональність даної речі кожен думає найменше, бо кожен сподівається на перемогу в плані формально-естетичному»<sup>4</sup>.

Репресований, загинув. Слідча справа – в архівах Москви. За даними інтернет-мережі: 1931 переїхав до Москви, того ж року з Абрамом Роомом зняв «Манометр-2». Після арешту в 1934 році його відпустили. Вдруге арештували 25 грудня 1937 року. Розстріляний 4 березня 1938. Місце поховання – Нова Ухтарка<sup>5</sup>.

Творча кар'єра Юрія Ізраїльовича Єкельчика (1907–1956) серед українських операторів була чи не найуспішнішою. 1931 року закінчив Київський кіноінститут, де викладав у 1930–1936 роках. Зняв на українських студіях за десять років вісім фільмів (два з яких – монументальні епопеї): «Останній каталь» (1932), «Іван» (1932, у співавт. з Д. Демуцьким і М. Глідером), «Велика гра» (1934), «Кришталевий палац» (1934), «Суворий юнак» (1934), «Щорс» (1939), «Визволення» (1940, у співавт.), «Богдан Хмельницький» (1941). Останні роки життя працював на «Мосфільмі» де зняв «Весну» (1947), «Сталінградську битву» (1949, Сталінська премія, 1950), «Ревізор» (1952) і «Перший ешелон» (1956, завершив Сергій Урусевський).

Серед нечисленних українських кінематографістів, кому під час Другої світової війни вдалося прорватися крізь залізну завісу, – Юрій Хомич Тамарський (1903–1987). Він був сотником УНР,

<sup>3</sup> Ушаков Н. Три кінооператори. – К. : ВУФКУ, 1930. – С. 39, 40.

<sup>4</sup> Темп країни й темп кіна // Кіно. – 1930. – № 4 (76), лют. – С. 10.

<sup>5</sup> Алексей Калюжный. – <https://www.kino-teatr.ru/kino/operator/sov/249751/bio/>

навчався в Київському комерційному інституті та Одеському кіно-технікумі. В Одесі та Києві зняв фільми «Млин на узліссі» (1927), «Тамілла» (1927), «Джальма» (1928, спільно з Яном Краєвським), двочастівку «Село Веселе» (1929), «Контакт» (1930, спільно з Юрієм Вовченком), «Мірабо» (1930, спільно з Йозефом Роною та Олексієм Панкратьєвим), «Останній порт» (1934), був у знімальній групі документального фільму Довженка «Визволення». 1943-го емігрував, жив у Бразилії, де знімав документальні стрічки (найвідоміший – «Бразилія»), потім у США, де спільно зі Славком Новицьким зняв «Шевченко у Вашингтоні» (1965). 1987 року вийшла його книга «Пригоди фільмара».

Кілька українських кінооператорів покинули Україну наприкінці існування СРСР. До США емігрували Володимир Давидов (1930–1982, найвідоміший фільм «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка) та Олександр Яновський (список знятих ним на студії ім. О. Довженка фільмів досить великий, серед постановочно складних – «Експеримент доктора Абста» та «Нові пригоди янкi при дворі короля Артура»). До Німеччини переїхав Андрій Владимиров (найвідоміша робота спільно з Павлом Степановим «Чорна курка, або Підземні жителі»). Чи працювали за рубезем згадані оператори за фахом – відомостей немає.

В часи Незалежності, коли кіновиробництво в Україні занепало, наші оператори знімали фільми російських режисерів. Найвідоміший, бо найуспішніший, приклад: Вілен Калюта, що зняв два фільми плодового Микити Михалкова: «Урга – територія кохання» і «Втомлені сонцем». Останній здобув американського «Оскара».

Сергій Михальчук зняв у Росії серіал «Закон» Олександра Велединського. За фільм «Коханець» Валерія Тодоровського здобув приз за найкращу операторську роботу в Сан-Себастьяні. Михальчук пояснював автору цих рядків: «З Тодоровським я на той момент був у тісних творчих стосунках, ми з ним уже робили якісь проекти, він також був продюсером стрічки Олександра Велединського, яку я знімав. З Валерієм приємно і комфортно працювати. Він – людина освічена, тонка, з чутливою психікою». 2012 року Михальчук зняв картину «Під електричними хмарами» Олексія Германа-молодшого. Того року Михальчук та Євген Прівін здобули нагороду за найкращу операторську роботу на «Берлінале».

У цьому випадку спрацювала істина: нове – це забуте старе. Оператор так пояснював мотиви нагороди: «Художнє вирішення оригінальне. Хоча академічне. Звучить дивно. Поясню: живопис

Попит на українських кінооператорів і зарубіжні оцінки їхньої творчості проходив різні стадії – від фундаментальної, елементів бароко, класицизму, імпресіонізму, неформальних вирішень, і коли після цього ви впираєтесь знову в класичну роботу, це сприймається як щось несподіване. Вона виглядає як нове, бо ми вже встигли той стиль забути. Тобто повернення до давнього на новому витку розвитку. Разом з тим, там є чимало якихось зображальних фішок, які в темпі сучасного світу виглядають свіжими й новими»<sup>6</sup>.

## Зарубіжні оцінки українських кінооператорів

1994 року я мала нагоду попрацювати годину в бібліотеці Іллінойського університету і, гортаючи кіноенциклопедії, натрапила на статтю про фільм «Тіні забутих предків». «Майже в кожному епізоді, – писав Тімоті Джонсон, – використано нестационарну камеру, і в багатьох випадках камера рухається настільки швидко, що, здається, все зроблено ручною камерою, а не використано з цією метою локомотив, кран чи будь-який інший придуманий кінематографістами засіб для надання зйомкам звичного “професійного” вигляду»<sup>7</sup>. І далі: «Рідко у фільмах зустрінеш, щоб із такою обізнаністю використовувалась статична камера, і особливо камера рухома».

Оператора «Тіней» добре пам'ятали за рубежем і на початку 1970-х. Двоє польських кінооператорів Казімеж Конрад і Яцек Корцеллі в журналі «Kino» надрукували статтю «Оператори дивляться на еволюцію мистецтва кіно», і в контекст цієї теми вписався і наш кінооператор: «Неодмінно слід згадати Юрія Ілленка, оператора фільму Параджанова “Тіні забутих предків”, який як режисер поставив чудовий фільм “Білий птах з чорною ознакою”, використовуючи можливості нової техніки в іпостасі широкого екрану і стереофонічного звуку. Він досягнув особливого ефекту, змусивши глядача до активної участі в драмі не за допомогою наративу, а красою образів, стилізацією композиції і кольору»<sup>8</sup>.

Справді, Ілленко продовжив творчу лінію «Тіней» у картині «Білий птах», де за камерою був уже Вілен Калюта. У своїх мемуарах

<sup>6</sup> Сергій Михальчук: «Треба чесно робити свою справу» // Кіно-Театр. – 2019. – № 4. – С. 20–23.

<sup>7</sup> Джонсон Т. В. «Тіні забутих предків» / Перекл. з англ. // Кіно-Театр. – 1995. – № 1. – С. 5.

<sup>8</sup> Konrad K., Korcelli J. Operatorzy patszac na ewolucju sztuki filmowej // Kino. – 1973. – № 6. – С. 3.

Ілленко розповів про початок своїх експериментів з камерою. «На знімальному майданчику фільму режисера Артура Войтецького «Десь є син» з'явилась ручна камера, що почала божевільний танок в часі-просторі, тому з'явився чотирикутний об'єктив, що відтворював динаміку реального зору, тому зникло штучне світло, яке заковувало рух актора і камери.

Тому мізансцена стала розкутою, непередбачуваною, майже випадковою.

Я рвався в свободу кіновисловлювання»<sup>9</sup>.

Чимало відгуків на українські фільми, зокрема й на роботи українських операторів, з'явилося в польській пресі на межі 1960–1970 років. Особливим прихильником і популяризатором українського поетичного кіно став кінокритик, заступник редактора польського журналу «Екран» Януш Ґазда. Він писав рецензії на «Тіні забутих предків», на фільми Леоніда Осики, Юрія Ілленка, Миколи Машенка, Володимира Денисенка, врешті, саме йому належить назва «київська школа поетичного кіно». Не обминав увагою польський кінокритик і кінооператорів. Наприклад, писав про оператора історичної епопеї «Захар Беркут»: «Валерій Квас продовжує працювати з Леонідом Осикою над історичним фільмом “Захар Беркут”. Він говорить, що його основна мета в тому, щоб досягти гармонії між фабульними подіями і батальними сценами, людськими пристрастями і пластичною формою, яка набула б рангу поетичного, ліричного й водночас була синтезом національної традиції»<sup>10</sup>.

Про оператора фільму «Захар Беркут» писала і Люція Матулевич: «Фільм пропонує сцени красиві (оператором фільму є Валерій Квас – автор зйомок “Камінного хреста”). Особливо виразна сцена, коли тухольці залишають своє село – це чудові живописні композиції, у яких рух людських мас підпорядкований пластичному ритму й загальній колористиці»<sup>11</sup>.

Про кінооператора Олександра Антипенка (н. 1938) слід було б згадати в попередньому розділі, тому що його біографія цілком відповідає темі міграції українських операторів за рубіж: він починав в Україні, продовжив у Грузії, встиг познімати в Узбекистані й у 1976 році переїхав до Росії, де працював на кіностудії ім. М. Горького і зняв такі відомі свого часу фільми, як «Прошу слова», «Сріб-

<sup>9</sup> Юрка Ілленка доповідна Апостолові Петру. – Тернопіль : Богдан, 2008. – С. 356–357.

<sup>10</sup> Gazda J. Magija fotografii // Ekran. – 1970. – 22.11.

<sup>11</sup> Matulewicz L. «Zachar Berkut» // Ekran. – 1972. – # 8. – 20.02. – St. 11.



Попит на українських кінооператорів і зарубіжні оцінки їхньої творчості ні озера», «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». Здобув нагороди на МКФ в Барселоні (1976), в Македонії (1993), «Ніку» (1997 рік, за найкращу операторську роботу у стрічці «Маленька принцеса»).

А трудову кар'єру на кіностудії ім. Довженка почав столяром після ремісничого училища. До навчання в інституті був фотографом на зйомках фільму Сергія Параджанова «Квітка на камені». 1966 року закінчив ВДІК (майстерня Бориса Волчека), як дипломну роботу знімав проби до фільму «Київські фрески» (картину закрили, на цьому матеріалі Антипенко змонтував к/м стрічку), захищався фільмом «Сьогодні – кожен день» Володимира Савельєва.

Та справжній фурор викликала його робота у фільмі Тенгіза Абуладзе «Благання», що вийшов 1968 року. На думку кінокритика Ольги Шервуд, «Оператор зумів знайти відповідність могутності першоджерела і режисерському задуму: широкий екран, відмова від кольору, гра масштабами, справжність фактур і строга графічність створили простір-час “ніде і всюди, ніколи і завжди”»<sup>12</sup>, «Кинословарь» констатував: «Для Антипенка характерне прагнення до експерименту (використання “нетипових плівок”, розширення кольорової палітри фільму), які проявились у “Благанні”, “Червоненькій квіточці” (1978)»<sup>13</sup>. «Поетична камера Антипенка-оператора, що поєднується з експресивністю і тонким проникненням у національний колорит», – це характеристика іншого фільму – “Музиканти”, знятого 1969 року разом з А. Майсурадзе в Грузії, а також українського фільму “Жива вода” (1972), узбецького “Шанувальник” (новела в однойменному фільмі, 1975)»<sup>14</sup>.

За версією Юрія Ілленка (щоправда, вірити фактам у його мемуарах не доводиться), Тенгіз Абуладзе, переглянувши «Криницю для спраглих», приїхав до Києва, аби запросити його на свій фільм, а він порадив Антипенка, який був стажером на «Тінях збутих предків», а потім зняв свою дипломну роботу на плівці «Мікрат».

А ось Антипенків спогад про це: «Тенгіз Абуладзе приїхав в Київ, а я как раз снял с Параджановым “Киевские фрески” и хотел этим фильмом защищаться во ВГИКе. Картину обвинили бог знает в чем и закрыли. Ее спасло только то, что я избрал ее в качестве диплома, и это дало возможность напечатать копию, иначе материала фильма вообще бы не существовало. Анатолий Дмитриевич

<sup>12</sup> Шервуд О. Александр Антипенко // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. I. – СПб., 2001.

<sup>13</sup> Антипенко // Кино. Энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – С. 24.

<sup>14</sup> Там само.

Головня сказав: “Хочешь получить три – защищайся, но зачем тебе портить биографию. Немедленно снимай другой диплом”. И я снял фильм о балете “Сегодня – каждый день”.

Абуладзе увидел эти картины, и через три дня я получил телеграмму с “Грузия-фильм”, что меня приглашают на съемки.

На “Мольбе” было то, что бывает очень редко – единение. Про “Мольбу” я могу много рассказывать. Это картина о поэте и его внутреннем мире. И этот внутренний мир мне надо было сделать каким-то необычным, снять на особой пленке, контрастной. Есть такая техническая пленка, ее используют в фотографии для пересъемки текстов. А в кино – брак с точки зрения ОТК. Мне эта контрастная пленка необходима была, чтобы отбить реальный мир от нереального, только черное и только белое. Сделал пробу, Абуладзе понравилось. Я предложил главному инженеру “Грузия-фильм” заказать на Казанской фабрике двадцать тысяч метров пленки.

Словом, пленку, изготовленную по спецзаказу на Казанской фабрике, получили. Сняли. Начался тираж, и нам объясняют, что фильм не контратипируется – только черное и белое. Показывают ролик метров сто, и мы в один голос с Абуладзе кричим: в оригинале этого не могли добиться, вы даже сделали лучше...»<sup>15</sup>.

Цього оператора високо цінував Сергій Параджанов: «Я спокійний за долю Олександра Антипенка, який зняв з Тенгізом Абуладзе “Блаґання” і вразив усі покоління операторів своїм мистецтвом, своїм тремтливим ставленням до краси Грузії, злиттям з поезією Важа Пшавели»<sup>16</sup>.

Операторська майстерність Антипенка викликала захоплення в Януша Газди: «Те, що становить красу того фільму, що справляє найсильніше враження, – це зйомки Антипенка. У тих зйомках прихований весь поетичний сенс фільму і його сугестивність. У цьому випадку можна навіть сказати, що головним автором є власне оператор. Антипенко майстерно оперує чорним і білим, надаючи навіть цим відтінкам метафоричного характеру. Зображення фільму, дивуючи своєю живописною красою, зберігає водночас функціональність щодо ідеї твору. Ця фотографія має в собі щось від магії. Разом з тим вона функціональна. Хвилюючі у своїх графічних і разом з тим поетичних композиціях пейзажі освітлених гір

<sup>15</sup> Уварова Е. Александр Антипенко: «Когда для дела – почему бы не рискнуть» // Экран и сцена. – 2018, 23 авг.

<sup>16</sup> Параджанов С. Восхождение к мастерству // Советский экран. – 1971. – № 24. – С. 1.

Попит на українських кінооператорів і зарубіжні оцінки їхньої творчості

з “розсипаними” на їхньому тлі вкрапленнями старих башт, цегляні дахи будинків, ніби намальовані рукою художника, чорні людські силуети, занурені в пейзаж. Єжи Вуйцек, подивившись “Благання” сказав: “Я глибоко переконаний, що Олександр Антипенко у цій хвилі належить до групи кількох найвидатніших операторів у світовій кінематографії».<sup>17</sup>

У серпні 1971 року Газда повідомив, що журнал «Ekran» починає цикл публікацій про значення операторської роботи в кіно. І розпочав цикл розмовою з Олександром Антипенком, який на запрошення поляків прибув у Польщу. В тому інтерв'ю оператор підкреслив, що його робота має бути нерозривною з творчим задумом та ідеєю режисера і що для молодого оператора дуже важливо працювати з видатними режисерами.

Зацікавила польських кінокритиків і майстерність кінооператора Валерія Башкатова у фільмі Артура Войтецького «З нудьги». Віталій Зимовець згадував: «Коли ми працювали у фільмі “До уваги громадян та організацій”, Артур Войтецький звернув увагу на те, що Валерій дуже захопився пейзажами і краєвидами. І в наступну роботу “З нудьги” він його запросив. Ми були тоді ще на третьому курсі ВДІКу. А Валерій зняв картину, яка справила велике враження. Зокрема й операторською роботою».

У рецензії Цезарія Вісневського на фільм у польському журналі «Ekran» під назвою «Фільм атмосфери» увагу зосереджено на роботі кінооператора. Оскільки, на думку автора, оповідання Максима Горького містило «млявий кіноматеріал», вихід був один: створити фільм атмосфери. Рецензент навіть зізнається, що, коли дивився фільм, у нього виникла думка: автори хотіли зробити фільм настрою, а потім уже шукали під цей задум відповідне першоджерело. «Майже все зображення є студіюванням пронизливої, всеохопної і безнадійної нудьги. Головний тягар у передачі тої задушливої атмосфери ліг на автора знімачь, і треба визнати, що Валерій Башкатов реалізував чудовий з цього погляду фільм. Все діється в дещо нереальному, очищеному від усіляких зайвих реkvізитів середовищі. Станція, підвал, сім осіб і поїзди, що проїжджають, – усе це вміщено в безкрайній степ, ніби на іншій планеті. Нічого не відбувається, точніше з нестерпною одноманітністю діється одне й те саме. Шанувальники мистецького кіно потрактують цей фільм як маленький шедевр створення настрою»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Gazda J. Magia fotografii // Ekran. – 1970. – # 47. – Ст. 11.

<sup>18</sup> Wisniewski C. Film atmosfery // Ekran. – 1968. – # 22. – Ст. 9.

У середині 1990-х, як уже мовилось, у кінопросторі з'явилося нове ім'я. Ще ранні документальні роботи, зняті Сергієм Михальчуком з Олесем Саніним та іншими режисерами, були помічені. Після фільму «Мамай» його запросив до співпраці Валерій Тодоровський. На запитання українських журналістів, чим саме Михальчук його привабив, Валерій Тодоровський пояснив: «Він дуже врівноважений, спокійний і, як і належить операторові, – прискіпливий, досить прискіпливий, але при цьому розуміє реальність. <...> Сергій – це та людина, котру наступного дня вся група любить. Якщо ж казати про його творчу манеру, то, мені здається, він – абсолютний універсал, тобто реально розуміє завдання картини, завдання режисера, і, виходячи з цього, його можливості – необмежені. Сергій може робити яскраве й динамічне, дуже сучасне зображення, а може бути суворим, стриманим і навіть мінімалістичним, як це було, наприклад, у мене в “Коханці”. <...> У нього є свій авторський погляд – і цим відрізняється справжній оператор-митець від людини, яка просто опанувала камеру і тисне на кнопку. І я цей його погляд у своїй картині дуже відчуваю»<sup>19</sup>.

Очевидно, були зарубіжні відгуки й на короткометражку «Сліпий дощ» Віктора Греся, зняту тоді ж Віталієм Зимовцем. Те, що її оцінили за рубежем, свідчить нагорода МКФ у Монте-Карло (1968), після чого в журналі «Америка» з'явилося повідомлення, що по американських телеканалах пройшло два радянських фільми: «Балет Великого театру» і «Сліпий дощ». Зимовець згадував: «Пам'ятаю, спочатку за цілий день зняли всього три кадри (думали, що нас на “Укртелефільмі” вб'ють). Та це були важливі кадри: героїня в автобусі, а дощ стікає по вікну. Щойно ми знайшли цей ключик, почали шукати далі, потім кадр з парасолею, з кішкою, а далі вже саме по собі почало вибудовуватись. Бо як буває: підготуєшся до зйомки, все розкадрувавши, запланувавши, а картина не йде. Все проти тебе. А буває, починаєш легко, з усмішкою, і все кіно в тебе на кінчиках пальців: що не робиш – добре»<sup>20</sup>.

«Камінний хрест», «Благання», «З нудьги», «Сліпий дощ» були чорно-білими, це зразки віртуозності в оперуванні цими кольорами. Наведені відгуки про роботи Кваса, Антипенка, Башкатова, нагороди фільмів Сергія Михальчука і Віталія Зимовця доводять, що наша операторська школа високо цінувалася і цінується за рубежем.

<sup>19</sup> Він – абсолютний універсал. Записала Наталя Конончук // Кіно-Коло. – 2002, осінь (15). – С. 24–25.

<sup>20</sup> Віталій Зимовець: «Сподіваюсь, що в Україні буде багато фільмів» // Кіно-Театр. – 2005. – № 4. – С. 51.