

# Новаторство візуального живопису та кіномислення у фільмі «Два дні»

Сергій Борденюк

1927 року 34-річний Данило Демуцький здійснює новаторський художній прорив, знімаючи фільм «Два дні» режисера Георгія Стабового професійно зріло, технічно досконало з новизною операторської кіномови навіть у європейському контексті тодішнього кіно. Це перша українська стрічка, що потрапила в американський кінопрокат, газета *New York Herald Tribune* писала про неї 1928 року: «Мистецький бік фільму не надто навантажений пропагандою, як ми могли б сподіватися від країни Сталіна. Фільм «Два дні», що концентрує драматизм не на масі, а на індивідуумі, відрізняється від усіх інших радянських фільмів»<sup>1</sup>. Кінознавець Лариса Брюховецька, акцентуючи увагу на фільмі «Два дні», відзначала: «В українських фільмах, на відміну від російських, революцію показували як доконаний факт, замилювання нею не було»<sup>2</sup>. У стилі «психологічного реалізму» автори «Двох днів» концентруються на особистій драмі головного героя. Образ дворецького Антона, який, переживши трагедію зради своїх хазяїв і загибель сина, повстає проти хазяїв, яскраво втілив талановитий актор Іван Замичковський, великою мірою і завдяки зображально-виражальним засобам, кінопластичним знахідкам оператора Данила Демуцького. Микола Ушаков пише в 1930-му році: «Роля оператора давно вже не обмежувалась тільки одним крутінням ручки апарату. Він відіграє таку ж значну роль під час фільмування, як і режисер. Неможливо точно розмежувати функції оператора і режисера.

Оператор також, як і режисер, керує організацією матеріалу до фільмування, він будує кадр, він розподіляє світло й тінь. Керуючи освітленням, він організовує саме здійснення, використовуючи всі ті засоби й прийоми, що в нього є. Він сперечається з режисером про організацію павільйону, про жест актора та міміку»<sup>3</sup>.

В стилістичному плані, в розумінні кіномови, стрічка «Два дні» була своєрідним викликом одноманітності та сірості масової продукції. Драматургія та архітектоніка



Плакат до фільму «Два дні». Режисер Георгій Стабовий, оператор Данило Демуцький. Одеська кінофабрика, 1927.

зображення Демуцького – композиція кадру та фільму, прийоми у використанні світла, динаміка кадру, внутрішньокадровий монтаж, стилістична єдність, відчуття та втілення екранного акторського образу, візуальний темпоритм – стали базовими та переконливими в передачі інтонації, настрою, атмосфери, всього драматизму подій. Критики відзначали, що на пластичну виразність фільму мав вплив «німецький експресіонізм», вона нагадувала за манерою знаменитого німецького оператора Карла Фройнда у фільмі «Остання людина» (1924, режисер Фрідріх Мурнау), про якого Жорж Садуль казав як про «сенсаційну новизну в галузі техніки зйомки». Проте кіноекспресіоністи знімали свої фільми майже повністю в павільйонах з величезними декораціями, бо тут була найліпша можливість домагатися максимальної виразності, драматургічно «малюючи» світлом, часто нехтуючи ефектом достовірного його поширення. Стрічку «Два дні», випущену на Одеській кінофабриці ВУФКУ, знімали в Одесі, в інтер'єрах поміщицької садиби, яку майстерно відреставрував під графський палац архітектор-декоратор Генріх Байзенгерд. Зйомка в інтер'єрі в той час була відважним операторським актом з технічно-творчої та виробничої точки зору. Поряд з дворецьким Антоном споруді можна сміливо надати статус ще одного головного героя. Саме тут триває основна дія фільму. Також події відбуваються на подвір'ї маєтку, ненадовго мігруючи в саме місто. Глядач поступово поглинає атмосфера розпачу, безладу, майже кінця цивілізованого світу. Контroversійно до загальної художньої візуальної стилістики, але не ламаючи її, а лише відтінюючи подальші сцени, знято «під хроніку» початок фільму. Сконцентровано, кількома виразними кадрами достовірно передається образ війни: понівечені тіла людей, загиблий кінь, поодинокі стовпи без дротів, візок, колючий дріт, поле бою... Наступні сцени втечі членів графської сім'ї передано динамічно знятими кадрами, в яких внутрішня динаміка побудови мізансцен, кліповий монтаж коротких планів, подвійна експозиція натурних

<sup>1</sup> Фоміченко О. «Два дні» в Америці // Кіно. – 1929. - № 6. - С. 3.

<sup>2</sup> Брюховецька Л. Перший український фільм, який мав великий успіх в Америці // Кіно-Театр. – 2017. – № 4. – С. 43.

<sup>3</sup> Ушаков М. Три оператори. – К.: Укртеакіно видав, 1930. – С. 3.

кадрів; емоційно відтворено паніку в місті. Дворецький Антон, якого «любить» камера, з перших кадрів співчутливо допомагає графу-втікачеві ховати його добро, а потім і... песика, якого вбила валіза чванливого хазяїна... Натурні пейзажні кадри знято, як правило, з передньо-плановими деталями, що створює достовірне та об'ємне зображення. Оператор Демуцький влучно використовує графічний ритм у кадрі, лінійну перспективу, вибудовуючи динамічну геометрію кадру, що символізує собою нищівний злам монументальної системи. Драматургічно-емоційними та технічно модерними є кадри графського авто, що стрімко від'їжджає, майстерно зняті рухомою камерою. Завіса диму, в якій розчиняється автомобіль, символізує руйнацію старої системи. Композиційні прийоми, що передають стан самотнього в палаці Антона, лаконічні, стримані, з діагональною, в глибину кадру, побудовою. Його графічний силует, що повільно пересувається на тлі світлої зали з контровим, яскравим променем, символізує атмосферу протистояння: загальна територія – (натура) місто, село, дорога, і приватна – (інтер'єр) будинок, кімната, ліжка; середовище статичної споруди – бентежність людської душі; порядок – хаос; велична інтер'єрна атмосфера – саспенс, що наближається. Спорозжильний дім, знятий у низькому світловому ключі, – то масштабна копія небезпечного зовнішнього світу. Він є одночасно і прихистком і капканом для бідолашного Антона. Чутлива та чуттєва камера багатопланово, з виразним використанням ракурсу, світлового малюнка, динаміки кадру, глибинної побудови мізансцен майстерно передає внутрішній стан героя, який відчайдушно бореться за людяність у стосунках, але, вражений вгратою сина та підлістю, підпалює цю «фортецю», ніби виривається з палаючого світу (інтер'єру в темній тональності) на волю – дорогу (натуру в світлих тонах), що веде до горизонту... Та раптом – на загальному плані – падає і вмирає від горя.

Поряд з такою візуальною драматичною інтерпретацією оператор Демуцький демонструє романтичне бачення. Романтизм, ця характерна риса українського мистецтва, за Желябужським, проявляється в оператора насамперед через портретні характеристики героя, якому камера майстра співчуває і з яким разом переживає трагічні події<sup>4</sup>. Крунні плани Антона зняті мало не його – Демуцького – моноклем, та й «воріженьків» змальовано не гротесково, а об'єктивно; експресивно й контрастно освітлені масштабні холодні інтер'єри палацу завдяки світлотіньовому живописному стилю ніби завмирають, стаючи німими свідками трагічних подій. Контрапунктом до цього, за композицією та світлом від віконця й єдиної свічки в маленькій кімнаті героя, розташованій під дахом палацу, передано атмосферу житла головного героя – тепло, лірично і навіть поетично. І ось ще, як на мене, влучна цитата Желябужського, що стосується творчості Данила Демуцького: «Пісенність, зображальність, часто епічність та

мальовничість фільмів є органічними і національними, як прекрасні пісні українського народу»<sup>5</sup>. Згадаймо, що саме в такій родинній атмосфері виростав Данило Демуцький. Світловий пензель молодого оператора насправду ставав диригентом настрою кожного його кадру. Тут можна говорити про драматургію світла. «Оператор Данило Демуцький у «Двох днях» уперше зарекомендував себе як справжній художник, майстер психологічного портрета, емоційного пейзажу. Його гранично-виразні, яскраві й композиційно чіткі сцени насичені глибоким змістом, що розкривався у властивій кінематографу динаміці, дії зримо і життєво переконливо»<sup>6</sup>. Демуцькому вдається новаторськи, акцентовано розкрити драматургічну світлову атмосферу в кадрі за рахунок «керованого» освітлення потужними ДПГами (братів Клігель) з параболічними дзеркалами, що живилися від пересувних електростанцій, використання лінз Френеля, щойно взятих на озброєння кінематографістами. На думку самого Демуцького, найвдаліші сцени у «Двох днях» – нічні. Підкреслені світлом



Кінооператор Данило Демуцький (в центрі) серед колег. 1920-ті роки.

ритмічні анфілади величного інтер'єру, локальне висвітлення об'єктів, (наприклад, знакових – рояля та лостри), об'ємне розміщення світлових плям на тлі кадру, гра світла на персонажах при динамічному освітленні, що символізує ефект вогню, достовірне та художньо переконливе освітлення в нічних натурних сценах дивують і сьогодні. Вражає точність роботи оператора з експонетричним контролем у цих епізодах, оскільки експозиметри були досить недосконалими, оператор неабияк ризикував, знімаючи контрастні сцени в темній тональності, експонуючи плівку на межі експозиційного «фолу» з ризиком отримати або брак, або ж дуже виразно передану світлову атмосферу. Стали в пригоді фотографічний досвід, професій-

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Шульгіна Ася. Архітектура й український кінематограф 1920-х років. // MISTO SITE. – 2017.2.02.

<sup>4</sup> Желябужский Ю. Искусство советских кинооператоров. Краткий очерк развития. – М.: Госфильмофонд России, 2014.

на допитливість, аналітичне ставлення до кінопроцесу і, звісно ж, Божий дар.

Як правило, основним контровим (задньобоквим) світлом у нічних інтер'єрах (вітальня палацу) та нічній натурі (двір, сходи) слугує широкий направлений світловий промінь, що вихоплює сюжетно важливу частину в кадрі та формує стилістичну єдність кадрів, а отже – епізодів. При цьому оператор розташовує локальні світлові плями, які підкреслюють об'єм та глибину кадру. Боквим та контровим освітленням у кімнатах він передає не тільки смисл та об'єм кадру, а й майстерно виокремлює важливі деталі реквізиту та костюма, підкреслює фактури, створює відповідну тональність, а в підсумку – й емоційну атмосферу кадру. Творче кредо лірика-портретиста Демущького ще з часів фотографії з повною силою відобразилося й на роботі зі світлом при створенні портретного образу Антона. «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, по-справжньому задовольню свою спрагу в портреті», – писав оператор Л. Кохно про підготовчу роботу Демущького над розробкою сценарію «Двох днів»<sup>7</sup>. Головне в портретній характеристиці для Демущького – це очі актора, в яких завжди (денна чи нічна сцена, в інтер'єрі чи на натурі) ми бачимо відблиски, а значить, відчуваємо погляд героя, нюанси його гри. Цього вміння або настійливості, на жаль, подекуди не вистачає сучасним вітчизняним операторам при зйомці крупних планів, на яких не видно очей. Аргумент, що сучасна стилістика твориться під реальність і документ, свідомо чи несвідомо проголошуючи: «І так сойде», не переконує. Очі акторів у портретах Демущького світяться. Головного героя оператор знімає з відчуттям його стану. На початку фільму, де він слугує панові, портрети подано у світлотональному освітленні, а з наростанням драматизму портретне освітлення стає більш боквим, контрастним (сцена захоплення будинку червоноармійцями), а згодом, у найтрагічніших сценах – нижнім динамічним, різко підкреслюючи фактуру обличчя, експресивно виділяючи світловими променями Антонову постать на притемненому тлі. Напрочуд виразна композиційна та світлова архітектоніка кадрів батька в сцені синові смерті. Він – на землі під деревом, а над ним – ноги повішеного сина... Старий піднімається – і ніби виростає, знятий з різкого нижнього ракурсу на тлі неба, символізуючи свій протест за сина й за понівечене життя, готовий до помсти. В кадрі, знятому в низькому ключі, світлом по-рембрантівськи увиразнено постаті батька та сина.

Вогонь – ще один персонаж фільму. Він оживає вогнищем, що створює домашній затишок, миготить полум'ям свічки, символізуючи то ліризм, то небезпеку, або переростає у вогненну силу демона, що знищує маєток, а для героя – і весь світ. І тут оператор виявив майстерність у роботі з піротехнічними засобами, не тільки суто технічними,

а й зображально-виражальними. На обмеженій площі інтер'єрів палацу Демущькому локальними планами вдалося візуально переконливо створити масштабну пожежу... Достовірно, художньо виразно та винахідливо оператор зафільмував сцени, серед них і динамічні, саме з ефектом освітлення від свічки. Це вельми непросте завдання і для сучасних зйомок з великим арсеналом технічного ресурсу. А тоді, за відсутності компактних освітлювальних приладів, низької світлочутливості та малої фотографічної широти плівки, результат, показаний Демущьким у «Двох днях», просто блискучий. Вирішуючи завдання реалістичності зображення у фільмі, оператор водночас прагнув до «живописності кінематографічного зображення», вдало уникаючи відвертого, суто технічного, неприродного освітлення від приладів, намагаючись «малювати» світлом. Він розробив різноманітні ефекти освітлення: від падухих «снопів» світла з денних та нічних величезних та маленьких вікон до точкового освітлення від свічки чи ліхтаря. Досягаючи загальної достовірності кіноосвітлення, майстер використовує художні властивості світлопису, що йдуть від живопису, наприклад, Караваджо або німецьких експресіоністів.

«Два дні» знято на чорно-білу плівку, але за рахунок багатства світлових тонів та напівтонів, переданих Демущьким на екрані, фільм не програє потенційному кольоровому варіанту, а драматургію навіть виграє. Новаторство молодого оператора полягає, на мій погляд, в органічному синтезі реалістичності та живописності кіноосвітлення в кадрі, епізоді, фільмі, що сприяє більш глибокому проникненню в художній образ. І відбулося це близько ста років тому. Фахівці захоплено відзначали: «Він [Демущький] порушив існуючі принципи – у нього ніч відрізняється від дня, актор не завжди мусить бути висвітленим, декорації не можуть бути темними, оператор перетворюється з фіксатора у художника!». Новітнє для тогочасної вітчизняної операторської професії поняття – «драматургія світла» – зароджується завдяки живописній світлописній роботі Демущького у «Двох днях».

Данило Демущький бездоганно впорався зі «світловою формулою» образу героїв фільму. До характеристики його роботи підходять слова Івана Перестіані: «Наше мистецтво – мистецтво світлопису. Гра світла плюс гра актора – моменти, що стоять поруч. Оператор, щоб синтезувати свою творчість з іншими видами мистецтва, повинен володіти розумінням, відчуттям, широким знанням всього хороводу муз, а не залишати свої інтереси на вузькому колі кінозображальних засобів. Розуміння літератури, музики, образотворчого мистецтва, архітектури допоможе йому збагатити свої виражальні засоби та, не втрачаючи своєї індивідуальності, глибше проникати в сутність образів та багатогранно відображати їх»<sup>8</sup>.

Креативно та по-новаторськи вибудовано у фільмі 1927 року внутрішньокадрові глибинні мізансцени з різноплановим укрупненням героїв. Цей підхід дотепно та зміло

<sup>7</sup> Кохно Л. Данило Порфирівич Демущький. К. : Мистецтво, 1965. – С. 22.

<sup>8</sup> Перестіані І. 75 лет жизни в искусстве. – М. : Искусство, 1962.



використовується як на натурі, так і в інтер'єрі, налаштуваючи глядача напруженою динамікою всередині кадру на відповідне емоційне сприйняття сцени. Як витвір кіномистецтва фільм «Два дні» (а події в ньому відбуваються протягом двох днів) є сукупністю більш як пів тисячі окремих кінозображень – кадрів. За зображальною стилістикою – композиційною і світловою єдністю та в результаті монтажності зйомки – стрічка сприймається абсолютно цілісно. Це теж свідчить про професійну зрілість та майстерність молодого оператора. Знімаючи кожен метр, Данило точно розраховував, як цей кадр буде пов'язаний із наступним. У «Двох днях» проявилось вміння авторів будувати кожен кадр так, щоб він виступав елементом у загальному узгодженому ланцюгу зображень, що становлять епізоди, які творять фільм. У цьому й сьогодні полягає одна з особливостей і труднощів у роботі оператора, навіть попри те, що на майданчику є монітори, плей-бек, можливість відеозапису та перегляду. Кожен кадр Данила Демуцького в цьому фільмі не просто фіксація, він має смислове навантаження (це від майстра фотографії), в органічній єдності розкривається основна ідея – і це вже від способу кіномислення, одержимості, наполегливості і самовіддачі авторів, для яких кіно було сенсом життя.

Журнал «Кіно» за 1927 рік: «Молодий оператор виявився на висоті виключної художньої майстерності смаку, темпераменту. Демуцький – непересічний майстер. В його руках об'єктив знімальної камери такий же слухняний, як пензель у руках маляра»<sup>9</sup>. Так операторська майстерність – основоположна складова кінематографа – активно слугувала у перетворенні його на Мистецтво.

З архіву НКВС при Раді міністрів УРСР від 26.03.1935 року: «Громадянин Демуцький Данило Порфирійович провини не визнає. Доказів не знайдено»<sup>10</sup>.

В останні роки, розповідала Валентина Михайлівна, дружина Демуцького, Данило Порфирович хворів. Напередодні смерті на його прохання весь вечір ставили платівки з улюбленою музикою – другий концерт Рахманінова у виконанні Ван Кліберна, Вагнер, Лисенко, Скрибін... 7 травня 1954 року о 8 годині 30 хвилин 60-річного Данила Порфировича не стало. В ту ж годину по радіо повідомили про присвоєння кінооператору Демуцькому Данилові Порфировичу звання Заслужений діяч мистецтв України. Ще й сьогодні, коли звертаєшся до фільму «Два дні», створеного Данилом Демуцьким, у титрах не побачиш його прізвища... А бронзовий пам'ятник, на якому зображені національні кінокласики О. Довженко та Д. Демуцький, уже багато років не може побачити світ, а припадає пилом у зачиненому амбарі, що на київському Печерську...

<sup>9</sup> Данило Демуцький. Рубрика «Люди екрану» // Кіно. – 1927. – № 10.

<sup>10</sup> Архівні документи надала внучата племінниця Д. П. Демуцького – Демуцька Тетяна Олексіївна.

## Історія віднайдених фільмів «Гуцульщина» та «Останній салют командирові» Юліана Дороша

*Ірина Патрон*

Постать **Юліана Дороша** свого часу була добре знана у львівському мистецькому середовищі. Насамперед як талановитого фотохудожника, члена УФОТО, етнографа, краєзнавця, пластуна, оператора, автора низки підручників з фотомистецтва, ілюстрованих альбомів. Найбільше інформації про його життя і творчість знаходимо в наукових працях його сина, історика Андрія Дороша, львівського кінознавця Романа Бучка, мистецтвознавиці Дзвінки Воробкало, співробітниці Львівського історичного музею Алли Коби. Щоправда, увага дослідників зосереджена переважно на фотодіяльності, на жаль, жодної праці про Ю. Дороша в контексті українського кіно досі немає. А саме він як автор короткометражних етнографічних та документальних фільмів заклав підвалини кіномистецтва Галичини.



Фотограф і кінорежисер Юліан Дорош. Львів, 1920-ті. Фото з приватного архіву Тетяни Крушельницької.

31 січня у Винниках Львівської області та 1 лютого 2020 року у Львові відбулися презентації фрагментів віднайдених фільмів Юліана Дороша – зачинателя українського галицького кіно – «Гуцульщина» (1936) та «Останній салют командирові» (1938). Донедавна обидва вважалися