

«ОБЛОГА ЗАПОРОЖЖЯ» І «ТАРАС ТРЯСИЛО»: РОБОТИ ПЕРШИХ ПОКОЛІНЬ УКРАЇНСЬКИХ ОПЕРАТОРІВ

Ця стаття ставить питання ролі та значення в історії українського кіно оператора-постановника Бориса Завелева. У тексті наводиться докладний аналіз двох операторських робіт автора: «Дитя великого міста» (1914) та «Тарас Трясило» (1926), проводиться паралель між картинами «Тарас Трясило» та «Облога Запорозжя» (1911) піонера українського кіно Данила Сахненка.

Ключові слова: «Облога Запорозжя», «Тарас Трясило», «Дитя великого міста», Данило Сахненко, Борис Завелев, ВУФКУ, дореволюційне кіно, кіно 20-х років, кінооператор, українська операторська школа, аналіз операторської роботи.

Статья ставит вопрос роли и значения в украинском кино оператора-постановщика Бориса Завелева. Текст содержит подробный анализ двух операторских работ автора: «Дитя большого города» (1914) и «Тарас Трясило» (1926). Проводится параллель между картинами «Тарас Трясило» и «Осада Запорозжя» (1911) пионера украинского кино Данила Сахненка.

Ключевые слова: «Осада Запорозжя», «Тарас Трясило», «Дитя большого города», Данило Сахненко, Борис Завелев, ВУФКУ, дореволюционное кино, кино 20-х годов, кинооператор, украинская операторская школа, анализ операторской работы.

This article raises the question of the role and significance of the cinematographer Borys Zaveliev in Ukrainian cinema. The text contains a detailed analysis of the two DOP works: «The Child of the Big City» (1914) and «Taras Triasylo» (1926). Author also analyzes connection between the film «Taras Triasylo» and the film «The Siege of Zaporozhia» (1911), shot by the pioneer of Ukrainian cinema Danylo Sakhnenko.

Keywords: «The Siege of Zaporozhia», «Taras Triasylo», «The Child of the Big City», Danylo Sakhnenko, Borys Zaveliev, VUFKU, pre-revolutionary cinema, cinema of the 20s, cinematographer, Ukrainian cinematography school, analysis of cinematographer's work.

Чи не першим у генеалогічному дереві національного кінооператорського фаху кіноісторики наводять катеринославського (нині місто Дніпро) «піонера українського кіно» кіномеханіка, оператора, підприємця та режисера **Данила Сахненка (1875–1930)**. Головним першоджерелом у свідченнях про Сахненка та його сучасником є український режисер Арнольд Кордюм (1890–1969), один зі статистів, хлопець-вершник на зйомках «Облоги Запорозжя», на якого піонер кіносправи очевидно сильно вплинув. Творчий шлях Данила Сахненка освітлено у дослідженнях дореволюційного кінематографа Росії С. Гінзбурга [1, 43–44], у кінознавця Георгія Журова, не оминув це і Л. Госейко. Сучасні розвідки щодо біографії Д. Сахненка можна знайти у дніпровського журналіста Миколи Чабана.

Відомий майстер з ремонту кіноапаратури, кореспондент фірми Пате, згодом співзасновник «Південно-російського сінематографічного акціонерного товариства “Шуклін, Сахненко і К”», а наприкінці життя вчитель для кінотехніків та організатор центральної кінолабораторії Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), Д. Сахненко позначений в історії як автор-оператор першої української повнометражної, 850-метрової стрічки **“Облога Запорозжя” (1911)**, що мала тираж у 20 копій та прокат по всій Російській імперії [2, 11].

Масштаб зйомок був чималий — використовувалась масовка — близько 400 осіб, кіннота, гармати, човни; будувались на натурі декорації. Була увага і до пейзажу, зокрема до дніпровських порогів. Як писала тогочасна преса, «На березі Дніпра нашвидку

будуються курінь, хати та інше. Мало не половину селян села запрошено для участі “в бою”; для всіх, що візьмуть участь “в бою”, фірма зшила відповідні вбрання». [3, 25] У «сценаріусі» до картини можна знайти підтвердження масовості, динамічності та складності постановки: «Пов’язаних селян-бранців татари женуть у неволю... Козаки скочили на коней і подалися в степ навперейми ворогові... Вихором налітають козаки на харцизяк, вирубують їх до ноги, а звільнені невільники вертають додому... І знову Січ. Запорожці читають надісланого їм листа від турецького султана» [3, 26–27]. Данило Сахненко сам крутив ручку кіноапарата та через помічників керував цією складною постановкою.

На жаль, від картини збереглося, і то у російських архівах, лише кілька перемонтованих уривків. Однак, на думку українського кінознавця Георгія Журова, картини Данила Сахненка «виявили тонкий смак художника, його поетичне сприйняття природи» [4, 76], що, поряд з обранням Сахненком національної тематики для фільмів, безперечно можна назвати закладенням основ у формуванні української ідентичності культури кадру, предтечею становлення системи цінностей для наступних українських кінематографістів, зокрема Бориса Завелева та Данила Демуцького.

Данило Сахненко зафільмував десятки хронікальних та ігрових стрічок (загалом харківським дослідником В. Миславським знайдено 44 назви робіт) [3, 58], проте, як можна зробити висновок зі слів його сучасників, він був людиною напрочуд скромною, працьовитою та не схильною до показного епатажу. Не отримавши гідного визнання та матеріального успіху як митець (названий за приходу радянського ладу «капіталістом»), втрачаючи компаньйонів через революційні заворушення, Сахненко до кінця життя залишається відданим лише одному об’єкту своєї любові — незрадливому кіноапарату, що відкрив йому свої таємниці.

Пожиттєва любов Сахненка до знімальної техніки окреслює один з основних стовпів професії кінооператора — інженерну, винахідницьку складову. На рівні з хистом живописним та драматургійним, технічний хист оператора рухає його творчі можливості, генерує нові інструменти виразності, врешті еволюціонує кінопроцес загалом. І хоч Данило Сахненко був не стільки винахідником, скільки заглибленим ентузіастом, без його уваги до кінематографічної механіки, можливо, і не виникла б культура української кінематографії, спрямована на постійні технічні пошуки, експерименти та світові винаходи (варто згадати хоча б подвійного лауреата

технічного Оскару 2006-го року, українця Анатолія Кокуша) [5].

Успіхи української школи на цьому лану не випадкові, адже кінець кінцем в українській операторській школі глибоко вкорінилась і стала базовою нормою повага та жива цікавість до техніки, культивована Сахненком, — упродовж історії кіно ледь не кожен український оператор стає винахідником великих чи дрібних технічних інструментів, пов’язаних з камерою, рухом камери, оптикою (монокль Демуцького), світлом, світлочутливим матеріалом (зйомка на «звукову» плівку Ю. Ілленка), декорацією, спеціальними ефектами, постобробкою (багаторазові експозиції у Завелева) тощо. Захоплення «піонера» дало наступним поколінням операторів свободу мислити ширше, ніж дозволяють вже наявні методи.

1920-ті роки, роки становлення та розквіту ВУФКУ, за описом Л. Госейка, позначаються «браком кваліфікованих техніків, засланих або зниклих безвісти, а також режисерів, сценаристів, спроможних змагатися з російськими кінематографістами», та проблемами недостатньої для промисловості кіноосвіти, бо «державний технікум кінематографії ще не може наситити національну кіноіндустрію фахівцями» [2, 28]. Отже, ВУФКУ вимушено запрошує досвідчених кіномитців з-за кордону, переважно із Росії та Німеччини, що стало причиною приходу в Україну багатьох відомих до революції режисерів за операторів, зокрема приїзд у Ялту досвідчених **Бориса Завелева (1876–1938)**, згодом оператора картин «Привид блукає Європою» (1923); режисерів: Володимира Гардіна, «Україна» (1925), «Тарас Шевченко» (1926) та «Тарас Трясило» (1926), Петра Чардиніна (1872–1934), Олександра Довженка «Звенигора» (1928).

Плідний дореволюційний режисер П. Чардинін працював у Росії, Італії, Франції, Німеччині та Латвії, проте приїхав в Одесу у 1923-му році. Разом із Завелевим вони почали працювати ще в Акціонерному товаристві О. Ханжонкова — знімають «Хризантеми» (1914), «Жінка завтрашнього дня» (1915) тощо.

Борис Завелев своєю чергою був одним з найавторитетніших кінооператорів свого часу. До революції, працюючи постійним оператором Євгена Бауера та Петра Чардиніна, став головним оператором студії Ханжонкова, а під час більшовицького перевороту 1917-го знімав у Грузії з І. Пересніані. Останні визначені пункти його фільмографії датуються 1930-м роком, потім він викладав, а в 1938-му потрапив під сталінські репресії та загинув у таборі [6; 7, 199–193].

Критика тривалий час за інерцією відносила Бориса Завелева до представників старої школи кінематографії, наділяючи його тим поважним номінальним статусом, проте не надаючи особливої уваги його творчим пошукам і недооцінюючи його роль в історичному контексті становлення кіно в Україні. Ми ж ставимо за мету відновити історичну справедливість стосовно особи видатного кінооператора, через аналіз його робіт та біографії визначити його місце в українській операторській школі як одне з корифейських.

Ровесник Данила Сахненка, російсько-український оператор також був одним з піонерів східноєвропейського кіно. На відміну від стрічок Сахненка, чимало дореволюційних картин Б. Завелева збереглося. Сконцентровані на акторській грі, це переважно комерційні «салонні» мелодрами, позначені картинною статикою, стиль яких, здавалось би, і справді залишиться німим атавізмом у розвитку мистецтва. Проте уже і в них можна простежити певну естетичну інтенцію на вираження світло-тіньової пластики, увагу до природи у кадрі, елементи глибинної мізансцени.

Наприклад, за стрічкою *«Дитя великого міста» (1914)* режисера Євгена Бауера, у роботі кінооператора Б. Завелева можна виділити розмаїття базових кінематографічних прийомів та рис, іноді напрочуд виразних та характерних і для сьогоденського кіно.

Багато сцен свідчать про те, що освітлення у Завелева вже у дореволюційних фільмах виходить за межі технічно-експозиційної функції — часто оператор використовує його як драматургічний елемент, будує бічні світло-тіньові малюнки, у тому числі з розсіяним світлом, не боїться високого контрасту та провалів у чорне, усвідомлено йде на виправдані світлові акценти у портреті актора. Йде Борис Завелев також і на зйомку силуета, як предметного, так і акторського, не зупиняється у побудові сцен проти світла, коли акторська мізансцена має задньо-боковий малюнок освітлення. Важливо, що на рівні з монтажем павільйонних, інтер'єрних та напівдокументальних натурних сцен, що є характерною та сильною ознакою стрічки *«Дитя великого міста»*, оператор також комбінує штучне й натуральне освітлення і великою мірою робить це безшовно та вправно, не намагаючись вирівняти природні світлові малюнки до технічного стандарту, висвітлити всі контрасти.

Чого не скажеш про павільйонні схеми — як правило, вони продиктовані саме технічною, а не художньою вимогою, мають ознаки глобального верхнього заповнення, неповно виявляють триви-

мірність простору. Але деякі сцени, навпаки, мають виразний бічний малюнок. Скоріше як виняток та лише за потреби виявити експресивну атмосферу, в інтер'єрі Завелев звертає увагу на виправданість освітлення — наприклад, умовний ефект від лампи в кабінеті головного героя створений власне самим світлом лампи та низьким загальним ключем верхнього малюнка.

Найцікавішим експресивним атмосферним рішенням є сцена після інтертиту «рік потому» — герой пережив духовний та матеріальний злам, він перебуває у темній, бідній квартирі, світло — високий ключ у його житті, змінюється низьким — темрявою. Позаду героя біле вікно, біля нього закрита газетою лампа, голе тло стін — у провалі. Візуально сприятливе експерименту середовище все ж не змусило Завелева повністю підтримати ефект заявлених джерел світла — він залишає їх скоріше декоративними, а малюнок на акторі будує від зовнішнього, не заявленого приладу. Коли герой встає, картина виразнішає — на акторові проявляється ефект від вікна, а потім, коли з чорноти простору герой відчиняє двері, його силует на мить проектується на світлий коридор у дверному отворі — кадр закінчується з німецькою точністю та духом. Трохи природнішою видається друга частина цього епізоду — коли герой повертається до кімнати, підходить до вікна, демонструючи силует, та сідає за стіл, запалюючи лампу. Напрямок світлового малюнка цього разу формально збігається з розташуванням лампи (хоча не збігається висота), проте характер її випромінення на акторі не підтримано.

Таким чином, можна констатувати, що інтуїтивне бачення Борисом Завелевим світлової атмосфери, та бажання створити світову драматургію все ж таки не втілилось за тих чи інших причин у повноцінне відтворення світлового ефекту, у достовірний кінематографізм, а залишилось ближче до театральної умовності. Проте і ця умовність заслуговує на увагу, стає черговим кроком у правильному напрямку. Звісно, художнє усвідомлення світлових рішень у Завелева бачимо не скрізь, і його роботу зі світлом не можна зводити в абсолют — та слід ствердно сказати, що, окрім вправного ремесла, в ній були сміливі творчі ознаки.

Важливо також, що *«Дитя великого міста»* містить у собі, окрім акторських персонажів, також образ самого міста, живої документальної природи. Тональною перспективою, світлим дальнім планом та темним переднім, оператор будує деякі екстер'єрні кадри — камера розташована всередині приміщення, у затемненій арці чи проїзді, та дивиться назовні, у висвітлену сонцем реальну вулицю. На

передньому плані Завелєв komponує візерунки квітів, скляних фігур, гранованих скляних вставок у дверях, виразні силуети людей у капелюхах, наприклад, швейцара у кашкеті, — а на задньому, відповідно, рухомим тлом бере метушливу вулицю, трафік кінних екіпажів та білий дим від автомобілів. Для камери буквально відчиняються двері — у навколишній світ, назовні, — а актор перебуває, як тепер прийнято називати, у документальному, не штучному середовищі. Густий білий дим і активні передньопланові елементи з'являються у стрічці неодноразово — вочевидь, оператор усвідомлює виразність таких рішень, підходить до їх вибору свідомо, а не випадково; своїми кінематографічними методами він створює образ міста, щоб згодом нові покоління операторів, у тому числі його учні, поглибили ці пошуки. Важливу увагу Завелєв приділяє також зіставленню постаті та тла, героя й атмосфери — наприклад, портрет Мані на початку фільму він знімає проти вікна, показуючи з високого поверху лінійну перспективу вулиці та руху людей на ній, розкриваючи через композицію переживання головної героїні, її місце у місті.

Важливо, що вже у дореволюційних картинах Борис Завелєв використовував комбіновані зйомки — подвійну експозицію, яка повною мірою розквітне та стане невід'ємним художнім інструментом у «Звенигорі», знятій з О. Довженком. Маня розташована внизу кадру, а згори над нею залишається великий об'єм недоекспонованого, темного простору — це дає змогу другою експозицією вписати над героїнею її марення — чоловіка у чорному смокінгу. Чорне зливається з чорним, білі обличчя та руки залишаються активними центрами уваги, але подвійна експозиція залишається органічною, — не переобтяженою та невимушеною, саме через грамотну тональність і композицію.

У інтер'єрах і масових сценах Борис Завелєв також демонструє пошуки у візуальній пластиці — він вписує фігури людей у композиційні обрамлення (двері, вікна, арки, прольоти сходів тощо), перекриває акторів дверима, кулісами, тюлями і шторами, щоб у кадрі їх відкрити, граючи у певну візуальну метаморфозу, розділяючи умовні простори. Він будує багатопланові мізансцени, у яких актори самоукрупнюються та самовіддаляються, взаємодіють між собою по всій глибині простору, розділяють глибину штучними перепонами, виявляючи внутрішньокадровий монтаж.

Кінооператор використовує наїзд камери в епізоді у ресторані, просто в кадрі «розділяючи» плани та відкривши новий план у глибині — герої сидять за столом, за ними гуляє натовп, несподівано по-

заду натовпу відкриваються куліси сцени, і камера найжджає, минаючи головних героїв, акцентуючись на танцюристці. Так через операторські методи змінюються драматургічні сенси, зміщуються смислові акценти. Вдруге рух камери використовується вже під час від'їзду — цього разу героїв теж відкриває завіса, але не завіса розважальної сцени, а святкова — весільний білий тюль. Можна знайти зв'язок у тому, що камера разом з душею героїні влетіла у вир штучного міщанського свята, у безумний танок, але тепер з нею і вилітає — легковажне весілля, якому передувала зрада, набуває вигляду сценічної постановки, лицедійства: Маня стає на стілець, як на подіум, а потім, завершуючи виступ, йде на камеру з новим нареченим — у деспотичну темряву душевного закулісся.

Варто додати, що багатопланові мізансцени не є винятком, а скоріше стають правилом у Завелєва — йому не вистачає бодай кращої оптики та вільнішого руху камери, щоб оживити їх усі, вивести зі штучного театрального заціпеніння. Додамо, що вже у картині «Дитя великого міста» Завелєв використовує для показу масової мізансцени верхню точку камери — цей же прийом він розвине згодом у картині «Тарас Трясило», охоплюючи кадром глибинний натовп козаків.

Щодо дореволюційних картин Завелєва та Бауєра слід відзначити «Мари» (1915) та «Після смерті» (1915) — вони також несуть у собі велику кількість операторських здобутків, демонструють високий рівень професійності Бориса Завелєва та загалом заслуговують на окремий аналіз.

Бориса Завелєва серед інших довоєнних «дідуганів-операторів» Микола Ушаков (автор першої критично-есеїстичної брошури щодо української операторської школи «Три оператори» 1930-го року, на яку кінознавці посилаються й до сьогодні) протиставляв новій генерації українського операторського кола ВУФКУ — Демуцькому, Калужному, Кауфману. Деякі причинно-наслідкові зв'язки у оцінках поета-кінокритика замінені епатажною злободенною крайністю, що потягнулася далі крізь десятиріччя через цитування авторитету.

«Не без остраху Демуцький проміняв свою професію фотографа на ремесло оператора. Перші лекції операторського мистецтва він одержав від Завелєва, одного з старих операторів, що знімали тоді «Тараса Шевченка», — дає нам ключі до освіти Данила Демуцького Ушаков. Проте там само: «Завелєв, як майстер, на Демуцького ніякого впливу не зробив». [8, 8]. Переконавшись у протилежному можна хоча б через аналіз фільмів «Тарас Шевченко» (1926) Чардиніна — Завелєва, та власне «Землі»

(1930) Довженка — Демуцького. Український пейзаж, майже наслідування у кадрах ланів зі жнивими, тональна перспектива і зйомка у обрані моменти стану природи та освітлення, увага до світло-тіні портрета — ці та багато інших елементів побудови зображення свідчать якщо не про пряме прямування молодого Демуцького за досвідченим Завелевим, то принаймні про переосмислення його художніх інструментів, ментальну спорідненість.

Розглянемо докладніше один з найвизначніших творів П. Чардиніна — Завелева (у співавторстві з О. Панкратьєвим) — 72-х хвилинний фільм «*Тарас Трясило*» (1926), знятий уже під керівництвом ВУФКУ на Одеській кіностудії. Режисер Петро Чардинін, викладаючи для молоді у Одеському кінотехнікумі, «не може, звісно ж, бути байдужим до особливого зацікавлення українців їхньою історією, адже в їхній пам'яті надовго залишилась «Облога Запорожжя» Данила Сахненка» [2, 32], та після революційної «Україї» береться за історичну повстанську тему, за що потім буде звинувачений у націоналізмі. Тема, елементи сценарію, розмах та авторські акценти «Тараса Трясила» є певною мірою похідними від фільми катеринославського піонера кіно. Над обома картинами навіть працював один і той самий історичний консультант — дослідник українського козацтва Дмитро Яворницький. Але «Тарас Трясило» перевершив «Облогу Запорожжя» як мінімум за масштабом батальних сцен — вершників у кадрі було у десятки разів більше, — фактично глядач вперше побачив на екрані тисячі фактурних, костюмованих, озброєних, злагоджених та вправно скерованих акторів.

Втрачена на десятиліття, проте знайдена Любомиром Госейком 1998-го року у Французькій сінематиці, стрічка про козацьке повстання суттєво відрізняється від дореволюційних картин Завелева, але саме через це в ній важливо простежити відлуння усіх минулих пошуків оператора-постановника.

Якщо у 1910-ті середні та крупні плани в картинах оператора були рідкістю, то у 20-ті роки та у «Тарас Трясило» зокрема вони формують монтажне бачення фільму, стають певним правилом. Крім того з'являється більш довгофокусна оптика, кінематографіст вільніше оперує крупністю актора та деталями його обличчя (рот, очі), виникають експресивні портрети від підборіддя до чуба, більш різноманітними та глибинними стають середні плани.

Ці композиційні засоби разом з виразним освітленням, у поєднанні з копійкою роботою художника — через автентичний костюм, грим і постиж, та роботою режисера — через підбір характерних облич акторів головних, епізодичних ролей і ма-

совки — започатковують на екрані ту саму національну ідентичність, невербальну впізнаваність українця навіть серед світової публіки. Цей факт підтверджує стаття французького режисера українського походження Євгена Деслава, в якій описується успіх паризької прем'єри двох фільмів Бориса Завелева — «Тарас Трясило» та «Звенигора». Французька критика вітала продукцію ВУФКУ й зазначала, що після цих картин французи впізнали Україну «з боку кінематографічного», виокремила українського козака та селянина на тлі звичних тоді для імпортного кіно американських ковбоїв [9].

Безперечно, успіх у роботі з фактурними персонажами оператор отримує також завдяки великій увазі до світлових малюнків. Виявлення характерних ознак та природних об'ємів облич, фігур, костюмів, реквізиту та елементів декорацій відбувалось у Завелева за рахунок переважно задньо-бокового та бокового ключового світла, підтримуваного менш активними бічними чи лобовими підсвітками, акуратним заповненням. Досвідчений кінематографіст свідомо й регулярно вирізьблює тривимірність героїв активними контровими рішеннями, додає драматизм та загадковість через силуети, не боїться провалити у тінь сюжетно важливі елементи композиції.

Теплий одеський клімат дає знімальній групі багато безхмарних днів, а отже на натурі Завелев завжди намагається обрати напрямок зйомки в три чверті проти сонця, часто знімає надвечір чи вранці — бачимо на екрані довгі падаючі тіні. Тіньові сторони у розмовних чи емоційних (на противагу динамічним бойовим) крупних планах оператор помірковано заповнює до необхідного експозиційного значення або додає власні бічні малюнки, — ймовірно, електричними приладами або дзеркалами. Виглядає це природно та виправдано, без суцільного лобового «вибілення». Звісно, трапляються у фільмі й кадри по сонцю, але його напрям обирається, як правило, все одно бічний.

Оператор тонко відчуває пейзаж — буде композиції з віддзеркаленням у водній гладіні, діагоналями та дугами лінійної перспективи доріг, органічно зіставляє природу та декоративну архітектуру, природу та людські фігури чи маси людей.

Оскільки дія відбувається переважно у лісах та у прямому сонці, тіні від дерев стають наскрізною ознакою більшості натурних епізодів — Завелев, наприклад, буде мальовничий загальний кадр, обрамлюючи у тінь від лісу знизу та силуетне листя згори кадру сцену хороводу, тональною перспективою розділяючи таким чином простір на плани. Чи, наприклад, знімає видовищний кадр у лісі з високої

точки, більшу частину якого займають високі дерева у світлових плямах, а знизу через весь кадр у тих же світло-тіньових плямах біжать вершники. Або ж взагалі знімає рух кінного екіпажу з каретою через загінені лісові зарості — беручи на передній план, здавалось би, непотрібні об'єкти. Герої «Тараса Трясила» часто рухаються з тіні в світло і навпаки, з силуетних форм переходять у впізнавані фігури або ж просто стоять у світлових плямах, що їх кидають верхівки дерев, — і це фіксує у атмосфері фільму невимушену достовірну красу, яка, за інтуїцією оператора, не любить штучної стерильності, а просить трохи «шорсткості», іраціональності, випадковості, трохи тіней.

Окрім акторської, театральної складової у кіно, Завелев давно усвідомлював потребу в довершенні суто кінематографічної мови (що після нього зведуть в абсолют брати Кауфмани) — разом з режисерами він звертався до живої природи, щоб уловити її невербальний образ (наприклад, місто у фільмі «Дитя великого міста»), та до теми підсвідомого, до сновидінь і марень, які розкривав через спеціальні ефекти (комбіновані кадри, стрибковий монтаж, дими тощо).

Образ природи він досліджуватиме і з Чардиніним, а потім і з Довженком. У картині «Тарас Трясило» — це, окрім зазначених вище пейзажних елементів, ще і окремі монтажні сцени, що йдуть контрапунктом та дають третій сенс у склейці. Йдеться, передусім, про сцену виклику козаків на Січ на початку фільму: громове небо — б'є барабан — біжить вода в річці — козаки стікаються на віче. Погода при цьому ясна, без дощу, кадр з громом та блискавкою даний коротко й експресивно, метафорично — і його буквально чути у німому фільмі. На жаль, подібних сміливих рішень у картині небагато.

Також до образу природи можна додати взаємодію героїв з нею — це не лише численні гонитви на конях лісами, ланами й дорогами, а й грандіозна переправа вброд на конях через річку. Водні об'єкти постійно спіткають персонажів — від мирного купання жінок у човнах, через войовничу переправу козаків, до фінального прощання з Тарасом — величний водний пейзаж на рівні з фольклорним Дніпром та Чорним морем стає одним з архетипів української культури.

«Тарас Трясило» є чудовим прикладом пригодницького фільму — численні операторські методи зробили його вкрай видовищним на свій час. Динаміка камери у деяких сценах викликає подив — якщо проведення вершників у обличчя на малій швидкості ще можна зрозуміти (ймовірно, зйомка велася з карети), то такий самий кадр на скаку, при-

чому стабільний та ще з панорамою вниз, на ноги коней, — вже можна назвати предтечею до кадрів Михайла Кауфмана з рухомих потягів.

Видовищності погоням, батальним сценам та іншим епізодам додають також численні атмосферні пило-димові ефекти — Завелев розвиває дореволюційні спостереження за природою диму у кадрі та у «Тарасові Трасило» примножує їх роль до сюжетотворчих елементів. Починаючи з тютюнового диму від люльок у руках персонажів, продовжуючи легкими туманами та задимленням від вогнищ у глибині пейзажних кадрів і закінчуючи рясним пилом з-під копит татарських коней, чорним димом від козацького сигнального маяка й наостанок справжньою пожежею з відкритим вогнем, влаштованою у натурній декорації села, та димовими «гарматними» пострілами зі стін польського замку, котрі залили білим молоком увесь горизонт широкого кадру — весь фільм пронизаний відчуттям живої, неспинної стихії, відчутного через екран повітря, що містить у собі динаміку та передає глибину простору.

Зі свого багатого досвіду Борис Завелев навчився через тональність, світло, композицію та ритм безшовно зіставляти натурні та інтер'єрні кадри — яскравим прикладом цього є епізод з пожежею у селі. Якщо на природі у хаосі палають хати й дахи, метушиться натовп, то «всередині», в павільйоні, в акторській сцені, оператор грамотно розподіляє дим, створює для достовірності потік вітру — і два кадри з різних місць монтуються для глядача без сумніву в тому, що героїню ледь не спалили у вогні. Важливо також, що реальна пожежа знята і показана з різних точок, що підсилює її трагізм і масштаб. Подібний ефект позначення вогню бачимо і в фіналі — козаки «спалюють» польський замок, але цей візуальний ефект відбувається лише за рахунок великої кількості білого диму, стрімко запущеного в павільйон.

Щодо роботи з павільйонним освітленням Борис Завелеву мало в чому можна дорікнути — задньо-бокові малюнки, акценти на акторах та приглушені задні плани, виділення світловими плямами деяких елементів декорації, ефекти освітлення (наприклад, від вікна під час пожежі) — всі операторські методи загалом виглядають злагоджено та просто, без багатозначної алогічності, але з художнім реалізмом Караваджо.

Спіраючись на великий досвід минулих творців, зокрема на роботу з численними масовими сценами у дореволюційному кіно, Борис Завелев не випадково часто використовує високі точки для камери у «Тарасі Трясило», що дає йому можливість поглибити глибину лінійної перспективи, побачити

якогомога більше акторів у одному кадрі. Їх броунівський рух, пози, жестикуляція — загалом внутрішня динаміка становлять собою «фактуру» цілого народу й також стають одним з образів картини. Високі точки так само масштабно показують декорацію Січі та українського села, підносять глядача над історичними подіями та персонажами — бо час підносить нас над подіями сивої давнини.

Фільм «Тарас Трясило» — взірць для сучасних кінематографістів за сміливістю задуму та світовим резонансом, як і інші роботи видатного кінематографіста, потребує подальшого дослідження. Важливо, що знаменита «Звенигора», яку Борис Завелев згодом зніме з Довженком, візуально великою мірою походить саме з «Тараса Трясила», — що, на відміну від прийнятої думки, доводить значну роль досвідченого оператора у кар'єрі Олександра Довженка та в українському кіно загалом.

Таким чином, сьогодні поряд з проблемою пошуку та відновлення втрачених чи знищених фільмів, реставрацією національного кінофонду, актуалізується і питання заповнення білих плям у нашій кіноісторії, «реставрація» втрачених причинно-наслідкових зв'язків. У цьому контексті Бориса Завелева, видатного українського кінодіяча, завдяки досвіду і праці якого створювалась молода українська кінокультура, сьогодні заслужено ставлять в один ряд з П. Чардиніним, В. Гардініним, Г. Тасініним, Г. Стабовим, О. Калюжним і П. Нечесою, — особами, які «протягом повоєнних 1922–1925 років героїчним зусиллям волі створили українську кіноіндустрію» [7, 28].

Джерела та література:

1. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. Москва, 1963. (За посиланням М. Чабана).
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ : KINO-KOLO, 2005. 464 с.

3. Чабан М. Піонер українського кіно Данило Сахненко. Дніпропетровськ : Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія, 2010. 60 с. (Кіномитці Придніпров'я).
4. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні 1896–1917. Київ : АН УРСР, 1959. 140 с.
5. Десятерик Д. Ефект Кокуша. Розмова з творцем унікального кінообладнання, яким знімає весь світ [Електронний ресурс]. Газета «День». 2006. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/efekt-kokusha>.
6. Руденко Р. В. ЗАВЄЛЄВ Борис Ісакович [Електронний ресурс]. Енциклопедія сучасної України URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15052.
7. УКРАЇНСЬКЕ НІМЕ [Електронний ресурс] / [Л. Брюховецька, Л. Госейко, В. Касім та ін.] // Національний центр Олександра Довженка. 2011. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/product/1>
8. Ушаков М. М. Три оператори. Київ : Трест «Київ-Друк», 1930. 40 с. (Такіновидав).
9. Деслав Є. Українські фільми в Парижі. «Кіно». 1928. № 4. С. 14.

References

1. Ginzburg, S. S. (1963). Cinematography of pre-revolutionary Russia. Moscow [in Russian].
2. Hosenko, L. (2005). History of Ukrainian cinema. Kyiv : KINO-KOLO [in Ukrainian].
3. Chaban, M. (2010). Pioneer of Ukrainian cinema Danylo Sakhnenko. Dnipro : Cinema artists of the Prydniprov'ya [in Ukrainian].
4. Zhurov, H. V. (1959). From the past cinema in Ukraine from 1896 to 1917. Kyiv : Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
5. Desyatyryk, D. (2006). Kokush's effect. Talk with the creator of the unique movie equipment, which removes the whole world. Newspaper «Day». Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/efekt-kokusha>
6. Rudenko, R. V. (2010). Zaveliev Borys Isakovych. Encyclopedia of modern Ukraine. Retrieved from: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15052.
7. Bryukhovets'ka, L., Hosenko L., Kasim V. (2011). UKRAINIAN RE-VISION. Oleksandr Dovzhenko National Center. Retrieved from: <http://www.dovzhenkocentre.org/product/1>
8. Ushakov, M. M. (1930). Three cinematographers. Kyiv: Trest «Kyiv-Druk» [in Ukrainian].
9. Deslav, Y. (1928). Ukrainian films in Paris. Kino. 4. 14 [in Ukrainian].