

## CULTURAL STUDIES AND HISTORY OF CULTURE

**Ілля Єгоров**

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, Україна*

### ОПЕРАТОРСЬКИЙ АНАЛІЗ ДОРЕВОЛЮЦІЙНИХ ФІЛЬМІВ БОРИСА ЗАВЕЛЄВА. ПРЕДТЕЧА УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРАТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

**Illia Yehorov**

*Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Ukraine*

### CINEMATOGRAPHY ANALYSIS OF PRE-REVOLUTIONARY FILMS BY BORIS ZAVELEV. THE FORERUNNER OF THE UKRAINIAN CINEMATOGRAPHERS SCHOOL

The Ukrainian Cinematographers School was founded in the 1920s and is recognized at the world level. Professional skills of Danilo Demutsky, Alexei Kalyuzhny, Mykhailo Kaufman and many other DOPs of the All-Ukrainian Photo Cinema Administration have been described by many researchers as a great visual phenomenon, a new step in the development of Ukrainian cinema. However, such creative personalities as Danylo Demutsky did not appear in the empty space – the experience was passed on to them by more mature and less prominent professionals. One of such mature pioneers of cinema was Boris Zavelev – Russian pre-revolutionary cinematographer, the main operator of the Hanzhonkov studio. Before emigrating to Ukraine and joining the rise of the Ukrainian film industry, Zavelev shot many films with directors P. Chardinin and E. Bauer, and reached a high technical and aesthetic level in filming. His pre-revolutionary camera works became the subject of analysis of this article.

**Keywords:** Ukrainian Cinematographers School, visual vision, pre-revolutionary cinema, VUFKU, Boris Zavelev, Yevhen Bauer, Petro Chardinin.

1920-ті роки, роки становлення та розквіту ВУФКУ 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”<sup>1</sup>. 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 Бориса Ісааковича Завелева (1876 – 1938), у подальшому оператора картин “Привид блукає Європою” (1923) режисера Володимира Гардіна, “Укразія” (1925), “Тарас Шевченко” (1926) та “Тарас Трясило” (1926) режисера Петра Чардиніна, та “Звенигора” (1928) Олександра Довженка.

Людину бездоганного естетичного смаку, кінематографіста, що уособлював у собі якості митця і спеціаліста у кінознімальній техніці, Завелева незаслужено було відведено на другий план української операторської школи. Його роль в національному кінопроцесі довгий час применшувалась. Слід пам’ятати, що оператор-постановник Борис Завелев був одним з перших системних фахівців російської дореволюційної кіноіндустрії, та на момент заснування ВУФКУ мав уже значний авторитет кінематографії.

<sup>1</sup> Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа (1896-1995)*. Київ: КІНО-КОЛО, 28.

Як і більшість операторів тих часів він починав опановувати технологію та пластику зображення з фотографії. (Операторську роботу в кіно довгий час так і називали – фотографія.) 1914-го Завелев долучається до найбільш успішного російського приватного прокатчика та врешті виробника кінопродукції – кіноательє Олександра Ханжонкова. Починаючи з перших же років своєї операторської практики Завелев зніме сім десятків виразних та візуально винахідливих картин, найвизначніші з яких у співпраці з режисерами Петром Чардиніним (1872 – 1934) та Євгеном Бауером (1865 – 1917), у якого Завелев залишиться постійним оператором аж до самої смерті режисера від пневмонії 1917-го року. Таким чином Завелев стане головним оператором студії Ханжонкова.

Разом з Петром Чардиніним Завелев зніме “Кормилицю” (1914), “Король, закон, свобода” (1914), “Бешкетник” (1914), “Жінка завтрашнього дня” (1914), “Хризантеми” (1914) тощо.

З Євгеном Бауером же його доробок набагато більший – режисера з оператором поєднає спільне відчуття смаку, уваги до світла, натуральності актора в кадрі, кінематографічних спецефектів Жоржа Мельєса, рухомої камери та навіть паралельного монтажу та флешбеків у оповіді. Експерименти з глибинною мізансценою та внутрішньокадровим монтажем були на свій час дуже прогресивними ознаками кіно. Картини Завелева – Бауера побудовані на різних крупностях, насичені деталями, експресивними крупними планами, ефектними світло-тіньовими рішеннями, увагою до природи – їх дія насичена атмосферою кадрів, драматизм приковує увагу напруженим саспенсом. “Дитя великого міста” (1914), “Пісня торжествуючого кохання” (1915), “Мари” (1915), “Після смерті” (1915), “Життя за життя” (1916) та багато інших психологічних драм цих митців викликали неабиякий захват пуліки. У тогочасній періодиці візуальний стиль їх картин окрестили “живописом передвижників”<sup>1</sup>.

Борис Завелев викладав у створеного під патронатом ВУФКУ Одеському кінотехнікумі, звідки випустився Юрій Єкельчик; потім – у ДВІКу. Після “Звенигори” та непорозуміння з Довженком Завелев не мав успішних проєктів, вибився з колії кінопроцесу, а 1938-го взагалі потрапив під сталінські репресії та загинув у таборах<sup>2</sup>.

Ровесник Данила Сахненка, російсько-український оператор також був одним з піонерів східноєвропейського кіно. На відміну від стрічок Сахненка, багато дореволюційних картин Б. Завелева збереглося. Сконцентровані на акторській грі, це переважно комерційні “салонні” драми, позначені картинною статикою, стиль яких, у порівнянні з видатним кіно 20-30 рр., здавалось би, і справді залишиться німим атавізмом у розвитку мистецтва.

Саме так їх довгий час бачила критика, яка по інерції відносила Бориса Завелева до представників старої школи кінематографії, наділяючи його тим поважним номінальним статусом, проте не звертаючи особливої уваги на його творчі пошуки та недооцінюючи його істину роль в становленні української кіноіндустрії та зокрема операторської школи. Тим більше задля визначення місця Бориса Завелева у історії українського кіно стає важливим саме операторський аналіз його робіт, свого роду художня реабілітація.

Становлення естетичного коду Бориса Завелева можна чітко прослідкувати. Вже в одній з перших стрічок у кар’єрі митця, “Дитя великого міста” (1914) режисера Євгена Бауера, у операторській роботі можна виділити розмаїття базових кінематографічних прийомів та рис, іноді напрочуд виразних та характерних і для сьогоденного 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 на натуральне освітлення, і великою мірою робить це безшовно та вправно, не намагаючись вирівняти природні світлові малюнки до технічного стандарту, висвітлити всі контрасти.

<sup>1</sup> Брюховецька, Л. І., Госейко, Л., Касім В., (2011) *Каталог УКРАЇНСЬКЕ HIME / UKRAINIAN RE-VISION*. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 190-192.

<sup>2</sup> Там само.

Найцікавішим експресивним атмосферним рішенням є сцена після інтертиту “рік потому” – герой пережив духовний та матеріальний злам, він знаходиться 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 експозиційному 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 буде від зовнішнього, не заявленого приладу. Коли герой встає, картина виразнішає – на ньому з’являється ефект від вікна, а потім, коли з чорноти простору герой відкриває двері, його силует на мить проєктується на світлий коридор у дверному отворі – кадр закінчується з німецькою точністю та духом. Трохи природнішою виглядає друга частина цього епізоду – коли герой повертається до кімнати, підходить до вікна, демонструючи силует та сідає за стіл, запалюючи лампу. Напрямок світлового малюнку цього разу формально співпадає з розташуванням лампи (хоча не співпадає 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 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 існує не скрізь, і його роботу зі світлом не можна зводити в абсолют – та варто ствердно сказати, що окрім вправного ремесла в ній були сміливі творчі ознаки.

Важливо також, що “Дитя великого міста” несе в собі окрім акторських персонажів також образ самого міста, живої документальної натури. Тональною перспективою, світлим дальнім планом та темним переднім, оператор буде деякі екстер’єрні кадри – камера знаходиться всередині приміщення, у затемненій арці чи пройомі, та дивиться назовні, у висвітлену сонцем реальну вулицю. На передньому плані Завелев komponує візерунки квітів, скляних фігур, гранованих скляних вставок у двері, виразні силуети людей у капелюхах, наприклад швейцара у фуражці – а на задньому, відповідно, рухомим тлом бере метушливу вулицю, трафік кінних екіпажів та білий дим від автомобілей. Для камери буквально відкриваються двері – у навколишній світ, назовні – а актор знаходиться, як тепер прийнято називати, у документальному, не штучному середовищі. Густий білий дим та активні передньопланові елементи з’являються у стрічці неодноразово – очевидно, що 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 Завелев приділяє також співставленню фігури та фону, героя та 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 Завелев використовував комбіновані зйомки – подвійну експозицію, яка повною мірою розквітне та стане невід’ємним художнім інструментом у “Звенигорі” поставлений з режисером О. Довженком. Маня розташована внизу кадру, а згори над нею залишається великий об’єм недоекспонованого, темного простору – це дозволяє другою експозицією вписати над героїнею її марення – чоловіка у чорному смокінгу. Чорне зливається з чорним, білі обличчя та руки залишаються активними центрами уваги – та подвійна експозиція залишається органічною, – не переобтяженою та невимушеною, саме через грамотну тональність та композицію.

У інтер’єрах та масових сценах Борис Завелев також демонструє пошуки у візуальній пластиці – він вписує фігури людей у композиційні обрамлення (двері, вікна, арки, прольоти сходів тощо), перекриває акторів дверями, кулісами, тюлями, та 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 у епізоді в ресторані, прямо у кадрі “розділяючи” плани та відкривши новий план у глибині – герої сидять за столом, за ними гуляє натовп, несподівано позаду натовпу відкриваються куліси сцени, і камера наїзжає, минаючи головних героїв, акцентуючись на танцюристці. Так через операторські методи змінюються драматургічні сенси, зміщуються смислові акценти. Вдруге рух камери використовується вже у від’їзді – цього

разу героїв теж відкриває завіса, але не завіса розважальної сцени, а святкова – весільна біла тюль. Можна знайти зв'язок у тому, що камера разом з душею героїні влетіла у вир штучного міщанського свята, у безумний танок, та 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 Завелева – йому не вистачає бодай кращої оптики та вільнішого руху камери, щоб оживити їх всі, вивести зі штучного театрального заціпеніння. Додамо, що вже у “Дитя великого міста” Завелев використовує для показу масової мізансцени верхню точку камери – цей прийом він візьме на озброєння та використовуватиме ледве не в кожній з наступних картин, а до апогею його “верхня точка” підійде у картині “Тарас Трясило”, – вона дозволить оператору охопити одним кадром глибинний натовп сотень та тисяч акторів-козаків. Таким чином Завелев продовжує свій безперервний та плідний пошук у збагаченні кіномови, перекладі художніх образів та фантазій у конкретні, часом складні на новаторські технічні рішення.

На студії Ханжонкова Борис Завелев мав неабиякий доробок – протягом 1914-1917 років він знімав в середньому щонайменше одну картину щомісяця, а 1915-го року його відома фільмографія взагалі налічує більше 20-ти стрічок. Зі збережених до сьогодні дореволюційних картин Завелева та Бауера (та відповідно тих що піддаються безпосередньому розбору) слід відзначити також “Після смерті” (1915).

Фільм “Після смерті” починається драматичною світло-тіньовою атмосферою, – герой сидить у великій кімнаті та читає книгу у бічному ефекті від настільної лампи. Простір за ним кинуту в морок, але не суцільний – елементи меблів та інтер'єрного оздоблення мають емульсійну щільність, їх фактура та об'єми зчитуються завдяки недомінуючим задньо-боковим джерелам. Дерево та шкіра меблів блискують, важкі чорні крісла розставлені так, щоб урівноважувати композицію і водночас створювати нависаючі за спиною героя важкі маси.

Завершується вступний “темний” блок кадром у домашній фотолабораторії. Загальний тон знову низький, герой сидить перед нами за столом у бічному освітленні. Перед героєм – по передньому для камери плану – на столі стоїть японська лампа-паралелепіпед, грані якої складає прозорий матовий матеріал (скло, папір чи тканина). Малюнок світла на акторі при цьому умовно відтворює ефект лампи – активний задньо-боковий прямий потік та на приблизно дві діафрагми слабкіший розсіяний верхній бічний. Зовсім трохи (зокрема на руках, що її торкаються) додає і сама лампа. Увінчується кадр відкриттям дверей у глибині – виникає новий простір, додається багат шаровість композиції. Світло за дверима також виразне, малюнки світло-тіньові – проте основний ключ вже високий, а не низький.

Таким чином оператор чітко розділяє відокремлену приглушену приватну атмосферу і відкриту “гостьову”, світлішу – що підсилює психологізм дії, дає розкриття внутрішнього стану персонажа через зображення в яке його вписують.

У “Після смерті” Борис Завелев виконує довгу панораму – у сцені світського вечора він повільно веде камерою по групі акторів, які знаходяться в кадрі як в статичних так і в рухомих позах, – їх взаємодія між собою та переміщення в кадрі зрежисовано під напрямок зору камери у конкретний момент, а ритміка камери, в свою чергу, підібрана під внутрішній темп сцени.

Складна панорама охоплює не просто плаский рівновіддалений від камери простір, але містить у собі різнопланові об'єкти – частину акторів ми бачимо у повний зріст, частину на середньому плані, якісь рухаються у сторону камери чи у даль від неї. Робота з акторами у Бауера – Завелева завжди споріднена з певним хореографізмом дій.

Не оминає панорама і просторової глибини – порталу у іншу велику залу, яка також освітлена та опрацьована з точки зору реквізиту та свободи руху у ній акторів. У цьому та іншому фільмах оператор скрізь, де дозволяє простір, намагається напрямити головний загальний план сцени у глибину, як кажуть на кінематографічному слензі – “у простір”. Вже у 10-х роках ХХ сторіччя Завелев взяв на своє постійне озброєння цей прийом перспективної виразності. Глибинні простори у нього завжди грають якусь роль – в них хтось рухається, пройми до них зачинаються чи відчинаються, світлове рішення у них грає або у унісон, або в контрапункт з рішенням основного приміщення, що додає драматизму.

Вищезгаданою панорамою оператор виконує одразу декілька задач – він, по-перше, “розширює” кут зору камери, зберігаючи достатню для драматургії крупність, по-друге,

кінематографічно, довгими кадрами обігрує монтажне рішення епізоду (та як наслідок – фільму), використовуючи внутрішньокадровий монтаж, що безумовно додає дії достовірності, плинності та певної безперервності, по-третє – вносить у оповідь динаміку, ритмізує дію, підштовхує глядача рухатись далі за сюжетом, адже рух камери вносить певну інтригу, своєрідний саспенс щодо того, чим він завершиться, на чому камера врешті зупиниться.

Ця тенденція підтверджується у наступному, ще довшому за попередню панораму кадрі – майстерному, складному від'їзді камери, що став ледве не революційним рухом кадром для свого часу. Панорамною Завелев вводить глядача у медитативну течію відстороненого від життєвої суєти стану головного героя, а у від'їзді дає розвиток цьому стану, розкриває його у дії. Героя попри його небажання знайомлять з богемним товариством, водять зі сторони у сторону від одної групи людей до іншої. Його ведуть широким, вже знайомим нам з попереднього кадру, холмом у сторону камери, а та, в свою чергу, з довгими паузами, зигзагоподібними панорамуваннями та трохи нелінійною траєкторією просувається назад.

Камера рухається на колесах але не по рейках, адже у кадрі відкривається підлога, на якій її нема – тим не менш, у оператора не виникає проблем зі стабільністю кадру та з корегуванням композиції. Починаючи рух зі статички, камера ефектно пропускає по передньому плану велике пальмове листя, з кожним поворотом відкриває нових, досить несподіваних персонажів. Напрямок зйомки завжди – у глибину коридору, що посилює лінійну перспективу з кожним метром від'їзду.

Подібний рух – проводку героя у обличчя – ми вже фіксували у “Дитя великого міста” 1914-го року. Можна резюмувати, що Борис Завелев, попри усі об'єктивні технічні обмеження дореволюційного кіно, оволодів динамічними прийомами зйомки, дослідив їх не просто у формально-технічному, а у сенсотворчому аспекті. Оператор проявляється як справжній митець, адже через напружений пошук доцільних технічних засобів стверджує свої естетичні погляди, окреслює ідеали, показує вміння захопливо, наче письменник, камерою розповісти історію.

Від'їзд відкриває глядачу щось нове, веде від часткового до загального. Проведення героя в обличчя крізь масовку відбиває його соціальний стан, надає оцінку взаємодії героя з суспільством. У кінці розглянутого від'їзду наш герой зустрічається поглядом з молодою дівчиною, – відбувається конфуз, перелом, зупинка – склейка – і він, вже не ворушачись, сидить.

Виразною з точки зору освітлення вийшов і епізод концертного виступу Зої – незнайки з балу. У фільмах Бауера – Завелева часто присутня сцена та глядацька публіка, але саме у “Після смерті” вона дещо переосмислена. Оператор будує композицію за законом тональної перспективи – сцена у глибині кадру освітлена високим ключем, а глядачі по передньому плану змодельовані менш інтенсивними боковими та задньо-боковими малюнками, за рахунок чого більшість з них впадають у силует. Головний герой так і заходить у кадр – у силуеті, та поступово переміщується до світла.

Таке світлове рішення не тільки слідує віковим канонам живопису, але по-новому розкриває кінематографічність як таку. Акцентована дія у глибині, обрамлення кадру ніби у темне каше передньоплановими об'єктами, виразні силуети, динаміка та активність яких не перебиває увагу з головної дії, врешті – контраст, який приковує увагу глядача, чітко розділяє площини та утворює глибоку перспективу. Подібним чином, навіть подібними кадрами будують драматургію світла і сучасні оператори, у тому числі українського кіно. Приклад Завелева ніби простий, інтуїтивний та підглянутий з реальності, але від того не менш влучний. Героїня у світлі – як божество (слід зазначити що образ чистої та страждаючої жінки-янгола, що являється у видіннях вся в білому, стає наскрізним у картинах Бауера – Завелева), публіка та герой у темряві – щось земне та буденне.

Щодо світла у “Після смерті” слід додати, що попри загальну простоту, уважний глядач не зможе не відчувати об'ємність простору та людей у кадрі через постійне тяжіння оператора до фактурних світло-тіньових рішень. Він будує бічні, задньо-бокові, навіть сміливі нижні малюнки, вправно розводить акценти у великій декорації.

До прикладу у локації спальні головного героя Завелев komponує чоловіка у ліжку чимось подібне до “Данаї” Рембрандта, – розвішує по передньому та задньому планах важкі темні порт'єри, зводить їх у низький ключ та кидає на фігуру людини задньо-бокові джерела з двох сторін. На персонажі виникає контровий ореол, а ключовим світлом стає імітація свічки – бічним верхнім приладом під 45 градусів. Герой задуває свічку та переднє світло вимикають – залишається задньо-бокове та фонове – на столі за ліжком та на загальному заповненні. При цьому, що важливо, не виникає експозиційних провалів – у всіх темних предметів залишається рельєф та фактура. І хоч власне ефект від свічки не можна назвати натуралістичним – навіть від самого тіла свічки падає тінь

на героя – він все одно важливий для свого часу. Синхронність вимикання світла, естетика контрової темряви, – кінематографічної ночі у якій камера та глядач бачить все необхідне – доказ того, що Борис Завелев підходив до технічних операторських задач з огляду на багатомірову історію живопису.

Переломний момент, у якому показано як пасія головного героя – артистка Зоя – у муках від випитої отрути заходить за куліси театру, оператор підкреслює експресивним нижнім освітленням. Її емоційний стан можна перевести у візуальні знаки: світло знизу, як вогонь з-під ніг – пекло, що чекає на неї через самогубство; темні куліси, за які вона хапється та в яких зникає – як світ мороку та безводи, який її поглинув. Врешті, нижнє світло вперше показує її такою, якою ми її не бачили раніше – не естетизованою, не піднесеною, а реальною людиною з плоті та крові та з екзистенційним відбитком на обличчі.

Чудовим світловим етюдом є також кадр, у якому герой дивиться фотографії покійної Зої у світлі проектора. Як ми дізнались раніше, головний герой – науковець, що любить читати та проводити час наодинці у фотолабораторії. Він постає свого роду праобразом фотографа Томаса із “Фотозбільшення” (1966) М. Антоніні – примарні образи з плівки чи фотопаперу починають матеріалізуватися у його свідомості, породжують у житті хаос. Завелев не боїться натуральних рішень та знімає кадр з єдиним джерелом світла – лампою проекції – без стандартних павільйонних заповнень та прикрашань. Чорне падає у провал, світле – втрачає деталі. Гіперболізований, поза межами фотошироти плівки, контраст викликає сильне співчуття герою, передає і його темне забите у глухий кут одинацтво, і його виведення з рівноваги, накал, пересвіченість. У світлі проектора бачимо руку з фотографією дівчини та силуетну тінь від профілю героя – отруєна Зоя стає разом з її невдалим коханцем частиною одного білого полотна, одного екрану. Його, як і її, випалює світло.

Лінія сновидінь героя теж заслуговує особливої уваги – підсвідоме приводить його у жнива, в обличчя йому б’є вітер. Кадри зняті у павільйоні зі штучним фоном виглядають умовно, проте метафорично. До героя, вбрана у білих легких тканинах, підходить Зоя – сильний вітер розвиває її рукава, вона на щось вказує. На обличчі героя грають тіні від паростків пшениці. Врешті, він помре уві сні.

Навесні 1917-го року кінофабрика Ханжонкова переїздить на спеціально створену знімальну базу в Ялті, яку Ханжонков планував зробити осередком та аналогом “російського Голівуду”. Завелев також переїжджає на роботу у нову студію. В листопаді 1920-го, коли Ханжонков їде з Криму, рятуючись від більшовицького наступу, Завелев ще залишається деякий час у Ялті, перейшовши на студію Йосипа Єрмальова. Там він співпрацює з російським режисером Яковом Протазановим (1881-1945), – вони знімають фільм “Член парламенту” (1920).

Під час воєнних дій 1918-1920, на відміну від Івана Можухіна, Наталі Лисенко, Віктора Туржанського, Якова Протазанова, які емігрували до Франції, Борис Завелев переїздить до Грузії, де знімає з Іваном Переслані картину “Сурамська фортеця” (1922). Фільм був показаний на екранах Німеччини, Франції, Іраку і Туреччини.

До приходу ВУФКУ Борис Завелев зняв близько 70-ти стрічок, працював з видатними піонерами східноєвропейської кінематографії. Та підсумком дореволюційного періоду його творчості, роботи на російських та Ялтинській студіях акціонерного товариства Ханжонкова врешті була неоднозначна картина. З одного боку 46-ти річний оператор став опорою для щойно створеного українського кінотовариства, ледве не сам знімав усі перші картини ВУФКУ, фахово підтягував завдяки своєму досвіду молодих операторів та режисерів, викладав у кінотехнікумі. З іншого – йому так і не вдалося налагодити контакт з новою генерацією митців і більшість своїх українських картин він зробив саме з однолітками – знайомими російськими дореволюційним режисерами.

Наприклад режисер Володимир Гардін, який у 20-х роках також подався працювати в Україну, так описував свою першу українську роботу “Привид блукає Європою” (1922): “Знімав картину Б. Завелев – справжній професіонал, з рухомим, схильним до винахідництва складом розуму, на диво мила людина. У нас не було в достатній кількості знімальної апаратури. Завелев вирішив знімати загальні плани декорації на сонці, регулюючи світло за допомогою пересувних темних фіранок”<sup>1</sup>. Кіноіндустрія в Україні була молода та нерозвинена, і саме такі постаті як Борис Завелев, попри всі труднощі, допомогли їй стати на ноги.

<sup>1</sup> Гардін, В. Р. (1949). *Спогади*. Москва: Госкіноіздат, 2, 15.

Занепад студії Ханжонкова, революція, збройні конфлікти, вимушена еміграція, перехідний період пошуку роботи в умовах радянського державного регулювання, як і весь історично-політичний контекст, наклали на Завелева свій відбиток – врешті, його досвід став підґрунтям для росту нових імен-відкриттів в українському кіно, а його місія звелась до того, щоб підтримати на своїх плечах те, що згодом його і нівелювало.

“Ми проголошуємо старі кінокартини, романтистські, театралізовані – прокаженими. Ми стверджуємо майбутнє кіномистецтва запереченням його теперішнього” – прямо маніфестував Дзига Вертов. Зміна поколінь, гаряча кров епатажних режисерів, перманентні настрої до знищення всього “буржуазного”, що було “до” задля того щоб перекреслити всі існуючі правила та традиції та побудувати новий примарний світ – можливо саме це не дало винахідливому та тонко налаштованому оператору створити свої найкращі шедеври.

#### References:

1. Hosiako, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa (1896-1995)* [History of Ukrainian Cinema (1896-1995)]. Kyiv: KINO-KOLO, 28. [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, L. I., Hosiako, L., Kasim, V. (2011) *Kataloh UKRAINSKE NIME / UKRAINIAN RE-VISION* [Catalog UKRAINIAN SILENT]. Kyiv: Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka, 190-192. [in Ukrainian].
3. Gardin, V. R. (1949) *Vospominaniia* [Memories] Moscow: Goskinoizdat, 2. [in Russian].