

УДК 791.633-051(477)

ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ. ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ

Анастасія Шульгіна

У статті досліджено методи кінозйомки та зображальні прийоми, використані в ранніх стрічках кінооператора М. Топчія. Розглянуто маловідомі факти з його життя, а також авторські знахідки у творчості першого українського кінооператора. Проаналізовано пластично-зображальні особливості фільмів творчого тандему Топчій – Кавалерідзе.

Ключові слова: кіномистецтво, кіно сталінської епохи, І. Кавалерідзе, М. Топчій, оператори, зйомка, ракурси.

В статье исследованы методы киносъёмки и изобразительные приемы, использованные в ранних лентах кинооператора Н. Топчия. Рассмотрены малоизвестные факты из его жизни, а также авторские находки в творчестве первого украинского кинооператора. Проанализированы пластико-изобразительные особенности фильмов творческого тандема Топчий – Кавалеридзе.

Ключевые слова: киноискусство, кино сталинской эпохи, И. Кавалеридзе, Н. Топчий, операторы, съёмка, ракурсы.

This article focuses on the methods of filming and figurative techniques found in the early films of Mykola Topchiiy. It also provides little-known facts from the biography of the first Ukrainian cameraman and the findings present in his works. In addition, it analyses plastic and figurative features of the films produced by Topchiiy–Kavaleridze tandem.

Keywords: cinema, the cinema of the Stalin era, I. Kavaleridze, M. Topchiiy, cameraman, filming perspectives.

Розквіт українського операторського мистецтва припадає на другу половину 1920-х років. Цей період дослідники кіно слушно називають «золоті 20-ті», оскільки зміцнювалася співпраця режисерів і операторів, робота кінооператора вже була важливою складовою творчого процесу. Поява таких стрічок, як «Страйк» (1924 р., С. Ейзенштейн – Е. Тіссе), «Мати» (1926 р., В. Пудовкін – А. Головня), «Арсенал» (1928 р., О. Довженко – Д. Демуцький), «Земля» (1930 р., О. Довженко – Д. Демуцький), «Коліївщина» (1933 р., І. Кавалерідзе – М. Топчій), засвідчила наявність яскравих творчих тандемів і сприяла розвитку операторської майстерності. Саме в цей період в історії кінематографії з'явилися талановиті персоналії, з-поміж яких особливе місце посів М. Топчій, що розпочав творчий шлях у 1927 році. Він закінчив технічне відділення Одеського державного технікуму кінематографії, працював на Одеській кінофабриці Всеукраїнського фотокіноуправління (далі – ВУФКУ) (1929–1934), на Київській студії «Українфільм», Українській студії хронікально-документальних фільмів (1944–1945), а з 1956 року – на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка (нині – Національна кіностудія імені О. Довженка).

М. Топчій відомий як оператор фільмів «Поєдинок» (1927 р., режисер Ф. Лопатинський), «Злива» (1929 р., режисер І. Кавалерідзе), «Перекоп» (1930 р., режисер І. Кавалерідзе), «Штурмові ночі» (1931 р., режисер І. Кавалерідзе), «Коліївщина» (1933 р., режисер І. Кавалерідзе), «Прометей» (1936 р., режисер І. Кавалерідзе), «Винищувачі» (1939 р., режисер Е. Пенцлін), «Ескадрилья № 5» (1939 р., у співавторстві з оператором О. Пищиковим, режисер А. Роом), «Вітер зі Сходу» (1941 р., режисер А. Роом), «Дорогою ціною» (1957 р., режисер М. Донської), «Штепсель одружує Тарапуньку» (1957 р., режисери: Ю. Березін, Ю. Тимошенко), «Лілея» (1958 р., у співавторстві з оператором О. Ананасовим, режисер В. Вронський) та ін.

Повноцінним дебютом кінооператора можна вважати кінофільм за мотивами поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» – «Злива» (1929 р., режисер І. Кавалерідзе, оператори: О. Калужний, М. Топчій). У цій стрічці знімальна група вперше спробувала застосувати принцип пластичного мистецтва в кіно, спрямовуючи артикуляцію митців радше в майбутнє.

Кіноперевтілення літературних творів було закономірним у 1920-х – на початку

ІСТОРИЯ

1930-х років, хоч і не вирішальною запорукою успіху українського кінематографа. Саме в період становлення кіно, за сприяння ВУФКУ, було екранізовано твори українських класиків, зокрема М. Гоголя, І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Коцюбинського. Молода українська кінематографія сприяла наближенню надбань української літератури до глядача. Водночас вона сама вчилася на зразках красного письменства. М. Рильський зазначав: «Усе, що промовляє до серця й розуму сучасників, усе, що живить у людях високі почуття і творчу снагу, – сучасне» [1, с. 11]. Поява значної кількості екранізацій «за мотивами» була зумовлена багатьма чинниками, з-поміж яких виокремимо такі: підвищення загальної національної самосвідомості українців; кінопідприємці екранізували класику, керуючись комерційним зиском, – з невеликими витратами на сценарій та завдяки популярності літературного твору досягали максимального прибутку; політична ініціатива заступника наркома освіти УРСР А. Приходька. Ще одним фактором інтересу до національної спадщини була можливість використання нових прийомів кінозйомки, що дало змогу відійти від канонів дореволюційного кіно з української тематики. Усе це стало невичерпним джерелом образів і сюжетів, ідей та ідеалів, живлячи кіномистецтво й підвищуючи рівень літератури.

О. Булгакова зауважила, що в середині 1920-х років відбулася «тотальна переорієнтація кінематографа, <...> він став транслятором, передавачем, медіумом» [2, с. 28]. Тому, базуючись на різних соціокультурних чинниках, режисер і сценарист І. Кавалерідзе, який у той час уже був автором пам'ятника Шевченкові, взяв за основу окремі події з поеми «Гайдамаки» і в 1928 році разом з іншими по-своєму інтерпретував їх. Від великого поета навіть робоча назва стрічки – «Офорти до історії Гайдамаччини».

Кінофільм «Злива» знімали виключно в павільйоні. Знімальна група, за задумом, цілком відмовилася від декорацій. Місце визначали самі герої, а також вони вибирали одяг та деякі предмети реквізиту. Як тло використовували чорний оксамит і

сукно. Це мало акцентувати скульптурну виразність постатей героїв. Кадри оператори будували так, «щоб тло павільйону утворювало настрій, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дієвих осіб» [7, с. 31]. Зняті на тлі чорного оксамиту деталі поміщицького життя зводилися до суто умовних речей (наприклад, відром був картонний конус). Рухи акторів підкреслено уповільнені, міміка умисне статична, жестикуляція широка й монументальна.

Горизонтальність камери, непорушність точок відомі як головні ознаки стилю кінооператорів О. Калюжного та М. Топчія. Механічне поєднання функцій послідовних кадрів призводило до замкнутості останнього в собі, розбивало стрічку на окремі, малопов'язані між собою сцени й фрагменти. Навіть простір у кінематографі оператори заповнювали кубоподібними речами, геометрично побудованими площинами – давався вплив кубізму. Статичність, замкнутість сцен, своєрідне милування ними було запозичене з арсеналу старого символічного театру. Цей згусток символізму був жорстким, вольовим. Кінокадри інтенсивно завантажувалися різними речами й розпливчастими, як тіні, фігурами.

Через уповільнення темпу розвитку дії знімальна група дала змогу глядачам усе детально розгледіти на екрані (наприклад, 32-кратна експозиція, світовий рекорд того часу). Створенню символічного ефекту допомагало також освітлення. Плани були м'якими, розмитими, інтимними та ірреальними, немовби сон (потім цей метод М. Топчій застосував у фільмах «Коліївщина», «Прометей»).

Картина була цікавою спробою поєднати, здавалося б, протилежні за своїми засобами і можливостями мистецтва – кіно та скульптуру, дію й застиглість, оскільки в образотворчому мистецтві режисер понад усе захоплювався монументальною скульптурою. Перейшовши в кіно, І. Кавалерідзе вирішив, що й події історії, до яких відчував особливий потяг, можна гідно втілювати лише в монументальній формі, тому актори виглядали радше не дійовими особами, а застиглими скульптурами. Сміливо відкинувши натуралізм, обмеженість побутово-

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ.
ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ

го мотивування дії, він сконцентрувався на філософській передачі сутності.

Після виходу стрічка викликала жвавий обмін думками. Були позитивні відгуки: «... фільм “Злива”, – як писав приват-доцент Кембриджського університету Моріс Добб, – нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження». Однак були й суворі вердикти: «Помилка Калюжного і Кавалерідзе полягала в тому, що вони, змінюючи світ перед зйомкою, міняли його пропорції не за законами, прихованими в суті речей, а за рецептами театру, скульптури та живопису» [5].

Відзначаючи окремі хиби в роботі творчої групи, аудиторія одногolosно визнала, що цей фільм є цілком оригінальним у кінематографії, він дає новий початок школі кіно. Завдяки новаторському підходу у висвітленні художньої ідеї кінокартини – незламність народного руху та живий зв'язок часів – з екранів постали героїчні гайдамаки.

Загартувавшись на фільмі «Злива», кінооператор М. Топчій разом з режисером взяв до уваги зауваження та продовжив невпинні творчі пошуки. Також допомогла йому збагатити свій досвід робота над картинами «**Перекоп**» і «**Штурмові ночі**». У цих кінострічках разом з режисером оператор задовольнявся лише використанням монтажу атракціонів та близькоплановими епізодами [4, с. 67].

Наступним екскурсом до історії гайдамацьких повстань стала видатна історико-художня картина «**Коліївщина**», яка продовжила тему, розпочату в «Зливі». Цей фільм – перша звукова робота геніального режисерсько-операторського тандему Топчій – Кавалерідзе.

Тут доцільно згадати перипетії, що спіткали творчий колектив на шляху створення кінострічки. Як відомо, на початку 1930-х років в Україні сталося лихо – Голодомор, який зачепив усі версти населення. Геноцид селянства не оминув і інтелігенції, яка була вихідцем з народу. Обсяг кінематографічної продукції теж зазнав різних змін: через монополізацію кіносправи почали згортатися темпи кіновиробництва, жорсткіше проявлялася ідеологізація в кінорепертуарі. «Строкатий “кіноринок” перебудовується у

лінійний “кінопроцес”, а глядацький попит потрапляє під тиск державної пропозиції, кількість фільмів суттєво зменшується – до кількох десятків, що пов'язано й із запровадженням цензури» [3].

І. Кавалерідзе під час зйомок переробляв свій сценарій «Коліївщини» сімнадцять разів на вимогу радників Головного управління кінофотовиробництва, тому картина, зйомку якої було розпочато в 1931 році, вийшла аж у 1933 році. Так само було замінено ряд сцен. Наприклад, у фіналі спів Шевченкового «Заповіту» із закликком відновити свободу усунуто, замість нього лунає похоронний дзвін. Однак кінострічка про селянське повстання 1767–1768 років стала, безперечно, фільмом року і великою культурною подією. Візуальна частина була менш експериментальна за своєю фільмовою фактурою, але кадри відзначалися композиційною завершеністю. Багато сцен сповнені динаміки, драматичного напруження. Окремі епізоди й досі вражають поетичністю, художньою цілісністю, гармонійним поєднанням роботи оператора, художника (М. Симашкевич), композитора (П. Толстяков) та режисера. Прислухаючись до вказівок І. Кавалерідзе, М. Топчій утілював його монументальні задуми в життя, що виявлялося в епічних зображеннях навколишньої природи та наслідуванні зразків образотворчого мистецтва, пристосованого до вимог кінопростору.

Поширеним прийомом стали своєрідні «фризові» кадри: персонажі послідовно розташовувалися в нижній половині кадру, що дозволяло як подовжити лінію за рахунок більшої кількості постатей, так і виділити групу, яка контрастувала з незаповненим простором у верхній половині [9]. Специфіку зображення нерухомого оператора увиразнив, застосувавши довгі плани: картинка на деякий час застигає, перетворюючись на своєрідну ілюстрацію до оповіді. Таким чином, кінофільм можна умовно поділити на наратив та ілюстрації до нього.

Анфас і крупні плани в «Коліївщині», потім у «Прометеї» відігравали роль візуальної характеристики персонажа, виражаючи типові для нього чи важливі для майбутніх подій емоційні стани: гнів, відчай, смуток

ІСТОРИЯ

та ін. Укрупнення облич нагадує традицію народних театрів, зокрема їхні маски-характери. Ця особливість для кіно – традиційна. І сьогодні «позитивного» героя від «поганого» відрізнити досить легко – передусім за зовнішністю, виразом обличчя, що передують вчинкам, дозволяючи аудиторії з першого погляду передбачити, яких дій можна чекати від того чи іншого персонажа. Крім того, узагальненість образів разом із близькістю їх до народної традиції дозволяє характеризувати стрічку як своєрідний епічний твір, наповнений міфологічними образами.

Цікавість до спадщини народного генія – Т. Шевченка – у кінооператора М. Топчія виявилась у хвилюючому та дбайливому ставленні до образу жінки. У кінофільмі найчастіше жінки зображені, як на картині Шевченка «Катерина», – із журливо та сором'язливо опущеними очима. Оператор зміг непомітно передати їхню підневільну та трагічну долю. Використавши специфічний ритм і колорит, йому вдалося створити декілька жіночих образів. Інколи це плакальниця: у фіналі «Коліївщини» образи жінок, які оплакують загиблих близьких, набувають узагальненого, символічного характеру. Проте передусім жінка постає об'єктом бажання з боку гнобителів: на наречену в «Коліївщині» зазіхає пан; Катерина із фільму «Прометей» опинилася в будинку розпусти. Якщо скористатися поширеною практикою зображення «міста / країни» в образі жінки й навпаки, можна припустити, що в постатях страдниць, об'єктів бажання втілена Україна. Обличчя жінки – це маска скорботи (навіть у сцені весілля в «Коліївщині» акцентовано увагу на показі традиційного весілля як оплакування).

Таким чином, маючи за плечима чудову «школу», М. Топчію вкотре вдалося в яскравих зображальних планах талановито передати режисерський задум. Зберігаючи при цьому фольклорну символіку, оператор романтично підносив постаті народних месників, із широким розмахом знімав масові сцени. Він зумів зобразити гранично філософську й поетичну узагальненість візуального ряду. «Коліївщина» стала також одним з небагатьох українських фільмів, що їх було демонстровано у США й Англії

[4, с. 78]. Спочатку кінострічку захоплено прийняли і назвали потрібною народу, але незабаром розкритикували за «формалізм і натуралізм».

Наступним спільним фільмом тандему Топчія – Кавалерідзе стала картина «**Прометей**». Друга частина незавершеної трилогії про боротьбу народів «Коліївщина» – «Прометей» – «Дніпро» охоплює період кінця XVIII ст. до Жовтневої революції і вважається найбільш шевченківською. Образ Прометея був взятий з поеми «Кавказ», а з інших віршів (зокрема «Сон») використано чимало рядків, утілених у художніх образах або поданих як титри, що допомагають розкрити зміст окремих сцен. Також у кількох сценах відтворено деякі події з життя поета. «Ще задовго до закінчення зйомок фільм викликав зацікавленість громадськості. Преса публікувала схвальні відгуки, вмещувала фото М. Надемського у ролі поета», – стверджує мистецтвознавець С. Дубенко [6, с. 17]. Міф про Прометея автори перенесли в XIX ст., метафорично зобразивши протистояння кавказького народу й російської експансії.

Щодо операторської роботи, ця стрічка є відлунням попередніх знахідок М. Топчія, доповнених декількома новаторськими прийомами. «Світло і тут лишається “різцем” митця» [8, с. 230], але відійшовши від акцентованої умовності останніх картин, кінооператор тяжіє до документальності. Такий перехід був зумовлений «вимушеним» тяжінням до соцреалізму та постійними звинуваченнями у формалізмі. «Правда життя» переважно розкривається через персонажів, які перед камерою буденним голосом оповідають про своє лихо. Глядачеві мимоволі здається, що він присутній у справжній хаті чи військовому таборі і слухає сповідь або міркування випадкового знайомого. З іншого боку, через вражаюче використання звуко-зорового контрапункту голос перетворюється на специфічного коментатора подій.

«Прометей», не позбавлений публіцистичного пафосу, дивує витонченим контрастним зіставленням кадрів у паралельному монтажі. Поетичний та динамічний стиль кінокартини превалює завдяки

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ.
ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ

вмілому моделюванню освітлення, гострі ракурси підсилюють міміку, рухи, жести героїв... Реалізм не завадив М. Топчію вдаватися до графічної різкості, символіки, широко використовувати пейзажі, вловлювати психологічні настрої природи. Остання виконує роль не тільки декорації, але й окремого учасника дії, що притаманне міфологічному кіноконтексту стрічки.

У вчителя Олексія Калюжного оператор підхопив образ туману, який зміг широко застосувати на зйомках. Хмари, що так часто огортають на екрані воїнів, стають окремим виміром «мови пейзажу». Сновидіння на тлі визвольної війни радше спонукають аудиторію пробудитися, вимальовуючись прообразом великої природної свідомості, яка зуміла звільнитися від усього особистого та скороминущого. У кінофільмі хмари – зовсім не відстала інертна речовина, вони невпинно змінюють свій вигляд і є зоровим образом життєдайного випаровування землі. Їхня напівпрозора вуаль одночасно приховує і виявляє форми, нівелюючи справжню відстань між предметами, перетворюючи фізичний світ у простір чарів та вигадок, де далеке стає близьким, а близьке – недоступним, де все можливе й незбагненне. Мла дбайливо огортає загиблих воїнів на полі битви – і солдати радше здаються сплячими. Бійці перетворюються на брили, пам'ятники, над якими «парує» туман.

Іншою важливою пейзажною асоціацією в картині виявилися гори, образ яких пізніше став знаковим для українського поетичного кінематографа. Варто відзначити, що з'являються вони не відразу, а лише в другій героїко-патетичній частині фільму, постаючи спочатку як арена боротьби проти нападників. Скелі набувають і ширшого значення: як символ Батьківщини загалом, а точніше – її долі, випробувань. Однак поступово допитлива камера плавно розширює зоровий простір, і ми вже бачимо захований рай серед вершин. На контрастах мирного існування і жахіть війни вибудовується образ особливо високої сакральної напруги – храм на горі, ще й освячений кров'ю захисників краю.

Сила образу гірського храму не випадкова. У міфології гори є сакральним центром,

що пов'язує небо та землю; іншим же його варіантом стає храм, який перегукується своїми формами з горою, а іноді розташований на ній [9]. Гірський мотив теж нерозривно пов'язаний з водним простором.

Символіка води хоч і менш очевидна, але й тут цю багату чуттєву субстанцію вдало використав М. Топчій. Багато хто з критиків відзначав яскраву емоційність сцени плаваючих кашкетів у нестримній та каламутній течії. Безпосередній зміст води – джерело традиції, духовності, наступність поколінь. Утім, варто враховувати також символізм образу в контексті. Найчастіше вода має певний ритуальний «присмак», у цій сцені наголошується на ідеї очисної, лікувальної, захисної сили. Вода – це також простір переходу, до того ж у багатьох значеннях – від кордону між світами до зміни соціального стану. Так, перед тим, як піти служити на Кавказ, Івась (І. Твердохліб) прощається з Катериною (П. Нятко), наступний кадр – бурхливий водний потік рветься з водостічної труби, передвіщаючи зміни в житті героїв.

«Прометей» визнано останнім великим твором І. Кавалерідзе [4, с. 88]; він розкриває складні взаємозв'язки між видіннями та сколком, переконуючи, що відстань між ними відсутня. У кінофільмі описано мрії про минуле та майбутнє за допомогою безсмертних героїв і пейзажів. Ці образи стали одним з найдосконаліших витворів фабрики мрій – реальні, сюрреальні, вічні.

Перші критичні відгуки були схвальні, хоча згодом знімальній групі закидали недосконале знання історичних фактів і схематичність персонажів. Здавалося б, чому політично нормативний фільм «Прометей» було піддано інтенсивній як внутрішньо-цеховій, так і загальнодержавній критиці? У цьому, власне, немає нічого дивного, оскільки кінематограф у цей період здійснював перехід від авангардистських експериментів із зображенням до домінації класичного нарративного кіно. «Буржуазно-націоналістичний» кінотвір став жертвою культурних змін у політиці СРСР.

Незабаром фільм зник з екранів, протягом десятиліть він пролежав «на полиці». Миколі Топчію заборонили працювати з

ІСТОРИЯ

молоддю, примусили присвятити себе постановці кіноопер. Перспектива створення третьої частини визвольної трилогії перестала бути для нього реальною.

Перші українські оператори (а М. Топчій – не виняток) у своїх кінострічках знімали не фотографії, а мистецькі гравюри, помічали та виявляли характерні риси в образах героїв, давали зображальне трактування явищам життя.

Будучи очима режисерсько-сценарного задуму, кінооператор М. Топчій знаходив правильні ракурси, плани, був уважний до деталей. Усе це зроблено заради успішного формування кіно як мистецтва та модернізації класики. Секрет його успіху полягав не в сумі технічних прийомів, а в оригінальному світобаченні, що стало взірцем для цілої плеяди молодих кінематографістів 1950-х років. Аналіз творчого доробку кіноекспертів дає нам можливість чітко побачити й простежити зв'язок із сьогоденням і по-новому осягнути перші операторські знахідки.

Джерела та література

1. Бабишкін О. К. Українська література на екрані / О. Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966.
2. Булгакова О. Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М. , 2010.
3. Велимчаниця О. Фільм авангардної доби, або Суб'єктивність історичних образів [Електронний ресурс] / О. Велимчаниця // Кіно-Театр. – 2013. – № 2. – Режим доступу : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1475.
4. Госейко Л. Історія українського кінематографа / Л. Госейко. – К. : KINO-KOLO, 2005.
5. Дерябин А. Три оператора. Книга 1930 года [Электронный ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/518/8.05.2006.p>.
6. Дубенко С. Твори Т. Г. Шевченка на екрані / С. Дубенко. – К. : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, 1970.
7. Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Знято в Одесі / С. Зінич, Н. Капельгородська. – О. : Маяк, 1969.
8. Мусієнко О. Кавалерідзе – авангардист / О. С. Мусієнко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 12.
9. Пащенко А. Міфологічні основи образів природи в українському поетичному кіно [Електронний ресурс] / А. Пащенко // Кіно-Театр. – 2013. – № 6. – Режим доступу : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1562.

SUMMARY

In the literature devoted to the Ukrainian cinema of the 1920–30s the topic of the first Ukrainian camera operators is practically not investigated. Of course some cinema theorists, such as I. Korniyenko (*Cinema's*, 1964), H. Zhurov (*Since last movie in Ukraine*, 1959), A. Shymon (*Biography Pages of Ukrainian cinema*, 1974), O. Babyshkin (*Multinational Soviet Cinema*), studied the history of Ukrainian cinematograph but they concentrated mainly on the plots or the contributions made by directors. Unfortunately, due to repressions and ideological dictates the achievements of cameramen were distorted. In the books of the Soviet period the profession of a cameraman was assigned a superficial role. Today, thanks to the access to new materials and scientific studies, it is possible to look at the life and creative works of Ukrainian operators from the historical perspective and establish their relation to national cultural traditions. The author of this article uses scientific analysis methods in order to trace the development of visual trends in the early works of a cameraman Mykola Topchiy. The study is based on a number of analytical sources that were written in the 1950–2000s. This article provides an opportunity to rethink not only Ukrainian classics, but also the Ukrainian cameramen school as a whole. It should be noted that the researchers of the Soviet period (R. Sobolev, H. Zhurov, I. Korniyenko, A. Shymon, N. Kapelhorodska, O. Babyshkin) made an uncomplete analysis of the visual field of the films. They only briefly introduced the readers to the biography of Mykola Topchiy, due to the reason that he was under arrest at that time. However, after the declaration of Ukraine's independence, the situation did not change significantly. Some film critics, namely Trymbach, Bryuhovetska, Musiyenko, greatly expanded the boundaries of visual issues, but again, cameramen in their writings occupied a minor position and were mostly mentioned in the

*АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ.
ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ*

analyses of the works produced by O. Dovzhenko, I. Kavaleridze and others. In addition, many modern scientific studies lack the systematic representation of the camera operating technical findings. What is more, some findings in the literature are not attributed to the contribution of the pioneer camera operators. Therefore, there is still a need in deep and comprehensive analysis of the works of Ukrainian cameramen.

With the help of theoretical studies and the use of modern cultural methodology, the author of this article, has explored the works of Ukrainian camera artists and Ukrainian cameramen school. This article is the first step to study the impact and contribution of M. Topchiy in the Ukrainian and world cinema.

Keywords: cinema, the cinema of the Stalin era, I. Kavaleridze, M. Topchiy, cameraman, filming perspectives.