



# Борис Израилович Волчек

*Дмитрий Масуренков*

Этот своеобразный стиль во многом сформировался у Волчека в тесном творческом содружестве с режиссером Михаилом Роммом.

Именно свое мастерство, особенно в создании кинопортретов, продемонстрировал Волчек в фильме «Пышка» (одной из последних немых картин советского кино). Свет в фильме не столько естественен, сколько драматичен. Он создает для каждого героя индивидуальный, характерный световой рисунок. Светом «лепятся» объемно-пластические характеристики каждого лица. При съемках средних и крупных планов оператор отказывается от широких световых пучков, работает почти всегда узкими, точечными лучами, тщательно отработывает каждый световой мазок. Волчек стал одним из первых, кто начал использовать исключительно прожекторы. В «Пышке» определилась и еще одна характерная черта работы Волчека – экспрессивность композиционного построения. Камера может захватить только часть предмета на первом плане или даже лица человека, но при этом композиция кадра за счет размещения предметов или создания световых акцентов в глубине кадра остается одновременно и завершенной, и уравновешенной. В основе этой уравновешенности не симметрия, а асимметрия, контраст элементов изображения.

Такой подход к выбору характера освещения и композиционного построения становится присущим изобразительному стилю пары Волчек – Ромм в их дальнейшем творческом содружестве и проявляется в лентах «Мечта» (1941), «Человек № 217» (1945), «Русский вопрос» (1947), «Секретная миссия» (1950), «Убийство на улице Данте» (1954).

**В** 1931 году, еще студентом 4 курса, Борис Волчек (1905-1974) начал преподавательскую работу на своем операторском факультете Государственного института кинематографии. Очень редко молодых операторов, а тем более студентов, приглашали преподавать в ГИКе. Приглашали операторов, чей производственный опыт и творческие достижения давали основания говорить о них, как о мастерах. Видимо, уровень студенческих работ Бориса Волчека уже позволял считать его сложившимся оператором. И его первая большая самостоятельная работа – фильм «Пышка» – с таким же, как и он, начинающим режиссером Михаилом Роммом показала, что в отечественное кино пришел большой мастер. Именно мастер, в чьих работах сочетаются глубокое и оригинальное раскрытие художественного содержания, собственная трактовка общего творческого замысла, новый подход к изобразительным решениям – композиции кадра, световому рисунку, движению камеры и к самой исполнительской манере. Волчек демонстрировал блестящее профессиональное мастерство в решении операторских задач, когда само исполнение вызывает наслаждение коллег-кинематографистов, а для начинающих операторов становится учебником в их творческом становлении. Эта репутация мастера, чьи работы служили образцами, за Борисом Волчеким сохранялась всю его творческую жизнь.

Его работы 1930...50 гг. во многом формировали тот изобразительный стиль, который называют классическим или высоким. Для него характерна определенная театральность, объемная мизансцена с выходом актеров из глубины кадра на первый план, статичность кадра, четкий светотеневой рисунок. Кажущаяся сегодня некоторая искусственность в таком решении вместе с тем привлекает особой тщательностью и завершенностью композиционного построения каждого кадра, богатством световых и тональных переходов, поистине виртуозной работой со светом при создании актерских кинообразов, прежде всего кинопортретов.

Несколько особняком в ряду их совместных работ стоит фильм «Тринадцать» (1934). Изобразительно он решен в романтическом ключе. Пустыня, где происходит действие фильма, снимается Волчеким в зависимости от развития ситуации при самых разнообразных световых условиях, которые создают ощущение течения времени за счет изменения характера освещения, но общий стиль светового и композиционного решения более спокойный, тяготеющий к реалистической манере, которая получит дальнейшее развитие уже в работах его учеников. Хотя при павильонных съемках Волчек решил достаточно сложную для того уровня техники задачу: создание эффекта от лучей света, проникающих сквозь разрушенную крышу в полутемное укрытие, где находятся герои фильма. В создании портретных характеристик Волчек искусно соединяет жизнеподобный световой рисунок с дополнительной, контровой подсветкой, добавляющей драматизма в характер киноповествования.

О фильмах Ромма и Волчек «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» сегодня упоминать не принято – искажение истории. Хотя справедливости ради нужно отметить, что по сравнению с некоторыми современными картинами они – образцы правды. Но все же стоит заметить, что созданный в том числе и благодаря работе оператора, изобразительный портрет Ленина дает удивительное ощущение достоверности и стал примером в создании его экранного образа как в многочисленных фильмах, так и в произведениях изобразительного искусства.

Первой лентой, где отчетливо проявились характерные художественно-изобразительные принципы классического стиля Волчека, стала



Кадры из фильмов «Пышка» (слева) и «Тринадцать»



Кадры из фильма «Мечта»

«Мечта». Комплекс декораций меблированных комнат, где идут основные действия, решен как своеобразная театральная среда, и важнейшими средствами создания атмосферы происходящего становятся характер освещения и портретные характеристики героев фильма. Световой рисунок создается направленным, верхнебоковым, прецизионным светом прожекторов. Эта манера освещения «световыми мазками», характерная и для других работ Волчека, позволяет достигать светового многообразия за счет контрастных ритмических сочетаний светлых и темных объемов и плоскостей в декорации, добиваться тональной нюансировки пространства, чаще всего от темного первого плана до светлых объектов в глубине. При движении актеров точное направленное освещение позволяет достигать постоянного изменения характера и интенсивности света на их фигурах и лицах. В сочетании с мизансценированием такая световая трактовка пространства становится одним из выразительных средств, работающих на создание художественных образов и места действия, и героев фильма.

В «Мечте» Волчек стал одним из первых операторов в нашем кино, который при работе в декорации стал использовать съемку с нижней точки, соответственно, включая в кадр потолок, который своеобразным образом как бы разрушал театральность. Но в то время съемка потолка в декорации сопровождалась огромной сложностью в ее освещении. И вместе с тем, это несомненная демонстрация мастерства оператора в работе со светом. Львиная доля осветительных приборов тогда устанавливалась на лесах, окружающих декорацию со всех сторон. Определенное противоречие между выбранным верхнебоковым световым рисунком и потолком в кадре потребовали от оператора действительно виртуозной работы со светом, для чего нужно было очень точно установить каждый осветительный прибор на лесах и в декорации, а также выполнить перспективное совмещение декорации с макетом потолка при

съемках общих планов. Включение в кадр потолка при отсутствии теней на стенах декорации считалось высшим показателем уровня мастерства оператора. В следующих фильмах, снимаемых Волчком, потолок – обязательный элемент декорационного решения в его фильмах.

«Мечта» во многом задала общий изобразительный тон и определила подходы к композиционному и световому решению в последующих фильмах Волчека, снятых с Роммом. Кадр у оператора строится не столько на принципах свободной, разомкнутой композиции выбора фрагментов реальности, сколько стремится стать законченным произведением. Основу «волчековской» композиции составляют не живописные принципы, а специфические, которые он начал использовать еще в «Пышке»: уравновешенность контрастных объектов, выбор обреза границ кадра, большая глубина резкости, резкие тональные переходы и почти всегда наличие темного переднего плана. При этом Волчек нередко усиливает ощущение глубины пространства, используя короткофокусные объективы.

Общие принципы, характерные для операторской работы Волчека со светом, в зависимости от творческих задач обретают в каждом его фильме свои светотональные нюансы. Светотеновой рисунок в декорации немецкого дома в «Человеке № 217» построен на чередовании серых и темно-серых тонов, а в подвале, где живут советские рабочие, угнанные в Германию, свет выхватывает только лица людей. В «Русском вопросе», где действие происходит в США, в большинстве эпизодов тональность светло-серебристая, характерная для тогдашнего американского кино. А в «Секретной миссии» – жесткий и четкий, почти без полутонов, световой контраст.

Действие в этих фильмах происходит за рубежом – в Польше, Германии, США. Стремясь достигнуть достоверности происходящего, Волчек в композиционном и световом решении творчески использует и интерпретирует характерные

изобразительные черты европейских и американских фильмов, благодаря чему каким-то удивительным образом создает ощущение, что эти фильмы снимались там, тамошними операторами. Но это не подражание им, а, скорее, воссоздание характерной манеры немецких операторов в жанрах экспрессионистской драмы – в «Человеке № 217», холодно-монументального стиля «Секретной миссии», а в «Русском вопросе» – присущее американскому кино богатство нюансов светотенового решения.

Основную драматическую и сюжетную нагрузку в этих фильмах несут актерские диалоги и монологи. Места действия в них камерны, да и самих активных физических действий не так уже много. Одной из важнейших операторских задач, решенных Волчком, при таких съемках стало создание выразительного пластического экранного образа персонажей фильма, выявление наиболее объемно-пластических характеристик актерских лиц при сохранении общего выразительного характера светового рисунка человеческого лица. Для каждого героя фильма он находил свой световой рисунок, соответствующий его характеру. Операторское мастерство Волчека как раз и заключалось в особом умении выявлять объемно-пластические формы экспрессивным световым рисунком. Эта изысканность изобразительного решения, особая искусность композиционного и светового решения и делали работы Волчека образцом высокого операторского мастерства.

Начиная с фильма «Тринадцать» во всех лентах Ромма и Волчека главные женские роли исполняла Е. Кузьмина. Ее героини – самые разные, и для каждой из них Волчек находит свое пластическое решение, но сохраняя некий основной принцип светового рисунка, учитывая индивидуальные особенности ее весьма нефотогеничного лица. Это классический светотеновой рисунок, формируемый верхнебоковым, а нередко и просто верхним рисующим светом, и тщательной подсветкой глаз. В зависимости от общего характера снимаемой сцены и ис-





Кадры из фильмов «Секретная миссия» (слева) и «Русский вопрос»

полняемой роли, оператор несколько меняет направление света, контраст и интенсивность контрового света, но сохраняет общий характер светового рисунка, создавая таким образом экранный образ актрисы.

В те годы создание экранного образа актеров считалось одной из важнейших и сложнейших задач для оператора, и Волчек владел этим мастерством в совершенстве.

Свое мастерство, свое понимание роли и места оператора в кино Волчек умел передать ученикам – студентам своей мастерской. Многие из них стали ведущими операторами нашего кино. В. Юсов, Л. Пааташвили, А. Княжинский, Ю. Ильенко, Г. Рерберг, Ю. Невский, М. Пилихина, А. Кириллов, А. Антипенко – список можно

продолжать долго. Хотя сам Борис Израилевич был немногословен, публично и в прессе выступал редко, не опубликованы и неизвестно, сохранились ли, записи его лекций, но было в его фильмах и даже в самом характере его общения и поведения особая аура, которая нередко и бессознательно заставляла подражать его творческой манере.

В конце 1950-х годов в отечественном кино, с приходом в него нового поколения кинематографистов, начался активный процесс смены художественных и эстетических подходов к изобразительному решению фильма. Инициаторами изменений выступили ученики Бориса Волчека: Вадим Юсов, Леван Пааташвили, Петр Тодоровский, несколько позже – Юрий Ильенко,

Георгий Рерберг, Александр Княжинский. Своими работами они в какой-то мере отвергали высокий классический стиль своего мастера, принесли другой, свой изобразительный стиль, но в их работах остались характерные для Волчека и переданные ученикам профессиональные и творческие принципы профессии.

Сам Мастер, уже как режиссер, тоже в итоге отказался от этого стиля, попрощался со своими прежними операторскими пристрастиями и начал поиски новых изобразительных решений. Это отчетливо проявилось в его картинах «Обвиняются в убийстве» (1969) и «Командир счастливой «Щуки» (1972), где он переходит к прозаическому изобразительному повествованию. Высокий стиль закончился. ▶

## НОВОСТИ

### Новый инструмент DASH-проверки

Отраслевой консорциум DVB, который специализируется на разработке открытых технических спецификаций, обеспечивающих совместимость на уровне доставки цифровых медиаданных и вещательных сервисов, объявил в середине ноября о том, что сотрудничал с Ассоциацией HbbTV в целях создания средства проверки DASH для разработчиков приложений и контент-провайдеров. Созданный новый инструмент выполняет проверку MPD (media presentation description – служебные файлы DASH с расширением XML, которые идентифицируют различные компоненты контента, а также расположение альтернативных потоков) и сегментов на соответствие относящихся к DASH спецификациям, выпущенным DVB и HbbTV.

«DVB и HbbTV тесно сотрудничают и обеспечивают совместное членство, что делает это партнерство эффективным, – сказал председатель DVB Питер МакАвок (Peter MacAvock). – Доставка контента становится все более сложной. Работая вместе, мы упрощаем проверку контента, предназначенного для потоковой DASH-доставки».

Расширяющее возможности уже имеющегося инструмента проверки DASH-IF, новое средство обеспечивает:

- всестороннюю проверку файлов MPEG-DASH MPD (XML, схема DASH и правила MPEG-DASH MPD), сегментов (правила для сегментов ISO BMFF и MPEG-DASH) и доступа к MPD сегментов в режиме реального времени;
- проверку соответствия широкому спектру спецификаций;
- поддержку расширений для DVB-DASH Profile v1.1.1 и HbbTV 1.5.

После выполнения всех проверочных процедур, новый инструмент формирует отчеты для пользователей, которые те могут проанализировать. Отчеты имеют цветовую кодировку, что упрощает восприятие важной информации, предупреждений и сообщений об ошибках. К тому же этот инструмент дополняет эталонное приложение HbbTV Association DRM Reference Application и тестовый пакет Test Suite, предоставляя производителям устройств примеры действующих приложений и контента с DRM.

«Мы рады тому, что выпустили это средство проверки DASH, которое поможет разработчикам приложений и провайдерам контента удостовериться, что их сервисы соответствуют профилям HbbTV/DVB DASH, а значит, предложить аудито-

рии привлекательные гибридные сервисы», – отметил председатель Ассоциации HbbTV Винсент Гривет (Vincent Grivet).

DVB-DASH определяет доставку ТВ-контента в режиме прямой трансляции и по запросу через Интернет посредством адаптивной потоковой HTTP-передачи. За счет указания дополнительных ограничений и ссылок на эталонный набор кодеков видео и звука из набора средств DVB как пригодных для использования с MPEG-DASH, DVB-DASH позволяет применять одноименную спецификацию. В спецификациях HbbTV есть ссылки на DVB-DASH, что означает поддержку этого профиля многими устройствами, имеющимися на рынке. Европейские контент-провайдеры уже развернули сервисы с использованием DVB-DASH.

Исходный код средства проверки уже доступен бесплатно по условиям соответствующей лицензии, его можно найти по ссылке <https://github.com/Dash-Industry-Forum/Conformance-Software>.

Более подробная информация о поддержке разработчиков приложений HbbTV находится на сайте <https://www.hbbtv.org/resource-library/developer-support/>, а чтобы подробнее узнать о DVB, нужно зайти на сайт [www.dvb.org](http://www.dvb.org).