

Классики операторского мастерства. Юрий Екельчик

Дмитрий Масуренков

Классиками называют выдающихся деятелей искусства, творения которых имеют непреходящую ценность. В отечественном операторском искусстве таким классиком был Юрий Израилевич Екельчик – один из создате-



Ю.И. Екельчик (1907...1956)



А. М. Роом (справа) и Ю. И. Екельчик

лей высокого изобразительного стиля, характерного для 1930-50 годов. Снятые им фильмы могут служить образцами операторского мастерства.

Юрий Екельчик родился в Минске, работал фотографом, в 1927 году поступил в Одесский кинотехникум, после его окончания в 1930 году стал работать оператором Киевской киностудии. Первой его самостоятельной работой был фильм «Последний каталь». Вот что об этой картине писал киновед Я.Л. Бутковский: «Дорвавшись до камеры, оператор решил во что бы то ни стало повторить все приемы съемки, виденные в лучших фильмах двадцатых годов. Поэтому фильм может служить энциклопедией приемов».

Но операторская работа 25-летнего Екельчика все же привлекала внимание. В 1932 году он совместно с Даниилом Демущим принимает участие в съемках фильма Александра Довженко «Иван». Общая изобразительная концепция фильма принадлежала Демущкому, однако по профессионализму кадры Екельчика не уступали тем, что были сняты мастером.

Высокий уровень работы в «Иване» сразу выдвинул Юрия Екельчика в ведущие операторы Киевской киностудии. В 1935 году его приглашает приехавший из Москвы режиссер Абрам Роом на съемки фильма «Строгий юноша» – философской, проблемной картины. В ее идеальном мире исчезает власть денег и классовое неравенство, нарождается новое племя, но остается неразделенная любовь.

Найти изобразительное решение для такого непростого фильма было чрезвычайно сложно. Екельчик выбрал поистине новаторское – снимать весь фильм в высоком световом ключе, белое на белом. Это было точное попадание в тему светлого настоящего. Большинство эпизодов фильма сняты в белых интерьерах, герои фильма одеты в белые одежды, изображение пронизано нежным светом и погружено в солнечное марево. Тем контрастней смотрелся черный пиджак антипода главных героев. Воспроизводить на экране все нюансы и оттенки белого при тогдашнем уровне технических возможностей было очень сложно, но Екельчик с этой задачей справился блистательно. Работая в узкой градационной гамме, при невысоком контрасте он добивался полноты тональной передачи всех светлых оттенков, не допускал потерь фактуры даже в самых ярких частях



Кадр из фильма «Строгий юноша»

изображения. Характер светотеневого рисунка выявлял скульптурную пластичность лиц и фигур. Они становились похожими на мраморные барельефы. А в эпизоде «Сон» сочетание высокого светового ключа с мягким оптическим рисунком, святающиеся ореолы вокруг белых предметов и фигур создавали изображение, которое по своей пластической оригинальности не имело аналогов ни в нашем, ни в мировом кино.

В «Строгом юноше» обозначились художественные предпочтения Екельчика. Главным в его подходе к изобразительной трактовке фильма становится поиск активных и ярких изобразительных форм. Он стремится не только найти решения для реализации режиссерского замысла, но и сделать операторскую работу яркой и видимой. За счет композиционного построения кадра, организации движения камеры, светового и тонального решений он создает новые семантические образы и эстетические смыслы. Свое понимание выразительности пластики изображения Екельчик будет воплощать в большинстве снятых им фильмов. А его выразительные и запоминающиеся операторские решения сформируют изобразительный стиль, которому будут следовать многие операторы.

Камера Екельчика – не наблюдатель, а художник, который видит и ощущает красоту даже в самые трагические моменты человеческого бытия. Для его изобразительной манеры характерны особая тщательность и выверенность композиционного построения, точный выбор масштаба съемки и обрезка кадра. Каждый кадр он создавал как законченную кинематографическую картину, а точку съемки выбирал так, чтобы с максимальной подробностью выявить внутрикадровое движение.

Столь же изысканно Екельчик работал со светом. Он был одним из первых сторонников прецизионного освещения, при котором свето-

вой рисунок складывается из световых пятен от отдельных приборов направленного света. Светлые и затемненные части декорации освещались отдельно, подсвечивались тени, создавались рефлексии и блики. За счет разных интенсивности и направления световых пучков в кадре формировалось особое изменяющееся световое пространство. Такой принцип освещения позволял получать широчайшую градацию световых и тональных переходов, передавал объемно-пластическое и фактурное многообразие снимаемых объектов. Световой рисунок на актерах нередко создавался за счет отдельного освещения лица и фигуры. Екельчику удавалось передать богатство тональных и световых переходов, используя десятки приборов направленного света, при этом он не допускал даже малейшей световой грязи, двойных и тройных теней, столь характерных для фильмов того времени.

В каждом его фильме всегда есть эпизод, в котором в границах общего изобразительного решения он демонстрировал высочайший уровень творческого и технического мастерства, виртуозный операторский *bon courage*, вызывающий восхищение у профессионалов. В ленте «Строгий юноша» таким стал эпизод в театре. Он решен одним кадром, снятым с движения. Камера сопровождает героя сначала по полутемным кулисам с мелькающими на переднем плане скульптурами, затем выезжает на балкон, под которым мы видим ярко освещенный репетиционный зал с танцующими балеринами, продолжает двигаться вместе с героем по темному переходу с ярко освещенной дверью в глубине.

«Строгий юноша» не был выпущен в прокат, но на тех, кому удалось его посмотреть, работа оператора произвела огромное впечатление.

Зрители смогли оценить мастерство оператора Екельчика только в 1939 году, когда на экраны вышел фильм «Щорс». Режиссерский талант Довженко превратил эпизод истории Гражданской войны в патетическую кинопоэму. Он так сформулировал задачу: «Операторы, осветите героев чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах, полностью передано зрителям и волновало сердца потомков высоким волнением. Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов».

Екельчику удалось соединить на экране реалистичную документальность и образно-поэтический взгляд на нее. Он добивался документальных кадров, строгих и величественных в своей простоте, чтобы зритель поверил в происходящие события.

За счет композиционного построения каждого кадра и богатства световых решений оператор достиг какой-то необычайной чистоты света. Лицо Щорса кажется светящимся, а на лице Боженко присутствует грубоватая, сочная светотень. В натуральных кадрах эмоциональный камертон создавался низким горизонтом в сочетании с притемненным небом и высветленной зеленью благодаря использованию панхроматической пленки и оранжевых светофильтров.

В фильме немало батальных сцен, в том числе общий план бесконечного белого поля с бегущими черными фигурками и всадниками, проносимыми по переднему плану. Эта сцена передала художественный образ огромного сражения, а ее пластическое решение стало образцом для многих фильмов.

Дальнейшее развитие изобразительный стиль Юрия Екельчика получил в фильме «Богдан Хмельницкий» (реж. Игорь Савченко,

1941). Исторические события XVII века обрели в фильме особую эпическую интонацию во многом благодаря именно изобразительному решению. Фильм монументален и красив, выстроенные уравновешенные композиции с четким делением на планы передавали ощущение глубины пространства. За счет многочисленных, тщательно расставленных световых акцентов создавался сложнейший, нюансированный световой рисунок, выявлялись пластические объемы человеческих лиц и фигур, свой светотеневой рисунок был выбран для каждого персонажа.

В батальных сценах фильма, как и в «Щорсе», изобразительно достигнута художественная гармония между жестокостью и красотой происходящего на экране. Есть в фильме и кадр-эпизод, который требовал высшего уровня операторского мастерства: на самом общем плане движущаяся камера с верхней точки сопровождает проход жены Хмельницкого в католическом соборе из светлой части в темную, освещенную лишь свечами. Операторская работа в фильме «Богдан Хмельницкий» стала образцом пафосного стиля советского кино.

В 1944 году Юрий Екельчик с режиссером Исидором Анненским снимают фильм «Свадьба» по мотивам рассказов А.П. Чехова. На фоне блестящего актерского ансамбля операторская работа не очень заметна, но по уровню профессионализма она, безусловно, одна из самых интересных. Именно благодаря работе оператора (выбору крупности плана, высоты точки съемки, а главное, характера светового рисунка) создан экранный образ каждого из комедийных персонажей и достигнута пластическая четкость и световое единство изображения. Создается впечатление, что фильм снят на особой пленке и необычным объективом.



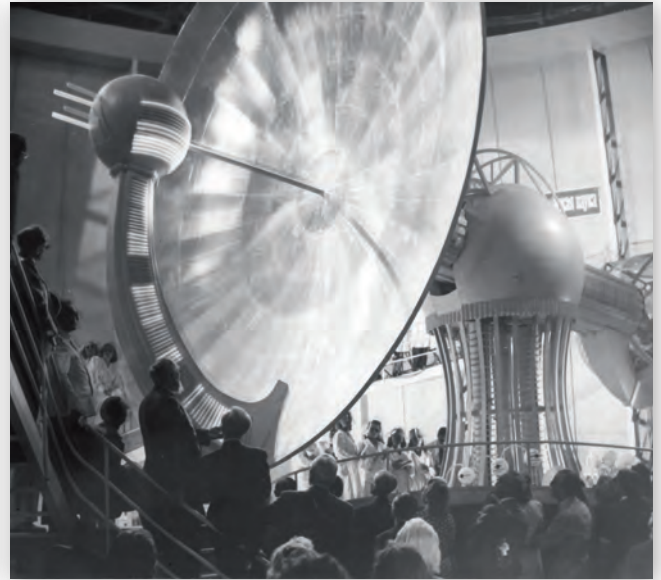
«Кадр из фильма «Щорс»



Кадр из фильма «Богдан Хмельницкий»



Юрий Екельчик (за камерой) и Григорий Александров (в светлой куртке) на съемках фильма «Весна»



«Кадры из фильма «Весна»

А сразу после войны Юрий Екельчик с режиссером Григорием Александровым снимает комедию «Весна» (1947). И в этом фильме блистательную игру актеров дополняет виртуозная работа оператора. Каждый эпизод фильма – это своеобразный дивертисмент оператора, демонстрация самых разнообразных изобразительных средств. Здесь и белое на белом в эпизоде в Институте Солнца, и снятая днем с красным светофильтром ночь на московской набережной, и любимый прием – проход героев фильма по павильонам киностудии, между натянутыми тюлями, с переходами из ярко освещенного помещения на темный двор, и эпизоды в театре с изысканным ритмическим чередованием светлых и темных зон.

В 1947 году Юрий Екельчик приступает к съемкам большой батальной картины с многотысячными массовками «Сталинградская битва» (реж. Владимир Петров, 1949). Основой изобразительного решения этой грандиозной исторической эпопеи стали идеально закон-

ченная композиция кадра и тщательная обработка пластики лиц и фигур за счет освещения. Натурные эпизоды боев снимались при контровом или полуконтровом свете, чтобы создать более обобщенную картину происходящего. Несмотря на условность, такое изобразительное решение обладало художественным совершенством и оказывало сильное эмоциональное воздействие.

Для раскрытия грандиозности происходящих баталлий Екельчик постоянно использовал проезды. Порой длина рельсовых путей, которые нужно было для них проложить, достигала 200 м. Проезд начинался со средних или крупных планов, продолжался на общем и завершался опять на среднем. Такой прием в дальнейшем стали часто использовать для съемки батальных сцен.

В полной мере творческий подход Екельчика проявлялся при решении сложных художественных и постановочных операторских задач. Если же задачи были ограничены, то он просто работал на высоком профессио-

нальном уровне, как в фильмах-спектаклях «Ревизор» (1952) и «Мы с вами где-то встречались» (1954).

И все же Екельчик постоянно искал новые изобразительные формы. Он первым начал проводить экспериментальные съемки на горизонтальный широкоэкранный кадр. В этом формате Михаил Калатозов изначально планировал снимать фильм «Первый эшелон». Но реализовать планы не удалось, и картина снималась в классическом формате. Почти весь съемочный период Екельчик провел в тяжелых условиях на целине. Однако завершить картину ему не удалось – он умер. Заканчивал фильм Сергей Урусевский, чьи изобразительные пристрастия были близки Екельчику. «Первый эшелон» вышел на экраны в 1955 году. А через два года Калатозов и Урусевский сняли «Летят журавли». Пришло время нового изобразительного стиля.

Теперь композиционный и световой академизм Юрия Израилевича Екельчика может показаться несколько вычурным, но его совершенное мастерство поражает и сегодня. ■



На съемках фильма «Сталинградская битва»