

(Продолжение. Начало в «Советском фильме № 10).

ВЫСОКИЕ ПРИНЦИПЫ

Э. САВЕЛЬЕВА, заслуженный деятель искусств РСФСР

О «Тринадцати» можно рассказывать очень много, например, то, как дирекция не приняла наш первый материал, считая его «формалистическим»... Теперь известно, что эта работа была высшего класса, которая после «Пышки» открыла новую грань таланта Волчека как оператора-художника. Она дала представление не только об образе пустыни, которую мы все познали в естественных условиях, но и о Волчке как о пытливом художнике. Впоследствии другие операторы, снимая фильмы о пустыне, делали это с оглядкой на «Тринадцать». Позднее история подтвердила, что картина была снята не только правильно, но и очень интересно, и те первые замечания дирекции, которые шли в ее адрес, были забыты, а картина до сих пор является эталоном изобразительного решения фильма.

«Тринадцать» уже более сорока лет шестует по экранам не только нашей страны, но и за рубежом. Эта картина превзошла как по идейно-художественному, так и по техническому исполнению американский аналог «Битва за пустыню».

Условия, в которых создавался фильм «Тринадцать», могли выдержать только сильные, непоколебимые люди. Таким был Борис Израилевич. Он обладал сильным характером, способным создавать вокруг себя атмосферу уверенности, надежности. Все, кто с ним работал, любили

его как мастера и как человека. Любили и работали так же, как и он, самоотверженно. А в результате — на экране искренность и правдивость.

Борис Израилевич Волчек всегда был в поиске.

Картина «Тринадцать» в биографии Волчека сыграла решающую роль в укреплении такого творческого союза, как Ромма—Волчек, начавшегося с «Пышки».

Они сошлись в доверии друг к другу, во взглядах, вкусах, и их дружба с этого момента стала нерасторжимой. Это были единомышленники в искусстве, которые, на мой взгляд, могли делать чудеса.

Итак, две картины — «Пышка» и «Тринадцать» — показали, что союз Ромма — Волчек вошел в историю кинематографа как союз великих художников-мастеров, умеющих снимать социально направленные фильмы и новаторски от картины к картине, выражать свои идеи, чувства.

Следующий памятный период в жизни нашего коллектива — «Лениниана» (я причисляю себя к нему, потому что 25 лет работы в этом коллективе дают мне право сказать, что это был наш коллектив). Это 1937 год — съемки картины «Ленин в Ок-

тябре». Этот период стал решающим не только для Ромма и Волчека. Он был решающим в судьбе самой киностудии «Мосфильм». Студия была награждена в связи с созданием фильма «Ленин в Октябре» орденом Ленина. Именно на эту картину и на ее создателей — Ромма и Волчека — была опора коллектива студии, и они студию не подвели.

Картина была создана в очень короткий срок — за три месяца, 6 ноября 1937 года, в день праздника 20-летия Великого Октября, фильм сдавался в Большой театр Союза ССР на торжественном заседании ЦК партии, где его восторженно приняли. И тогда же решением ЦК было предложено доснять один эпизод — взятие Зимнего дворца, которого в фильме не было. На это ушло еще два месяца. Надо было построить фасад Зимнего дворца в один этаж с колоннами и Дворцовую площадь. И это было построено на территории студии. Это было грандиозное строительство для масштабов студии, осуществленное главным художником студии Дубровским-Эшке. Всем, наверное, памятна кованые ворота Зимнего, которые специально были изготовлены для съемок на одном из московских заводов, а затем постав-

лены в декорации. Через них моряки Балтики и рабочие Питера брали штурмом Зимний дворец.

Только теперь, по прошествии многих лет, начинаешь осмысливать: какая же масштабная выполнена работа и какое требовалось мастерство мосфильмовцев! Декорация строилась легко, без натуги, с каким-то очень четким знанием дела. И самое важное — с желанием. Ведь фильм создавался о Владимире Ильиче Ленине, и это воодушевляло.

Если говорить о Волчке как о художнике, то надо сказать, что в разных картинах его мастерство было абсолютно разным. «Пышка», «Тринадцать», «Ленин в Октябре» — во всех этих фильмах совершенно разная трактовка изобразительного решения, хотя почерк Волчека.

На этих фильмах Волчек сформировался в большого художника. И Волчека-художника никогда нельзя спутать ни с кем. Почерк его особый. Не Волчека искали в картине, а по картине говорили о Волчке. Он подходил избранно к тому, над чем работал, — в каждом отдельном случае. Так, например,

документализм фильма «Ленин в Октябре» сливался в фильме с кинохроникой исторических событий. Хотя в этом фильме нет ни одного документального кадра, однако теперь уже кадры из фильма «Ленин в Октябре» используют в других фильмах как исторически документальные.

Я уже говорила, что картина «Ленин в Октябре» была сделана в течение трех месяцев. И дополнительно еще через два месяца мы завершили съемки площади Зимнего дворца. Картина, как вы знаете, пересмотрели (и не по одному разу) все. А на экране она вот уже 42 года. И это, наверное первая картина, которая сказала о революции, о первых ее днях, а также об образе Ленина точные правдивые слова.

Надо отдать должное Б. В. Щукину — актеру, который воплотил образ Ленина с полной отдачей внутренних сил. Он очень стремился приблизиться к первоисточнику. Первая серия «Ленинианы» где-то носила да же избыточное подражание тем документальным кадрам, с ко-

Х У Д О Ж Н И К А

торых лепился образ Владимира Ильича. А мы знаем, что первые съемки В. И. Ленина производились на 16 и 20 кадров, а проектировались на 24 кадра. Таким образом, происходило выпадение фаз движения, и оно становилось скачкообразным, не соответствовало естественному движению. А Щукин строил внешний образ Ленина, исходя из виденных кадров.

Несомненно, хроникальные кадры В. И. Ленина имели воздействие на создаваемый Щукиным образ. Но мне кажется, что Б. В. Щукин, еще и сам сильно волновался при исполнении этого образа, что и привело к избыточной динамике. Вскоре фильм просмотрела Надежда Константиновна Крупская. Она одобрила. Но сделала замечание, что образ Владимира Ильича не должен быть светлым и нервным. Это замечание Н. К. Крупской учли Ромма, Щукин и Волчек.

Во второй серии ленинианы — «Ленин в 1918 году», как известно, Б. В. Щукин вел себя уже по-другому. Не внешний рисунок поведения, а гений Ленина, его интеллект, размышления над событиями стали основной и главной темой всего произведения. Такой настрой диктовал Волчке свои стилистические решения. Любая сцена фильма — будь то показ Ленина с Дзержинским или с Горьким, или с рабочим Василием —

привлекала Волчека-художника в первую очередь как выражение человеческих взаимоотношений, психологических акцентов и идейных убеждений и позиций В. И. Ленина. Особенно эти свойства раскрыты в сценах, где В. И. Ленин сталкивается или высказывается о врагах революции (например разговор с Дзержинским по телефону об аресте спекулянтов во время голода, о которых он говорит «...что их следует немедленно расстрелять...»). Или сцена встречи Ленина с кулаком на кухне. Кулака играл великолепный актер Н. С. Плотников. Здесь Б. В. Щукин особенно ярко показал ум и непреклонную классовую ненависть к кулачеству, именно это выразил Щукин. Поэтому и у Бориса Израилевича нашлись иные в этом случае краски для этого фильма. Он уже больше волновался не по поводу портретного сходства с Лениным, а искал особенности его взгляда и решимости, выражения глаз, пронзительности, ума и т. д.

Все, вместе взятое, и было главным для Волчека в фильме «Ленин в 1918 году», оно и стало новой ступенькой в его изобразительном творчестве.

Как же следует говорить о Волчке как о художнике, который внес многое не только фильмами, им снимавшимися,

но чем-то иным, в историю изобразительного искусства советской школы? С очень высоких позиций. После перечисленных этапных фильмов у Б. И. Волчека было еще много замечательных, интересных картин, о чем нужно говорить особо, разбирая их творческие достоинства и просчеты с полным уважением к нему как художнику.

Однако нельзя полагать, что можно отделить человеческую личность от того, что делает художник. Поэтому так много в его творчестве высококачественных, которые всегда звучали с принципиальным гражданским пафосом, и это в свою очередь определяло его содружество с М. И. Роммом.

Была группа людей, которая называлась «коллективом Ромма-Волчека», и этим все объяснялось: принципиальная творческо-художественная и человеческая позиция. Очень высокие принципы М. И. Ромма и Б. И. Волчека всегда настраивали коллектив на какой-то заряд, и люди работали в этом коллективе долгие-долгие годы. Мне хотелось бы подчеркнуть глубокую партийность этого коллектива, который многому и меня научил. Много было сложностей



в работе коллектива. Они обили и объединяли нас, но и заставляли всегда преодолевать их.

В памяти остается только светлое. Борис Израилевич умел влиять на людей своим внутренним достоинством и каким-то высоким душевным авторитетом. Это влияние он оказывал и на М. И. Ромма. И я думаю, что, если бы Михаил Ильич с этим не был бы согласен, то надо полагать, что такой длительной дружбы у них не возникло бы.

Кроме того, Волчек оставил глубокий след тем, что воспитал целую плеяду блестящих учеников, ставших впоследствии с ним вровень.

Есть художники, которые никогда не остаются в одиночестве, вокруг них всегда люди. Таким был Б. И. Волчек. Он никогда не ходил один. За ним всегда шли люди: его ученики, мастера, друзья, осветители, студиинные рабочие, костюмеры, режиссеры. И все с большим уважением и необыкновенной почтительностью всегда к нему относились.

При всей сложности характера Борис Израилевич был веселым и остроумным человеком. Удивительно домашним. А в общественном долге исходил из позиций высокой принципиальной гражданственности. Недаром в его биографии

в конечном счете стал проявляться интерес к самовыражению этих позиций.

В своем творчестве он выступил с картиной «Обвиняются в убийстве» в качестве режиссера, картиной, глубоко гуманной и гражданской.

Незадолго до смерти он рассказал историю, на основе которой хотел снять фильм, — о ночном батальоне летчиков во время Великой Отечественной войны, которые летали на У-2 и появлялись неожиданно в разных точках в тылу врага, поражая его. Эта тема, как и тема фильма «Обвиняются в убийстве», была высокого гражданского накала. Ему не удалось ее осуществить. Но я убеждена, что успеет он ее снять — он поднялся бы еще выше в своих требованиях к решению этой проблемы.

С Борисом Израилевичем мне пришлось работать по восьми картинам в качестве ассистента оператора, оператора, а затем по четырем картинам совместно с ним в качестве сопостановщика-оператора. И какой бы мерой моего участия ни оценивался наш с ним творческий союз на протяжении многих лет, Борис Израилевич всегда остается для меня учителем.

На снимке: кадр из фильма «Ленин в 1918 году».

Сов. фильм 1980, 21 марта