

Михайло ЗАХАРЕВИЧ

## СЦЕНОГРАФІЯ ЙОСИПА ШПІНЕЛЯ НА КОНУ ТЕАТРУ ІМ. І. ФРАНКА. МОДЕЛЮВАННЯ “ВЕЛИКОГО СТИЛЮ” (1920–1921)

Ім'я Йосипа Шпінеля – автора цікавих сценографічних робіт – не зафіксувалося гідно на сторінках історії театру, і не збереглося розуміння вагомості його творчості для нашого театру. Це прізвисько відсутнє в інформаційних додатках до книги “XX років театру ім. І. Франка” (К., 1940). Годі його шукати у книжці “Записки суфлера” Л. Білоцерковського (К., 1963). Щодо дослідження О. Борщаговського “Путь театра” (М., 1948), то там у підписі під світлиною з вистави “Містечко Ладеню” замість прізвищ Й. Шпінеля і С. Манделя як сценографів стоїть прізвище... А. Петрицького. У репертуарному списку театру, вміщеному як додаток до тексту книги Р. Коломійця “Франківці” (К., 1995) переплутані вистави, які оформлювали окремо Й. Шпінель та Ю. Магнер. У жодній публікації про мистецтво франківців прізвище Й. Шпінеля не було розшифровано біографічно і творчо.

Наше завдання – реконструювати життєвий шлях художника та оцінити значення його таланту для стартового періоду франківців. Правда Й. Шпінель увійшов в історію мистецтва як особистість визначна передусім у царині кіно. Його заслуги перелічені у виданні “Кино. Энциклопедический словарь”: “Шпінель Йосип Аронович (7.10.1892 – 2.07.1980) – радянський художник. заслужений діяч мистецтв РРФСР (1940). З 1927 р., після закінчення Вхутемасу, працює в кіно. Для творчості Шпінеля характерне прагнення до монументальних образів. Його декорації виразні, лаконічні. Працював з режисерами О. Довженком, С. Ейзенштейном, М. Роммом, Г. Тасиним, Г. Рошалем, Ю. Райзманом, С. Юткевичем та ін. Серед його найзначніших фільмів: “Нічний візник”, “Арсенал”, “Пампушка”, “Олександр Невський”, “Машенька”, “Іван Грозний”, “Змова приречених” (Державна премія СРСР, 1951), “Сестри”,

“Вісімнадцятий рік”, “Похмурий ранок” та ін. Виступав і як театральний художник. З 1928 року вів педагогічну роботу. З 1940 року – у ВДІКу (з 1965 року – професор)” [1].

Монографія кінознавця Тамари Тарасової-Красіної про творчість Йосипа Шпінеля, що побачила світ у Москві 1979 р., дає нам можливість подати бодай коротку біографію митця та окремі відомості про його співпрацю з франківцями [2].

Йосип Аронович Шпінель народився 1892 р. в Білій Церкві в багатодітній родині вчителя (був восьмою дитиною). Рано помер батько. Мати і сестри заробляли шитвом. Старші брати давали уроки і вчилися самі: складали екзамени на атестат зрілості, щоб одержати в подальшому вищу освіту.

До гімназії Йосипові вступити не вдалося. Закінчивши заняття у приватній школі, він поїхав до Києва,



Сцена з вистави “Містечко Ладеню” Л. Первомайського. Художники – С. Мандель, Й. Шпінель. Київський театр ім. І. Франка. 1932 р.



Амвросій Бучма – Баренд у виставі “Загибель “Надії” Г. Гейерманса. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1920 р.

і хоч мріяв вчитися живопису і малюнку, на наполягання рідних вступив на архітектурне відділення: воно забезпечувало певніше майбутнє. Викладання в училищі було на високому рівні.

У Києві, відвідуючи музеї, театри, юнак зробив для себе відкриття: в театральних декораціях поєднуються архітектурне й живописне начала, об’єднані у сплаві сценічної умовності.

У ті роки виявилися його тривкі художні симпатії – Петров-Водкін, Ель Греко. Філософська глибина змісту, суворість форми, масштабність рішення теми, поетичне бачення та узагальнення, свобода від зайвих деталей приваблювали майбутнього майстра ще з юности.

Молодий архітектор був рекомендований до Академії мистецтв. Але вступити до Академії не вдалося – почалася Перша світова війна. Шпінель працює у Києві помічником у свого недавнього педагога – архітектора Рикова, який підтримав його естетичні уподобання, розвинув творчу сміливість.

Потім – армія, муштра, повернення до Києва, де під час громадянської війни за завданнями ревкому він творить плакати, розмальовує агітаційні панно.

Удруге Шпінель опиняється серед бійців Червоної армії як член військово-будівельного загону, з яким пройшов Південну Росію, Україну, Кавказ.

У другій половині 1920 р. загін стояв у Черкасах, де тоді працював Театр ім. І. Франка, прибувши сюди з Вінниці тимчасово без свого штатного художника Матвія Драка.

З монографії Т. Тарасової-Красіної: “Шпінель познайомився з головним режисером театру Гнатом Юрою і його провідним актором Амвросієм Бучмою. Дізнавшись про те, що молодий боєць будівельного загону за професією архітектор і за покликанням художник, Юра і Бучма звернулись до нього з проханням терміново оформити кілька вистав. І от з почуттям деякого побоювання і радості Шпінель узявся до роботи. З костюмами і реквізитом було простіше: можна було використати дещо із запасів місцевого театру. Створення ж декорацій стало справжнім випробуванням його здібностей.

Незважаючи на надто короткий термін підготовки і більш ніж скромні запаси матеріалів, він відважився на досить сміливий крок. Не обмежуючись площинними “фонovими” декораціями, заходився споруджувати об’ємні, а це навіть у мирний час практикували далеко не всі театри.

Каркаси декорацій збивали з дощок, планок, жердин, – усього, що могли роздобути. На каркаси натягалися аркуші обгорткового паперу, який художник розписував малярною щіткою. Фарби роздобув у малярній майстерні. Були виготовлені декорації і задники до чотирьох вистав. Особливо складним було оформлення п’єс “Герцогиня Падуанська” Оскара Вайльда та “Гайдамаки” Т. Шевченка. На маленькій сцені художникові, завдяки його прекрасному знанню законів перспективи, вдалося створити ілюзію великого простору. У першому випадку це була площа італійського міста, у другому – внутрішнє приміщення собору. Професійне вміння архітектора максимально використовувати заданий майданчик допомогло Шпінелю так організувати площу сцени, щоб надати постановникам вистави свободу в побудові мізансцен.

Тепер годі вести мову про художню вартість цих майже імпровізованих декорацій, але, безумовно, в них знайшли відбиток Шпінелеве знання різних епох і стилів. А головне, в цій роботі, виконаній на одному диханні, з ентузіазмом, він уперше відчув щасливу можливість сполучати знання і досвід архітектора з творчістю рисувальника та живописця. Минуть роки, і в своїй роботі для кіно він буде як художником, так і будівельником. Але тоді це було перше відчуття поєднання двох начал”[3].

Зробимо суттєві уточнення. По-перше, Йосип Шпінель оформив для франківців не чотири, а дванадцять (!) вистав. Перші одинадцять – у 1920–1921 рр.:

“Ревізор” М. Гоголя (1920 р., постава С. Семдора), “Пан” Ш. Ван Лерберга (1920 р., постава Г. Юри), “Йола” Ю. Жулавського (1920 р., постава Г. Юри), “Уріель Акоста” К. Гуцкова (1921 р., постава С. Семдора), “Лікар з примусу” і “Манірниці” Ж.-Б. Мольєра (1921 р., постава В. Васильєва), “Мірандоліна” К. Гольдоні (1921 р., постава А. Бучми), “Велетні півночі” Г. Ібсена (1921 р., постава А. Бучми), “Цар Едип” Софокла (1921 р., постава Г. Юри) та згадані у монографії “Гайдамаки” за Т. Шевченком і “Герцогиня Падуанська” О. Вайльда (обидві – 1921 р., постава Г. Юри).

Монографія Б. Львова-Анохіна “Амвросій Максиміліанович Бучма. 1891-1957” подає виконаний того часу Йосипом Шпінелем експресіоністично промовистий малюнок-портрет актора в ролі Баренда із “Загібелі “Надії” Г. Гейерманса. Цю виставу А. Бучма здійснив як режисер з художником М. Драком у червні 1920 р., але йшла вона й пізніше, зокрема, у Черкасах. Ймовірно, Й. Шпінель малював актора у гримвбиральні в перерві між виходами на сцену. Художньою вартістю малюнок, якому надана стилістика скульптурного погруддя, як на наш погляд, перевершує всі іконографічні зразки із досє Амвросія Максиміліановича. У виразі обличчя “моделі” домінують дві риси, що природа поєднала в людській та акторській природі А. Бучми – мужня воля і тонка, вразлива душа.

Нам поталанило знайти в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України ще чотири Шпінелеві замальовки молодого Бучми у франківських виставах того часу: “Базар” В. Винниченка, “Пан” Ш. Ван Лерберга, “Йола” С. Жулавського та “Мірандоліна” К. Гольдоні. Нині вони оприлюднюються вперше як свідчення яскравого таланту художника, на якого творчість унікального актора А. Бучми з його крупною пластичною та емоційною фактурою справила сильне враження.

Художникові й артисту довелося ще не раз зустрічатися у спільній роботі в кінематографі, зокрема, під час знімання картин “Напередодні” (1928 р., ВУФКУ, Одеса, реж. Г. Гричер-Чериковер; А. Бучма – Сашко-музикант), “Нічний візник” (1929 р., ВУФКУ, Одеса, реж. Г. Тасін; А. Бучма – старий візник Гордій Ярошук) та “Іван Грозний” (1945 р., випуск на екрани – 1958 р., “Мосфільм”, Москва, реж. С. Ейзенштейн; А. Бучма – Олексій Басманов).

Через десять років, 1932 р., вже в Києві, Й. Шпінель разом із художником С. Манделем створює оформлення вистави “Містечко Ладеню” Л. Перво-

майського у поставі Г. Юри. Які були причини дуєтного сценографічного авторства?

У київській газеті “Пролетарська правда” від 15 січня 1932 р. була надрукована інформація Юхима Зорі “Франківці на штурмі”: “Франківці, анітрохи не знижуючи якість постави, взялися виготовити п’єсу Л. Первомайського “Містечко Ладеню” протягом двох тижнів...” [4]. Це був (у дусі того часу) експеримент соцзмагання на ниві мистецтва. Театр прирівнювався до промислового підприємства. Шефом франківців був, як писав автор інформації, “героїчний кабелевий завод, що закінчив п’ятилітку за два з половиною роки”. Те саме цього разу мав робити і театр. Автор констатував: “Штурмова хвиля підносилася щодня вище.”

Завод “зобов’язався виготовити до 11 січня конструкції, мобілізувавши на цю роботу конструктор-



Амвросій Бучма – Арно у виставі “Йола” С. Жулавського. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1921 р.





Амвросій Бучма у виставі “Пан” Ш. Ван Лерберга. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1920 р.



Амвросій Бучма у виставі “Базар” В. Винниченка. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1921 р.

ське бюро, інженерно-технічні сили та комсомольську бригаду. Підшефний Н. Полк дав робочу силу й транспорт, щоб привезти з заводу конструкції та матеріали” [5].

Ясна річ, впоратися за такий час одному сценарфаві було б надто складно. Сценічний простір нагадував навислу диспропорційну брилу, в якій вирізнялися абриси будинків провінційного містечка. Людське житло, ніби від землетрусу, виглядало перекошеним, зім’ятим, зішуденим. Атмосфера хаосу, тривоги, непевності. За сюжетом п’єси люди провінції мали пробудитися до нового життя, зрозуміти його смисл.

До подібного матеріалу Йосип Шпінель був підготовлений добре. Беручи участь у зйомках на Одеській кіностудії ВУФКУ фільму режисера Г. Гричера “Крізь сльози” (інсценізація за Шолом-Алейхемом), художник робив замальовки з натури у Вінниці, де тоді ще збереглися рештки єврейського гетто.

Біограф Й. Шпінеля занотовує: “На малюнках – будиночки, що вросли в землю, вулички, що спинаються вгору і тонуть у непролазній грязюці, тісні надвір’я, дахи, що ніби валяться один на одного” [6]. Від цих документальних зорових образів – крок до оформлення “Містечка Ладеню”.

До речі, подібне враження справляє сценографія знаменитого німецького фільму “Блакитний янгол”,

знятого 1930 р. Ймовірно, що Й. Шпінель, на той час – людина кіно, бачив цю першу німецьку звукову стрічку. Інтер’єр – тісне, у тютюновому димі кабаре провінційного містечка; приватні житла незатишні, мов купе дешевого поїзда. Екстер’єр – вузькі, покручені й брудні вулиці, перекошені будиночки, вицвіла реклама блаженських крамничок, тьмяні промені нічних ліхтарів. Морок існування. У кожному з цих випадків фіксуємо спорідненість експресіоністичної сценографії в театрі і кіно.

Отже, дебютні постанови Й. Шпінеля на сцені франківців були не просто вдалим, а концептуально значущими: в них, в умовах технічно убогого кону, викристалізувався “великий стиль” колективу, започаткований М. Драком.

Ставши вже досвідченим художником кіно, Йосип Шпінель не один раз згадував свій театральний досвід, набутий у франківців, і робив плідні теоретичні висновки. Про це його біограф пише: “Маленька сцена в Черкасах була першим майданчиком, де “архітектура без математики” (про таку мріяв він в юності, навчаючись на архітектурному відділенні Київського училища) у поєднанні з живописом народжувала чудо – виникала ілюзія тієї обстановки, в якій мала відбуватися дія. Саме в театрі можна було крім конструктивних рішень і світлових ефектів використати колір як засіб виразності. В цьому сенсі

досвід театральний, хоч який відмінний і специфічний, допомагав підійти до проблем кольору в кіно. Не заперечуючи відмінностей і особливостей роботи художника в театрі і в кіно, Шпінель разом з тим бачив безсумнівну користь в їх взаємному збагаченні”[7].

Поруч із М. Драком та Й. Шпінелем у 20-ті роки, вносячи своє розуміння у поняття “великого стилю”, творили сценографи Ю. Магнер, Г. Цапок, О. Хвостов, А. Петрицький, В. Комардьянков, Л. Чуп’ятков, Я. Штоффер, Б. Ердман, В. Шкляєв. У подальшій історії франківців “великий стиль” знає кілька модифікацій. Соціалістичний реалізм уподобав на цілі десятиріччя описове, життєподібне, а почасти натуралістично-фотографічне відтворення життєвого простору, картин природи. Цей штамп змінили безкраї можливості лаконічної образної сценографічної лексики, зародки якої можна впізнати у пошуках театральних художників 20-х років.

Партнерами франківської режисури від 20-х років тривалий час залишалися М. Драк, А. Петрицький, Б. Ердман, В. Шкляєв, Г. Цапок. Від 30-х років поняття “великого стилю” пов’язане з творчістю сценографів М. Уманського, І. Курочки-Армашевського, В. Борисовця, а далі – В. Меллера, М. Духновського, Ф. Нірода, Д. Боровського, Д. Нарбута, Д. Лідера, П. Лапіашвілі, М. Френкеля, Я. Нірода, С. Коштелянчука, А. Чечика, В. Карашевського, М. Глейзера, Б. Краснова, А. Александровича-Дочевського, М. Левитської, В. Кауфмана та ін.

“Мистецтво Національного театру, – писав режисер Сергій Данченко у кінці 90-х років минулого століття, – це мистецтво Великого стилю. Так історично склалося, таким цей театр прагнула бачити нація. Це вивіреність та ясність стильових виявів, очищення від усього неосновного, випадкового. Але це також відсутність стильового екстремізму, стильових крайнощів, стильових вибухів”[8].

До сьогоднішнього дня вистава “Тев’є-Тевель” (п’єса Г. Горіна за твором Шолом-Алейхема) у постанові С. Данченка 1989 р. не сходить зі сцени, вводячи глядачів у лабораторію класичного почерку театру. Лаконізм форми, образне узагальнення і масштабність думки сценографії Данила Лідера нагадує, зокрема, про зусилля Йосипа Шпінеля торувати цей шлях у початковий період діяльності франківців.

Нехай і недовго, Йосип Шпінель співпрацював з Театром ім. І. Франка активно й творчо, долаючи труднощі того складного історичного часу. Отож маємо всі підстави

визначити його плідну пошукову діяльність як значне мистецьке явище в біографії столичної сцени України.

1. Кино. Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – С. 503.
2. Тарасова-Красина Т. – Иосиф Шпінель (Путь художника). – М.: Искусство, 1979.
3. Тарасова-Красина Т. – Иосиф Шпінель (Путь художника)... – С. 27-29.
4. Юхим Зоря. Франківці на штурмі // Пролетарська правда. – К., 1932. – 15 січня.
5. Там само.
6. Тарасова-Красина Т. – Иосиф Шпінель (Путь художника)... – С. 37.
7. Там само. – С. 79.
8. “...І сто лицарів довкола велетенського столу!” Творчість С. В. Данченка кийівського періоду (1978–2001) за матеріалами театральної преси. – К.: Київська нотна фабрика, 2007. – С. 8-9.

Амвросій Бучма у виставі “Мірандоліна” К. Гольдоні. Рисунок художника Й. Шпінеля. Київський театр ім. І. Франка, 1921 р.

