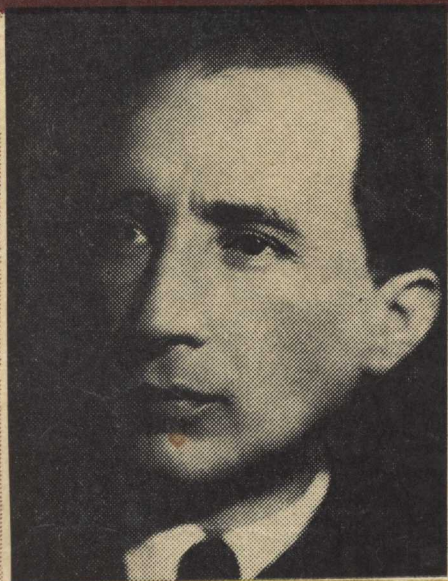


Мастера
советского
театра
и кино



Т. Тарасова-Красина

Иосиф
Шпинель

Мастера советского театра и кино

**Иосиф
Шпинель**



Мастера
советского
театра
и кино

Т. Тарасова-Красина

Иосиф
Шпинель
(Путь художника)

Москва
«Искусство»
1979 г.

ББК 85. 543 (2)

Т 19

Т $\frac{80106-123}{025(01)-79}$ 214-79

4910020000

© Издательство «Искусство», 1979 г.

В наших советских фильмах встречаются примеры того, как художник, найдя свое органическое место в картине, становится ценной творческой величиной. Тому свидетельство — практика таких мастеров, как Шпинель... Егоров.

С. Юткевич

В наши дни, говоря о художнике кино, его справедливо называют полноправным соавтором фильма. В самом деле, если драматург — автор замысла и сюжета, если его творческим воображением рождены герои и все их взаимоотношения, то режиссер воплощает литературную основу фильма — сценарий — в кинематографическом действии, актеры создают образы героев, художник — ту материальную среду (атмосферу действия), в которой живут и действуют персонажи. Оператор фиксирует на пленке результат совместной работы всех участников создания фильма: разработанную режиссером мизансцену, игру исполнителей, окружающую их обстановку, усиливая идейное и художественное звучание произведения своими выразительными средствами: точно выбранной точкой съемки, выразительным ракурсом, использованием свойств оптики, композицией и освещением.

Теперь это знает каждый, кто в той или иной степени интересуется природой кино — синтетического искусства, впитавшего в себя элементы литературы и театра, живописи и музыки и вместе с тем глубоко отличного от всех смежных искусств.

Но если с первых шагов самого молодого из искусств роль режиссера, оператора и актера в создании фильма была бесспорна, значение художника в этом процессе было определено далеко не сразу. Не сразу такие компоненты кинопроизведения, как декорация, реквизит, костюм, перестали играть лишь подсобную роль и превратились в активное средство кинематографической выразительности. Из более или менее грамотно организованного «фона» действия они стали его жизненной средой и даже зачастую его участником. Нашему восприятию времени и места действия, нашему отношению к героям немало способствует образная характеристика, данная им художником фильма вместе с драматургом, режиссером, актерами.

Участие художника в создании фильма приобрело столь важное значение благодаря труду и таланту целой плеяды мастеров, поднявших изобразительную культуру кино на уровень высокого искусства.

Один из них — Иосиф Аронович Шпинель. На протяжении более четырех десятилетий его жизнь была связана с кинопроизводством. Его участие в создании более шестидесяти картин способствовало формированию стилистики советского киноискусства. Подлинно реалистическое, одухотворенное большой мыслью и глубоко самобытное по своему индивидуальному почерку, творчество этого крупнейшего мастера — целая эпоха в советском кинодекорационном искусстве.

Не всегда, восхищаясь талантливим произведением, мастерством его режиссуры, актерским исполнением, превосходной работой оператора, музыкой, зритель отметит труд художника. В отличие от оформления театрального спектакля декорационное решение фильма действительно может больше «растворяться» в единой художественной ткани картины. И вместе с тем атмо-

сфера действия фильма, его материальная среда играет не меньшую, если не большую роль, чем на театральной сцене. Подчиняясь общему замыслу произведения, декорационное решение помогает раскрыть его более ярко, сильно, выпукло. В истории советского киноискусства немало примеров того, каким активным, действенным компонентом фильма может быть его изобразительное решение, а оно в значительной мере — результат работы художника. Никогда не бывают «незаметны» или безлики декорации, созданные выдающимися мастерами советского кинодекорационного искусства разных поколений — Егоровым, Козловским, Енеем, Шпинелем, Дубровским-Эшке и их более младшими последователями — Каплуновским, Пархоменко, Мясниковым, Богдановым, Свидетелевым, Куманьковым и многими другими. Никогда не бывает случайной или лишней ни одна деталь в кадре. Далеко не нейтральную роль играет костюм в характеристике героя — исторической, социальной, индивидуальной. Создавая необходимую по замыслу фильма атмосферу действия в павильоне, художник организует ее и на натуре, так как часто бывает недостаточно правильно выбрать натурные объекты — необходимо дополнить их выразительными штрихами. Столь важные при съемке фильма средства, как выбор освещения, точки съемки и ракурса, определяются художником совместно с режиссером и оператором. В цветном кино художник — автор колористического решения фильма, его цветовой палитры.

Разве в памяти зрителей фильма «Мы из Кронштадта» (режиссер Е. Дзиган, сценарий Вс. Вишневского) вместе с героями-моряками не останется суровый и величественный образ времени? Этот образ скупыми и впечатляющими средствами нарисовали художник Егоров и оператор Наумов-Страж. Егорова по праву считают патриархом советского кинодекорационного искусства. Декорации, созданные им, неотделимы от действия

фильма, они участвуют в нем как живые герои. Вспомним лестницу бывшего барского особняка со спящими перед уходом на фронт матросами. Медленно поднимаясь вверх, камера показывает нам громадный, но уже потускневший портрет царской особы, тяжелые складки пыльных гардин. Эти остатки бывшего перечеркнуты жесткими штрихами штыков. Черные пятна бушлатов, тяжелое тело пулемета «Максим» — вот главные акценты декорационного решения, акценты, лаконично и ясно говорящие о революционной действительности.

А каменный лабиринт Эльсинора — декорации Е. Енея в фильме «Гамлет» режиссера Г. Козинцева? Трагедия живой души, светлого разума, мятущегося среди этих давящих стен, воспринимается особенно остро.

Или прекрасный в своей аскетической суровости, освобожденный от оперной экзотики образ Испании Дон Кихота, данный тем же Енеем в фильме Козинцева о рыцаре Печального Образа.

Посмотрев замечательную киноэпопею Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», мы унесем с собой словно вычеканенный из серебра облик великого русского полководца XIII века и неотделимую от него гармоническую в своей строгости и чистоте картину Древней Руси: снежных просторов, прекрасных белокаменных творений ее гениальных зодчих — творений, созданных на экране художником фильма «Александр Невский» И. Шпинелем.

Словно отблеск мрачной и бурной эпохи лежит на всей атмосфере действия фильма Эйзенштейна «Иван Грозный» — на тяжелых сводах и дворцовых галереях, на освещенных тревожным пламенем свечей соборных фресках. Работа Шпинеля в этом фильме помогает ощутить время со всеми его противоречиями, усиливает трагическую напряженность драматургических конфликтов.

Монументальная значительность, красота и выразительность пластической формы, образное решение атмосферы действия — таковы черты, присущие творчеству Шпинеля. Стремление к широким обобщениям, к поэтическому переосмыслению материала, который дает жизнь и история, особенно сближало этого художника с теми мастерами кино, которые отводили значительную роль изобразительному решению фильма. Шпинель работал в содружестве с величайшими режиссерами мирового и советского кино — Сергеем Эйзенштейном и Александром Довженко. Он был соавтором картин Михаила Ромма, Сергея Юткевича, Григория Рошала, Юлия Райзмана.

Начиная с конца 20-х годов творчество Иосифа Ароновича Шпинеля неразрывно связано с историей советского киноискусства. Одним из первых художник подошел к решению задач, связанных с наступлением эры звукового кино, в фильме «Петербургская ночь», поставленном режиссером Г. Рошалем по мотивам произведений Достоевского (1932). Принципиальные, важнейшие проблемы цвета на экране решались Шпинелем совместно с режиссером С. Эйзенштейном и оператором А. Москвиным в одном из эпизодов второй серии фильма «Иван Грозный» и затем в картинах «Заговор обреченных» (1950, режиссер М. Калатозов), «Великий воин Албании Скандербег» (1953, режиссер С. Юткевич), «Вольница» (1956, режиссер Г. Рошаль) и в целом ряде других.

Работу И. Шпинеля на кинопроизводстве считают законченной в 1966 году, когда был выпущен фильм «Год, как жизнь» режиссера Рошала — последний, в котором он участвовал как художник. Однако связь его с любимым искусством не прекращается. Шпинель — учитель нескольких поколений художников кино и операторов. Его преподавательская деятельность началась в 1928 году и продолжается поныне. Профессор Всесо-

озного государственного института кинематографии, он каждый год напутствует в творческую жизнь новую группу художников кино, которым за годы учения он постарался привить преданность родному искусству, взыскательность, высокую культуру. На всех студиях страны работают сотни учеников Шпинеля. И ученики его учеников. И в их работах продолжают жить и развиваться творческие принципы большого художника.

Первая встреча Шпинеля с кинематографом произошла в 1927 году. Он был приглашен на Одесскую киностудию ВУФКУ — художником картины «Сквозь слезы», которую ставил режиссер Гричер (Г. Чериковер). Иосифу Ароновичу было в то время тридцать четыре года. За плечами большой путь — жизненный, творческий. Он пользовался известностью как автор прекрасных работ в области графики. Гравюры художника приобретались многими музеями страны, экспонировались на выставках — союзных и зарубежных. Его имя не раз упоминалось в серьезных искусствоведческих исследованиях и критических статьях. Достоинствами графических композиций Шпинеля была их ясность, умение быть скупым и точным в передаче самых сложных явлений. Видимо, эти качества привлекли к нему кинематографистов. Однако для самого художника кино было в то время областью неизведанной. Ему предстояло познать многие специфические особенности новой для него профессии. А главное — узнать все о роли художника в сложном процессе рождения фильма.

К моменту встречи Шпинеля с кинематографом «великий немой», по возрасту почти ровесник художника, также прошел немалый путь — от развлекательного зрелища до большого искусства. За невиданно короткий срок претерпели поразительную эволюцию все компоненты, из которых слагается фильм, — его литературная

основа, режиссура, мастерство актера и оператора, а также декорационное решение, костюм, грим.

Русское кинодекорационное искусство начало складываться еще в дореволюционный период. На кинофабриках, именовавшихся в ту пору «ателье», среди массы ремесленников, наскоро соорудивших примитивные декорации, работали и театральные художники, вносящие в свою работу изобразительную культуру, знание эпохи и стиля. Однако заимствованная из театра кулисно-арочная декорация с рисованными задниками, с зачастую небрежно подобранным реквизитом, с особенно заметной на экране бутафорией продолжала быть помехой для создания жизненного, правдоподобного экранного зрелища и тем самым противоречила природе кино. Уже в 10-е годы появились попытки создания на экране более реалистической среды. Более тщательно выбираются натурные объекты съемок. Вместо бутафорских приобретается подлинная мебель, посуда, светильники. Большое внимание уделяется костюму. Но главным и принципиальным было введение объемной, трехмерной декорации, которая собиралась из стандартных архитектурных элементов — «фундуса», а затем дополнялась мебелью и реквизитом. Впервые на европейском континенте фундусная система была введена в кинодекорационное дело именно в России художниками Б. Михиным и Ч. Сабинским.

Технический и художественный уровень оформления фильма был поднят на новую ступень, но качественно он еще мало отличался от оформления театрального спектакля.

Открытие кинематографических средств выразительности в создании атмосферы действия принадлежит Владимиру Егорову. Прекрасно зная театр (он был автором оформления спектаклей Московского Художественного театра и в дальнейшем не порывал с работой театрального художника), он сумел почувствовать как

родство, так и различие этих двух искусств. В первом же своем фильме (это был «Портрет Дориана Грея», поставленный в 1915 году Вс. Мейерхольдом) Егоров построил декорацию, позволяющую использовать глубинную мизансцену и самые различные точки съемки. Тем самым он дал большие возможности режиссеру, актерам, оператору. Зритель получил возможность следить за действием с самых различных точек зрения, «двигаться» вместе со съемочной камерой в глубь игрового пространства, отчего возникало ощущение участия в происходящем на экране. И в дальнейших своих работах он освобождал интерьер от засилья ненужных подробностей, характерных для большинства фильмов дореволюционной русской кинематографии, зато немногие находившиеся в кадре предметы были выразительны и работали на действие. Егоров глубоко чувствовал эпоху, ее ритм и стиль и умел передать их самыми характерными чертами. Он следил за тем, чтобы выполнение декорации было добротным и достоверным. Одним из средств кинематографической выразительности Егоров считал светопись и широко использовал ее возможности. Весь замысел декорационного решения фильма Егоров разрабатывал в эскизах (сказывалась школа Московского Художественного театра).

Изобразительную культуру фильма обогатили такие художники, как Владимир Баллюзек, Сергей Козловский, Алексей Уткин. После победы Октябрьской революции все эти видные мастера кинодекорационного искусства немало способствовали становлению советского кино, принимая участие в создании фильмов, созвучных новой эпохе. И немало успехов первых и последующих лет связано с именами тех, кто заложил сами основы советской школы кинодекорационного искусства. Среди выдающихся фильмов начала 20-х годов были «Степан Халтурин» (художники В. Егоров и А. Уткин); «Слесарь и канцлер» (1924), «Закройщик из Торжка» (1925), «Его

призыв» (1925), «Крылья холопа» (1926) — все эти фильмы созданы при участии Егорова; «Аэлита» (1924, декорационное решение принадлежит С. Козловскому совместно с театральными художниками В. Симовым и И. Рабиновичем); «Папиросница от Моссельпрома» (1924, художники В. Баллюзек и С. Козловский); «Красные партизаны» (1924, художники Е. Еней и В. Егоров). Разнообразие художественных решений — от образной трактовки исторического материала в «Крыльях холопа», сатирической гиперболизации в «Слесаре и канцлере» до юмористически трактованного бытовизма «Закройщика из Торжка»; от романтики «Красных партизан» и условной конструктивистской фантастики «Аэлиты» до любовного и безыскусственного отражения повседневной жизни в «Папироснице от Моссельпрома», — это разнообразие говорит о том, что художники фильма достаточно широко владели средствами создания атмосферы действия в соответствии с идейной направленностью, тематикой, жанровыми особенностями каждого произведения.

При всем различии творческих индивидуальностей можно, на основании лучших работ художников уже в первой половине 20-х годов, судить о направлении развития советского кинодекорационного искусства. Это направление — в последовательном и строгом тяготении к реализму. Уже в лучших фильмах русского дореволюционного кино проявилось это стремление к простоте и жизненной правде. Советскому киноискусству с первых шагов была чужда помпезная пышность, присущая многим западным боевикам (особенно в США и Италии), или иррациональная, уводящая от действительности иллюзорность экспрессионистских фильмов (характерная для кинематографии Германии).

Итак, начало кинематографической деятельности И. А. Шпинеля совпало с расцветом советского немого кино. Великий немой достиг творческой зрелости. И бо-

лее того. Новаторские фильмы молодых режиссеров совершили подлинную художественную революцию, открыли перед киноискусством невиданное богатство выразительных средств. Именно в эти годы советский кинематограф завоевывает мировую славу. Миллионы зрителей всего мира восторженно принимали «Стачку», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» Сергея Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» Всеволода Пудовкина. Эти киношедевры вместе со смелыми экспериментами Льва Кулешова, Козинцева и Трауберга были великолепным началом. Пройдет всего несколько лет, и мир узнает Александра Довженко, поэтическую символику его «Звенигоры» и «Арсенала».

Это была пора поисков и открытий, ошибок и горячих споров. Обсуждению, пересмотру подвергалось все: проблемы драматургии и режиссуры, роль монтажа, вопросы мастерства актера и замены его выразительным типажом. Точки зрения нередко бывали самыми крайними и спорными. Бесспорным было одно — стремление служить искусством делу революции, прославлять ее завоевания, ее идеи, ее героев. И поиски новой формы были связаны прежде всего со страстным желанием выразить наиболее полно и ярко новое, революционное содержание.

Среди различных мнений относительно кинематографических средств выражения единой была, пожалуй, оценка значения изобразительных средств в создании кинопроизведения. Здесь не было принципиального расхождения даже между кинематографистами двух крайних направлений — сторонниками актерского кинематографа и кинематографа изобразительно-монтажного. В самом деле, кино — искусство прежде всего изобразительное. Зритель воспринимает идею, сюжет, образы действующих лиц — какими бы средствами, актерскими или типажными, они ни воплощались — через изображение на экране. Высокая культура

изобразительных средств характерна для лучших произведений как «режиссеров-традиционалистов», так и «режиссеров-новаторов». Вспомним для примера хотя бы два таких характерных в этом плане фильма, как «Аэлита» Якова Протазанова и «Конец Санкт-Петербурга» Всеволода Пудовкина.

И конечно, столь высокий подъем изобразительной культуры фильма был бы невозможен без участия мастеров кинодекорационного дела самого высокого класса.

Надо сказать, что большинство молодых режиссеров-новаторов сами были тесно связаны с изобразительным искусством, что не могло не отразиться и на их кинематографическом творчестве. Сергей Эйзенштейн начинал как карикатурист и театральный художник. Он был блистательным графиком. Его острые, выразительные рисунки часто предваряли работу над фильмом, являясь как бы изобразительной экспликацией. В широко известных теперь рисунках к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный» определены характеры и внешность действующих лиц (исходя из уже намеченных исполнителей), мизансцены, ракурс и точка съемки, композиция кадра, стиль декорационного решения и т. д. От живописи пришли в кино Григорий Козинцев, Сергей Юткевич, Александр Довженко. И все фильмы этих режиссеров отличает мастерское претворение достижений живописи в динамическую светопись экранного изображения. Учился скульптуре Михаил Ромм, и четкая законченность формы была свойственна всем его кинематографическим работам. Прежде чем стать реформатором киноязыка, практиком и теоретиком киноискусства новых форм, прошел большую школу художника театра и кино Лев Кулешов.

Этот перечень неполон, но достаточно показателен. Он говорит и о том, что изобразительное искусство было одним из истоков формирования искусства кино. И о том, что эта органическая связь осуществлялась людь-

ми, стремившимися поднять изобразительную культуру кино на уровень высочайших достижений мирового искусства.

Интересно отметить, что в своих поисках изобразительной формы кинематографическая молодежь, отрицавшая многие принципы «традиционного» кино, опиралась тем не менее на опыт испытанных профессионалов в деле создания материальной среды действия фильма. Так, С. Эйзенштейн привлек к работе над фильмами «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» Василия Рахальса. В работе над «Октябрем» участвовал В. Ковригин. Вс. Пудовкин и А. Головня сотрудничали с Сергеем Козловским, создавая «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга». Художником картин Козинцева и Трауберга «Шинель» и «СВД» был Евгений Еней. Еще раз подтверждается относительность деления кинематографистов на традиционалистов и новаторов. В самом деле, смелые эксперименты в области режиссуры, невиданное мастерство операторов Э. Тиссэ, А. Головни, А. Москвина — все это сочеталось с опытом художников, прекрасно знавших законы организации внутрикадрового пространства, умевших создать жизненную, достоверную среду действия, подсказать нужное освещение, выделить выразительную деталь и т. д.

В кино немого периода особое значение приобретала выразительность внешнего облика героев, которая частично восполняла отсутствие речи. В создании внешности персонажей, в разработке костюма и грима необходим был опыт художников.

Таким образом, к моменту встречи Шпинеля с кинематографом в участии мастеров декорационного дела высокого профессионального класса были заинтересованы режиссеры самых различных творческих почерков и направлений. И роль художника в фильме стала ролью соавтора режиссера и оператора в создании изобразительного ряда.

Начинающему художнику-кинематографисту было на чем и у кого учиться. Шпинель до сих пор вспоминает, какое впечатление произвела на него работа Енея в картинах мастерской ФЭКС. У Енея декорация, режиссерский визит, борьба теней и света — активный компонент кинематографического действия. В экранизации гоголевской «Шинели» режиссеров Козинцева и Трауберга художник намеренно гиперболизировал бытовые предметы, смещал плоскости в интерьере, создавая ощущение враждебной, неустойчивой действительности, внушающей страх маленькому человеку. В картине «СВД», посвященной эпизоду восстания декабристов, драматическое напряжение нарастало благодаря тревожному освещению интерьеров и бурным кадрам мятущейся природы, которая сама как бы участвует в сюжетных коллизиях. Авторы изобразительного решения этих фильмов — оператор Андрей Москвин и художник Евгений Еней — были удивительными мастерами светописа, и в их руках это было сильным средством создания образной атмосферы действия.

Среди кинохудожников разного почерка Шпинелю был близок Уткин, с его культурой, с его глубоким подходом к передаче черт исторической эпохи — качествами, присущими декорационному решению фильмов «Рассказ о семи повешенных» (1924), «Девятое января» (1925), «Степан Халтурин» (1925, совместно с В. Егоровым).

Но более всего он ценил тот вклад, который сделал в искусство экрана Владимир Егоров. Через много лет, суммируя свое отношение к основоположнику советского кинодекорационного искусства, Шпинель скажет:

«Лучшие черты киноискусства — народность, реализм, идейная взволнованность присущи в высокой степени работам Егорова... Он всегда обогащал каждый фильм...

Владимир Евгеньевич знает основы кинематографии... Он начертал такие пути, миновать которые работающему в кинематографии невозможно...»¹.

Основы кинематографии. Шпинель видит их прежде всего в идейности, народности, реализме. Потому что кино для него — это лишь одна область всего советского искусства. Но у этой области есть свои законы, свои выразительные средства. Их-то и предстояло познать художнику, вступившему на путь, открытый Егоровым и другими мастерами. Ему предстояло продолжить начатое ими.

В архиве И. А. Шпинеля сохранился эскиз первой в его жизни кинематографической декорации — к фильму «Глаза, которые видели» режиссера В. Вильнера. Картина состояла из трех новелл и рассказывала о дореволюционном прошлом бедных еврейских ремесленников, об угнетении их местными богачами, о пробуждении классового самосознания. Грустный юмор переплетался у героев фильма с неистребимой верой в жизнь, в добро. Снимал картину опытный оператор Н. Фаркаш, среди исполнителей была Юлия Солнцева, актриса, режиссер, ныне одна из ведущих мастеров кино.

На эскизе, небольшом по формату, выполненном в коричневатых тонах, изображена площадь местечка с примыкающей к нему частью узкой улочки. Покосившаяся кровля синагоги. Вросшие в землю домишки. Под этими убогими крышами могли ютиться Тевье-молочник и многие его собратья по горькой жизни. Рисунок графически четок, композиционно закончен. Однако его композиция подчиняется не законам графики, а законам пространственного решения. Взгляд уходит в глубину изображения, минуя первый и второй планы. Чувствуется, что художник учитывает производственную

¹ Цит. по: В. Е. Егоров. Театральное и кинодекорационное искусство. Каталог выставки. М., «Сов. художник», 1971.

кинематографическую задачу, стремясь организовать съемочную площадку. Этой площадкой была в данном случае территория студии, вернее ее двор, на котором и строилась декорация, причем художник включил в декорационный комплекс находившиеся там небольшие строения, преобразовав соответствующим образом их внешний вид.

Когда сейчас задаешь Иосифу Ароновичу вопрос о том, как удалось ему в первой же кинематографической работе подойти к самой сути — к пластическому, пространственному решению киноизображения, он со свойственным ему смешанным выражением застенчивости и лукавства отвечает: «Наверное, это оттого, что я был архитектором».

График. Архитектор. Человек, прошедший большую жизненную школу. Все это безусловно помогло художнику освоить профессию кинематографиста. Эскиз к фильму «Сквозь слезы» — работа скромная по сравнению с великолепными эскизами Шпинеля, сделанными уже через несколько лет. Но она примечательна именно тем, что стоит как бы на рубеже двух периодов его творческой жизни. В ней явственно ощущается и то, с чем он пришел в кинематограф, и те, пусть еще лишь намечающиеся, черты, которые будут свойственны Шпинелю — художнику кино.

В исследовании творческого пути В. Егорова автором монографии Е. Громовым дано сжатое определение происхождения профессии «художник кино». Она «формировалась на стыке разных искусств: театрально-декорационного и декоративно-прикладного, станковой живописи и графики, архитектуры и скульптуры». Творческая биография Шпинеля — самое убедительное подтверждение этому. А если побывать в его мастерской, где собрано многое из того, что сделано художником более чем за шесть десятков лет, видишь вещественные свидетельства тому, из скольких компонентов

складывается сложная и многоплановая деятельность художника фильма.

Чертежи архитектурных сооружений и предметов внутреннего убранства зданий. Эскизы лепных украшений. Инструменты для гравирования и гравюрные доски, запечатлевшие взволнованные и точные движения резца. И их оттиски на бумаге — сложные многофигурные композиции, пейзажи, портреты. На полках рядом с книгами по искусству, архитектуре, истории мировой культуры — книги, оформленные и иллюстрированные Шпинелем. В папках — карандашные наброски. Это и зарисовки с натуры и предварительные раскадровки к будущему фильму, рисунки предметов реквизита, мебели, костюмов. Живопись — главным образом портреты. Гуашь, темпера, акварель. Проникновенное внимание к главному в человеке — его характеру, состоянию души. Лаконичная строгость рисунка, простота поз. Вдумчивая работа с цветом — сдержанным и выразительным. (Кстати, на палитре художника и сейчас свежие краски: он работает над новым портретом.) Скульптура — обнаженная модель, жанровая фигурка — старый узбек на ослике (воспоминание о Средней Азии), эскиз абстрактной скульптуры для одного из фильмов, совсем маленькие фантастические фигурки, выполненные с тончайшим изяществом в каком-то неизвестном пластическом материале — они предназначались для украшения трона польского короля Сигизмунда в одном из эпизодов фильма «Иван Грозный». Эскизы театральных декораций: «Закат» Бабеля, «Приваловские миллионы» Мамина-Сибиряка. Программы спектаклей более полувековой давности, художник спектаклей — И. Шпинель.

Но больше всего здесь кинематографических эскизов к сорока с лишним картинам. И когда обращаешься к ним, видишь, что искусство Шпинеля-кинематографиста обладает всеми гранями его разностороннего талан-

та, оно впитало их в себя и переплავило в нечто новое. В его эскизах четкость и ясность, присущие лучшим образцам графики; чувство колорита и сила цветового акцента, взаимодействие тени и света, как на полотне живописца; умение организовать игровое, «жизненное» пространство, как в архитектурном проекте. В каждом эскизе — глубокое знание эпохи, претворенное в художественных образах. Но так же как кинопроизведение имеет свои особенности, отличающие его от произведений смежных искусств, так и эскиз к фильму, точнее эскиз декорационного решения, отличен от живописного полотна, рисунка или архитектурного проекта. Родственный всем им по средствам выполнения, он преследует другую цель — создать жизненное пространство фильма, живое, меняющееся, видимое в разное время, при разном освещении, с разных точек зрения, отражающее развитие драматургии фильма, а иногда и участвующее в этом развитии.

И потому-то первый кинематографический эскиз Шпинеля так интересен нам: он как бы веха, как бы рубеж, разделяющий, но и связующий докинематографический и кинематографический периоды его жизни. Связующий потому, что все сделанное и пережитое Шпинелем — художником и человеком, еще до того как он появился в павильонах Одесской киностудии, вошло бесценным вкладом в его творчество мастера кино.

Иосиф Аронович Шпинель родился в 1892 году в городе Белая Церковь в семье учителя. Большая семья, в которой Иосиф — восьмой ребенок. Ранняя смерть отца. Мать и сестры подрабатывают шитьем. Старшие братья дают уроки и учатся сами: готовятся к экзаменам на аттестат зрелости, к получению высшего образования. Наверное, это стремление учиться, получить возможность заниматься любимым, интересным делом и

было главным. Но это было и самым трудным для детей из бедной еврейской семьи, жившей к тому же в захолу-стном городке в черте оседлости.

Жизнь в семье Шпинелей была полна лишений и трудностей, но ее освещала радость взаимной любви, дружбы, стремления к знанию, к справедливости.

Что такое несправедливость, притом самая жестокая, родные и соседи мальчика, да и сам он с самого раннего возраста, познали вполне: зловещее пламя погромов время от времени озаряло квартал, где они жили. Но узнали они и другое: солидарность бедняков — русских, евреев, украинцев. Навсегда запомнил Иосиф Аронович семью украинского крестьянина, прятавшего его с сестрами и матерью в своей хате все дни, когда бушевали погромщики. Помнит он и русского солдата, предупредившего их о предстоящем погроме.

Волна революционных событий 1905 года докатилась до Белой Церкви. Среди воспоминаний детства — столкновения между восставшими и казаками, кровь на улицах. И в канун событий и позже, в разгар реакции, в городе действовали нелегальные рабочие кружки, активными участниками их были братья и сестры Иосифа. И хотя мальчику было всего двенадцать лет, он был посвящен в их деятельность. Ему даже давались несложные поручения, он был связным между отдельными членами кружка.

Здесь-то, приобщаясь к жизни, он встретил человека, который первым серьезно отнесся к его увлечению рисованием. Товарищ Петр — такова была партийная кличка студента Московского художественного училища, направленного социал-демократической партией в Белую Церковь для организации нелегальных кружков. Первые профессиональные советы вместе с ящичком красок в подарок мальчик получил от него. Товарищ Петр советовал ему учиться, рассказывал о художниках, о музеях, о выставках живописи. Но учиться рисо-

ванию в Белой Церкви было негде, не было там ни выставок, ни музеев. Да и дома считали, не без основания, что прожить с профессией художника будет нелегко.

Но недаром говорят, что призвание рождается прежде, чем профессия. В самом деле, Иосифу Шпинелю пришлось проделать большой путь, прежде чем стать художником-профессионалом. Думается, видение действительности и отношение к ней, художническое мировоззрение начало складываться у него очень рано. Потому-то оно с такой определенностью выразилось в первых же его графических работах. Расскажем об этом позже.

Закончив учение в частной школе (в гимназию поступить не удалось), Шпинель уехал в Киев, где жил и учился на медицинском факультете один из братьев. Позже туда перебрались и мать с сестрами.

Юноша устроился работать чертежником-землемером и одновременно стал готовиться в Киевское художественное училище. Он мечтал учиться живописи и рисунку, но по настоянию родных поступил на архитектурное отделение: оно обеспечивало более прочное будущее.

Преподавание в училище было поставлено отлично. Директор его, художник Мурашко, предъявлял высокие профессиональные требования как к учащимся, так и к педагогам. На архитектурном отделении Шпинель занимался у В. Н. Рыкова, который, узнав о тяготении юноши к изобразительному искусству, сумел раскрыть ему художественную, эстетическую сущность архитектуры. В классических ее образцах привлекала стройность форм, равновесие пропорций, своеобразная музыкальность линий. Это были произведения искусства, построенные на точном расчете. С другой стороны, вызывала уважение и восхищение глубоко гуманная задача архитектуры — организация необходимой человеку жизненной среды.

Из теоретических предметов особенно полюбилась история материальной культуры. Как она раздвинула кругозор юноши! Ведь он до того и представления не имел о смене эпох и стилей в истории развития мировой культуры. Большой радостью были занятия в классе рисунка. Будущие архитекторы рисовали гипсы и обнаженную натуру. Дома Шпинель продолжал заниматься, делал портретные наброски матери и сестер.

Не менее богатой школой стало для юноши соприкосновение с культурной жизнью Киева. Здесь он впервые услышал великие произведения музыки в исполнении выдающихся музыкантов, русских и иностранных. Здесь увидел и услышал Шаляпина. С галерки киевских театров аплодировал артистам Москвы и Петербурга. И сделал для себя открытие: театральные декорации содержат в себе архитектурное и живописное начало, объединенные в удивительном сплаве сценической условности.

Но, пожалуй, самое ошеломляющее впечатление произвела первая встреча с шедеврами изобразительного искусства. Киевский музей славился коллекцией живописи, русской и мировой, старой и современной. Событием в жизни учеников училища были выставки объединений русских художников — «Мира искусства», «Бубнового валета». До сих пор живет в памяти Шпинеля ощущение восторга, охватившего его перед полотнами Петрова-Водкина и в особенности перед «Купанием красного коня». По-видимому, масштабное решение темы, склонность к обобщению, к поэтическому видению, свобода от излишних деталей уже в юности привлекали Шпинеля.

В работах художников «Мира искусства» ученики архитектурного отделения находили помимо эстетического удовольствия немало для себя поучительного. От их внимания не ускользало, что на многих полотнах Сапунова, Бенуа, Сомова, Добужинского, Судейкина в

композицию необходимым элементом входила архитектура — в виде арок, фонтанов, колонн. Вспоминая об этом, Шпинель говорит, что он и его товарищи через работы «мирискусников» постигали эстетическое значение архитектуры, открывали для себя ее органическую связь с человеком и пейзажем.

Уже в те годы определились художественные пристрастия юноши, которым он не изменял и в дальнейшем. Петров-Водкин. Эль Греко. Философская глубина содержания. Строгость формы. Сопоставление укрупненного первого плана и удаленного заднего, что рождало удивительную глубинность композиции.

К моменту окончания училища Шпинель овладел основами профессии. Сохранился один из листов его дипломной работы. Это архитектурный проект здания дворца правосудия, выполненный в стиле ампир, — таково было задание. На сохранившемся листе мы видим внутренний разрез здания со всеми его помещениями, лестницами, декоративной отделкой в виде лепных фриз, колонн и полуколонн, с мебелью, люстрами, светильниками. И решение здания в целом и тщательная разработка деталей получили самую высокую оценку экзаменационной комиссии. Молодой архитектор был рекомендован в Академию художеств. Но этой заманчивой перспективе не суждено было осуществиться. Смятый, порванный во многих местах лист дипломного проекта (он чудом уцелел во время налета денкинцев на дом, где жили Шпинели) датирован 1914 годом: выпуск состоялся незадолго до начала первой мировой войны. Бурные, стремительные события потрясали страну, властно вмешивались в жизнь народа и каждого отдельного человека.

Первое время после окончания училища Шпинель работал в Киеве — помощником у своего бывшего педагога, архитектора Рыкова. Империалистическая война приводила все к новым жертвам. В Киеве при военном

кладбище началось строительство церкви, и Шпинель был приглашен принять участие в проектировании здания. Руководил строительством П. П. Фетисов — инженер, архитектор, прекрасный рисовальщик (его рисунки неизменно репродуцировались в архитектурных ежегодниках Петербурга), человек огромной эрудиции.

Фетисов, по признанию Шпинеля, оказал на него огромное влияние как на художника. Руководитель проекта сам был в архитектуре в первую очередь художником, а потом уже инженером. В своем молодом помощнике он поддерживал его эстетические устремления. Стараясь развить в ученике творческую смелость, Фетисов поручал ему самостоятельные решения. Он всецело поддерживал стремление Шпинеля продолжить учиться рисованию, одобрил его портретные зарисовки, дал немало полезных советов в этой области.

Работа начинающего архитектора прервалась в 1916 году: его призвали в армию и направили в полк, размещенный в Виннице. Мечту продолжить образование пришлось забыть на неопределенное время. Дни были заполнены военной муштрой. И все же он старался использовать каждую минуту, которую удавалось урвать: рисовал товарищей по полку. Некоторые из этих беглых набросков, сделанных легкими штрихами карандаша, сохранились. В них еще нет строгости и лаконизма, которые впоследствии приобрел почерк Шпинеля. Но в них уже ясно выражено внимательное и любовное отношение к натуре, к человеку.

Грянул октябрь 1917 года. Для Шпинеля, как и для большинства его товарищей по полку, революция была осуществлением самых заветных стремлений, которыми жили и за которые боролись его старшие братья и сестры еще в 1905 году.

«Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником». Эти слова принадлежат С. М. Эйзенштейну, но подписаться под

ними могут многие мастера советского искусства, в том числе Иосиф Шпинель. И хотя становление его как художника проходило сложными путями, но именно в первые дни после исторического переворота он ощутил уверенность в том, что своим искусством может стать полезным тому новому миру, который родился волею народа. Первое революционное искусство — агитационное — для многих советских художников стало важным этапом, а для некоторых — началом их пути.

Шпинель возвращается в Киев. По заданию ревкома он пишет плакаты, расписывает агитационными панно стены городской тюрьмы, откуда освободили политзаключенных. С самого начала гражданской войны принимает участие в оформлении агитпоездов, затем вступает в ряды бойцов Красной Армии. Случилось так, что революции понадобился не только его талант художника, но и опыт строителя: 211-й военно-строительный отряд Юго-Западного фронта, куда был зачислен Шпинель, кроме участия в боях занимался наведением мостов, переоборудованием зданий под госпитали и бани, сооружением укрытий.

Вместе с полком прошел боец Шпинель южную Россию, Украину, Кавказ. В 1920 году отряд стоял в городе Черкассы на кратком отдыхе. Там же в это время находилась труппа Киевского театра русской драмы (ныне Театр имени И. Франко), выехавшая из Киева, подвергавшегося бесчисленным бандитским налетам. Шпинель познакомился с главным режиссером театра Гнатом Юрой и его ведущим артистом Амвросием Бучмой. Узнав о том, что молодой боец строительного отряда по профессии архитектор и по призванию художник, Юра и Бучма обратились к нему с просьбой: срочно оформить несколько спектаклей. Дело в том, что театр не смог вывезти из Киева ни декораций, ни реквизита, ни костюмов. И вот со смешанным чувством некоторого страха и радости Шпинель взялся за работу. С костюма-

ми и реквизитом было проще: можно было использовать кое-что из запасов местного театра. Создание же декораций явилось настоящим испытанием его способностей.

Он решился на довольно смелый шаг, учитывая предельно краткие сроки и более чем скудные запасы материалов. Не ограничиваясь плоскими «фоновыми» декорациями, он принялся за сооружение объемных, что даже в мирное время практиковалось далеко не всеми театрами.

Каркасы декораций сколачивались из досок, планок, жердей,— всего, что удалось раздобыть. На каркасы натягивались листы оберточной бумаги, которую художник расписывал малярной кистью. Краски он раздобыл в малярной мастерской. Были изготовлены декорации и задники к четырем спектаклям. Особую сложность представляло оформление пьес «Герцогиня Падуанская» Оскара Уайльда и «Гайдамаки» Т. Шевченко. На маленькой сцене художнику, благодаря его прекрасному знанию законов перспективы, удалось создать иллюзию большого пространства. В первом случае это была площадь итальянского города, во втором — внутреннее помещение собора. Профессиональное умение архитектора максимально использовать заданную площадку помогло Шпинелю так организовать площадь сцены, чтобы предоставить постановщикам спектакля свободу в построении мизансцен.

Невозможно теперь судить о художественных качествах этих почти импровизированных декораций, но безусловно в них нашло отражение знание Шпинелем различных эпох и стилей. А главное, в этой работе, выполненной с энтузиазмом и, как говорится, на одном дыхании, он впервые ощутил счастливую возможность сочетать знания и опыт архитектора с творчеством рисовальщика и живописца. Пройдут годы, и в своей работе для кино он будет равно художником и строите-

лем. Но тогда это было первое чувство единства двух начал.

Короткая передышка кончилась. Шпинель снова воевал, строил мосты, блиндажи, госпитали. После демобилизации его направили на работу в Донбасс — на восстановление разрушенных шахт.

Все эти трудные годы он не расставался с карандашом. Его рисунки — это по-прежнему портретные наброски товарищей по военно-строительному отряду, по донецким стройкам. При всей мимолетности они содержат точную характеристику человека, передают его состояние. Внимание к духовному миру героев будет впоследствии отличать и кинематографические эскизы Шпинеля: они будут нести на себе как бы отсвет эмоционального состояния героев.

Мечта продолжать учиться не оставляла его. Прерванная архитектурная деятельность, агитживопись, короткий театральный опыт, беглые зарисовки — все это казалось ему самому лишь первым подступом к искусству.

В 1921 году на архитектурное отделение Вхутемаса пришел молодой человек в потрепанной шинели и выцветшей гимнастерке. Первое время он ночевал на вокзале, потом встретил товарища по Киевскому училищу и устроился у него. Отсутствие жилья и пищи в холодной и голодной Москве не имело для него большого значения. Во-первых, он привык к лишениям, а во-вторых, таким огромным счастьем было окунуться в культурную жизнь столицы, которая, несмотря на разруху, была ключом.

Выставки, концерты, поэтические диспуты, сам Вхутемас, который, как вспоминает Ю. И. Пименов, был «может быть, и сумбурным, и не всегда верным, но очень горячим, очень новым, очень талантливым и очень художественным училищем, где, собственно, и преподаватели и учащиеся почти все стали мастерами

современного советского искусства»¹. Все это отныне стало содержанием его жизни.

Шпинель окунулся в работу с головой и снова почувствовал, что в архитектуре его привлекает прежде всего не техническое, а художественное начало. Любимым предметом оставался, как и в Киевском училище, рисунок, который во Вхутемасе преподавали тогда великолепные рисовальщики П. Митурич и П. Павлинов. В конце концов он сделал для себя вывод и принял решение: перешел на отделение графики, которым руководил В. Фаворский.

С увлечением осваивал он технику литографии и офорта (преподаватели — Фалалеев и Нивинский). Но особенно много возможностей увидел для себя в гравюре.

Великим счастьем было учиться у Владимира Андреевича Фаворского — замечательного мастера, человека высочайшей культуры и тонкого вкуса, а помимо того, и талантливого педагога, воспитавшего не одно поколение выдающихся графиков. Некоторые его ученики становились впоследствии мастерами и других видов искусства (например, один из талантливейших советских кинооператоров Сергей Урусевский), но все они сохранили в своем творчестве принципы, привитые им их учителем.

Вспоминая о занятиях, которые обычно проходили на квартире у Владимира Андреевича, Шпинель говорит, что Фаворский никогда не придавал самоудовлетворяющего значения технике гравирования.

«Владимир Андреевич учил нас не технике (в этом смысле примеров было достаточно и в русском и в европейском искусстве). Он учил философски мыслить в

¹ П и м е н о в Ю. Леонид Пастернак и его «Записи». — В кн.: Пастернак Л. О. Записи разных лет. М., «Сов. художник», 1975, с. 7.

искусстве, старался привить нам художественное мировоззрение. Каждый резал гравюру в своей индивидуальной манере. Но все мы стремились в своих работах создавать мир, наполнять его живыми образами».

Что это значило? Прежде всего углубленную психологическую характеристику персонажей — как исторических, так и современных. Мудрую простоту в передаче самых сложных явлений. Умение отбросить все второстепенное и скупыми, выразительными штрихами выявить главное в человеке, в обстановке, в пейзаже. Вопросы формы, принципы пространственного решения, композиции глубоко продумывались на занятиях у Фаворского.

Таким образом, уже в графике Шпинелем усваивалась монументальная строгость формы, подчинение всех элементов композиции характеристике героя. Отсюда теплота и человечность лучших его работ как в области гравюры, так и впоследствии в живописи, театре, кино.

В годы учения он работает над гравюрой на дереве и линолеуме. Тематикой, как и у большинства его сверстников, явилась сама действительность, свидетелем и участником которой он был. По предложению В. А. Фаворского Шпинель вместе со своим товарищем по курсу М. Аксельродом, впоследствии видным графиком, режет на линолеуме большую многофигурную композицию «1905-й год» для Международной выставки в Париже. Гравюра затем не раз выставлялась в Советском Союзе, она отмечена премиями и дипломами, оттиски с нее находятся во многих наших музеях.

Тема революции была родной Шпинелю и его соавтору, она была выстрадана и пережита обоими. Детство в Белой Церкви, погромы, подпольные революционные кружки, события 1905 года, годы реакции, мечта о перевороте — все это давно не давало покоя, просилось на бумагу. Но жизнь до поступления во Вхутемас была

такова, что, кроме быстрых набросков, делать ничего не удавалось. Войдя в ритм занятий училища, еще будучи студентом архитектурного отделения, Шпинель начал работать над гравюрной композицией на дереве, которую он назвал «Пиета» или «После погрома». Уже в этой работе чувствуются черты творческой индивидуальности художника, его гуманистическое мировоззрение, его идейная устремленность. В этом смысле «Пиета» предшествовала композиции «1905-й год». Маленькая по своим размерам вещь воспринимается как большое полотно, как картина — настолько значительно ее содержание, настолько сильно звучит в ней голос автора, скорбный и негодующий, когда он обращается к страшному прошлому, навсегда зачеркнутому революцией. Главное в этой композиции — группа из четырех фигур, в центре которой мать, поддерживающая на руках тело убитого сына. Выражение глубокой, но сдержанной скорби лежит на всей группе. Полны достоинства трагические фигуры матери и сопровождающих ее мужчины и женщины. Более затемненные, чем белое пятно тела мертвого юноши, они как бы окружают его траурным ореолом. Плавные, текучие линии, строгость рисунка, равновесие композиционного построения — все это усиливает впечатление благородной сдержанности. Нет надлома, надрыва — только глубокая печаль. Лица решены лаконично, и вместе с тем каждому приданы черты индивидуальности, почти портретности. В контрасте с группой людей решен фон. Изломанные линии, смещенные плоскости. Повисли кронштейны, сорвана вывеска, брошена наземь лестница — таковы краткие, но точные черты бессмысленного, жестокого разрушения.

Все стремления художника, все его размышления об искусстве и действительности, все, что зрело в нем долгие годы, выразилось в этой работе. Можно сказать, что «Пиета» свидетельствовала о вполне определившихся

творческих принципах. Будущее показало, что художник остался верен им не только в графике.

Но вернемся к «1905-му году». Здесь воплощен уже не эпизод, а событие в его историческом развитии. Это эпос. Все этапы события последовательно читаются зрителем, начиная с нижней части большого листа до его верхней части. Рабочая сходка. Митинг. Баррикадный бой. Расстрел восставших казаками. Скорбный марш политзаключенных в ссылку. Каждая из этих многофигурных групп полна экспрессии и вместе с тем строга по рисунку. Напряжение создается выражением лиц, жестом, резким противопоставлением враждебных персонажей. Все эпизоды связаны в единое целое как благодаря последовательно развивающейся теме, так и благодаря точно и конкретно определенному фону. Собственно, это нельзя назвать просто фоном — это среда, атмосфера действия. В данном случае это Россия времен первой революции, данная отдельными характерными чертами. Часть городской улицы — дома, колокольня, булыжники мостовой. Баррикада с торчащей из нее вывеской. Небозримые дали русской равнины, слегка всхолмленной, с разбросанными крышами деревень и куполами церквушек. Все это, не довлея над действием, является его необходимым дополнением, помогая раскрыть смысл, придавая всему изображению поэзию и значительность, наконец, точно обозначая эпоху.

В годы своего учения Шпинель старался освоить все возможности искусства гравирования как в плане техники, так и в отношении тематики. Еще не начав заниматься живописью, он пробует работать с цветом, используя его в гравюре. Вот цветная гравюра «Красноармеец». В отличие от тонких психологических характеристик «Пиеты» и подробно разработанных эпизодов «1905-го года» изображение здесь решено средствами политического плаката. Яркие пятна локального цвета, резкие, энергичные штрихи, условно-плоскостная трак-

товка фигуры, несколько удлинённой, что подчеркивает ее монументальность. Стройный воин в остроконечном шлеме стоит на выпуклой поверхности земного шара. Фигура скомпонована с архитектурными элементами Красной площади — силуэтом Мавзолея и зубцами кремлевской стены. В композицию включены строки стихотворения Н. Асеева: «Встанем на караул, чтоб не взошли враги на самую дорожную из наших могил!» В целом изображение читается как обобщенный образ рабоче-крестьянской армии, охраняющей завоевания революции.

Художник свободно владеет разнообразными приемами и средствами и использует их по-своему в каждом конкретном случае, в зависимости от поставленной задачи, от тематической и жанровой особенности каждой своей работы. От скорбной поэзии «Пиеты», революционного эпоса «1905-го года», условной плакатности «Красноармейца» он переходит к «Портрету старухи».

Тонкими, плавными линиями очерчена спокойная, усталая поза сидящей модели. Основное внимание художника — на пронизательном и добром взгляде небольших, в сетке морщин, глаз и на тяжелых, натруженных руках, лежащих на коленях. Это одновременно и портрет, и обобщенный образ трудовой старости, и воспоминание о любимой бабушке художника, чью фотографию в той же позе бережно хранит он всю жизнь.

Много работает Шпинель и в области книжной графики. Одна из особенностей этой работы — необходимость подчинить целый ряд изображений (иллюстраций) единой тематической и стилевой задаче. При этом каждое из них должно быть, с одной стороны, самостоятельным произведением искусства, с другой — неразрывно связанным с содержанием книги в целом и эпизода (персонажа), который оно изображает, в частности. При всем различии задач художника книги и фильма им обоим присуще это подчинение отдельных иллю-

страций, или эскизов, всему произведению. И думается, опыт книжной графики также пригодился в будущем Шпинелю-кинематографисту.

Весело, красочно, с юмором решены цветные гравюры-иллюстрации Шпинеля к детской книжке «Ахмет». Цветовая палитра художника ограничена возможностями тогдашней полиграфии, но использует он ее изобретательно.

Подлинный шедевр книжной графики — оформление поэмы А. Безыменского «Шахматы». Художнику удалось, работая над книгой, создать единое художественное целое. Помимо иллюстраций он выполнил форзацы и шмуцтитулы, заставки и концовки, и каждый из этих элементов в изящной и сжатой форме выражает образную сущность главы или всего произведения. Тщательно выбирает он шрифт, продумывает формат и расположение текста на странице, безукоризненно точно компоует текст и рисунки. В отличие от иллюстраций к детской книжке, которые воспринимаются глазом непосредственно, сразу, рисунки к «Шахматам» хочется рассматривать подолгу, любуясь тонкостью разработки, находя все новые выразительные детали. Сравнение этих двух работ еще раз говорит о том, как взыскателен Шпинель в выборе средств в зависимости от тематической и жанровой задачи.

«Шахматы» не были учебным заданием, книга оформлялась по заказу издательства, но работу высоко оценили и в училище: она была зачтена как дипломная.

К моменту окончания Вхутемаса в 1926 году Шпинель был признанным мастером. Его работы выставлялись на отечественных и международных выставках, были удостоены премий и почетных дипломов. О нем много и доброжелательно писала художественная критика. Архитектура, казалось, осталась в прошлом, будущее представлялось вполне определенным — графика. Однако уже в 1927 году в жизни художника произо-

шел поворот, когда ему одновременно потребовался весь его опыт — как архитектора, строителя, так и рисовальщика.

Он не предполагал, что вся его жизнь окажется связанной с кинематографом. И хотя в Одессу он приехал по приглашению киностудии, но смотрел на предстоящее участие в фильме как на эпизод. Немаловажную роль сыграло состояние здоровья художника: у него начинался туберкулез, и в трудных условиях московской жизни болезнь грозила принять опасный оборот. Телеграмма, а затем письмо товарища юных лет, ныне кинодраматурга и режиссера Григория Чериковера (Гричера), решили дело. Вот так и случилось, что на киностудии ВУФКУ появился новый художник-постановщик.

В павильонах, оставшихся от частных дореволюционных кино- и фотоателье и плохо приспособленных для съемки, тем не менее кипела жизнь. В те годы Одесская киностудия ВУФКУ была одной из ведущих в стране. Здесь работали мастера старшего поколения П. Чардынин, В. Гардин, И. Перестиани, Б. Завелев и молодые кинематографисты — А. Довженко, Г. Рошаль, В. Строева, Н. Охлопков, Ю. Солнцева. В конце 20-х — начале 30-х годов на студии создано немало значительных кинопроизведений, среди них «Сумка дипкурьера» и «Звенигора» Довженко, «Ночной извозчик» Тасина, «Человек из местечка» Рошала. Обладая сильным составом режиссеров и операторов, привлекая талантливых сценаристов и актеров (в съемках принимали участие С. Михоэлс, А. Бучма, В. Зускин), студия испытывала острый недостаток в мастерах кинодекорационного искусства. Этим и была вызвана телеграмма, совершенно неожиданно полученная Шпинелем из Одессы. Художник приглашался на студию для работы над

фильмом; подписана была телеграмма знакомым именем: Григорий Чериковер. Это был младший брат архитекторов, товарищей Шпинеля по Киевскому художественному училищу, человек яркой биографии, многосторонне одаренный, интересно проявивший себя и в кинорежиссуре. В тот момент он готовился к постановке фильма «Сквозь слезы». В работах художника-графика Шпинеля он сумел увидеть и оценить качества, необходимые искусству кино: умение мыслить значительными, монументальными образами, лаконизм и емкость формы, мастерство композиции, ее не ограниченное плоскостью листа глубинное построение.

Съемки фильма «Сквозь слезы» должны были проводиться в павильоне и во дворе студии, но предварительно, чтобы правдиво воссоздать атмосферу действия, постановщик картины Г. Гричер, оператор Н. Фаркаш и художник И. Шпинель выехали в Винницу, где еще доживали последние дни остатки гетто. Художник сделал десятки рисунков с натуры. Увиденные им следы страшного прошлого, рассказы стариков потрясли его, превосходя все, что пришлось пережить даже ему самому в детстве и ранней юности.

На рисунках, предваряющих киноэскизы, — вросшие в землю домишки, улочки, карабкающиеся в гору и тонущие в непролазной грязи, тесные дворики, крыши, которые словно валятся друг на друга. Внутренние помещения — низкие комнатухи с характерными арками, их соединяющими, с бедной, но своеобразной мебелью и утварью. Художник рисовал посуду, подсвечники, печи, стараясь передать почерк безвестных нищих ремесленников. Не довольствуясь рисунками, Шпинель делал даже чертежи предметов и жилищ. Целая серия рисунков представляет собой портреты старых обитателей гетто. Мудрые и печальные лица. Подробно зафиксированы прически, головные уборы, одежда.

Рисунки, сделанные в Виннице, говорят о том, что, приступая к работе над первым своим фильмом, Шпинель был больше архитектором и графиком, чем кинематографистом. Однако эти рисунки вместе с чертежами тем не менее явились ценнейшим материалом. От них можно было отталкиваться в создании декораций, реквизита, костюмов, грима. (И не только в работе над данным фильмом, но и над несколькими другими, в которых Шпинелю довелось участвовать в последующие годы.) На основе своих документальных зарисовок художник делал эскизы. На первых порах ему немало помогли советы опытных кинематографистов. Оператор Н. Фаркаш был первым, кто посвятил начинающего кинематографиста в таинства кино, проще говоря, объяснил ему, что такое точка съемки и съемка с движения, что такое панорама и наезд, что такое общий, средний и крупный планы. Узнал Шпинель и о свойствах оптики, о том, как она помогает художнику и, наоборот, как может выявить все недостатки его работы.

Очень полезны были сведения, полученные от Б. Завелева — одного из старейших русских кинооператоров, большого мастера, на счету которого к тому времени было не менее сотни картин (в том числе «Звенигора» А. Довженко). С Б. Завелевым и режиссером В. Вильнером Шпинель работал над фильмом «Глаза, которые видели». Молодой художник видел, что такая «техническая» вещь, как кинокамера, в руках мастера становится таким же инструментом искусства, как кисть в руках живописца или резец в руках скульптора. Присутствуя на встречах режиссера с исполнителями, наблюдая за съемками в павильонах студии и затем просматривая отснятый материал на рабочих просмотрах, художник постигал специфику кинематографической мизансцены и отличие ее от театральной. Создавая материальную среду фильма, даже еще обдумывая ее, нельзя было также не учитывать одну из важнейших особенностей

кинопроизведения — монтаж. Всему этому и многому другому приходилось учиться в процессе работы над фильмом. Вспоминая об этом, Шпинель с благодарностью говорит о своих более опытных товарищах — режиссерах, операторах, художниках. В их числе Г. Рощаль, В. Строева, Д. Вериго-Даровский, Б. Завелев, Н. Фаркаш, Г. Гричер-Чериковер и многие другие, работавшие в те годы на студии ВУФКУ.

Осваивая ремесло кинематографиста, знакомясь с его приемами и производственными «секретами», художник открывал для себя и нечто большее: удивительную и неповторимую природу искусства, казалось бы, близкого другим искусствам и в то же время глубоко отличного от них.

По природе своей человек общительный и доброжелательный, всегда относившийся с глубоким уважением к творчеству товарищей по профессии, Шпинель легко и быстро вошел в среду кинематографистов. Это было очень существенно, если вспомнить, что одна из важнейших особенностей процесса создания фильма — его коллективный характер. Для него, художника фильма, это обстояло так. Если прежде он оставался один на один с доской для гравирования или листом бумаги; если он был и автором замысла произведения и тем, кто реализовал этот замысел, создавая персонажей и окружающую их среду, komponуя «мизансцену», определяя точку зрения, ракурс, освещение, то теперь он был членом творческого коллектива.

Все это не означало ни в какой мере подавления творческой индивидуальности художника. Ведь от глубины проникновения им в замысел драматурга и режиссера, от его мастерства, культуры, вкуса будет во многом зависеть конечный результат — изобразительная форма фильма.

В какой-то степени Шпинелю в освоении специфики новой профессии помог опыт его работы над книжной

иллюстрацией и театральными декорациями. Там тоже художник был интерпретатором замысла писателя, драматурга и постановщика. Но кино ставило перед ним и принципиально новые задачи. Они связаны с динамической природой кинопроизведения. В фильме лишь одна постоянная величина — площадь экрана. Меняется же очень многое — точка съемки и ракурс, освещение и тональность, время и место действия, причем возможность изменений очень широка, а порою и безгранична. Декорация в кино снимается часто подвижной камерой, под различным углом зрения и с разных точек. Все это требует от художника кино такого решения среды, которое было бы достаточно выразительно как на общем плане (подобно декорационному решению на сцене театра), так и на среднем и на крупном планах. А это значит, что в работе художника кино одинаково важно все — от монументального сооружения до точно найденной детали.

Если станковое произведение или театральная декорация рассчитаны на длительное рассматривание, то киноизображение должно быть читаемым быстро и целиком, сразу. Значит, оно требует от художника предельной ясности и цельности.

Создавая произведения графики, художник на плоскости листа создавал иллюзию пространства. Кино — искусство пластических форм. Задача художника — пластическая организация пространства на съемочной площадке, пространства внутри киноизображения — кадра. В предварительном эскизе художник ориентируется на конкретные условия съемочного пространства, но может и предварительно определять эти условия.

Мы не знаем, каковы были декорации в фильме «Сквозь слезы», так как не сохранились ни эскизы, ни фильм. Но, как уже говорилось, подготовительные зарисовки, сделанные художником в Виннице, были использованы затем в работе над оформлением других

фильмов. Один из них — «Глаза, которые видели», поставленный В. Вильнером и снятый оператором Б. Завелевым, второй — «Человек из местечка» Г. Рошала. Сохранилось два эскиза улицы местечка: один черно-белый, второй выполнен акварелью и тушью в коричнево-серых тонах. Это уже не рисунки с натуры. Эскизы сделаны с учетом требований съемки. Ветхие домики, синагога с покривившейся кровлей занимают задний план, оставляя пространство на первом плане, где должно происходить действие. Но главное в этих эскизах — их образная сущность, их эмоциональная настроенность, как бы предвосхищающая настроенность той сцены, которая будет сниматься в этой декорации. Грустной поэзией проникнута улочка, «сочиненная» художником. Он сам как бы сквозь слезы, с грустной улыбкой смотрит на прошлое. Первые киноэскизы Шпинеля уже содержат, по существу, то, что будет отличать все его дальнейшие работы: строгий учет производственных условий съемки в сочетании с образным решением каждой декорации.

Сооружая свои первые декорации, Шпинель совмещал в себе строителя, живописца, мастерового. В те времена, когда на киностудии, созданной на базе нескольких дореволюционных ателье, не было в настоящем смысле слова производственных цехов, художник по необходимости становился ремесленником, прилагая руку ко всему, что делалось по его эскизам. Для Шпинеля это было органично. Любовь к ремеслу — у него в крови. И потому не только в 20-е годы, но и в пору производственного расцвета «Мосфильма» он принимает самое непосредственное участие и в возведении декораций, и в изготовлении реквизита, и в моделировании костюмов.

Но вернемся к первому фильму — к декорации «Местечко». Она создавалась на «натуре», то есть во дворе студии, с помощью своеобразной маскировки неболь-

ших строений, в которых размещались некоторые отделы студии. Используя доски, фанерные щиты и листы железа, художник и его помощники превращали студийные домики в покосившиеся жилища героев картины. На весь этот импровизированный фондус наносился «грим»: декорация расписывалась красками, ей придавалась фактурность. В какой-то степени помогло короткое, но не прошедшее даром знакомство с работой театрального художника в годы гражданской войны, когда в его распоряжении были еще более сжатые сроки и еще более скудный строительный материал. Но по сравнению с театром кинематограф предъявлял новые требования. Действие не ограничивалось рамками сценической коробки. Декорация должна была обеспечивать необходимую свободу движения и актерам и съемочной камере. Нельзя было забывать, что декорация нередко снималась с различных точек зрения, поэтому она должна была строиться трехмерно, объемно. Законы перспективы, применяемые в театральном оформлении, были иными при съемке кинокамерой. Зато, учитывая возможности киносъемки, можно было смело менять масштабы декорации, совмещать ее с домакеткой, с рисованными щитами, что значительно удешевляло производство. Можно было строить декорации на натуре — возможность, доступная только кино. И еще немаловажная возможность — динамика. Мастер композиции в графике, но композиции раз навсегда зафиксированной, статичной, Шпинель стремился теперь обеспечить возможность создания живой, подвижной композиции кинокадра.

Работа на студии захватила Шпинеля. Каждый несколько месяцев выходил фильм, созданный при его участии. И каждый новый фильм требовал особого решения, требовал знания материала, эпохи. Художника перестало удовлетворять только добросовестное следование материалу. Как и в своих гравюрах, он стал стре-

миться переосмыслить документальный материал, переплавить его в художественный образ. И очень скоро он понял, что главное в произведении кино — это человек, герой; актер и художник призваны помочь ему в создании образа. На картине «Накануне» (режиссер Гричер — Г. Чериковер) Шпинель вновь встретился с выдающимся украинским артистом Амвросием Бучмой, который исполнял главную роль — Сашки-музыканта — в этой экранизации рассказа А. Куприна «Гамбринус». Постановщик фильма и актер стремились раскрыть в своем герое прежде всего черты бунтаря. Музыка, исполнявшаяся Сашкой на эстраде кабачка «Гамбринус», звала к свободе, бросала вызов черносотенцам и погромщикам. Художник решал декорацию контрастно по отношению к герою и его музыке. Низкие темные своды, обшарпанные стены, чад, в котором маячат силуэты посетителей, — все это как бы воплощало в себе мрак и убожество жизни, против которой призывал бороться Сашка.

Одним из выдающихся созданий советского немого кино признана картина «Ночной извозчик», поставленная режиссером Б. Тасиным в 1929 году (автор сценария М. Зац, оператор А. Кюн, художник И. Шпинель). Тема пробуждения человеческого сознания под влиянием революционных событий занимала важное место в кинематографе второй половины 20-х годов. Вершиной воплощения этой темы стали картины Всеволода Пудовкина «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана». Образ ночного извозчика, темного, неграмотного человека, невольно ставшего виновником гибели своей единственной дочери, в чем-то сродни героине Горького и Пудовкина. Амвросий Бучма поднимался до подлинного трагизма, когда его герой осознавал свою вину, когда он понял, что палачи его дочери это и его смертельные враги. Старик вынес им свой приговор и погиб вместе с ними: направляемая рукой старого из-

возчика пролетка с офицерами белой контрразведки неудержимо несется к обрыву и срывается вниз.

Изобразительное решение фильма было созвучно его драматургии, оно соответствовало всем важнейшим этапам внутреннего состояния героя. Основная часть действия проходила в замкнутом пространстве двора со стойлом для лошадей и в подвальном помещении трактира для извозчиков. Со двора спускались в него по узкой лестнице. Уже на эскизе можно прочесть мысль художника: тесное пространство дворика, зажатое со всех сторон громадами городских зданий,— это как бы тот маленький, ограниченный мир, в котором прошла жизнь героя. И кажется, что ему нет хода за пределы высоких и немых каменных стен. Декорация, построенная в павильоне, представляла собой часть облупленной стены с входом в подвал, угол двора со стойлом, а над всем этим нависали «стены домов» — они были сооружены из больших полотнищ, натянутых на столбы и расписанных красками, прорезные окна пропускали неяркие лучи света в темный «двор». На экране создавалось впечатление не только подлинности, «натурности», но полностью достигалось то звучание, которого добивался художник в эскизе. Освещение, ракурсы, выбранные оператором Кюном, помогают выявить замысел Шпинеля.

Последний эпизод фильма, в котором герой вершит суд над убийцами дочери, снят на фоне ночного неба с мчащимися по нему тучами. Здесь нет ни массивных зданий, ни высоких стен. Ничто не может задержать хрупкую пролетку, мчащуюся к обрыву. Ничто уже не в состоянии сдержать яростной ненависти, охватившей недавно покорного, забитого человека. Художник вместе с режиссером и оператором принимал участие в выборе природы, добиваясь смыслового противопоставления последних, натуральных кадров — кадрам, снятым в тесноте извозничьего двора.

В 1929 году начала работать киностудия в Киеве, также вошедшая в систему Всеукраинского фотокинообъединения. Ряд постановок Шпинель осуществил на новой студии, павильоны которой обладали бóльшими производственными возможностями.

В 1929 году Шпинель — художник фильма «Арсенал», одного из шедевров замечательного советского мастера Александра Довженко. Оператором был Даниил Демуцкий. Работа с Довженко и Демуцким много дала Шпинелю в плане постижения изобразительных возможностей кино.

Своеобразие поэтического почерка Довженко и Демуцкого, раскрывавшееся в эпической кинолегенде «Звенигора» (1928), в новой работе стало еще более зрелым. Фильм «Арсенал» рассказывал о восстании в 1917 году рабочих киевского оружейного завода против буржуазно-националистического правительства. Событие было показано на широком историческом фоне: в фильм входили эпизоды о рождении революционных настроений на фронтах первой мировой войны, о положении украинского крестьянства при царизме. Это был фильм о неизбежности взрыва.

Масштабная постановка темы, идейная взволнованность, которой был проникнут сценарий Довженко, требовали приподнятого, романтического киноязыка. Романтика органически сочеталась с самым строгим реализмом, а поэзия — с острой политической направленностью. Смелые кинометафоры, приемы гротеска, образы, близкие к народному эпосу, — все это сплеталось в неповторимом довженковском языке. Съёмочная камера Демуцкого была тем «изумительным инструментом изобразительного искусства» (А. Головня), благодаря которому замысел Довженко, рожденные им образы материализовались на экране. Шпинель оказался художником, для которого стремления к обобщению, к поэтической приподнятости были так же органичны,

как для Довженко и Демуцкого. Думается, в этом была главная причина того, что Довженко остановил свой выбор на художнике, за плечами которого был совсем еще небольшой опыт работы в кино. (Сам Шпинель по скромности своей объясняет это тем, что был киевлянином и все арсенальские события хорошо помнил.)

Вспоминая свою работу над «Арсеналом», Шпинель говорит прежде всего о тонкой взаимосвязи, которая возникла на съемках картины между ним, Довженко и Демуцким, о «полном понимании целей и задач, полной ясности, что нужно делать».

Демуцкий, в то время уже один из выдающихся мастеров съемки, подлинный художник экрана, искусно пользовался средствами освещения для усиления эмоциональной выразительности кадра. При съемке человеческих фигур ему удавалось достигать скульптурной моделировки. Предельно выразительно строя композицию, он достигал бурной экспрессии в наиболее напряженных драматических моментах. Все, что снимал Демуцкий, будь то портрет или пейзаж, было окрашено авторским отношением к изображаемому. Широко используя свойства оптики, мягкой или жесткой, оператор давал свою характеристику людям, природе, событиям.

Кадры, как бы наполненные ворвавшимся в них воздухом. Необычайная емкость, глубина внутрикадрового пространства, куда вместе с движущейся камерой проникает взгляд зрителя.

Задачи пластической организации пространства усложнялись. Художник стремился углубить перспективу, искал средства образного решения атмосферы действия. Он предельно лаконичен, зато каждая деталь, неся в себе огромную смысловую нагрузку, вырастает в художественный образ.

Каким неисчерпаемым богатством предстали перед Шпинелем изобразительные возможности кино, когда

художник работал с Довженко и Демуцким! «Арсенал» был для него в этом смысле глубоко принципиальной работой, оставившей след на всем его творчестве.

Шпинель вспоминает, что Демуцкий был «необыкновенно отзывчив к замыслу художника, понимал буквально все с полуслова и как оператор никогда не довлел над художником»¹. Но и для оператора было чрезвычайно важно работать бок о бок с человеком, который тонко чувствовал как идейный замысел, так и всю своеобразную стилистику произведения.

Один из эпизодов фильма — возвращение в родную хату солдата, искалеченного на фронте империалистической войны. Все страдания крестьянских семей, разоренных, лишенных кормильцев, выражены художником скупыми и точными штрихами. Декорация состоит из немногих элементов: обшарпанной, покосившейся, давно погасшей печи на переднем плане, земляного пола (по его голой поверхности взгляд уходит в глубь хаты) и стены с крохотным оконцем. В пустом помещении привлекает внимание лишь одна деталь: на подоконнике стоит бутылка с отбитым горлышком — даже она может пригодиться в нищем хозяйстве. Этот единственный предмет реквизита вырастает до значения символа — символа безысходной бедности. Шпинель следует принципу, высказанному одним из крупнейших художников советского театра Александром Тышлером: «Я не признаю слова «обыграть» — обыгрывается то, что само не играет, то есть не живет». Стремление, чтобы каждый предмет в кадре «жил», будет всегда отличать работу Шпинеля. Тематика, драматургия, образный строй каждого фильма, над которым ему приходится работать, требуют своего решения. И он ищет его, приобретая опыт, все увереннее оперируя средствами кинематографической выразительности.

¹ «Арсенал». Шедевры мирового кино. М., «Искусство», 1977, с. 183.

Годы, проведенные на киностудиях Одессы и Киева, были необычайно насыщены работой. Три-четыре картины в год стали для художника обычной нормой. И насколько разнообразны были тематические и жанровые особенности фильмов, настолько широкими и многоплановыми были поиски Шпинелем выразительных средств. В каждом случае он по-новому ставил задачу и по-новому старался ее решить. К сожалению, нет возможности сейчас судить о большинстве фильмов Одесской студии тех лет — вся кинотека погибла в дни фашистской оккупации. Но эскизы сохранились. Они и рассказы работавших в те годы со Шпинелем кинематографистов дают представление о характере и размахе его деятельности.

На большом листе бумаги карандашом и гуашью голубоватых и серых тонов изображен просторный зал с уходящей вверх, на галерею, широкой лестницей. На постаментах застыли мраморные статуи, они как бы подчеркивают простор и пустоту помещения. В этом интерьере легко построить массовую сцену, снимая ее с разных точек — снизу, с лестницы, с галереи. Здесь может двигаться в сложном рисунке большое количество участников и есть полная свобода для движения съемочной камеры. Таковы и были задачи одного из основных эпизодов фильма режиссера Б. Тягно «Хранитель музея» (1930).

Фильм рассказывал о том, как пришла революция в тихую российскую провинцию, как ворвалась она вместе с отрядом моряков в обычно безлюдное здание музея и открыла его двери для тех, кто веками был лишен радости общения с искусством.

Другой эскиз представляет собой рисунок, сделанный мягким карандашом. Лабиринт станков, увиденный с верхней точки. Сквозь переплетения деталей машин внизу видны фигурки людей. Сама фактура рисунка, его графическая поверхность отливают блеском метал-

ла. А в композиции, в сопоставлении гигантского металлического лабиринта и маленьких человеческих фигур — обобщающий образ промышленного капитализма.

Эскиз называется «Цех американского завода». Сделан он к картине «Черная кожа» («Конвейер»), которую ставил режиссер П. Коломийцев в том же 1930 году.

Интересно, что в фильме «Конвейер смерти», поставленном И. Пырьевым в 1933 году, декорационное решение заводского цеха близко к шпинелевскому. Действие фильма происходило в некой вымышленной капиталистической стране. Художником был В. Егоров. Речь идет, конечно, не о заимствовании, а о близости творческих позиций двух мастеров — зрелого, прославленного и только начинающего свой путь в кино, но уже заявившего о себе достаточно определенно. Эскизы Шпинеля и Егорова выполнены в различной технике, но и тому, и другому свойственна лаконичность укрупненной детали на первом плане, точка зрения (сверху, через деталь машины на человеческие фигуры внизу), обобщенность. У обоих художников образ превалирует над конкретикой.

В фильме «Гость из Мекки» («Дорога огня», 1930) режиссера Б. Тасина, действие которого происходило в вымышленном государстве Азии, задачей художника было воссоздать черты быта бедняков, характерные для одной из граничащих с нами стран Востока.

А работая над оформлением картины «Жизнь в руках» (1931), художник вместе с постановщиком Д. Марьяном несколько наивно пытался представить черты будущего быта советских людей. Шпинель с юмором рассказывает, что декорация жилого дома представляла собой не очень-то уютное сооружение, похожее на гигантский пчелиный улей. (Чем-то мысль Шпинеля созвучна мечте В. Татлина о доме-коммуне.) А интерьер столовой детского сада (сохранилось фото с

эскиза) напоминал рационально организованную кормушку с механизированной подачей еды.

Для фильма «Кондуит» (1932, режиссер Шелонцев) по эскизам художника была выстроена городская площадь — с гимназией, церковью, административными зданиями. Декорация сочеталась с домакеткой.

Сейчас трудно определить, который из фильмов был для Шпинеля важнее в плане открытия им природы и возможностей кино. Но, зная характер Иосифа Ароновича, можно быть уверенным, что вряд ли он относился хоть к одному из этих заданий, как к «проходному».

Напряженная работа, требовавшая мобилизации всех его знаний, фантазии, способностей, была полезной школой. Как и многие кинематографисты первого поколения, Шпинель учился этому искусству на практике. И самым строгим ценителем его работы был он сам.

Художник кино — член коллектива кинематографистов, работник киностудии. На протяжении его творческой жизни ему приходится встречаться и работать с разными режиссерами. Некоторые из таких встреч становятся особенно знаменательными и плодотворными как для художника, так и для режиссера. Такой стала встреча Шпинеля с Григорием Львовичем Рошалем и постоянными его соавторами — режиссером и сценаристом Верой Павловной Строевой, кинодраматургом Серафимой Львовной Рошаль. Первой совместной работой художника с этими талантливыми молодыми кинематографистами был фильм «Две женщины», вышедший в 1929 году. С тех пор их творческая дружба не прерывалась долгие годы. Шпинель был художником многих картин Рошала и Строевой. Его сближала с этими режиссерами общая позиция: основное в искусстве — образ человека. Шпинель следовал этому принципу в графич-

ке, когда ставил в центре изображаемого события образы героев, когда создавал портреты людей, с которыми сталкивала жизнь. В кино изменились лишь средства... он стремился с помощью декораций, костюма, реквизита организовать ту жизненную среду, которая помогла бы наиболее полно раскрываться характерам и отношениям действующих персонажей фильма.

К моменту встречи режиссера и художника Рошаль поставил несколько театральных спектаклей и три фильма — «Господа Скотинины» (по мотивам комедии Фонвизина «Недоросль»), «Его превосходительство» и «Саламандра». Все эти картины отличало высокое мастерство работы с актерами. Рошаль привлекал к съемкам блистательных артистов театра — В. Массалитинову, Л. Леонидова, Н. Хмелева, работал с талантливой молодежью — Н. Шатерниковой, И. Дорониным, С. Яковлевой. Столь высокий исполнительский состав и в дальнейшем будет отличать картины Г. Рошала.

Совместная работа с Григорием Рошалем была принципиально важной. Глубокая, тонкая разработка характеров, раскрытие сложной духовной жизни героев, а отсюда — огромное внимание работе с актерами — все это особенности творчества Рошала. Не случайно, что он стал для Шпинеля одним из его учителей в кинематографе, другом, с которым художник продолжал работать на протяжении нескольких десятков лет — вплоть до своего последнего фильма. И хотя оба они немало работали в содружестве с другими мастерами, их снова и снова приводила друг к другу глубокая общность творческих позиций.

Итак, началом был фильм «Две женщины» (1930, режиссер-постановщик Г. Рошаль). Как вспоминает Иосиф Аронович, именно в этой работе он впервые почувствовал, что полностью «освоился в кино». Это значит, что к моменту постановки фильма он владел средствами киновыразительности достаточно свободно.

Фильм «Две женщины» состоял из двух новелл, повествующих о двух женских судьбах. «Женщине в зеркале», с ее ограниченными, мещанскими представлениями о жизни, противопоставлялась «Женщина сегодняшнего дня», целиком преданная делу революции. Фильм вызвал бурную дискуссию и самые разноречивые отзывы прессы. Авторы стремились нанести удар по обывательщине и мещанству, но сами получали упреки в мещанстве. Картину, направленную против псевдокрасивой жизни, называли формалистической. Думается, эти упреки были вызваны недостатками драматургии, упрощенной трактовкой темы. Однако работа художника, особенно в первой новелле, оставила след как в его творческой биографии, так и в благодарной памяти его товарищей по фильму.

Зритель видел жизнь героини новеллы как бы отраженной в зеркале туалетного столика — предмета, занимающего в ее жизни главное место. Рама зеркала замыкала экран, что создавало впечатление ограниченности, узости существования. Григорий Львович Рошаль вспоминает, что сам туалетный столик «был решен как декоративная площадка. Можно было играть около него, распределять фигуры актеров рядом с ним и даже на нем работать. Вся же декорация, отраженная в зеркале, воспроизводила смену времен, ситуаций — революция, нэп, нищета, голод, изобилие»¹.

Прием, найденный художником, помогал образному восприятию киноновеллы. В зеркале отражалась реальность, но зритель видел ее как бы призрачной, ненастоящей. Так, в жизни и сознании героини все события действительности отражались, не затрагивая глубин. Реальными оставались рама зеркала и безделушки перед ним.

¹ Рошаль Г. Кинолента жизни. М., «Искусство», 1974, с. 266.

Знание техники киносъемки, приобретенное Шпинелем за первые годы на киностудии, позволило ему точно рассчитать оформление на движущуюся кинокамеру, на ее внимательный и зоркий глаз, фиксирующий то всю обстановку в целом, то ее часть, то необходимую и важную для данного момента деталь.

От фильма к фильму приближался художник к кинематографическому воплощению своего творческого принципа: основное в искусстве — образ человека. Это было свойственно Шпинелю-графику. Теперь он добивался этого, создавая с помощью декораций, реквизита, костюмов ту среду, в которой наиболее полно могли бы раскрыться характеры действующих в фильме героев.

В 1930 году Шпинель вместе с Г. Ропалем и оператором М. Бельским работал над фильмом «Человек из местечка» (авторы сценария — В. Строева и С. Рошаль). Верные принципу человек — главное в кинопроизведении, создатели фильма рассказывали о больших событиях через судьбу героя. Жизнь скромного провинциального портного Давида Горелика, ставшего после революции директором фабрики и погибшего от руки классового врага, отражала исторические перемены и конфликты.

Масштабность темы требовала значительных, обобщенных зрительных образов. С другой стороны, тонкая психологически углубленная трактовка центрального образа (главного героя играл выдающийся театральный актер Вениамин Зускин) заставляла и среду, в которой он развивается, решать таким образом, чтобы она максимально помогала актеру.

Таким образом, два начала — эпическое и лирическое должны были соединяться и в работе художника.

Это был первый фильм, ставивший перед ним столь сложную и значительную задачу. В чем-то она была близка его «1905-му году».

Событие и человек — участник события. Однако акцент здесь, в отличие от «1905-го года», был на герое, и трактовка характера была неизмеримо сложнее. На протяжении фильма происходило развитие характера. Зритель видел Давида Горелика в разные моменты его жизни, многие из которых были решающими. Маленький провинциальный ремесленник становился революционером, бойцом, руководителем советского предприятия. Менялся его кругозор, закалялась воля, формировалось мировоззрение. Глубокие и сложные движения мыслей и чувств героев были содержанием ряда эпизодов. Как же воплощалась в изобразительном решении фильма эпоха, быт, психология?

Картина «Человек из местечка» была в значительной степени постановочной: были выстроены декорация местечка с улицей и площадью, внутренность кабака с несколькими ярусами-галереями, театр со зрительным залом, сценой и декорациями, жилище Горелика, фабричные помещения.

Все, что было накоплено художником во время его работы над экранизацией Шолома Алейхема, — его поездка в Винницу, близкое знакомство с бытом бывшего городского гетто, с его жителями, сделанные там зарисовки — все это явилось ценным материалом и к фильму «Человек из местечка». И вместе с тем этот фильм особенно явственно показал, что творчество Шпинеля поднялось на новую ступень: сказался опыт в создании образных декораций (прежде всего, опыт оформления фильмов «Арсенал» и «Две женщины»). Мышление художника приобрело масштабность, оформление перестало быть просто фоном, жизненной средой, оно стало играть в произведении активную эмоциональную роль.

Г. Л. Рошаль в своей книге «Кинолента жизни», вспоминая о работе Шпинеля в фильме «Человек из местечка», пишет, что декорации местечка рождали сами по себе определенное отношение у зрителя: «Улочки горя

и нищеты», построенные художником, вызывали чувство протеста, самим своим видом они словно кричали о неминуемости взрыва, о невозможности выносить далее это убогое существование. Тем самым тема, которую нес фильм и его герой, была выражена и в декорации.

Место, где врагами революции замышлялось убийство Горелика, — кабак — было решено как глубокий, мрачный колодец. В чадном дыму мелькали тени, злоеющие и зыбкие. Несколько ярусов, заполненных такими тенями, по выражению Рошаля, смотрелись как «крути ада».

Наивные, подчеркнута условные театральные декорации к спектаклю «Ромео и Джульетта», который в одном из эпизодов фильма смотрели голодные и холодные, но восторженные зрители, должны были, по мысли художника, воплощать в себе романтику тех трудных, полных лишений, но прекрасных дней — первых дней победившей революции. Оформляя этот спектакль на экране, художник вспоминал те декорации, что ему самому довелось соорудить в 20-м году в Черкассах.

Свойственная Шпинелю любовь к выразительной детали, умение выбрать из многих мелочей быта такую, которая могла бы стать типической его чертой, помогли в создании реквизита. Отбирая предметы, окружающие героя фильма, он думает уже не только о правдивой и точной атмосфере действия, как это было в фильмах «Сквозь слезы» и «Глаза, которые видели», — он думает об образе. Портной Горелик и огромный утюг, с которым он не расстается; директор Горелик и в руках его графики роста производства, которые он держит бережно и нежно, как ребенка, — ведь он вложил в них все свои мечты. Реквизит помогает актеру, он тоже активно живет в фильме, «играет» вместе с ним.

Придя в кино сравнительно недавно, Шпинель сумел постичь могучую силу его изобразительных средств. В лучших произведениях немого периода они нередко

восполняли отсутствие звука. Это относится и к фильму «Человек из местечка». Заключительные его кадры — похороны Горелика — должны были сниматься на натуре. Художник, принимая участие в выборе природы, остановил свое внимание на фабричных трубах. Они стали главным компонентом изобразительного решения эпизода. Лес труб, напоминающий гигантский орган, — этот кадр, повторяясь, словно рефрен, сопровождал кадры похорон. Как будто безмолвно звучал с экрана похоронный марш.

От фильма к фильму все более явственными становятся черты художественного почерка Шпинеля — лаконичная простота выражения, освобождение от всего лишнего, монументальная образность, стремление к философскому обобщению.

К XV годовщине Великой Октябрьской социалистической революции на экраны страны вышел фильм «Иван». Автором сценария и постановщиком был А. Довженко, оператором Д. Демущий. В изобразительно-декорационном решении фильма принимал участие И. Шпинель. На фоне грандиозного строительства первой пятилетки — сооружения Днепрогэса — рассказывалась типичная история становления нового человека. Герой картины — деревенский парень — приходит на строительство ГЭС, становится передовым рабочим, коммунистом. Эта простая история благодаря поэтическому, взволнованному искусству создателей фильма приобрела высокий обобщающий смысл.

Иосиф Аронович вспоминает, что он, как и все члены съемочной группы, выехавшей на натурные съемки, был потрясен масштабами строительства Днепрогэса. Энтузиазм строителей передавался кинематографистам, рождал тот поэтический образный строй, который отличал фильм.

«Иван» — один из первых советских звуковых фильмов. Наступление эры звукового кино, как известно, по-

влекло за собой большие перемены в области выразительных средств кино. Звучащее человеческое слово приблизило искусство экрана к сложному духовному миру человека, обогатило его новым мощным средством выразительности, усилило идейное и художественное воздействие кинопроизведения. Но это потребовало и пересмотра некоторых принципов создания фильма. Основным компонентом его становится мастерство говорящего актера, его живое слово. Меняется монтаж: стык коротких монтажных кусков, в результате которого возникал художественный образ, теперь уступил место соединению длинных эпизодов.

Рождение звукового киноискусства не было безболезненным и гладким, и это связано не только с трудностями технического порядка. Чрезмерное увлечение звуковыми возможностями за счет изобразительных средств обедняло искусство кино, противоречило его природе. Тем значительнее представляется стремление сохранить все ценные достижения изобразительно-монтажного кинематографа, органически сплавив их с новыми средствами выразительности, открытыми перед киноискусством благодаря звуку. Таким стремлением проникнут первый звуковой фильм Александра Довженко, созданный в 1932 году.

В центре фильма — характер человека, воплощенный не только средствами актерской игры, но и с помощью монтажного ритма, выразительной пластики, эмоционально снятых портретов, всей атмосферы, которая окружает героя и формирует его сознание. Изобразительные средства в фильме не утрачивали своего значения, образуя органическое единство со средствами драматическими. Творческие усилия режиссера, оператора, художника были направлены на создание поэтического образного строя картины. В декорационном решении фильма это выражалось в предельной обобщенности, укрупненности, монументальности форм.

Герой фильма, парень из глухого села, пришедший на строительство гидроэлектростанции, тянется к знанию. Он мечтает учиться, стать инженером. В конце картины перед Иваном открываются двери втуза. Этот эпизод решается авторами фильма не просто как завершение сюжета, а как событие огромного значения, как осуществление самой светлой мечты не одного только Ивана, но миллионов ему подобных. Исходя из этой мысли, Шпинель создает декорацию «Вестибюль училища». Это не бытовой интерьер, а некое преддверие храма — храма науки. Свет и воздух наполняют высокое помещение с колоннами и величественной лестницей. Здесь нет почти никаких предметов — только свет и воздух. Праздничному, торжественному настроению героя эта декорация служила как бы изобразительным аккомпанементом.

Фильмом «Иван» завершаются для Шпинеля насыщенные, напряженные пять лет работы на студиях Одессы и Киева. За эти годы было выпущено более полутора десятков фильмов при его участии.

Архитектор, график, Шпинель стал кинематографистом. Весь прошлый творческий опыт, так помогавший ему на первых этапах нового поприща, переплавился в нечто новое — в динамическое, образное видение кинематографиста, в профессиональное мастерство художника кино. При этом свойственное Шпинелю-графику тяготение к укрупненному образу, к художественному обобщению при строго лаконичной манере исполнения сохранилось и в его кинематографических работах, так же как и умение архитектора пластически организовать пространство.

Круг деятельности остается широким. В Одессе Шпинель делает серию пейзажных зарисовок, а затем серию гравюр «Море». Один из пейзажей выполнен в цвете, и, хотя это графическая работа, в ней ощущается попытка колористического решения. По заказу издательств он

оформляет «Железный поток» Серафимовича и книгу А. Эфроса об Анатоле Франсе. Театр, первая творческая встреча с которым произошла в годы гражданской войны, по-прежнему привлекает художника. В конце 20-х — начале 30-х годов он автор декораций и костюмов ряда спектаклей одесских и киевских театров. Самой интересной из театральных работ того времени было для него оформление постановки пьесы И. Бабеля «Закат». Ставил спектакль режиссер В. Вильнер, с которым Шпинель работал над картиной «Глаза, которые видели».

В короткий срок была сооружена конструктивная декорация, одни ее элементы легко, по ходу спектакля, заменялись другими. Таким образом происходила смена места действия. Это была техническая сторона. Главное же заключалось в том, что художник максимально освободил сцену от быта. Образная характеристика того страшноватого мира, который предстал в пьесе Бабеля, черты обреченности этого мира выражались в нарочито смещенных плоскостях, ломаных линиях, зловещем освещении. Это было нечто неустойчивое, готовое вот-вот рухнуть. К сожалению, режиссура поставила спектакль в бытовом плане; зловещий бабелевский гротеск трактовался, скорее, как комедия нравов, и, таким образом, оформление спектакля не соответствовало режиссерскому решению. Но думается, прав был все-таки художник: его позиция ближе к авторской идее. Кстати, это отмечалось и критикой, назвавшей декорации Шпинеля «самой значительной частью спектакля».

И все же главным в его жизни на долгие годы стало искусство кино. Его увлекли поиски еще не открытых, далеко еще не исчерпанных возможностей творчества. Как и многие советские художники, росшие вместе с революцией, он стремился овладеть художественной формой, которая была бы достойна больших революционных идей, ставших содержанием искусства.

Вся его работа в кино шла по пути открытия все новых и новых средств изобразительной образности.

Внешне он мало походил на новатора. Он не воевал на дискуссиях, не писал манифестов. И тем не менее ни один этап в развитии советского кино не обошелся без художественных завоеваний Шпинеля. А походил он, скорее всего, на скромного труженика, на мастерового, этот человек небольшого роста, с негромким голосом и добродушным лукавым юмором в прищуренных темных глазах. Он проявлял терпение, когда по его эскизам в павильонах студии строились декорации, и был упрям, добиваясь точного исполнения своих замыслов.

Пожалуй, в самой натуре художника, в свойственной ему щедрости души заложены черты педагога. В самом деле, уже в первые годы своей кинематографической жизни, постоянно учась, овладевая спецификой нового для него искусства, Шпинель уже делился с другими опытом, приобретенным в области изобразительного искусства и архитектуры. Молодым художникам и операторам студии он преподавал законы перспективы и композиции, рассказывал о приёмах пластического решения пространства. С 1928 года в кинотехникуме Одессы, а затем в Киевском киноинституте он вел курс «Композиция кадра».

Это было началом деятельности Шпинеля-педагога, деятельности, которая продолжается и поныне. Среди первых учеников был Юрий Екельчик, впоследствии один из самых ярких мастеров советского операторского искусства, виртуозно владевший изобразительными средствами кино. Острота, лаконизм, выразительность композиции отличали лучшие его работы, среди которых были фильмы «Щорс» (режиссер А. Довженко), «Богдан Хмельницкий» (режиссер И. Савченко), «Сталинградская битва» (1-я и 2-я серии, режиссер В. Петров), «Весна» (режиссер Г. Александров). Рассказывая о беседах с Екельчиком, другой ученик Шпинеля, ныне

один из ведущих художников кино, Геннадий Мясников, говорит, с какой благодарностью тот вспоминал уроки Иосифа Ароновича, умевшего «направить внимание учеников на выявление самого главного в событии, человеке, природе». Проникновение в сущность явления и выражение ее в художественных образах, в формах чистых и строгих — этому своему принципу Шпинель следовал в графике, его претворял в искусстве кино, его же старался привить новым поколениям художников.

Зрелый мастер, на счету которого более полутора десятков фильмов, педагог. Таким был Шпинель, когда в 1933 году он вернулся в Москву и на киностудии Москинокомбинат (в 1935 году переименованной в «Мосфильм») вместе с режиссерами Григорием Рошалем и Верой Строевой приступил к работе над фильмом «Петербургская ночь» по мотивам двух повестей М. Ф. Достоевского — «Белые ночи» и «Неточка Незванова».

Фильм был задуман авторами (сценарий написали С. Рошаль и В. Строева) как драматическая киноповесть о судьбе таланта в России, скованной цепями рабства — физического и духовного. Основной драматургической линией стала трагическая история гениального крепостного музыканта и композитора Егора Ефимова.

«Петербургская ночь» — одно из первых значительных достижений советского звукового кино. Человеческое слово, музыка — важные художественные компоненты этого фильма.

Как всегда, Г. Рошаль и В. Строева уделяют огромное внимание человеческому характеру, привлекают для создания образов героев талантливых исполнителей. В фильме заняты Борис Добронравов, Анатолий Горюнов, Ксения Тарасова, Любовь Орлова.

Не менее важное значение имела изобразительная трактовка темы. Фильм замышлялся «не звуковым, а

звукозрительным» — так называл новую фазу развития кино С. Эйзенштейн, имея в виду единство звука и изображения.

Необычайно сложен, противоречив внутренний мир героев Достоевского. И сама атмосфера, в которой происходит действие его повестей, несет на себе как бы отблеск напряженных до болезненности чувств действующих лиц.

Работая над эскизами к фильму, художник старался передать в них ту особую, странную атмосферу, которой пронизаны произведения Достоевского.

«...Есть в Петербурге довольно странные уголки,— говорит Мечтатель, герой повести «Белые ночи». — В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое, новое, как будто нарочно заказанное для этих уголков, и светит на все иным, особенным светом. В этих углах... выживается как будто совсем другая жизнь, не похожая на ту, которая возле нас кипит. Вот эта-то жизнь и есть смесь чего-то чисто фантастического, горячо-идеального и вместе с тем... тускло-прозаичного и обыкновенного...»¹.

Для «петербургских» эскизов Шпинелем было сделано немало предварительных зарисовок с натуры — зарисовок старых домов и типичных каменных колодцев-дворов, набережных с тяжелым кружевом чугунных решеток, гранитных лестниц и статуй. Но как трансформировались эти реальные объекты в эскизах!

Художник выбирает такие ракурсы, которые еще более подчеркивали бы холодное величие царской столицы. Каменные громады, кажется, готовы раздавить маленького незащитного человека. Еще более мрачными и глубокими, еще более темными и неприятными

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 2. М., Гослитиздат, 1956, с. 18—19.

выглядят провалы дворов, увиденные сверху, как бы из окон бедных мансард, где ютятся униженные и оскорбленные. Эскизы предусматривают не только точку съемки, но и освещение. Призрачный, холодный свет заливает Петербург, изображенный художником, придавая знакомым местам незнакомый, фантастический характер. Все, даже обшарпанные стены и тусклые окна, приобрело на эскизах своеобразную поэзию. Это скорбная поэзия Достоевского. Оператор М. Фельдман снял натурные кадры Петербурга в том же изобразительном ключе, что создавал свои эскизы художник, и зритель увидел на экране многоликий, одновременно романтически прекрасный и прозаически холодный, окутанный дымкой белых ночей город.

Нельзя здесь не сказать об удивительном чувстве эпохи, стиля в творчестве Шпинеля. Знания истории архитектуры, приобретенные еще в годы учения в Киевском художественном училище, безусловно помогали ему всю жизнь. Но главное не в этом, а в тонком постижении самой сути эпохи, вернее, ее художественного облика. Перед тем как начать работать над эскизами к фильму «Петербургская ночь», Шпинель первый раз в жизни приехал в Ленинград и тем не менее сумел увидеть в этом городе, сохранившем многие черты прошлого, самое характерное. Безусловно, сказалось и глубокое прочтение Достоевского, способность увидеть его глазами и глазами его героев город, в котором живет, страдает, творит свою музыку несчастный и гениальный Егор Ефимов.

В изобразительной ткани фильма образ Петербурга имеет столь же важное значение, сколь важны для его драматургии петербургские эпизоды. Сюда пришел отпущенный помещиком крепостной музыкант, пришел с надеждой, которой не суждено сбыться. Он, чья музыка не желала подчиняться никаким канонам, никаким эстетическим ярлыкам, принятым у власть предержащих,

и здесь оказывается одиноким, как Мечтатель в повести «Белые ночи».

Но не менее ответственным для художника было создание декораций для интерьеров. Даже более ответственным, так как здесь он должен был не интерпретировать, а создавать. Барская усадьба, где в крепостном оркестре родился талант гениального самородка, где ощутил он как силу собственного гения, так и ужас неволи. Его жалкое городское жилище, подобное тем «угрюмым комнатам» со стенами «закоптелыми, унылыми», в которых обитают многие герои Достоевского. Все, что окружало Егора Ефимова, среда, в которой он жил и которую воспринимал своим болезненно-чувствительным зрением, должна была нести отпечаток неповторимости его характера, отпечаток его судьбы.

На эскизе, а затем на экране возникала комнатка крепостного музыканта в мансарде барского дома — тесная темница со слуховым оконцем и низким потолком. Все здесь давит, неволит, прижимает книзу.

Один из важнейших драматургических моментов фильма — эпизод, в котором Егор Ефимов играет перед помещиком в зале барского дома. Здесь во всей полноте раскрывается талант гениального самородка, талант, которому тесно в стенах этого дома, которому место в широком, свободном мире. Как выражена эта мысль художником?

Эскиз изображает громадный пустой зал. Сверкает холодным блеском голый пол. Колонны подчеркивают глубину перспективы. На первом плане сбоку — спина сидящего в кресле барина. А в дальнем конце зала, на фоне громадного, высокого, ничем не завешенного окна — маленькая человеческая фигура со скрипкой.

Рисунок сделан четкими, строгими линиями, словно чертеж. Это само по себе вызывает ощущение холода. Все в этом пустом зале чуждо, враждебно музыканту. Его далекая фигура — единственное живое, теплое пят-

но в этом рисунке. Здесь штрихи карандаша становятся мягкими и нежными. В эпизоде, о котором идет речь, фигура музыканта — главное в кадре. От нее льются к нам чудесные, то скорбные, то торжественные звуки. К ней, по режиссерскому замыслу этой сцены, должна была постепенно приближаться съемочная камера. Таким образом, музыкант и окно, на фоне которого он играет, оказывались на крупном плане. Как всегда, образно решая декорацию, художник сделал окно главным смысловым элементом всего интерьера. За огромным проемом зрителю открывался другой мир — он резко контрастировал с внутренностью дома. Прекрасная белоснежная ширь, русская зима во всей ее красе царствовали за жесткими переплетами рам. Именно там была подлинная стихия русского гения, туда стремилась его душа и его музыка.

Решая эту сцену, Шпинель был одновременно и графиком и живописцем: четким, холодным линиям интерьера была противопоставлена живопись пейзажа, полная света и тончайших оттенков белого цвета.

В архитектурном отношении сцена решалась художником также не совсем обычно. Сейчас ни у кого не вызывает сомнений или возражений постройка масштабных (если необходимо, даже преувеличенно масштабных) декораций. А в начале 30-х годов, когда снимался фильм «Петербургская ночь», нелегко было убедить руководство студии в необходимости построить окно семиметровой высоты. Однако мягкий и покладистый, предельно скромный в личных своих потребностях, Шпинель становится несокрушимо упрямым, когда дело касается искусства.

Окно было построено в точном соответствии с представленными автором декорации чертежами. Музыкальное и актерское (роль Егора Ефимова играл артист МХАТ Б. Добронравов) решение эпизода было усилено и дополнено его изобразительным решением. С тех пор

масштабная декорация получила право на существование в нашем кинопроизводстве.

Будучи прекрасным знаком с историей стилей в архитектуре, Шпинель вместе с тем никогда не боялся отойти от исторической точности, если это было необходимо для создания художественного образа. Так он сумел убедить постановщиков «Петербургской ночи» сделать интерьер зала предельно пустым и голым, отказаться от воссоздания типичного интерьера богатого помещичьего дома с зеркалами, статуями, роскошной мебелью. Восстав против этих атрибутов, художник добился той холодной пустоты, которая, может быть, менее отражала реальную бытовую обстановку помещичьего дома второй половины XIX века, но силой самой своей условности острее выражала смысл сцены.

В Петербурге Егор с женой и дочкой живут в верхнем этаже населенного бедной домом. Как близко декорационное решение их комнаты к описанию, сделанному Достоевским от лица его героини Нечочки Незвановой:

«Я очутилась в большой комнате с низким потолком, душной и нечистой. Стены были окрашены грязновато-серою краскою; в углу стояла огромная русская печь; окна выходили на улицу или, лучше сказать, на кровлю противоположного дома, и были низенькие, широкие, словно щели...

Из нашей квартиры было видно полгорода; мы жили под самой кровлей, в шестиэтажном, огромнейшем доме. Вся наша мебель состояла из какого-то остатка клеенчатого дивана, всего в пыли и мочалах, простого белого стола, двух стульев, маменькиной постели, шкафчика с чем-то в углу, комода, который всегда стоял, покачнувшись набок, и разодранных бумажных ширм»¹.

Когда мы говорим о близости решения художника к описанию Достоевского, мы не имеем в виду букваль-

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 2, с. 63—64.

ное следование этому описанию. Это, скорее, следование духу, поэтике литературного источника. Шпатель создаст среду, в которой живут и страдают герои, исходя прежде всего из выразительных возможностей киноизображения.

Как и прежде, он ищет и находит такие штрихи, в которых была бы сосредоточена основная идея декорационного решения. Вещь используется им не просто как предмет быта, нередко она помогает понять характер человека. Она может сказать немало и о его судьбе. В интерьере «Комната Егора и Настеньки» выстиранная одежда, развешанная по всему помещению, большому и низкому, создает впечатление какого-то странного лабиринта, из которого трудно найти выход.

Зато кокетливые столики и креслица в кабинете меценатствующего петербургского вельможи красноречивее слов говорят о том, какая музыка нужна светской публике, всем этим «покровителям искусства». Такую музыку и создает удачливый, а вернее угодливый, баблень петербургской публики Шульц, в фильме — антипод Ефимова.

Говоря о поэтике Достоевского, воплощенной в работе художника, надо сказать о постоянном присутствии в его эскизах «белых ночей». Этот «сомнительный, фантастический свет», о котором говорят герои Достоевского, присутствует почти во всех эскизах, определяя тем самым удивительно целостное изобразительное решение картины. Оператор М. Фельдман воплотил замысел художника в поэтических и тревожных кадрах, перенеся на экран «свет белых ночей». Работа художника и оператора в этой картине — пример полного творческого взаимопонимания и единства.

Фильм «Петербургская ночь» — значительное произведение советского киноискусства, не утратившее своей ценности и поныне. Глубокое прочтение классики, подлинно творческая ее интерпретация пронизывают

все компоненты фильма и в большой степени — его изобразительное решение.

Для Шпинеля работа над этой картиной стала своего рода итогом. В полный голос прозвучал его ищущий, требовательный, бескомпромиссный талант, мастерство стало еще более зрелым. Еще более строго отбирает он лишь самое необходимое, самое выразительное, смело пользуется условными приемами во имя подлинной, большой правды.

Почти одновременно с «Петербургской ночью» на Москинокомбинате ставилась картина, которой суждено было войти в число лучших экранизаций классики. «Пышка» — фильм по одноименной новелле Ги де Мопассана — принесла первую и заслуженную славу своему постановщику — молодому Михаилу Ромму. Уже в этой своей работе Ромм показал себя художником большой философской мысли и широкой культуры, политической страсти и отточенного мастерства. Новелла французского писателя была прочтена им как значительное и острое произведение, полное большого исторического и социального смысла. История провинциальной французской девушки, оказавшейся на низшей ступени общества и тем не менее обладающей чувством собственного достоинства и истинного патриотизма в гораздо большей степени, чем ее спутники по дилижансу, была рассказана с изящным и злым сарказмом. Всем этим провинциальным аристократам, буржуа, торговцам и монашкам презируемая ими Пышка явила пример морального превосходства.

Критика, советская и зарубежная, помимо многих других достоинств картины отмечала абсолютное чувство эпохи, национального колорита, особенностей литературного источника. Это была подлинная Франция конца XIX века, снятая в павильоне студии и на студийном дворе. Художником фильма «Пышка» был И. Шпинель.

Задача его осложнялась тем, что, хотя действие фильма, как и новеллы, происходило в дилижансе и в маленькой нормандской гостинице, но представлена в нем должна была быть, по существу, вся Франция времен франко-прусской войны. В лице пассажиров дилижанса и постояльцев гостиницы мы знакомимся со всеми ее сословиями. При крайне ограниченном количестве объектов съемки надо было создать впечатление широкой исторической картины, выходящей за рамки камерного действия.

Итак, дилижанс, гостиница, двор перед нею. Основное действие фильма происходит в гостинице. Декорации, относящиеся к этому объекту: фасад с крыльцом и интерьеры — холл, кухня, комната немецкого офицера, две однотипных спальни.

Скупые, но острохарактерные детали — словно штрихи, из которых складывается общая картина: колодец, облицованный камнем, во дворе перед гостиницей; огромный очаг на кухне; кровати, на которые взбираются по ступенькам; отшлифованные множеством ног каменные плиты пола в холле, лежащиеся на лица людей и предметы обстановки полосы утреннего света, пробивающегося сквозь ставни. Все это как бы само собой складывается в тот реальный жизненный фон, на котором происходит действие фильма. Но принципиально главным, определяющим было для художника решение двух декораций: фасада гостиницы и холла с внутренней лестницей, ведущей на галерею, куда выходит коридор второго этажа, — вдоль него расположены комнаты постояльцев.

На эскизе, а затем и на экране, грязная осенняя дорога ведет к обшарпанному фасаду с вывеской «Старая Нормандия». Одинокое голое дерево, тяжелое, в низких тучах, ветреное небо создают ощущение тревоги, холода, заброшенности. Такова Франция, оккупированная неприятелем, преданная и проданная ее власть имущи-

ми. Образ, созданный художником, точен, емок и предельно лаконичен.

Если в «Петербургской ночи» все, что зритель видит на экране, как бы окрашено эмоциональным состоянием героя, увидено как бы его глазами, то в «Пышке» взгляд художника трезв и ироничен. Он анализирует происходящее и дает ему безжалостную оценку.

Холл гостиницы. Здесь коротают время в вынужденном безделье все пассажиры дилижанса, задержанные немецким офицером. Просторная площадка дает возможность участникам сцены свободно перемещаться, собираться группами, но смысловым центром декорации является лестница, она играет важнейшую роль в построении мизансцен. Стоя на верхней площадке лестницы, немецкий офицер является взору перепуганных обывателей как некое воплощение власти, — камера снимает его с точки зрения находящихся внизу. А поднимающиеся к офицеру просители, снятые от него сверху, выглядят еще более униженными, карикатурно сплюснутыми, — такими видит их упивающийся своей властью «победитель».

Здесь необходимо еще раз сказать о замечательной черте Шпинеля-кинематографиста: его умении сочетать свою работу с работой остальных членов творческого коллектива, и прежде всего оператора — с ним ближе всего соприкасается художник. Нередко Шпинель, учитывая особенности операторского почерка, так строит декорацию, что она помогает оператору максимально использовать самые сильные стороны дарования. Так было, например, при съемке фильма «Петербургская ночь». Именно в содружестве Шпинеля с Фельдманом могла родиться зыбкая, призрачная атмосфера белых ночей. Так, снимая фильм «Пышка», Б. Волчек благодаря декорации, дающей возможность острых ракурсов, снял сатирические, даже гротесковые портреты спутников Пышки и немецкого офицера.

Героиня фильма, Пышка, медленно спускается по лестнице. И хотя те, кто так недавно умолял ее спасти их, уступив домогательствам немца, снова выказывают девушке свое презрение, сама мизансцена подчеркивает ее моральное превосходство над ними.

Таким образом, внутренняя лестница в интерьере «Холл гостиницы» — это не просто типичная деталь архитектуры старинной французской гостиницы. Это активный компонент кинематографического действия. Лестница оправдывает ракурсы при съемке, делает выразительной мизансцену, подчеркивает игру актеров.

Изобретательный, постоянно ищущий художник, Шпинель и в этой работе оказался новатором: впервые для создания эффекта перспективы он применил уменьшенную часть декорации (уходящий в глубь кадра коридор гостиницы).

Немногими, но запоминающимися штрихами в фильме воссоздан облик Франции на определенном этапе ее истории, передана стилистика произведения Мопассана.

Шпинель вспоминает о совместной работе с Роммом как о чрезвычайно интересном и насыщенном периоде своей творческой жизни. Ромм увлек его глубоким знанием материала, знанием французской культуры, философским прочтением сюжета, рассказанного французским писателем.

«Михаил Ильич придавал большое значение смысловому, образному решению декорации», — вспоминает художник. Это было именно то, к чему всегда стремился и он сам.

Он никогда не был во Франции, знал ее только по произведениям живописи, графики, литературы, музыки. Работая над фильмом, он снова обратился к мастерам французского искусства. Курбе, Домье, импрессионисты, Сезанн. Их полотна и рисунки давали зрительное ощущение природы, человеческих типов, архитектуры, быта. Но в эскизах и на съемочной площадке павильона

он не копировал французов. Он создавал свой образ Франции, созвучный той, что встает на страницах новеллы и сценария. Как всегда, художник достигал этого не скрупулезным следованием за бытовыми подробностями, а путем строгого отбора немногих, наиболее характерных черт времени и места действия. Он оставался верным принципу художественного обобщения.

Даже французская критика признавала фильм «истинно французским». И, конечно, безукоризненная верность правде в создании атмосферы действия играла тут немаловажную роль.

Встреча с Францией в фильме М. Ромма была для художника не последней. В 1936 году ему пришлось встретиться с иной, новой для него Францией. Картина, которую ставил Г. Рошаль, рассказывала о героях Парижской коммуны. Хотя борьба коммунаров против государственной машины была неравной и разгром был жестоким и кровавым, фильм «Зори Парижа» пронизан светлым оптимизмом. Его главная тема — не истребимая ничем жажда свободы, живущая в народе, его вера в будущее, в конечную победу.

Все изобразительное решение картины художник подчинил одной идее: народ — творец истории, подлинный хозяин своей страны, все ее богатство, ее культура, ее великое искусство — создания его гения.

В этом смысле особенно интересно решение сцены в соборе.

Юная героиня фильма Катрин Милляр с кафедры средневекового собора призывает парижан прийти на помощь коммунарам.

Эскиз к этой сцене — небольшой по формату рисунок, сделанный изящными, легкими штрихами карандаша и чуть подцвеченный акварелью. При всей его миниатюрности, эскиз монументален как по своей композиции, так и по значительности заложенной в нем мысли.

Величие готики передано взлетающими вертикалями колонн. Своды потолка не входят в кадр, поэтому взлет колонн легок, он кажется бесконечным, как энтузиазм, охвативший толпу.

Все — лица людей, лучи солнечного света, косо врывающиеся в сумрак собора сквозь стекла витражей, — все обращено и направлено к Катрин. Фигурка девушки на возвышении — это смысловой и композиционный центр кадра.

Использование художником вещи, которая живет, «играет», становится важным элементом действия и средством создания образа, в этом фильме приобрело новую форму. В композицию сцены «В соборе» художник ввел готическую скульптуру. Это не просто исторический атрибут. Каменные изваяния святых, украшающие внутренность собора, словно оживают, вслушиваясь в пламенные слова Катрин. Художник придал изваяниям напряженные позы, подчеркнул реалистичность лиц, вырезанных народными мастерами. Святые, похожие на крестьян, и живые парижане составляют единую толпу. Многовековое прошлое Франции и ее восставшее настоящее вместе устремлены к будущему — так тема фильма воплощается в изобразительном решении одной из узловых сцен.

Фильм «Зори Парижа» недавно восстановлен его постановщиком Г. Л. Рошалем. Дух революционной романтики, который живет в этой картине, продолжает трогать новые поколения кинозрителей. Секрет долговечности фильма в его интернационализме, в бережном и любовном отношении к героическому прошлому французского народа. А отношение это проявилось в большой степени в работе художника. По его эскизам была построена улица парижского предместья с баррикадой. Невысокие дома под кровлями из черепицы и шифера. Окна со ставнями и характерными узорными решетками. Булыжная мостовая. Декорация была сложной по

планировке, она предусматривала съемку с разных точек и с движения, была рассчитана на сложные мизансцены в целом ряде эпизодов, включая последний бой коммунаров против национальных гвардейцев.

Сцена уличного боя, снятая оператором Л. Космазовым, по своей изобразительной трактовке близка к полотнам французских живописцев-романтиков XIX века. Интересно, что та же декорация была использована при съемках фильма режиссера Т. Лукашевич «Гаврош». Оператор Е. Андриканис снял «улицу» с другой точки, используя мягкую оптику. Кадры фильма приобрели лирический характер. Факт этот говорит о том, какие широкие возможности для съемки дают декорации Шпинеля, какие они «живые», объемные, какую свободу предоставляют режиссеру и оператору в построении мизансцены, в выборе точки зрения и освещения.

На всех стадиях работы над фильмом Шпинель думает о героях — ведь им предстоит жить и действовать в предложенной художником среде. Он думает и о том, что окружение может отражать характер человека. Одна из декораций картины «Зори Парижа» интересна именно тем, что она как бы участвует в характеристике действующих лиц. Небольшая зала, занятая под госпиталь для раненых коммунаров, пронизана солнцем, полна воздуха. Белые стены, белые развевающиеся занавески, белые повязки. Ощущение необыкновенной чистоты. Так же светла и чиста жизнь и борьба раненого Домбровского, его друга и соратника Штайгера, ухаживающей за ранеными Катрин Милляр.

Через много лет, работая вместе с режиссером А. Столпером и оператором М. Магидсоном над картиной «Повесть о настоящем человеке», Шпинель разовьет найденный им принцип: декорация «Палата госпиталя» в этом фильме будет нести на себе как бы отражение светлого образа Комиссара.

Решая атмосферу действия фильма, Шпинель отталивается от драматургии, от образов действующих лиц. «Цель художника в кино — своим языком прочесть сценарий» — так говорит Шпинель о своей работе. В сценарии же для него главное это человек. Нередко, перед тем как приступить к разработке декорационного комплекса или костюмов, он определяет свое представление о людях, которым предстоит в этих декорациях и костюмах действовать, существовать. Это представление художник конкретизирует в рисунках. Так, к фильмам «Гаврош», «Юные коммунары» Шпинелем сделаны десятки рисунков, на которых перед нами встают живые люди. Это не столько эскизы костюмов (хотя костюмы проработаны достаточно тщательно), сколько человеческие типы: женщин, мальчишек, мастеровых, художников.

Эта человечность искусства Шпинеля-кинематографиста тесно связана с тем, что и как график он все более тяготеет к портрету. В 1934 году в сборнике «Борьба за Арктику», посвященном героической эпопее «Челюскина», были помещены гравюрные портреты летчиков Ляпидевского и Слепнева. В этих работах Шпинеля занимает связь человека и события: фоном для портретных изображений героев служили отдельные моменты спасения челюскинцев летчиками. Монументальная, несколько статичная трактовка лиц в сочетании с динамичным фоном придавала портретам одновременно значительность и живость.

В 30-е годы Шпинелем были выполнены портреты партийных и государственных деятелей, в том числе портреты В. В. Куйбышева и Г. К. Орджоникидзе.

Люди и события современности воспринимаются художником в их исторической значимости. Шпинель изображает их как живую историю, свидетелем которой является сам. Но он был также и участником событий, предшествовавших современной действительности, под-

готовивших ее. И потому революционная борьба народа в ранних произведениях Шпинеля звучала не воспоминанием, а самой жизнью. «1905-й год» — рассказ о выстраданном и пережитом. Ощущение связи времен и событий — одна из особенностей мироощущения Шпинеля. Она характерна и для его работ, связанных с гораздо более далекими периодами русской истории.

Современность как история. История как жизнь, волнующая нас, людей сегодняшнего дня. Это как бы две стороны единого мироощущения художника.

С темой революции 1905 года Шпинель встретился и в кино. Речь идет о картине Веры Строевой «Поколение победителей» (1936). Авторами сценария были В. Строева и С. Рошаль. Создатели фильма посвящали его светлой памяти героев первой русской революции. По своему жанру произведение близко роману. Разные человеческие характеры и судьбы переплетаются в сюжете, все они вовлечены в событийный вихрь, охвативший Россию. Закаленные, опытные революционеры Михайлов и Ксения, рабочие агитаторы, темная, забитая Варька, прошедшая через тяжкие испытания и выросшая в закаленного бойца. Все это вечно живые, типические образы революционеров, навсегда дорогие и близкие советскому зрителю. Так они воспринимаются и сегодня, когда фильм восстановлен его постановщиком В. П. Строевой.

Специфика драматургии фильма такова, что о больших исторических событиях рассказывается через образы героев. Основные сцены — не массовые, а большей частью камерные, построенные на диалоге, на сложных движениях мыслей и чувств, на столкновениях различных характеров и мировоззрений. Действие, как правило, не выносится на городские площади и улицы, узловые сцены происходят в интерьере — в аудитории Петербургского университета, на явочной квартире и в рабочем бараке, в купе вагона Женева — Петербург, в избе

ссылных. Однако ветер эпохи ощущается во всех сценах, и немаловажную роль играет здесь атмосфера действия, каждая черта, каждая деталь которой несет на себе отблеск исторического момента.

Можно понять, что художник работал над фильмом «Поколение победителей» с особым чувством: он воссоздавал время своего беспокойного отрочества, когда, по мере сил помогая старшим братьям и сестрам, соприкоснулся с миром подпольных революционных кружков, когда слышал шум уличных боев и выстрелы расправы.

С одинаковой достоверностью встают на экране тесные комнатухи рабочей квартирки, тонущая в грязи улица городской окраины, бревенчатые стены северной избы, вокзал в Женеве, купе спального вагона, баррикада, перегородившая московскую улицу.

Работая в тесном контакте с постановщиком, художник становился как бы сорежиссером: вместе с Верой Павловной Строевой он обдумывал каждую мизансцену и в зависимости от нее решал декорацию. Один из важнейших драматургических моментов — события 9-го января — снят в декорации, в рабочем бараке. Рабочие с семьями торжественно готовятся идти к «царю-батюшке». В поле зрения объектива — то одна, то другая группа, пара, лицо. Барак предстает на экране как лабиринт тесных закоулков: каждая семья ютится в своем углу, отгороженном от других чем попало — чаще всего тряпичной занавеской. Но вот толпа покидает помещение, в нем остается одна беременная Варька, все внимание ее и наше привлекает окно: из него начинают доноситься конский топот, выстрелы, крики. Маленькое подслеповатое окошко и напряженное, растерянное лицо Варьки — смысловой центр кадра. Весь ход трагического кровавого воскресенья проходит перед нами, хотя действие не выходит за пределы интерьера.

Когда возвращаются уцелевшие, неся раненых и погибших, когда опускают перед Варькой тело ее мужа, а

она стоит окаменело и потом, борясь с отчаянием, преодолевая бедность своей речи, обращается к людям со страстным призывом к борьбе,— тогда съемочная камера, поднимаясь на кране, снимает помещение барака с высоты. Теперь оно выглядит громадным, словно площадь, заполненная народом, а сцена приобретает масштабность.

В. Строева рассказывает, что уже тогда некоторые декорации строились художником не целиком, а в тех частях, которые были связаны с отдельными моментами эпизода. При монтаже эпизода отдельные декорационные элементы соединялись в единое целое. По этому принципу создавалась декорация рабочей квартиры, где происходит собрание кружка. Подобное решение в наши дни применяется широко: оно значительно облегчает и удешевляет осуществление постановки. Но в те времена это было смелым конструктивным приемом, доступным художнику, который в равной степени учитывал как возможности монтажа при сооружении декорационных объектов, так и средства киномонтажа.

Тридцатые годы для Иосифа Ароновича замечательны тем, что он начинает все более систематически работать как живописец.

Короткие передышки между кинопостановками заполнены живописью. Темпера и гуашь стали его излюбленной техникой, с ее помощью ему удается достичь той обобщенности и строгости формы, которая приближает его манеру к фреске. Давнее стремление работать в цвете получило первое свое воплощение в живописных опытах.

Становясь все более кинематографистом, овладевая спецификой искусства кино, он вместе с тем постигал его глубокие связи с другими областями художественного творчества. Постигал на примере собственной деятельности. Архитектура, графика, живопись обогащали его как мастера кино. И немаловажное место занимал в

его жизни театр. Маленькая сцена в Черкассах была первой площадкой, где «архитектура без математики» (о такой мечтал он в юности, учась на архитектурном отделении Киевского училища) в соединении с живописью рождала чудо — возникала иллюзия той обстановки, в которой должно было происходить действие. Именно в театре можно было помимо конструктивных решений и световых эффектов использовать цвет как средство выразительности. В этом смысле опыт театральный, при всем отличии его специфики, помогал подойти к проблемам цвета в кино. Не отрицая различий двух зрелищных искусств и особенностей работы художника в кино и театре, Шпинель вместе с тем видел несомненную пользу в их взаимном обогащении. Вот почему, когда в начале 30-х годов был организован Московский союз художников, Иосиф Аронович был среди тех, кто активно стоял за объединение художников театра и кино в единой секции. Это свидетельствует о том, что, не будучи теоретиком, не выступая с проблемными статьями, Шпинель раздумывал о роли и месте искусства кино в ряду других искусств и занимал в этом отношении четкую позицию.

Живописные работы 30-х годов — пейзажи и портреты, написанные гуашью и темперой во время лечения в Кисловодске. Художник говорит, что его всегда тянуло к цвету. Но жизнь складывалась так, что не пришлось ни учиться станковой живописи, ни заняться ею всерьез. И вот именно в те годы, когда шли первые эксперименты в области цветного киноизображения, Шпинель пробует себя в живописи. Цвет проникает и в его кинематографические эскизы — вспомним эскиз декорации «Собор» к фильму «Зори Парижа». Его поиски цвета шли независимо от технических экспериментов по созданию цветной пленки и соответствующей киноаппаратуры. Но характерно, что к живописи он пришел тогда, когда потребность в цвете возникла у него как у

художника кино. Это не случайно. Так же как звуковое кино возникло не стихийно, а в результате развития немого кино, в связи с потребностью в новых средствах выразительности из-за все усложнявшейся драматургии. Цвет должен был обогатить язык кино. Именно таким мыслили его Эйзенштейн, Юткевич, Козинцев, Савченко, что доказывают их первые работы, сделанные в цвете. «Не цветное, а цветное» — этими словами Эйзенштейн утверждал, что экранное изображение должно быть не «раскрашенной картинкой», а произведением изобразительного искусства, в котором цвет — необходимый художественный компонент. Каждый художник по-своему начинал подходить к решению проблемы цвета в кино. Эйзенштейн — в теоретических работах и сценарных разработках. Шпинель — в живописи, в цветных кинематографических эскизах.

В жизни художника бывают события решающие, дающие невиданный толчок развитию всех сторон его таланта.

Самым значительным событием своей творческой жизни Иосиф Аронович считает совместную работу с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. Все, к чему стремился художник, — образное, поэтическое решение атмосферы действия, чистота и выразительность изобразительного ряда фильма, значительность и глубокая содержательность всего, что составляет киноизображение, наконец, поиски цветовых решений — все это получило особенно полное и совершенное воплощение в прекрасных созданиях художника — эскизах и декорациях к фильмам Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный».

В самой встрече Эйзенштейна со Шпинелем была закономерность. Их привела друг к другу общность творческих позиций. До того момента, когда Шпинель получил приглашение быть художником фильма «Александр Невский», они почти не были знакомы

лично. Но Шпинеля всегда глубоко волновали произведения великого мастера кино, ему были близки лаконизм и предельная выразительность киноязыка, на котором говорил с миллионами зрителей автор «Октября» и «Потемкина». Художника восхищала высочайшая изобразительная культура всех эйзенштейновских картин, масштабность их образов. В 1935 году, находясь в Ялте с киноэкспедицией, Шпинель присутствовал на съемках некоторых эпизодов фильма Эйзенштейна «Бежин луг» и был, по его словам, потрясен тем, как на его глазах изобразительными средствами создавался философский, поэтический кинообраз: сквозь черные клубы дыма прорывалась к небу белая стая голубей.

Со своей стороны, необычайно взыскательный, чуткий ко всем успехам своего родного искусства, Эйзенштейн не мог не отметить, насколько важную роль играет образное решение среды в таких фильмах, как «Человек из местечка», «Пышка», «Петербургская ночь», «Зори Парижа». Вскоре после просмотра на «Мосфильме» картины «Зори Парижа» произошло знакомство Эйзенштейна и Шпинеля. Иосиф Аронович вспоминает, как в вагоне дачного поезда к нему неожиданно подошел Сергей Михайлович, пожал руку и поздравил с большой удачей.

Готовясь к постановке исторической киноэпопеи «Александр Невский», Эйзенштейн предложил Шпинелю участвовать в создании фильма.

Здесь уже говорилось, что в работе с Эйзенштейном наиболее полно раскрылись все стороны дарования художника. Он блистательно применил свой опыт архитектора, графика, живописца. И особенно смело и изобретательно использовал мастерство кинематографиста.

Автор «Стачки» и «Броненосца «Потемкин», «Октябрь», «Бежина луга» и «Старого и нового» всегда придавал важнейшее значение изобразительному ре-

шению кинопроизведения. Композиция кадра, выразительный ракурс, точно выбранная деталь наряду с блистательно подобранным типажом и мастерством монтажных приемов служили ему средством создания масштабного поэтического кинообраза.

К середине 30-х годов кинематограф полностью освоил звук как средство художественной выразительности. Звучащее с экрана человеческое слово дало возможность углубиться в психологию героев. Неизмеримо возросло значение мастерства актера в кино. В связи с этим в подавляющем большинстве кинопроизведений таким художественным компонентам, как монтаж и изобразительное решение, стала отводиться более скромная роль, чем в кинематографе немом. Как теперь принято говорить, поэтическому, изобразительному, монтажному кинематографу пришел на смену кинематограф драматический, актерский. Если кино 20-х годов использовало достижения изобразительного искусства (живописи, графики), то в 30-х годах оно приблизилось к театру. Конечно, такое разделение не абсолютно, но такова была общая тенденция. Однако и в 30-е годы среди кинематографистов оставались убежденные сторонники изобразительно-монтажного принципа, считавшие, что он не противоречит использованию в кино звучащего слова и мастерства драматического актера, что, напротив, сила изобразительных средств и средств драматических должны дополнить друг друга и служить одной цели. Время подтвердило правоту этой позиции, и в кинематографе 60—70-х годов мы находим все больше примеров широкого использования наряду с мастерством актера тщательно продуманного цветового решения, композиции, ракурса, освещения, возможностей оптики как средств создания кинематографического образа.

Но вернемся в 30-е годы. Тогда среди самых принципиальных защитников завоеваний изобразительно-

монтажного кинематографа был С. М. Эйзенштейн. Он же стремился продолжать линию развития эпического кинематографа, считая, что эпос в кино должен существовать наравне с другими жанрами. Новаторский талант Эйзенштейна не мог не отозваться на те новые возможности, которые принес искусству кино звук. Смелый экспериментатор, он понимал, насколько могут обогатить кино музыка, шумы и, главное, говорящий актер при их творческом использовании. В своих немых фильмах отрицавший актера и знаменавший его типажом, Эйзенштейн звукового периода обратился к актеру. Вместе с тем он сохранил свою веру в силу воздействия типажных данных, как и всего внешнего облика исполнителей, наряду с их актерскими способностями. Актер в фильме Эйзенштейна не только играет роль. Он в то же время — объект изображения. Его внешность должна идеально отвечать создаваемому характеру. Таким актером в фильмах «Александр Невский», а затем «Иван Грозный» был для Эйзенштейна Николай Черкасов. Отсюда его особое внимание к костюму, гриму и другим средствам, призванным не только делать внешность выразительнее, но способствовать созданию образа.

Речь героя эпического произведения отличается от речи героя драмы. Работая над диалогом, Эйзенштейн приближает его к языку былин, освобождая от бытовизма.

И наконец, особое значение в игровом фильме Эйзенштейн придает декорации, ее активной роли как художественного компонента произведения.

Все эти принципы осуществлялись мастером в картине, посвященной исторической победе русского народа в далеком XIII веке.

Известны рисунки Эйзенштейна — зарисовки к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный». Замечательный мастер графики, он создавал как бы

изобразительную экспликацию или, как он сам ее называл, «зрительную стенограмму» будущего фильма. В этих рисунках определялись облик и характер действующих лиц, мизансцены, композиция кадра и точка зрения съемочной камеры, костюмы и реквизит, а также принципы декорационного решения. Чтобы осуществить эти принципы, ему нужен был единомышленник, разделяющий его точку зрения на роль декорации. Ему нужен был художник, который мог бы стать не просто исполнителем его замысла, но соавтором в решении больших и принципиальных задач.

Невозможно представить себе фильм Сергея Михайловича Эйзенштейна «Александр Невский» без архитектурных памятников Древней Руси. В этом шедевре советского киноискусства 30-х годов архитектура — такой же важный и необходимый компонент, как музыка Сергея Прокофьева. И думается, что постановщик фильма не мог сделать более точного выбора, поручив именно Шпинелю оформление фильма, и прежде всего воссоздание облика русских городов XIII века.

Готовясь к работе над «Невским», Эйзенштейн, оператор Эдуард Тиссэ и Шпинель тщательно изучали исторический и археологический материал изображаемой в фильме эпохи. Искусство, архитектура, костюм, предметы быта, летописи и былины помогали представить Русь XIII века. Однако не подробности внешнего ее облика волновали создателей фильма. Он был задуман как романтически приподнятое, героическое произведение. И образы его, в том числе и образ Древней Руси, должны были прежде всего воплощать не внешнюю ее оболочку, а ее дух. В этом смысле самыми выразительными и поэтическими, соединившими в себе обобщающие черты времени памятниками явились творения древнерусских зодчих.

Сильно пострадавшие от времени, но вечно живые и прекрасные архитектурные сооружения Новгорода и

Пскова, где побывали создатели фильма, рассказали им больше, чем летописи.

«...Через них как бы ощупывалась тема, певшая из каждого камня,— одна-единственная от начала до конца — свободолюбивая тема национальной гордости, мощи, любви к родине, тема патриотизма русского народа».— писал Эйзенштейн впоследствии¹.

Прекрасные произведения искусства воспринимались художниками нашего времени не как нечто отвлеченно прекрасное, а «в динамике... человеческого труда»². Скупые данные о сроках возведения этих зданий взволновали воображение.

«Люди, складывающие такое здание в несколько месяцев, это не иконы и миниатюры, не горельефы и не гравюры. Это те же люди, что и мы с вами!»³

Из этих строк чувствуешь, какое значение имели для Эйзенштейна и его соавторов великие творения искусства, созданные руками русского народа. В них осталась жить душа древних художников, архитекторов, строителей. Это был тот же народ, который несколько веков спустя, объединенный под знаменем Александра Невского, разгромил жестокого и сильного врага — рыцарей Тевтонского ордена, считавшихся непобедимыми «псов-рыцарей».

Патриотическая тема фильма, так остро и современно звучавшая в канун войны с фашизмом, должна была, по мысли создателей, воплощаться не только в образе Невского и его дружины, но и в облике русских городов — Новгорода и Пскова. Вот почему художник фильма должен был стать прежде всего архитектором.

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956, с. 396—397.

² Там же, с. 399.

³ Там же.

В своих немых фильмах Эйзенштейн максимально использовал натуру, снимая на площадках и лестницах городов, в интерьерах заводов и дворцов, находя на натуре необходимого ему выразительную деталь, которая нередко превращалась в кинометафору, — вроде ставших хрестоматийными умолкнувшей заводской трубы с бесстрашно усевшейся на ней вороной, или взревшего каменного льва, или лихорадочно работающей машины — сердца восставшего броненосца.

В фильме «Александр Невский» столь же важное значение приобрели объекты, не найденные на натуре, а созданные художественными средствами.

В то время когда шла работа над фильмом, архитектурные памятники Пскова и Новгорода находились в сильно поврежденном состоянии. Однако, воссоздавая облик городов, вставших на защиту русской земли, авторы фильма стремились не реставрировать эпоху в буквальном смысле. Они стремились к ее поэтическому обобщению.

Древняя Русь должна была встать на киноэкране во всем величии и красоте белокаменных стен, башен, соборов. Ее образ должен был соответствовать всему стилю картины, подсказанному событийным материалом. Эпическому, близкому к былинному строю картины подчинялось все: скупой и поэтический язык диалога, манера актерского исполнения, ритм монтажа, то величавый, то стремительный, слившийся с музыкой С. Прокофьева. И облик русских городов, освобожденный от бытовых подробностей, органически включался в ткань произведения, а не служил лишь иллюстрацией к рассказу об эпохе.

Почти весь фильм постановщик строил на массовых сценах: новгородцы заполняли вечерую площадь; творили страшную расправу захватчики перед собором в Пскове; вооружались новгородцы у торговых рядов на берегу Волхова; гремело Ледовое побоище на льду

Чудского озера. Все эти сцены требовали создания декораций. Сложные декорационные комплексы, которые возводились в павильонах студии и на натуре, призваны были помочь постановщику организовать движение людских масс и сделать мизансцены выразительными и легко читаемыми.

Готовя эскизы декораций, Шпинель определял в них тот изобразительный стиль картины, к которому стремился Эйзенштейн. Как и в кадрах будущего фильма, в эскизах много воздуха, неба, в них открываются далекие горизонты. Создается ощущение необозримых просторов русской земли. Стройные белокаменные здания соборов, легкие зубцы крепостных стен, бревенчатые палаты князя Александра на Плещеевом озере, торговые ряды Новгорода вписываются в пространство, нигде не заслоняя высокого неба, не закрывая далей. Преобладание вертикальных линий помогает почувствовать величие свободолюбивого духа народа.

Для воплощения эскизов в декорации потребовался огромный труд и немало изобретательности. Натурные съемки проводились на берегу Оки, в окрестностях Москвы и во дворе студии «Мосфильм». Здесь-то под руководством Шпинеля и строились площади, окруженные соборами, настилались мосты и бревенчатые мостовые, спускались на воду торговые суда-струги. Однако декорации вовсе не целиком представляли собой сооружения в натуральную величину. Архитектор был в равной степени и кинематографистом, прекрасно владеющим секретами мастерства.

Учитывая одно из важных свойств киносъемки — возможность перспективного совмещения объектов различной величины, художник широко пользуется домакеткой и живописью. Монументальные, величественные архитектурные ансамбли, которые зритель видел на экране, на самом деле частично состояли из небольших, изящно выполненных моделей храмов, город-

ских стен, башен. А заречные дали с кромкой леса на горизонте были фоном, расписанным красками на листе фанеры или полотне. Опыт архитектора, обогащенный знанием возможностей кинообъектива, помогал художнику достигать на экранном изображении впечатления монументальных, величественных сооружений. Лишь небольшие части декораций строились в натуре. При съемке достигалось совмещение в единое целое натурры, декорации, домакетки, щитов с живописью.

Просторная, окруженная белыми стенами соборов вечевая площадь Новгорода заполнена взволнованной толпой. Люди слушают Александра, призывающего их к объединению и к борьбе с захватчиками. Объектив свободно выхватывает из толпы то одну, то другую группу, следит за выражением лиц, задерживается на фигуре оратора, берет в поле зрения лепные рельефы, украшающие белые стены. Это фигуры архангелов, то тревожные, то грозные, то благословляющие. Снова, как в прежних работах Шпинеля, детали оформления «живут», включаются в действие. И как это отвечает творческим принципам Эйзенштейна, его возведению вещи в значение символа, метафоры.

Сцена выглядит необыкновенно масштабной, тогда как снята она на небольшой площадке. Величественный архитектурный ансамбль представлял собой сложный комплекс макетов. Лишь те элементы (таких было немного), на которые на крупном плане непосредственно проецировались человеческие фигуры, были выполнены в натуральную величину.

Аналогичным образом решалась декорация «Псковский кремль». Город захвачен крестоносцами. Окутанные черным дымом, опаленные зловецкими языками пламени, рвутся к небу стройные звонницы. Внизу — кровь, стоны, крики и плач детей, мрачные звуки органа, благословляющего убийство. В небе белые златоглавые башни как символ надежды. И над телом

казненного воеводы, на башенной стене, рельефное изображение ангела — грозного, призывающего к возмездию.

Экономным и остроумным способом создавалась декорация «Торговые ряды» в эпизоде «Новгородцы вооружаются». Эта динамичная народная сцена со сложным композиционным и монтажным построением происходит на берегу реки Волхова. Шумит толпа у торговых рядов, у лавочек, полных товаров. Покачиваются на воде ладьи с причудливыми носами. Отсюда через речную ширь уходит бревенчатый настил моста. На той стороне, на высоком берегу, видны купола и башни, а за ними — темные массивы лесов. В этой композиции — лишь часть соборной стены на переднем плане; лавочка оружейного мастера, деревянная мостовая и начало моста, по которым ходят участники сцены, — декорация. Основная часть моста — до противоположного берега — домакетка. Низкий берег Оки, в фильме представляющей Волхов, превращен с помощью домакетки в высокий, с виднеющимися на нем зданиями. Леса на горизонте были написаны на щите. Все эти элементы — натура, декорация, макет, живопись — на экране связывались в единую картину древнерусского города. Процесс их соединения был трудным и кропотливым делом. В те времена он осуществлялся с помощью весьма примитивных приспособлений. Художник вспоминает, что за неимением лишней съемочной камеры он выверял точность монтировки, часами стоя у обыкновенного ящика, в котором было прорезано смотровое отверстие с упором для подбородка.

В результате скрупулезной работы на экране возникал величественный облик Древней Руси со всеми приметамии ее природы и культуры.

Вместе с режиссером и оператором художник работал над светотональным решением картины.

Уже в эпоху черно-белого кинематографа стремление к цвету как к мощному выразительному средству, способному необычайно обогатить язык кино, приводило к тому, что даже в пределах органиченной, бело-серо-черной палитры были созданы шедевры, способные находиться в одном ряду с величайшими произведениями живописи. Достаточно вспомнить многие кадры «Броненосца «Потемкин» и «Октября» Эйзенштейна, «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Земли» Довженко, «Шинели» и «Нового Вавилона» Козинцева и Трауберга.

В статье «Не цветное, а цветовое» С. М. Эйзенштейн писал: «Лучшие работы наших операторов, по существу, уже давно потенциально-цветовые...

Они настолько композиционно цвето-мощные, что кажутся умышленным самоограничением таких мастеров, как Тиссэ, Москвин, Косматов, словно нарочно пожелавших говорить только тремя цветами: белым, серым и черным, а не всей возможной палитрой»¹.

Во всех фильмах Эйзенштейна выдерживалась определенная «цветовая» гамма или, как он называл, «цветовая тема».

«Серый тон был сквозной гаммой «Потемкина»...

«Октябрь» весь выдержан в бархатисто-черной тональности...

«Старое и новое» имело ведущим цветом белый тон»².

Подходя к проблемам цвета в кино, Эйзенштейн говорит, что думать надо прежде всего о «смысле цвета».

Именно об этом думали режиссер, оператор, художник фильма «Александр Невский».

В эскизах и раскадровках к фильму мы видим, как в пределах одной тональности художник использует

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи, с. 307.

² Там же, с. 308.

бесконечное разнообразие оттенков и фактур — от матовой белизны белокаменных древнерусских храмов до сверкающей ледяной поверхности Чудского озера, от густого мрака зловещих дымов горящего Пскова до холодного блеска черных тевтонских шлемов. Плотная снежная пелена, укрывшая бескрайнюю равнину, и над ней нежно-прозрачные стремительные облака — это сочетание двух различных белых стихий рождает поэтический зрительный образ просторной и прекрасной земли. Отказавшись от традиционной характеристики зла локальным черным цветом, создатели фильма одевают вражеское войско в белые мантии. Но тем нетерпимее и резче звучат на белом фоне черные кресты и шлемы, рождая ассоциации с современными свастиками и касками.

В изобразительном решении фильма его постановщик, оператор и художник используют прием контраста — борьбы белого и черного. Белые здания и черные дымы пожарищ. Белые заснеженные просторы и черная туча шлемов с крестами, похожими на свастики. Белый конь, серебряные латы русского полководца и темный силуэт магистра Тевтонского ордена в эпизоде поединка. Белый лед Чудского озера и прорезавшая его, словно молния, черная трещина. И наконец, в финале картины, в апофеозе победы — светлые, воздушные кадры триумфального въезда Александра в город. Белый всадник на фоне белых стен и высокого светлого неба — словно олицетворение Победы.

Все эти соотношения двух цветов тщательно взвешивались и выверялись уже в эскизах художника, как и в «изобразительной стенограмме» Эйзенштейна. В результате возникала своеобразная цветовая «драматургия» фильма со своей завязкой, кульминацией (в сценах Ледового побоища) и торжественным финалом.

Работа над фильмом, и прежде всего над изобразительной частью, усложнялась тем, что действие его

происходило в конце зимы, а съемки проводились жарким летом. Ждать полгода до зимней природы было невозможно: грозовая атмосфера в мире требовала скорейшего выпуска на экраны произведения о разгроме исторических предшественников нацистов.

Совместно с режиссером и оператором фильма художником был определен основной принцип, который помогал зрителю воспринимать время действия как зимнее. Это опять-таки точно выверенное соотношение цветовых (и световых) пятен. Темное небо и белая земля. Черная скала («Вороний камень»), у которой Невский с дружинниками поджидают врага, и белая равнина. Не все зимние кадры удались в равной степени (в отношении техники выполнения). Но самый упрек, который иногда приходится слышать в адрес фильма, что в нем-де кадры «бутафорские» отличаются от натуральных,— сам этот упрек лишь подтверждает, насколько убедительны «натурные» кадры. А ведь подлинной зимней природы в фильме нет совсем! Она создавалась художником под жарким летним небом и в павильоне. Любопытно письмо, полученное авторами фильма с научной высокогорной станции. Ученые, занимавшиеся изучением облаков, просили сообщить, в какой точно день снимался такой-то кадр: в нем они увидели неизвестное доселе явление — летний характер облаков в зимний день!

Изобретательность и мастерство художника в создании «зимних» сцен в условиях летней природы были поистине безграничны. В этом смысле особенно сложным был решающий, переломный в ходе действия эпизод, когда ловким маневром русский полководец заманивает противника на лед Чудского озера. Весенний лед не выдерживает тяжести закованных в латы рыцарей. Черная молния первой трещины становится началом конца. Пузыри на поверхности воды — последний лаконичный штрих этой сцены.

Здесь нельзя было ограничиваться цветовыми и световыми соотношениями: треснувший лед был важным «игровым» элементом эпизода. Для съемок был выбран небольшой пруд в окрестностях Москвы. Трава и деревья, покрытые из пульверизаторов белой краской и присыпанные бертолетовой солью, стали частью зимнего ландшафта. Поверхность пруда покрыл сплошной покров «льда», составленный из примыкающих друг к другу своими зигзагообразными краями полых внутри «льдин», их горизонтальные поверхности были сделаны из фанеры, а боковые — из досок. Поверх «льдин» было наклеено полотно, покрытое водоустойчивой краской, белой с голубоватым и зеленоватым оттенками, оно создавало впечатление сплошной поверхности. Под тяжестью ступивших на «озеро» латников «льдины» оседали, полотно лопалось на месте стыков и трещина мгновенно прорезала «лед». Последующие кадры, где в черную воду, между раздробленными кусками настоящего льда погружаются тонущие рыцари, были сняты в бассейне с участием профессиональных пловцов.

Но самым значительным завоеванием Шпинеля в сложной и многоплановой работе по фильму был архитектурный облик Древней Руси. Творения народного гения вставляли на экране как символ несокрушимой силы и бессмертной красоты народного духа. В декорациях этих сказалось не только профессиональное мастерство Шпинеля художника, архитектора, не только его глубокое знание истории материальной культуры, но и особая любовь, которую с юности питал он к русскому зодчеству. Судьба забрасывала его, особенно в молодые годы, во многие города и селения страны, и какими бы трудными ни были обстоятельства жизни, он никогда не забывал познакомиться с сохранившимися памятниками архитектуры.

О фильме «Александр Невский» написано много. О роли художника в его создании точнее всего сказал

замечательный мастер советского кино Всеволод Пу-
довкин:

«Мне не хочется употреблять слово «декорации»,— так мало общего имеют великолепные архитектурные постройки Шпинеля с тем, что мы привыкли видеть во многих картинах, где художнику отводится лишь второстепенное место. Простые, суровые и вместе с тем необыкновенно гармоничные формы древних византийских строений воспроизведены Шпинелем с такой стилистической чистотой и чувством архитектурных соотношений, которые под силу только большому мастеру. Они раскрывают и углубляют характер образов, создаваемых режиссером и актерами»¹.

И сейчас, вспоминая о работе над «Невским», Шпинель говорит, что она, эта работа, была для него «как песня»,— таким высоким творческим наслаждением было содружество с С. М. Эйзенштейном.

Бережно хранит художник подаренный ему Сергеем Михайловичем томик Пушкина. На титульном листе характерным эйзенштейновским почерком написано:

«Вы помните: текла за ратью

рать»... т. 3,

стр. 151

С ратью этой текли
и чудные дни нашей
общей работы по
Ледовому побоищу.
На память о прошлых днях
В ожидании новых!

Ваш С. Эйзенштейн».

По справедливому выражению Г. Л. Рошала, Эйзенштейн «нашел в Шпинеле тончайшего интерпретатора своих замыслов». Оба они мечтали о дальнейшей со-

¹ Пудовкин В. «Александр Невский». Рецензия на фильм.— «Рабочая Москва», 1938, 2 дек.

вместной работе. Их творческая дружба продолжала крепнуть. Они готовились к созданию картины о Ферганском канале. Был написан сценарий, определены места натуральных съемок. Шпинель сделал сотни эскизов костюмов разных эпох. Сделанные в цвете, яркие и живописные, эскизы сочетают в себе характерные особенности азиатской одежды с неисчерпаемой фантазией. Это не просто костюмы — по существу, это огромное многообразие человеческих типов. Это скотоводы, воины, земледельцы, это богачи и бедняки, это люди далеких времен и современные труженики советской Средней Азии. Фильм, как и все произведения Эйзенштейна, был задуман в широком историческом и философском плане.

Человек и вода — такова была тема предполагаемого произведения. История борьбы людей за воду, которая в пустыне символизирует счастье, жизнь.

Безусловно, для киноискусства явилось большой потерей то, что постановке этой не суждено было осуществиться. Совместная подготовка к ней еще больше сблизила режиссера и художника, еще больше выявила общность их позиций. Еще тогда, в канун войны, Эйзенштейн познакомил Шпинеля с замыслом фильма, который бы продолжил патриотическую тему «Александра Невского». Фильм должен был рассказать о зарождении единого и сильного Российского государства из разрозненных княжеств и о его основателе — выдающемся государственном деятеле и сложном, противоречивом человеке — царе Иване IV, прозванном в народе Грозным.

Пройдет несколько лет, и Эйзенштейн и Шпинель приступят к постановке этого труднейшего в постановочном отношении фильма. Это будет уже в годы Великой Отечественной войны, в суровых условиях эвакуации, на вновь созданной в Алма-Ате Центральной объединенной киностудии (ЦОКС).

В то время как С. М. Эйзенштейн работал над тремя сериями сценария «Иван Грозный», Шпинель принимал участие в создании целого ряда фильмов. В каждом — свой мир, своя страна, эпоха. В каждом художник находит свои средства для создания образа, оставаясь подлинным соавтором произведений, — так значительно все, что вносит он своим искусством в их образный строй.

«Семья Оппенгейм» — по одноименному роману Л. Фейхтвангера (1938). Ключевая сцена фильма — у памятника Арминию Германцу. Основное в декорации — скульптура, вылепленная самим художником. Кажется, всю свою ненависть к фашизму, все свое понимание его чудовищной сущности вложил он в эту фигуру. Как сродни она зловещему облику тевтонских рыцарей из «Александра Невского»! Огромная белая фигура Арминия, занесшего меч на фоне черного неба, — образ большой художественной силы. Постановщик фильма Г. Рошаль говорит, что сцена эта, благодаря ее декоративному решению, «как бы делает явственной тему».

«Юные коммунары» (1939, режиссер-постановщик А. Кустов, «Союздетфильм»). Снова Франция Парижской коммуны. Знакомые, разработанные художником уголки трудового Парижа. И десятки эскизов костюмов, а вернее — выразительных рисунков, в которых художник определяет характерные черты персонажей — маленьких и взрослых защитников Коммуны. Мастерство Шпинеля-портретиста проникает в эти эскизы, делая неповторимо индивидуальными типы жителей парижских предместий.

«Бабы» (1940, режиссер В. Баталов) — фильм, действие которого происходило в современной деревне, рассказывал о человеческих чувствах, о любви, ее радостях и страданиях. И как в зависимости от содержания меняется манера художника. Он пишет свои эскизы акварелью, делал для них этюды с натуры. На

эскизах — светлое северное небо, розоватая спокойная вода, на речной поверхности застыла лодка... Цвет снова настойчиво прорывается в эскизы к черно-белым фильмам, как мечта о будущем киноискусства.

«Первопечатник Иван Федоров» (1941, режиссер Г. Левкоев). Москва Ивана Грозного. Дома из толстых срубов. Деревянные мостовые. Пышные соборы. Мрачные подземелья. Художник знакомился с эпохой, с ее противоречиями. Черты средневековья и Возрождения тесно переплетались в жизни и культуре государства Московского. И в фильме, который рассказывал об одном из замечательных людей русского Возрождения, Иване Федорове, художник старался показать черты будущего, пробивающиеся сквозь дремучий лик страны. На эскизе — подвал с низким сводчатым потолком, с голыми неприветливыми стенами. Над примитивным печатным станком склонилась фигура человека в рабочем фартуке, с прихваченными ремешком волосами. Этой аскетически строгой картине придает торжественное звучание лишь один штрих — солнечный луч, прорываясь сквозь зарешеченное оконце под потолком, по диагонали прорезает помещение и падает прямо на станок. Рождается образ: свет вселенной приветствует чудо, творимое разумом и руками человека.

Многие эскизы к «Первопечатнику» свидетельствуют о том, что художник изучил быт и искусство далекого времени настолько глубоко и досконально, что его рисунки могли бы служить не только основой для создания декораций, костюмов и реквизита, но и иллюстрацией к труду историка. Работа над этим фильмом обогатила его знанием исторического материала, подготовила к тому грандиозному труду, который предстоял ему совместно с С. М. Эйзенштейном.

Начало Великой Отечественной войны застало Шпигеля за работой над оформлением картины «Машенька», которую ставил Юлий Райзман. Лирическая исто-

рия любви и верности была пронизана предчувствием большой войны. Герои фильма — участники войны с белофиннами. Но и творческий коллектив и зрители делали и смотрели картину с мыслями о той войне, которая уже шла на советской земле, когда продолжались съемки фильма.

Тысячи советских людей, подобных Машеньке и ее любимому, уходили на фронт, становились героями. Они оставляли за собой мирную жизнь, любимую работу, учебу, милый, привычный быт. И у тех, кто трудился в тылу, все мысли были с ними, на фронте. Фильм «Машенька» как бы впитал в себя чувства создававших его кинематографистов, их нежность, тревогу, любовь к тем, кто в боях отстаивал жизнь и свободу народа.

Шпинеля никак нельзя назвать художником-бытописателем. Его манере свойственны отказ от бытовых подробностей, чистота и монументальность формы; там, где внешнее правдоподобие могло бы заслонить сущность, он смело отказывается от него, не боясь условных решений. В «Машеньке» же скромные черты мирного быта переданы художником с такой любовью, что этажерка с книгами в комнате героини, деревянная лестница старого дома, где она живет, и даже по-холостяцки голая комната мужского общежития воспринимаются не просто как жизненный фон, а как дорогие сердцу (пусть и не самые главные) приметы той жизни, за которую сражаются советские люди.

Противоречит ли подобное решение художественным принципам Шпинеля? Думается, что оно полностью соответствует им. Художник сумел поднять обыденность до высоты обобщения, причем сделать это тонко и ненавязчиво.

Фильм «Машенька» заканчивался производством уже не в Москве, а в Алма-Ате, на Центральной объединенной киностудии (ЦОКС). Студия была создана си-

лами как местных кинематографистов, так и работниками студий «Мосфильм» и «Ленфильм».

Как и на всех больших тыловых предприятиях, годы работы на ЦОКС были напряженными и очень нелегкими. Производственная база студии создавалась почти на пустом месте. В этом принимали участие и технический персонал и творческие работники. В крайне тяжелых условиях непрерывно шло производство фильмов.

Несмотря на трудности и лишения военного времени, люди искусства были охвачены тем же трудовым и творческим подъемом, что и все труженики тыла. Главной темой произведений стала тема борьбы с фашистскими захватчиками. Для Шпинеля после фильма «Машенька» она продолжалась в картине «Парень из нашего города» по одноименной пьесе К. Симонова (1942, режиссер-постановщик А. Столпер).

Сценарий К. Симонова привлек Шпинеля широкой, интернациональной, гуманистической трактовкой темы. Герой фильма — советский офицер, убежденный, активный антифашист. Где бы ни шли бои с врагами человечества, он всегда в первых рядах бойцов, будь то фронт под Мадридом или поля сражений Великой Отечественной войны. Широкий охват событий, различный характер мест действия не помешали художнику достичь строгого стилевого единства в декорационном решении. Уголки мирного довоенного Саратова, полуразрушенная улица мадридского предместья, гарнизон танкового училища под Омском, здание прифронтового госпиталя — все декорации, выстроенные частично на натуре, частично в павильоне, читаются как связанные между собой части единой многоплановой картины.

С приездом в Алма-Ату для Шпинеля начался новый период творчества: именно в те трудные и тревожные годы он стал живописцем. Ни постоянная занятость на производстве, ни серьезная болезнь не могли заглушить в нем новых впечатлений и чувств, требовавших

своего выражения. Художник был, по его признанию, захвачен и поражен красками среднеазиатского города, своеобразием окружающих ландшафтов, яркой характерностью человеческих лиц. Его всегда тянуло к цвету, еще в графических работах (достаточно вспомнить гравюру «Красноармеец» и иллюстрации к детской книжке о мальчике Ахмете) и кинематографических эскизах. Но эти опыты не были систематическими, как и отдельные попытки писать красками (несколько портретов и этюдов окрестностей Кисловодска). Теперь же все свободные часы он работает темперой и гуашью. Это пейзажи — уголки старого города, деревья, горы. В непосредственном общении с природой художник постигал возможности цвета, его палитра становилась богаче и свободнее. Он почувствовал в себе силы приступить к осуществлению своей давней мечты — писать портреты.

Человек, как главный объект творчества, волновал Шпинеля с первых шагов его деятельности. В центре его композиций всегда был человек. От набросков, которые он делал со своих близких и с товарищей по училищу, художник приходил к обобщенным образам — вроде «Портрета старухи» или персонажей композиции «После погрома». В 30-е годы он создал портреты выдающихся людей нашего времени — Куйбышева, Орджоникидзе, героев-летчиков Ляпидевского и Слепнева. Где бы он ни был: на студии в перерыве между съемками, в экспедиции на природе или дома, — Шпинель не расставался с карандашом, делая меткие портретные зарисовки окружающих. Однако рисунок, при всей меткости и точности, которую приобрел он за годы работы, перестал удовлетворять художника. И теперь, работая в цвете, он добивается еще более глубокой характеристики модели. Совершенствуя технику живописи, стремясь к предельной выразительности, он остается верен своему методу, которому следовал в графике, а затем в кино: отказываясь от подробностей, сосредоточивает все

внимание на главном. Как правило, он очень строго и просто трактует фон, одежду, помещает модель в спокойной, свободной позе и пристально вглядывается в глаза, ловит на лице выражение задумчивости, грусти, сосредоточенности, решимости. Палитра художника, яркая и сочная в пейзажах, становится в портретах более сдержанной, но и более сложной.

Среди работ алма-атинского периода портрет молодой артистки местного театра оперы и балета. Зеленовато-серый тон пальто, накинутого на плечи, и нежно-кремовое пятно головного платка мягко гармонируют с бледным усталым лицом. Взгляд светлых глаз серьезен и задумчив. На всем облике модели — печать трудного, полного лишений времени, печать усталости после длинной репетиции в нетопленном холодном помещении.

Лежа в больнице, Шпинель пишет своих соседей по палате. Полно достоинства исхудалое смуглое лицо старого казаха. В его осанке характерная привычка держаться прямо, невзирая на возраст и болезнь. Больничный халат, туго стянутый на талии, смотрится как национальная одежда.

Автопортрет художника также несет на себе следы военных лет. Желтоватый тон непривычно худого лица, повернутого почти в профиль. Серо-голубая рубашка оставляет открытой шею. Взгляд чуть прищуренных глаз устремлен за пределы картона — как будто художник внимательно рассматривает что-то.

Менее сложными психологически, но зато более динамичными и радостными по цветовой гамме выглядят портрет девушки-казашки (монтажница студии) и два портрета дочери.

В каждом случае Шпинель ищет средства, которые наиболее отвечали бы характеру и состоянию изображаемого человека. И главным среди этих средств для него отныне является цвет.

Но чем бы ни занимался художник — графикой, живописью, скульптурой (им были сделаны этюды обнаженной натуры и жанровые фигурки), — его талант был отдан кино. И все, чего достигал Шпинель в своей многосторонней деятельности, в конечном итоге обогащало его как кинематографиста. Если как график он много привнес в изобразительную культуру черно-белого кино, то к решению многих принципиальных задач кино цветного его в значительной степени подготовила живопись. Живопись и архитектура стали важнейшими компонентами изобразительного строя одного из самых значительных произведений, в создании которых принимал участие Шпинель.

Речь идет о двух сериях фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный».

Несколько лет работал Эйзенштейн над сценарием своего фильма. Шпинель был посвящен в замысел с самого возникновения. Занятый на производстве других фильмов, он уже обдумывал идею создания кинопроизведения об основателе государства Российского, старался представить себе образ, намеченный Эйзенштейном. Режиссер знакомил художника со сценарием в процессе написания, вместе они намечали изобразительный строй будущего фильма. Как и прежде, острый рисунок Эйзенштейна определял мизансцену и композицию кадра, давал острую характеристику действующих лиц. В рисунках мастера можно было прочесть драматический накал сцены, принципы решения костюмов и грима. Создать атмосферу эпохи, в подробностях разработать ту среду, в которой будут происходить острые конфликты, в которой будут жить, страдать, любить и ненавидеть герои фильма, — все это предстояло Шпинелю. Если он был назван «тончайшим интерпретатором» замыслов Эйзенштейна после постановки «Александра Невского», то в еще большей степени это можно отнести к работе художника в фильме «Иван Грозный».

Задачи художника в этом фильме намного усложнились в связи с неизмеримо более сложной драматургией. Жестокая, смертельная борьба Ивана против боярской оппозиции и внешних врагов государства; трагические противоречия его характера; само время — смутное, темное; атмосфера дворцовых интриг и заговоров; сочетание психологического начала с укрупненной, монументальной трактовкой образов. Как все это отличалось от цельного и монолитного образа Александра Невского, которому так созвучны чистые и строгие пропорции архитектурных памятников — главного элемента декоративного решения фильма. Вместо обилия света и воздуха — душная атмосфера ненависти и предательства, окутывающая Ивана IV.

С эпохой царствования Грозного Шпинель, как известно, близко познакомился, когда принимал участие в создании фильма о первопечатнике Иване Федорове. В фильме Эйзенштейна главный акцент делался на образе царя. Бурное и трудное время, когда средневековая косность и мрак яростно сопротивлялись всему новому, прогрессивному, воплощалось, по мысли Эйзенштейна, в главном герое фильма. Характер Ивана Грозного — средоточие как самых светлых, так и самых темных сил своего времени. Выдающийся государственный деятель, патриот, сумевший в обстановке боярских междоусобиц основать единое и могучее царство. Талантливый стратег, выигравший исторические битвы за Казань и за выход к Балтийскому морю. Один из самых образованных людей своего времени. Любящий муж. Страдающий, одинокий человек, окруженный врагами, преданный друзьями. И коварный, мстительный, жестокий царь, заливший русскую землю кровью как виновных, так и безвинных. Сомнения, темные подозрения, бурные, противоречивые чувства терзают его. Все более сложным и мрачным становится его характер. Тяжкой оказывается миссия, которую возложил он на себя «ради

Русского царства великого». Таков Иван IV в фильме С. Эйзенштейна.

Шпинель исходил в своей работе прежде всего из характера героя. Создаваемые им декорации, почти каждый предмет в кадре так или иначе связаны с Грозным, несут на себе отсвет его могучей мятущейся личности.

Эскизы декораций — небольшие по формату картонны. Но как значительно все, что на них изображено. Резкие контрасты черного и белого, острые ракурсы, борьба теней и света создают ощущение трагического напряжения, тревоги. Вместе с тем декорации фильма были полны величия — не светлого и гармоничного, как соборы в «Александре Невском», а тяжеловесного, недоброго.

Низко нависшие своды царских палат гнетут и давят. Темные дворцовые переходы уходят в глубину кадра и за его пределы. Здесь за каждым углом, за каждой приземистой колонной может скрываться доносчик или убийца. Даже пустой интерьер как бы живет своей тайной и страшной жизнью.

Раскрывая характер Грозного в его многогранности, в противоборстве темного и светлого начал, Эйзенштейн стремился к тому, чтобы эпоха первого российского государя выглядела в фильме неоднозначной. Глубоко веря в образную силу воздействия изобразительных средств, автор фильма стремился к тому, чтобы представление о времени рождалось у зрителя не только из сюжета и конфликтов, а непосредственно через зрительное восприятие.

Как все противоречиво и контрастно в этом периоде русской истории, так и эскизы, а затем и декорации Шпинеля несут на себе следы этих противоречий. Время царствования Грозного — время смут, заговоров и казней — было и периодом культурного расцвета. На Руси родилось книгопечатание. Русская архитектура,

резьба по дереву и камню, иконопись и настенная живопись славились далеко за пределами государства. В фильме, действие которого почти целиком проходит в декорациях, мрачные помещения, будто предназначенные для темных дел, являют собой вместе с тем чудо прикладного искусства безвестных мастеров и мастериц, выковавших решетки окон и светильники, расписавших стены, отчеканивших узор на золотых и серебряных кубках и чашах, создавших вышивки невиданной красоты. Кабинет Ивана IV — это кабинет просвещенного человека, полный рукописей, карт и тяжелых фолиантов, с громадной моделью вселенной в центре. Но и над всем этим нависли давящие своды, и сюда ведут низкие, заставляющие даже царя «кланяться» двери. Кажется, что это темница, куда заключен рвущийся к знанию человеческий дух.

Продолжая размышления о проблеме цветового решения фильма, решения, к которому он подошел уже в черно-белом изображении, Эйзенштейн писал:

«Мой очередной фильм тоже делается цветным — черно-белым — «Иван Грозный».

Такова была и позиция художника фильма. Черно-белая гамма эскизов воспринимается не как цветовая ограниченность, а как предельная насыщенность, как контрастность, вызванная и оправданная драматизмом сцены, столкновением страстей, характеров.

Вот эскиз к сцене «Отравление Анастасии». Пронзительно-белое пятно запрокинутой фигуры царицы главенствует в левой части листа, а справа, почти сливаясь с полумраком, притаилась похожая на черную птицу Ефросинья Старицкая. Контрасты белого и черного. Контрасты динамичных ломаных линий и тяжелой статики. Художник захвачен грандиозным замыслом Эйзенштейна, трагическим пафосом сценария. Отсюда та экспрессия, с которой выполнены эскизы к наиболее драматичным сценам фильма. Сравнивая эскиз с отсня-

тым эпизодом, видишь, насколько точным было видение, вернее предвидение, художником режиссерского решения сцены.

Полное единодушие режиссера и художника в их понимании роли изобразительного образа в киноискусстве помогало достигать предельной выразительности каждого кадра. Один из напряженных драматургических моментов фильма — эпизод, где царь после совершенной им массовой казни мечется в покаянии. Над распростертой фигурой в черном монашеском одеянии, на стене молельни, — фреска с изображением Страшного суда. Карающая десница судии указывает на Ивана. Кадр вырастает до значения символа: совесть пригвоздила к земле убийцу.

Вообще настенная живопись, вернее, сочетание, сопоставление, взаимодействие ее персонажей с персонажами самого фильма — прием, которым широко пользовался Эйзенштейн в работе над «Иваном Грозным». Если вспомнить, что Шпинель в картине «Зори Парижа» сделал средневековые изваяния как бы участниками сцены наравне с толпой парижан, заполнивших собор; если вспомнить, что в фильме «Александр Невский» такую же роль играют настенные рельефы, то станет ясно, насколько творческие устремления постановщика фильма отвечали творческим устремлениям его главного художника.

Начало фильма — сцена венчания юного князя Московского царем всея Руси. Знаменательный момент русской истории. Сколько различных чувств читается на лицах людей, заполнивших кремлевский собор. Торжество и сила — у юного самодержца. Ужас — в глазах патриарха Пимена, против воли совершающего церемонию. Детская радость — у невесты царя Анастасии. Мрачная злоба — у бояр. Настороженность, выжидание — у иностранных послов. А народ? Как ввести в действие эпизода тех, кому не было доступа в дворцо-

вые залы или на торжественные церемонии в соборы Кремля? И вот, пока съемочная камера берет в поле зрения всех, кто присутствует в соборе, всю толпу, одетую в парчу, меха и бархат, мы видим, что со стен, колонн и сводов глядят на происходящее строгие лики. Древнерусские живописцы изображали апостолов и святых похожими на обыкновенных мужиков и баб. Реализм мастеров прошлого Эйзенштейн сделал своим союзником. И выполнить эту задачу помог Шпинель.

Из всего обилия иконографического материала художник отобрал репродукции фресок новгородского храма Спаса-Нередицы. Лица и фигуры этих фресок отличались особой жизненностью. Сквозь установленные каноны в них явственно ощущались черты людей, современных живописцам. Однако роспись, которой бригада художников-кинематографистов под руководством Шпинеля покрыла декорацию собора, это не копия новгородских фресок, а квинтэссенция всего самого выразительного, что можно было в них увидеть. Не отступая от стиля древних мастеров, Шпинель приблизил изображения на фресках к происходящему в эпизоде, сделал лица еще более живыми и напряженными.

Образы изобразительного искусства становятся в фильме «Иван Грозный» не просто свидетелями действия — они как бы вмещаются в него. Вспомним карающую десницу, занесенную над кающимся Грозным. Вспомним пронзительные очи Спаса в сцене, где Курбский склоняет Анастасию к измене.

Понятно, сколь ответственной была работа по воссозданию в фильме образов древнерусского искусства. Помимо предельной выразительности, которой должны были обладать фигуры и лица на иконах и фресках, грандиозным было само их количество. Выполняла эту работу бригада живописцев высокого класса (в числе их был Марк Аксельрод, товарищ Шпинеля еще по Вхутемасу, его соавтор по линогравюре «1905-й год»).

Помимо руководства всей работой Шпинель сам написал целый ряд ликов и фигур, имевших особо важное значение в художественной ткани картины. Результатом было не только ощущение красоты нетленных созданий русского народного гения, не только усиленное чувство атмосферы эпохи, сопровождавшее зрителя на протяжении всего действия, но и образное воплощение мысли авторов фильма: во всех перипетиях истории лишь народ и его творения бессмертны и вечны.

Участие в фильме «Иван Грозный» потребовало от И. А. Шпинеля всего его многостороннего таланта. Архитектор — он строил монументальные декорационные комплексы московских дворцов и соборов. Живописец — он покрывал их стены фресками. И в контрасте с мягкой живописностью русских интерьеров создавал графически четкий при всей его помпезности стиль убранства посольского зала польского короля Сигизмунда.

Неистоцимую фантазию вложил художник в такие предметы, как светильники или украшенные резьбой и скульптурными изображениями кресла. Насколько тесно переплелись в его искусстве инженерное и художественное начала, свидетельствуют сохранившиеся чертежи и рядом — виртуозно вылепленные фигурки: эскизы тех, что потом украсили предметы дворцового быта.

Совершенно очевидно, что его достижения, как живописца, и опыты в скульптуре дали художнику в руки новые средства и как кинематографисту.

В творческой биографии Шпинеля фильм «Иван Грозный» стал, с одной стороны, итогом его поисков в различных областях искусства, с другой, положил начало новому периоду его деятельности в кино. Именно в этой работе он подошел к решению проблем цветного киноизображения.

Живопись, которой Шпинель занимался много и серьезно параллельно с работой над «Грозным», заставляла все больше задумываться над выразитель-

ными возможностями цвета. Все найденное им на полотне он мечтал увидеть в живом экранном изображении. Конечно, он не был одинок в своих мечтах. Как мы знаем, мысли о будущем цветном кинематографе занимали многих мастеров кино. Особенно глубоко занимался этой проблемой С. М. Эйзенштейн. В своих теоретических работах он намного вперед наметил пути развития кино как искусства, в распоряжении которого будет мощное средство выразительности — цвет. Однако первые шаги в области техники цветной съемки, сделанные накануне войны, не давали еще возможности практически осуществить постановку подлинно художественного цветного фильма. И все же одновременно с необходимыми техническими опытами поиски художественные шли не только в теории, но и на практике. И прежде всего в практике самого Эйзенштейна. Красный флаг на мачте «Броненосца «Потемкин» этот язычок революционного пламени, раскрашенный от руки на множестве кадров; цветные (вирированные) куски пленки, вмонтированные в фильм «Старое и новое» и создававшие определенный эмоциональный толчок, были первыми в советском кино опытами творческого применения цвета. Шпинель также был среди первых, кто ощутил необходимость введения цвета в ткань киноизображения. Правда, в первой его попытке (эскиз сцены «В соборе» к фильму «Зори Парижа») цвет едва намечен, зато во второй он безусловно придает изображению определенный эмоциональный настрой (пейзажные эскизы к фильму «Бабы»). В период работы над фильмом «Иван Грозный» Шпинель был достаточно опытным живописцем, и в его эскизах «Шатер Грозного» к сцене «Битва за Казань» и к эпизоду «Пир опричников» («Мышеловка») цветовое решение выглядит гораздо более смелым и выразительным.

Вместе с С. Эйзенштейном и оператором А. Москвиным, все работы которого отличались подлинной жи-

вописностью, Шпинель стал автором новаторского опыта, который, по сути, был первым в советском киноискусстве принципиально важным шагом в области освоения выразительных возможностей цвета. Принципиально важным потому, что опыт этот был целиком связан со смысловым и эмоциональным содержанием эпизода. И надо сказать, что, несмотря на десятилетия, прошедшие с тех пор, несмотря на то, что в распоряжении авторов фильма была весьма несовершенная техника цветной съемки, опыт Эйзенштейна, Шпинеля и А. Москвина до сих пор не утратил своей художественной ценности.

Речь идет об эпизоде, получившем название «Мышеловка», в котором царь, узнав о плане оппозиции убить его и посадить на престол удобного боярам Владимира Старицкого, принимает коварное и жестокое решение: направить предназначенный ему удар на самого Старицкого. Тем самым было нанесено смертельное поражение главе заговора — Ефросинье Старицкой, матери незадачливого претендента.

«Мышеловка» — единственный цветной эпизод фильма. Введение цвета в черно-белую ткань картины глубоко оправдано драматическим накалом эпизода. Огненные кадры пира опричников врываются на экран взрывом огромной эмоциональной силы. Вихревая пляска ряженых в шутовские наряды опричников, их размалеванные маски, багровые отблески пламени светильников, стремительный и тревожный ритм монтажа, пронзительные и зловещие звуки музыки — все это мгновенно сменяется однотонными темными кадрами в тот момент, когда Грозный накидывает черный монашеский капюшон, а за ним то же делают и опричники. Черные одежды заполняют экран, вытесняя цветные пятна, затем, когда процессия идущих «отмолить грехи» выходит на залитое лунным светом подворье, изображение становится монохромным (оно окрашено в голубоватый

тон), и, наконец, в соборе, где нож убийцы настагает Старицкого, экран становится снова черно-белым. Таким образом, цвет вводился в фильм не только глубоко органично, но намного усиливал, в сопоставлении с черно-белыми кадрами, значение важного в драматургическом отношении эпизода.

В 1945 году было неслыханной смелостью и еще более поразительной удачей осуществление цветового решения сцены в полном соответствии с ее драматургией, с ее смысловым и эмоциональным характером. Причем цветовой эпизод не только не вступал в противоречие с черно-белыми, но закономерно рождался из них и также закономерно сменялся ими. Переход от черно-белого изображения к цвету и обратно был связан с развитием действия.

В изобразительном решении фильма «Иван Грозный» широко используются принципы живописности. Черно-белая гамма фильма гораздо сложнее, чем в «Алекса́ндре Невском», где, как мы знаем, она в большой степени строится на контрастах. Большинство сцен «Грозного» — павильонные, и это потребовало особого использования возможностей искусственного освещения. Вот почему вместе с постоянным оператором эйзенштейновских картин Эдуардом Тиссэ, великолепным мастером поэтической интерпретации натуральных сцен, к съемкам в павильоне был привлечен Андрей Москвин, чье искусство светописи впитало в себя лучшие традиции мирового живописи.

Переход от черно-белой экранной живописи к цветовой в наиболее драматический момент действия точно соответствовал принципу, высказанному Эйзенштейном: «Цвет уместен там, где он необходим»¹.

Но как осуществить этот принцип при высокой требовательности режиссера и его безупречном вкусе, с од-

¹ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи, с. 313.

ной стороны, и крайне ограниченных возможностях техники — с другой?

Сергей Михайлович вспоминал некоторое время спустя, какое отвращение испытал он, познакомившись с «лавинной цветовой мерзости» — трофейными фильмами германского производства. Но одновременно с этой кинопродукцией из побежденной Германии пришла и трехслойная цветная пленка. И на эту пленку советскими кинематографистами во главе с С. А. Герасимовым был отснят документальный фильм «Потсдамская конференция». На просмотре этого фильма, который, в силу качества пленки, «в отдельных частях... по цвету ужасен», Эйзенштейн увидел тем не менее, что несколько цветов все же «уже существуют» на экране. Это — красный, голубой, золотистый. Эти три цвета в сочетании с черным решили судьбу нового смелого эксперимента Эйзенштейна.

«Конечно, самая тоска по цвету растет непосредственно из работы над звукозрительным контрапунктом.

Конечно, только цвет, цвет, еще раз цвет до конца способен разрешить проблему соизмеримости и приведения к общей единице валеров звуковых и валеров зрительных»¹.

Эйзенштейн сумел решить эту проблему. Вместе с ним это сделали оператор и художник фильма «Иван Грозный».

Характерно, что, готовя эскиз декорации к пиру опричников и еще не зная о смелом и рискованном в то время и в тех условиях решении Эйзенштейна попробовать снять этот эпизод на цветную пленку, Шпинель искал колористического решения сцены. На всем интерьере трапезной, на стенах, сводах и утвари, на фигу-

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 1, 1964, с. 534.

рах сидящих за столом лежат, словно отблески пламени, красновато-оранжевые блики. Совершенно очевидно, что сама драматургия эпизода так требовала цвета, что и режиссер и художник независимо друг от друга пришли к единому решению, которое было блистательно воплощено на пленке оператором.

Мы уже говорили о том, что к работе над фильмом «Иван Грозный» Шпинель пришел, овладев приемами и средствами живописи. О том, что это позволило ему осуществить грандиозную работу над росписями декораций и подвело его к цветовому решению сцены «Мышеловка». Но этим дело не ограничилось. Весь принцип подхода к изобразительному решению фильма отличен от прежних кинематографических работ художника. Черно-белые эскизы к «Ивану Грозному» отличаются от подобных же эскизов к «Петербуржской ночи» и к «Александру Невскому», как отличается живописное полотно от рисунка или гравюры. В скупой палитре (черное, белое, серое) художник ищет живописные возможности. Взаимодействие и борьба темных и светлых пятен, различная освещенность, плотность или прозрачность тона имеют для него теперь значение не менее важное, чем выразительная композиция, чистота пропорций, ясность рисунка.

Черно-белые эскизы к «Грозному» — это живопись, но живопись одной гаммы. При этом кинематографическую живопись Шпинеля никак нельзя назвать стилизацией живописи станковой, механическим перенесением ее принципов на экран. Это светопись, динамичная, пространственная живопись, подразумевающая движение и игру света.

Все время сотворчества Шпинеля с великим мастером киноискусства было трудным и счастливым. Осуществлять смелые, новаторские замыслы, все шире раздвигать рамки изобразительных возможностей, спорить и учиться, решая грандиозные творческие зада-

чи, — все это было той атмосферой, в которой проходила работа и крепла дружба Эйзенштейна и Шпинеля. Они готовились к постановке третьей серии фильма «Иван Грозный». Были сделаны режиссерские разработки, подготовлены эскизы. Ранняя кончина Сергея Михайловича не дала продолжиться столь плодотворному сотрудничеству. Но тем не менее на всех лучших кинематографических работах Шпинеля, сделанных впоследствии, лежит как бы отблеск «Ивана Грозного». Он оформлял фильмы очень разные по темам, сюжетам, стилистике изображения. Однако в них неизменна еще более возросшая выразительность пластического языка, философская значительность образов, создаваемых изобразительными средствами.

Живописное начало в сочетании с пространственным решением стало главным в работе Шпинеля. Художнику везло: ему довелось сотрудничать с операторами, для которых светопись была характерной особенностью мастерства. Д. Демуцкий в «Арсенале», М. Фельдман в «Петербургской ночи», Л. Косматов в «Звездах Парижа», Е. Андриканис в «Гавроше», Э. Тиссэ в «Алекサンドре Невском и «Иване Грозном»¹, А. Москвин в «Иване Грозном», М. Магидсон в «Повести о настоящем человеке» (1948, режиссер А. Столпер) достигали тончайших нюансов светотени, средствами динамической живописности придавали нужную эмоциональную окраску изображению. Изобразительное решение, данное художником в эскизе, находило достойное воплощение на экране. Но надо сказать, что и для операторов сотрудничество с таким тончайшим мастером композиции, светового и цветового решения было полезной школой.

¹ Э. Тиссэ осуществлял в фильме «Иван Грозный» съемки на натуре.

Е. Андриканис в дарственной надписи на своей книге называет Шпинеля учителем, который «помог ему в первой работе по фильму «Гаврош». Думается, многие операторы, работавшие со Шпинелем, могут назвать себя его учениками...

«Повесть о настоящем человеке» вышла в 1948 году. В этой картине, осуществленной средствами черно-белого кино, художник продолжал развивать найденные им принципы живописного решения киноизображения. Многие кадры этого фильма воспринимались как живопись, несмотря на отсутствие цвета. В этом большое искусство замечательного оператора Марка Магидсона, но основа изобразительного строя картины была заложена уже в эскизах Шпинеля.

Сумрачные, серые пейзажи — израненная, разоренная земля с пепелищами деревень. Художником сделано немало вариантов в поисках наиболее лаконичной и выразительной передачи скорбных следов войны. Застывшая, ледяная красота зимнего леса с затерявшейся в нем фигурой ползущего человека. Глубокие тени землянки полевого медсанбата. Огромное, пустое пространство вестибюля госпиталя со сверкающей скользкой поверхностью пола — его преодолет нечеловеческим усилием воли вставший на протезы летчик.

Эскизы к фильму самым тесным образом связаны с его драматургией, с его образами. Особенно органична такая связь между изобразительным решением палаты госпиталя и образом Комиссара. Этот образ — идейный и художественный центр произведения, он воплощает в себе ту силу, которая помогла Мересьеву снова встать в строй.

Белизна палаты пронизана солнечным светом. Стены, одежда, повязки — все белое. Удивительная воздушность пространства: такое впечатление, что оно не замкнуто стенами, что свет проникает сквозь них. Все это так соответствует созданному Николаем Охлопко-

вым образом человека светлого ума и бесконечно щедрого сердца. В цветовой (и световой) гамме фильма «Палата Комиссара» — наивысшая, наисветлейшая точка, как сам Комиссар — наивысший идеал для Мересьева.

Фильмы «Иван Грозный» и «Повесть о настоящем человеке», работа над станковыми живописными произведениями подводили художника к решению цветовых задач. В начале 50-х годов он оформил несколько спектаклей в Московском театре драмы и комедии и в Московском драматическом театре. И если сравнить сохранившиеся эскизы к пьесе Мамин-Сибиряка «Приваловские миллионы» и вспомнить декорации к «Закату» Бабеля, сделанные в конце 20-х годов, становится очевидно, что в новых театральных работах Шпинеля привлекает не столько конструктивное решение, сколько цветовое.

Все, что удалось достичь художнику за долгие годы поисков, приобретало особую ценность еще и потому, что его открытия не оставались достоянием лишь его одного. Рос и развивался не только художник. Рос педагог. Начав преподавать почти одновременно с работой на кинопроизводстве, Шпинель стал педагогом на всю жизнь. По-видимому, это отвечает свойствам его природы — щедрой, открытой, доброй. С 1940 года он — преподаватель, затем профессор художественного факультета Всесоюзного государственного института кинематографии. Преподавательскому методу Шпинеля чуждо поучение. Он делает своих учеников как бы соучастниками собственных поисков, нередко привлекая их к работе над фильмом, художником которого он является. С другой стороны, сам он с увлечением участвует в творческом процессе вместе со студентами, когда они пишут этюды с натуры, готовят эскизы и раскадровки по литературным произведениям. Законы композиции и перспективы, сила воздействия колорита,

цветового акцента, борьбы и взаимодействия тонов — все это для Шпинеля не частные вопросы изобразительной формы, а органически связанные с идеей произведения средства выражения этой идеи. Принцип этот, прививаемый Шпинелем младшим поколениям, стал основополагающим в создании советской школы художников кино.

На рубеже 40—50-х годов советское киноискусство вступило в новую область. Экран стал цветным. Как видно на примере работы Шпинеля, переход к цвету не был внезапным, он был подготовлен долгими и упорными поисками его мастеров.

Художник был одним из первых, кто осуществил на практике принципы цветового решения фильма. Опыт «Ивана Грозного» дал ему необычайно много. Можно сказать, что опыт этот стал ориентиром на всю дальнейшую творческую жизнь. С развитием технических возможностей цветного кино расширились и пределы его художественных средств. Шпинель в своей работе рассчитывал не только на уже имеющиеся достижения. Он шел впереди техники, он был среди тех художников, смелая мысль которых заставляла ее совершенствоваться.

То, что цвет обогащает изобразительную форму фильма и тем самым помогает ярче, образнее выразить содержание, не вызывало сомнений. Но художник чувствовал, что сам по себе цвет не может сделать фильм произведением искусства. Цвет как элемент драматургии, как средство создания художественного образа был использован в эпизоде фильма «Иван Грозный». С наступлением эры цветного кино задачи изобразительного решения произведения усложнились. Необычайно возросла роль художника. От него требовалось теперь определение всей «цветовой драматургии» фильма.

Ведь в отличие от произведения станковой живописи колористическое решение фильма должно все время развиваться — вместе с развитием темы и сюжета. И вместе с тем в цветовом решении кинопроизведения должна присутствовать ведущая тональность, все изменения которой связаны с драматическими коллизиями. Так же как в драматургии важны узловые, кульминационные моменты, так и в цветовой драматургии важны цветовые акценты и даже «удары», подчеркивающие драматическое напряжение.

Художник определяет цветовое решение фильма прежде всего в эскизах, а затем в декорациях, костюмах, реквизите, освещенности съемочных объектов.

Г. А. Мясников пишет о роли художника в создании цветного фильма: «Большая часть площади кинокадра занята воспроизведением декорации, цвет, тон и фактура которой непосредственно обуславливают колорит кадра. Таким образом, колорит кадра стоит в прямой зависимости от колорита декорации. Вот почему проблема цвета, тона и фактуры в декорации является одной из важнейших изобразительных проблем цветного фильма вообще»¹.

В мастерской Шпинеля хранится большое количество набросков, раскадровок и эскизов к фильму «Тарас Шевченко». Речь идет не о картине И. Савченко, поставленной в 1951 году, а о неосуществленном фильме, производство которого предполагалось несколькими годами ранее. Знакомясь с этой работой, которая в полной мере может быть названа подробной и глубокой изобразительной экспликацией фильма, видишь, насколько мастерски художник владеет методом кинематографического видения темы. В эскизах и рисунках прослеживается жизнь героя, все ее наиболее драматические мо-

¹ Мясников Г. А. Художник кинофильма. М., «Искусство», 1963, с. 93.

менты. Выразительно очерчены как внешний облик Шевченко, так и его характер, его отношение к людям, с которыми сталкивает его жизнь. Все, что окружает поэта, что формирует его мировоззрение, представлено как бы через его восприятие, окрашено его отношением. Отношение самого художника словно растворяется в этом мироощущении Шевченко, но это лишь на первый взгляд. Шпинель строго отбирает каждую деталь, каждый штрих, создавая этот «фильм на бумаге». Его экспликация предопределяет и все цветовое решение фильма: золотистый, теплый свет родины Шевченко — Украины и лиловый бархатистый мрак ее ночей; ледяную синеву официального Петербурга; холодноватый светло-серый тон интерьеров Академии художеств; резкие черно-белые полосы верстовых столбов — вех на пути в ссылку; беспощадную слепящую желтизну лагеря. Цвет говорит обо всем не менее выразительно, чем рисунок. Художник пользуется средствами цветовой выразительности уверенно, свободно, не оглядываясь на возможные технические ограничения. И несомненно, что он приложил бы все усилия, весь свой опыт, чтобы в процессе создания фильма эти ограничения преодолеть.

Работа над «Тарасом Шевченко», хоть и не увидела экранного воплощения, для понимания творчества Шпинеля имеет важное значение: в ней он полностью ощутил себя художником цветного фильма. К работе над первыми своими цветными картинами он пришел абсолютно подготовленным.

В 1950 году получили наконец свое полное воплощение мечты и стремления художника, накопленные им знания и опыт: он стал одним из создателей цветного фильма «Заговор обреченных» (режиссер М. Калатов). Работая над эскизами, Шпинель, по его словам, «упивался цветом». Как много мог выразить, например, один только красный. Кроваво-красная мантия карди-

нала под серыми сводами дворцовых галерей — словно отблеск пожара, который мечтают раздуть враги народной власти. Два зловещих пятна, багровое и черное, — две фигуры заговорщиков, — своим цветовым решением определяют смысл сцены в кабинете. Мы уже не верим в респектабельность обстановки, как будто созданной для спокойных, мирных трудов, а на самом деле ставшей гнездом, где созревают преступные планы. И как по-иному звучит красный цвет, когда в старомодной пышности зала, где собрался народный парламент, вспыхивают настойчиво напоминающие о неотвратимых переменах алые всплески флагов. Цвет в эскизах — плотный, весомый. Художник пользуется гуашью, темперой, столь любимыми им в станковой живописи.

Шпинель всегда был мастером сочетания архитектурных конструкций с живописными элементами. Сочетая декорацию с домакеткой и дорисовкой, он в ряде фильмов добивался монументальных композиций при минимальном использовании декорационных сооружений. В цветном кино он еще шире пользуется средствами живописи. В этом смысле показателен процесс оформления им интерьера «Галерея папского дворца» в фильме «Заговор обреченных».

Первоначально декорация была задумана как сложное архитектурное сооружение с украшенными лепниной стенами, сводчатыми потолками, колоннами и статуями. Так выглядит интерьер на первых эскизах. Но затем вся декорация была сведена лишь к полу и арке в конце галереи. Роль стены, переходящей в свод потолка, выполнял небольшой лист, расписанный в духе итальянской фрески и при съемке совмещавшийся с полом и аркой. Помпезная живопись придавала всему интерьеру парадность, монументальность, в то же время подобное решение было неизмеримо экономичнее. Этот эпизод при окончательном монтаже не вошел в фильм, но тем не менее работа художника интересна

здесь равноценным использованием элементов архитектуры и живописи.

Если фильмы «Заговор обреченных» и следовавший за ним «Большой концерт» (1951, режиссер В. Строева) снимались главным образом в павильоне и требовали относительно локального изобразительного решения (действие первого происходило в одной восточноевропейской стране в первые годы после второй мировой войны, действие второго — на сцене Большого театра), то гораздо сложнее было с картиной «Великий воин Албании Скандербег».

К постановке фильма в 1953 году приступил режиссер Сергей Юткевич. Все произведения этого мастера отличаются высокой культурой изображения. Искусствовед, тонкий знаток мировой живописи, сам живописец, Юткевич еще более усилил свои требования к изобразительному ряду фильма, начав снимать в цвете. В качестве художника своей новой картины он пригласил Шпинеля.

Фильм включал в себя десятки сложных объектов, где декорация зачастую сочеталась с натурой. Действие разворачивалось в XV веке на территории нескольких стран с различной культурой, со своими природными особенностями. Все это, с одной стороны, усложняло задачи художника, с другой, открывало перед ним широкие возможности как в плане архитектурном, так и живописном.

Юткевич, приступая к работе над фильмом о далеком прошлом, делился с художником «Александра Невского» и «Ивана Грозного» своими мыслями о том, какими он представляет себе главного героя и его эпоху. У Шпинеля хранится письмо режиссера, в котором выражена его позиция.

«Скандербег был... человеком не своего века — и в этом и его сила и его слабость. На фоне конца средневековья он был уже человеком «Возрождения»... Мо-

жет быть, здесь и следует искать ключ к стилистическому решению фильма. Исторически это облегчается еще и тем, что... влияние Италии и Албании было очень сильным... Рим, античность, Венеция, Византия — вот причудливое переплетение, следы которого до сих пор видны на этом маленьком клочке земли у Адриатического моря! А потом 500 лет турецкого владычества, подмявшего под себя все живое...

По Албании XV века решительно нет никакого иконографического материала. Помочь могут только два фактора — наша творческая фантазия и раннее итальянское Возрождение»¹.

Кино съемочная группа знакомилась со страной. За вековыми наслоениями чужих культур художник искал облик средневековой Албании. Природа страны, прижатой к морю неприступными горами; ее каменистая земля; древние руины; суровые, мужественные лица людей, народные предания и песни — все это заставляло работать воображение. Наброски с натуры, которые Шпинель делал постоянно, помогали ему глубже проникать в характер страны и народа. В его путевом альбоме — пейзажи, типы крестьян, предметы утвари, костюмы. Позже, когда шли съемки фильма, он написал целый ряд портретов албанцев, в них емко и лаконично выражены индивидуальность и национальный характер.

В эскизах к фильму есть и стройное великолепие венецианской архитектуры («Дворик дворца дожа») и тяжелое могущество Турецкой империи («Дворец султана» — лестница и интерьеры), но главным для художника было воссоздание самобытных черт забытой культуры маленького народа, выстоявшего в вековой борьбе со своими поработителями. Он искал эти черты в своеобразных каменных жилищах, так хорошо гармонирую-

¹ Письмо датируется по подлиннику, хранящемуся в личном архиве И. А. Шпинеля.

щих с горным ландшафтом, искал в национальных орнаментах и украшениях, в одеждах жителей. Скальные замки-крепости, кое-где сохранившиеся в горных районах юго-восточной Европы, стали прообразом дворца Скандербега.

Изучение архитектурных памятников Албании — крепостных сооружений древней столицы Круи, Верата, остатков античной культуры, уничтоженной турецкими поработителями, — все это давало ценный материал. Однако в декорациях художник нигде не копирует увиденное, а творчески трансформирует его. Это вызвано не только тем, что архитектура Албании времен Скандербега претерпела разрушения за время опустошительных войн, и лишь немногие сцены могли быть отсняты в подлинных местах событий. Как всегда, Шпинель искал решений, дававших возможность сделать сцену наиболее выразительной, драматически насыщенной. Отталкиваясь от действительности, он создавал художественный образ. Мы помним, какую активную роль играют скульптурные изображения в «Звездах Парижа», настенные рельефные фигуры в «Александре Невском», иконописные лики в «Иване Грозном». Побывав на месте античных городов Бутринто и Аполлонии, где сохранились развалины древних храмов, некрополя, амфитеатра, художник готовит эскиз декорации на натуре к сцене «Смерть Мамицы». Амфитеатр со статуями и колоннами был воссоздан неподалеку от Ялты на берегу Черного моря. Сама декорация, ее сочетание с окружающим ландшафтом, ее отдельные детали — все это исполнено глубокого смысла, все помогает создать трагедийное звучание сцены. То, что создано здесь художником, — это как бы изобразительный реквием.

Смертельно раненную в бою сестру Скандербега опускают на одну из каменных плит. Серые камни, серое небо раннего утра, пустынный морской пейзаж создают сдержанно-печальную тональность. Скорбная

фигура Паля, возлюбленного Мамицы, склонилась над умирающей. А на фоне хорошо видна коленопреклоненная античная статуя — словно сама родина скорбит о своей героине. Художник поднимается до высокого обобщения, до символики, снова призывая себе в союзники образы искусства прошлого.

Большое количество объектов, их разнообразие потребовали мобилизации всего арсенала средств, которыми владел художник. Он пользуется сложнейшей архитектурной конструкцией и выразительной деталью, применяет домакетку и живопись. В каждом случае декоративный прием обусловлен драматургией сцены. Для эпизода, в котором Скандербег узнает о рождении сына, было подготовлено более десятка эскизов: весь пробег героя по залам, лестницам и переходам дворца до комнаты роженицы. Все эти эскизы — части сложного декорационного комплекса, который должен был обеспечить пробег актера и движение следовавшей за ним камеры (ее повороты, подъемы и пр.). Зритель вовлекался в вихрь чувств, охвативших Скандербега, и одновременно получал представление о масштабах замка.

Многообразие, масштабность, размах характерны для оформления этой сцены, однако все это не имеет ничего общего с расточительностью. Шпатель по-прежнему строг, даже скуп в отборе средств. Там, где это необходимо, он становится предельно лаконичным.

В фильме есть такой кадр. Лестница, ведущая к дворцу турецкого султана. Самого дворца не видно, на экране лишь массивные основания колонн и громадное каменное изваяние льва. Подобная простота порой давалась нелегко и не сразу. Сколько деталей, поначалу казавшихся необходимыми, приходилось отбрасывать, чтобы выбрать те немногие, которые возьмут на себя все приметы места, времени, стиля, которые будут полностью соответствовать смысловой задаче эпизода. При этом композиционное построение кадра должно было

стать свободным и легким, дать бóльшую подвижность и разомкнутость мизансцене, выдвинуть на первый план актера, сохранив всю специфику атмосферы действия.

Сцена «У дворца турецкого султана» имела важное значение в драматургии фильма, и поиски художником изобразительного выражения ее смысла глубоко принципиальны.

Прежде всего, какой должна была предстать в фильме Турецкая империя?

С. Юткевич в том же письме к художнику писал:

«Особенно трудна Турция, так как по ней также нет никаких материалов (т. е. по той Турции, которая нам нужна, по позднейшей есть)... здесь особенно опасно впасть в «рахат-лукум»... Нам следует помнить, что Турция, которую мы должны изобразить, это отнюдь не та штампованная, всем навязшая в зубах «Orientalia»... Османы в то время были воины, захватчики, азиаты — суровое и воинственное племя выходцев из Малой Азии. Столицей их был Адрианополь, а не Стамбул (тогда еще Византия). Вся опереточная пышность пришла позже, — здесь же надо искать, может быть, у истоков хеттской или сельджукской культуры...».

Не всегда удастся проследить процесс работы художника над тем или иным объектом и оценить в полной мере его взыскательность к себе. Эпизоду «У дворца султана» в этом смысле повезло: сохранился не только цветной эскиз с окончательным вариантом декорации, но и все предварительные наброски — несколько десятков карандашных рисунков.

Эпизод, о котором идет речь, представляет собой очень важный, переломный момент в судьбе героя фильма.

Подъехав к дворцу своего покровителя-султана, Скандербег слышит песню нищего-албанца, примостившегося на ступеньках. В ней поется о человеке, забыв-

шем родной народ и землю, давшую ему жизнь. Слова эти стали толчком к прозрению. Все, что постепенно и подспудно назревало в сознании Скандербега, прорвалось, потребовало действия.

Первоначальный замысел декорации для этой сцены — площадь перед дворцом, тяжелый и мрачный фасад здания (предполагалась декорация с домакеткой). Верный своему принципу выделить наиболее характерную деталь или часть декорации, Шпинель в качестве такой «детали» включил в композицию монументальное изображение льва. Из многих изученных художником памятников древней малоазиатской культуры высеченное из монолита изображение царственного зверя показалось ему наиболее внушительным символом власти.

Вспоминая о работе над этой сценой, художник рассказывает:

«Поразмыслив над сценой, я убедился, что главное в ней — негромкая песня нищего и тот огромной силы эмоциональный удар, который ощутил в этот момент Скандербег. К чему, в таком случае, была вся площадь и весь дворец?»

Постепенно, часть за частью исчезал из набросков фасад дворца, сокращалось пространство площади. Содержание эпизода требовало, чтобы действие его происходило на крупном плане, будучи максимально приближено к зрителю. Следовательно, достаточно было небольшого пространства у подножия лестницы и ступеней, где сидел нищий. Масштабы лестницы и оснований колонн должны были давать представление о размерах самого дворца. Выражением же власти султана, власти жестокой и незыблемой, оставался лев. Он стал не только главным элементом, но и смысловым центром композиционного построения кадра.

Но, уже придя к такому решению, художник не успокоился. Он искал наиболее точного расположения всех

компонентов декорации, пока не убедился, что нашел композицию самую выразительную и одновременно предоставляющую наибольшую свободу актерам-исполнителям. Каменный лев в правой верхней части кадра словно давит на все окружающее. Фигурка нищего кажется ничтожно малой. И только выросший на первом плане силуэт Скандербега говорит о том, что человек значительнее глыбы камня, даже воплотившей в себе могущество поработителя.

Материал фильма «Великий воин Албании Скандербег» давал широкие возможности цветовых решений.

Оператор Евгений Андриканис в своей книге, посвященной работе над фильмом, особенно подробно останавливается на том, как режиссер, оператор и художник добивались целостного колористического звучания произведения. Это единство не было однозначным, оно складывалось из многообразия элементов, которые были связаны так же органично, как связаны между собой элементы драматургии.

Строгая белая или черно-серебряная гамма албанских костюмов вступала в противоборство с кричащими, режущими глаз красками одежд турецких завоевателей. Режиссер С. Юткевич писал: «Наш фильм включает в себя большое количество боевых сцен... При мизансценировке таких сцен перед режиссером встает опасность погрузить зрителей в такой хаос, при котором они не смогут разобраться в тактике боя... В соответствии с этой задачей мы решили и цветовую гамму для массовых и батальных сцен. Ведь хуже нет, когда зритель теряется в пестроте непривычных для глаза костюмов, перестает понимать, кто кого побеждает, значит, утрачивает эмоциональную заинтересованность в исходе того или иного поединка. Поэтому мы вместе с художниками разработали нечто вроде цветowych «лимитов» для обеих сторон. Цвета албанских национальных костюмов — белых с черной и красной отделками —

мы закрепили за албанским войском, а оранжево-коричневую гамму... наметили для турецкой стороны...»¹.

Это лишь один пример драматургической функции цвета в фильме «Великий воин Албании Скандербег». Создатели картины добивались того, чтобы цвет стал драматургическим компонентом каждой сцены, каждого кадра.

Палитра художника, которая становилась все богаче как в его станковых работах, так и в кинематографических эскизах, в этом фильме могла быть использована во всем ее многообразии. Прозрачны, словно пронизаны золотистым воздухом «венецианские» листы. Плотными, весомыми мазками гуаши написаны лиловато-бурые горы Албании и на их фоне — выстроенные из дикого камня жилища. В интерьерах крестьянских домов художника привлекает сочетание грубой фактуры каменных стен и гладкой, теплых коричневых тонов поверхности деревянных балок потолков. С сумрачными тонами крепостных помещений контрастирует многоцветное великолепие дворцовых зал.

В фильме «Великий воин Албании Скандербег», благодаря целенаправленным усилиям творческой группы во главе с С. Юткевичем, решены важнейшие, принципиальные проблемы цветового кино. Эти проблемы воплощались в зрительные образы всем коллективом художников во главе с главным художником И. Шпинелем и группой операторов под руководством главного оператора Е. Андриканиса.

Усложнившиеся постановочные задачи кинематографа еще к концу 30-х годов потребовали привлечения к работе над фильмом художников различных специальностей. В постановке картины «Великий воин Албании Скандербег» участвовали художники по костю-

¹ Цит. по: Андриканис Е. в г. Записки кинооператора М., «Искусство», 1956, с. 48—49.

мам О. Кручинина и В. Ковригин, художник комбинированных съемок Л. Александровская, художники реквизита И. Новодережкин и М. Карякин, художник гримов М. Чикирев. Вместе с советскими художниками работали их албанские коллеги. И в данном случае, как и во многих других, когда постановка требовала участия целого коллектива художников, Шпинелю помогал объединить их усилия его дар педагога. Он умел разбудить творческую инициативу каждого, направить ее по нужному руслу. Из различных элементов складывалось единое изобразительное решение. И важнейшим элементом был сложный, многообразный декорационный комплекс, создаваемый главным художником фильма с учетом самых высоких требований, предъявляемых к цветовому фильму. Все разнообразие решений отдельных эпизодов, разнообразие, которое можно проследить в эскизах декораций, слагалось затем в колорит картины, подчиненный ведущей тональности — изменяющейся, развивающейся, вбирающей в себя все цветовые «пятна».

«Великий воин Албании Скандербег» стал новым шагом в развитии изобразительных возможностей искусства кино. И снова этот шаг был сделан при участии художника Шпинеля. Формирование эстетики цветного кино неотъемлемо от творчества мастера.

Расширение советского кинопроизводства, начавшееся примерно в середине 50-х годов, застало Шпинеля в полном расцвете творческих сил. Ежегодно, а то и дважды в год на «Мосфильме» выходит новый фильм, созданный при его участии. По-прежнему ему ближе произведения, дающие пищу для философских раздумий, для поэтических обобщений. Такими произведениями были «Вольница» (1955) — по одноименной повести Ф. Гладкова и экранизация трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» (фильмы «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро» — 1957—1959 годы). Все эти

картины явились достойным продолжением многолетнего творческого содружества Шпинеля и режиссера Г. Рошаля. В работе над экранизацией режиссер и художник определяли стилистику будущего фильма, исходя прежде всего из особенностей литературного произведения, которому предстояло обрести новое воплощение на экране.

Вчитываясь в авторский текст, вдумываясь в характеры героев, знакомясь с обстановкой, в которой они жили, художник создавал в своем воображении атмосферу действия, которую ему предстояло передать. Как всегда, в его эскизах содержится глубокая трактовка образов и событий фильма. И как помогает этому зрелое мастерство живописца, которое художник приобрел за годы работы над портретом и пейзажем.

Лучшие эскизы к «Вольнице» — это самостоятельные живописные произведения. На прозрачных, полных воздуха листах — волжские просторы, осененные нежно-розовым закатным небом; деревянные улицы, спускающиеся к реке с высокого берега; палуба парохода, на которой ветер играет одеждой пассажиров; дощатый навес и под ним — ряды женщин, разделяющих рыбу, а вокруг синева реки и неба. Свет, воздух, водный простор, высокое небо — все вместе и создает ту среду, где живут люди обездоленные, но чистые и вольные духом. Более того, эта среда сама влияет на формирование характеров, в частности на характер маленького героя, будущего борца за свободу.

При всей самостоятельной художественной ценности, эскизы Шпинеля остаются кинематографичными. В них по-прежнему четко определена будущая декорация — ее масштабы, ее соотношение с натурой, ее конструктивные, фактурные, цветовые особенности. Они подразумевают мизансцену, предусматривая движение актеров и съемочной камеры. Словом, они содержат в себе пластическое решение кадра.

Изобразительная трактовка, данная Шпинелем в эскизах к фильму «Вольница», ее цельность, весь ее образный строй определены глубоким прочтением повести Ф. Гладкова. И безусловно, одно из главных достоинств фильма — это пронизанность каждого его кадра свежим и вольным воздухом.

Проникновение в литературный первоисточник характерно и для работы художника над трилогией «Хожение по мукам». Однако в отличие от предыдущей картины действие фильмов «Сестры», «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» охватывает огромное количество событий, мест действия, человеческих судеб. Перед кинематографистами стояла колоссальная по объему задача — показать, по существу, всю Россию в переломный, решающий период ее истории, Россию в вихре войн и революций, Россию героев А. Толстого — ищущих, ошибающихся, борющихся, в муках обретающих единственную правду жизни.

Сотни съемочных объектов. Сотни эскизов. Если просматривать их один за другим, перед глазами, как и в самом фильме, развернется грандиозное историческое полотно, пройдут судьбы многих людей.

Надо сказать, что для кинематографических эскизов Шпинеля характерна именно эта их одухотворенность: все они проникнуты настроением героев произведения, а многие — их прямым присутствием. Художник вводит в свои композиции людей не для масштаба — ему важна драматургия эпизода, происходящего в каждой данной декорации. И недаром, показывая эскизы, он поясняет: «Здесь мальчиком Иван впервые открыто проявляет свою ненависть к боярам — убийцам его матери... Это — зал, где враги Скандербега склоняют к измене его родственника Гамзу...»

Эскизы к трилогии отличаются по сравнению с прошлыми работами особой эмоциональностью, возможно, потому, что годы великих перемен были годами

молодости художника и пути, пройденные по России героями произведения, нередко совпадали с путями красноармейца Шпинеля.

Он снова вместе с героями переживает события 1914—1920 годов, и потому так напряженно драматичны большинство эскизов.

Декадентский салон в Петербурге кануна первой мировой войны. Казалось бы, такое перенасыщение пространства несвойственно художнику. Но в данном случае изобилие вычурных вещей, вычурных туалетов салонной публики играет определенную роль: с ним так резко контрастирует строгая фигурка слушающей Даша, оно подчеркивает ее одиночество в этой чуждой среде.

Характеризуя обстановку, в которой живут герои фильма в первой его серии, обычно столь лаконичный Шпинель заполняет вещами интерьеры литературного салона и квартиры, где живет Катя с мужем — преуспевающим столичным адвокатом. Но это не измена его всегдашнему принципу: каждая вещь должна «играть» в кадре. Ведь увлечение мишурой, среди которой тесно людям, было характерно для буржуазного быта, для упадочной культуры кануна первой мировой войны.

Зато какой аскетически суровой становится обстановка, окружающая героев трилогии, когда они оказываются вовлеченными в водоворот событий.

Огромные, с голыми стенами и высоченными потолками палаты, коридоры, лестницы госпиталя, где сестрой милосердия работает Даша. Нищая комнатуха с крохотным оконцем и в ней — Катя, оторванная от всей своей прошлой жизни в захваченной Махно деревушке.

Композиция, цвет, освещение призваны, по мнению художника, наряду с мастерством актеров выявить состояние участников сцены. Это особенно важно в момент наибольшего внутреннего напряжения, которое они испытывают. Один из таких моментов — встреча

Рощина с Катей после долгой разлуки. Оба пережили годы, полные страданий, заблуждений, прозрений. Смогут ли они понять друг друга? Как встретит его Катя? Тревожные мысли Рощина и первый проблеск надежды определяют декоративное решение этой сцены. Вот эскиз к ней. В сероватом сумраке гостиной тонет поникшая в ожидании фигура Рощина. Он еще не видит, что силуэт Кати появился на верхней площадке внутренней лестницы. Кажется, что все окутано безнадежной грустью. Но в приотворенную дверь проникает, рассекая мглу, золотистый, теплый луч (видимо, за дверью зажгли лампу). И это — не просто указание, как должна быть освещена декорация. Это как бы светлая нота. Как бы первая робкая надежда, что мрак рассеется, что жизнь станет светлой и ясной.

Грандиозная по объему и многообразию работа над фильмами трилогии помимо своей масштабности замечательна именно силой проникновения в душевное состояние героев. Именно оно было дороже всего художнику, создававшему сотни съемочных объектов фильма. Размеры работы нигде не смогли заслонить глубины решений.

Шпинель был связан с кинопроизводством до 1966 года, оставаясь таким же ищущим, требовательным к себе, как и в ранние годы. По-прежнему кинематограф ставит перед ним разные задачи, и он решает каждую из них по-новому. Он пишет строгие и поэтичные эскизы к фильму «Судьба поэта», поставленному в 1959 году на студии Таджикфильм режиссером Б. Кимягаровым. В картине Г. Рошала «Суд сумасшедших» (1963) он создает образ современного капиталистического города. Образ этот складывается не столько из силуэтов небоскребов за окнами комфортабельных кабинетов, сколько из черт, придуманных художником. Это странного

вида массивные опоры, на которых стоит здание и которые напоминают стволы мертвого, окаменевшего леса — среди них человеческая фигура выглядит беззащитной, заблудившейся. Это абстрактная скульптура, похожая на готовые развернуться щупальца спрута. И как антипод зловещего каменного хаоса — декорация «Японская комната» — пустота, чистота, воздух, покой.

Случилось так, что две последние работы художника на площадке киностудии показали еще раз как его способность к широким, масштабным решениям, так и глубину его проникновения в душевный мир героев.

Фильм о молодости Карла Маркса — «Год, как жизнь» (1966, режиссер Г. Рошаль) — охватывал огромное количество событий и мест действия, рассказывал о небольшом, но очень сложном историческом периоде величайших революционных бурь в Европе. Места действия — Брюссель, Париж, Кельн, Берлин, Вена, Потсдам и другие города, где рабочие поднялись на борьбу.

Лишь немногие сцены могли быть сняты на натуре в Германской Демократической Республике. За век с лишним облик городов изменился, поэтому художнику предстояло воссоздать в декорациях не современные улицы Парижа, Вены или Брюсселя, а передать их такими, какими они были в середине XIX столетия. Используя свои знания архитектурных стилей, изучая старые гравюры и живопись, художник отбирал наиболее типичные черты европейских городов. Грандиозные декорации, выстроенные по его эскизам в окрестностях Ялты, сумели передать индивидуальность каждого места действия, отчего охват событий в фильме выглядел особенно внушительным.

И все же еще более принципиальной и значительной явилась для Шпинеля работа над другим фильмом. Здесь его творческая мысль устремилась скорее не шире, а вглубь. И при более скромных декорационных

средствах ему удалось создать масштабный и емкий образ эпохи.

Действие фильма «Аппассионата» (1963, режиссер Ю. Вышинский), в противоположность картине о Марксе, локально — в стенах квартиры А. М. Горького, куда приехал В. И. Ленин послушать игру известного музыканта. Тема же фильма огромная, широкая. Эта тема ленинской мечты о будущем России, о счастье страны, которая лежит сейчас за стенами дома — холодная, голодная, без света, в кольце врагов.

Как показать Россию времен гражданской войны и разрухи, не выходя за пределы декорации одного дома — точнее, интерьеров квартиры и лестничной клетки? Очень часто выразительным элементом декорации Шпинель делает окно. У него это не просто деталь интерьера, а как бы окно в мир. (Вспомним декорацию «Зал в доме помещика» в фильме «Петербургская ночь».) Так и в данном случае: темные дома, виднеющиеся внизу сквозь оконное стекло, город, погруженный во мглу, — это как бы «общий план» места действия фильма. Если придерживаться этой терминологии, то «средним планом» стала кабина лифта, остановившаяся между этажами, а «крупным» — свеча в руке Горького, вышедшего проводить Владимира Ильича. Немногие, но безошибочно точные приметы тяжких, голодных лет еще резче подчеркивают смелость ленинской мечты о будущем — о залитой светом мирной стране.

Работа над «Аппассионатой» сыграла главную роль в дальнейшем творчестве И. А. Шпинеля, хотя оно связано теперь не с производством фильмов, а со станковой живописью и преподаванием.

Ленинская тема продолжает жить в творчестве художника. На осенней выставке московских художников 1975 года можно было увидеть две композиции Шпинеля на тему «Аппассионаты». Это не эскизы к давно поставленной картине, это самостоятельные рабо-

ты. Они говорят о том, что темы и образы, с которыми художник сроднился в кино, волнуют его и как живописца. Шпинель создал цикл полотен, посвященных В. И. Ленину и А. М. Горькому. Живописец и кинематографист нераздельны в этих работах художника, как нераздельны стали живопись и кино в его жизни.

Живая, деятельная любовь к человеку была главной силой, руководившей Шпинелем в любой области — будь то архитектура, изобразительное искусство или кинематограф. Она же руководит Шпинелем-педагогом, отдающим свои знания и опыт многим поколениям художников кино.

Профессор Шпинель, неизменно доброжелательный и терпеливый, строгий и готовый всегда прийти на помощь, по сей день не покидает мастерских ВГИКа. Каждый год студии страны пополняются его учениками. И все они, будь то уже маститые мастера, удостоенные наград и званий, или недавние выпускники, — все они продолжают традиции своего мастера. Да, Иосиф Шпинель — это целая школа художников кино. Это не значит, что почерк учеников подражает почерку учителя. Бережно поддерживая и развивая творческую индивидуальность, радуясь разнообразию талантов, Шпинель старается привить каждому умение мыслить большими философскими категориями, быть подлинным соавтором в создании произведений киноискусства. Стараясь в период обучения ввести студентов в атмосферу производства, приучить к самостоятельной работе, учитель доверяет им ответственные задания. Так, Г. Мясников был ассистентом художника по реквизиту на съемках фильма «Иван Грозный», И. Новодерезкин участвовал в работе над фильмом «Великий воин Албании Скандербег», Л. Козлов — над картиной «Год, как жизнь».

Если говорить о традициях, сложившихся у советской школы художников кино, то Шпинелю выпало

большое и трудное счастье стать как бы связующим звеном между первым поколением советских художников кино и всей той многочисленной плеядой мастеров, которые работают сейчас на всех киностудиях нашей страны. Опыт творчества Владимира Егорова и Евгения Енея, Сергея Козловского и Алексея Уткина был продолжен в работах Шпинеля, обогащенный его индивидуальностью. Он передал и продолжает передавать этот опыт новым поколениям. Невозможно перечислить здесь всех, хотя бы самых выдающихся его учеников, среди которых М. Богданов, И. Каплан, Б. Маневич, Г. Мясников, А. Фрейдин... И хотя последний фильм, созданный при участии И. А. Шпинеля, вышел в 1966 году, советское кино продолжает обогащаться его опытом и талантом. Едва ли не в каждом новом произведении доля его труда.

Та же любовь, внимание, интерес к человеку заставляют художника продолжать работу над станковым портретом. В самые трудные периоды своей жизни он не переставал делать портретные зарисовки. В самые напряженные периоды студийной работы он находил время для живописи, все время совершенствуя технику, открывая для себя все новые возможности цветовых решений. Строгие и лаконичные, по манере близкие к фреске портреты алма-атинского периода сменились полотнами с более сложными характеристиками, с более тонкой моделировкой лиц. При этом по-прежнему спокойной остается поза, по-прежнему сдержанной цветовой палитра.

Одна из лучших живописных работ Шпинеля — «Портрет жены в темной шубе» (1945). С плотно написанной черной с серо-голубоватыми бликами массой волос и еще более плотной фактурой шубы контрастирует нежный, положенный легко и прозрачно теплый тон лица и открытой шеи. Задумчивое выражение глаз, глубоких, без блеска, коричневато-серых, придает кра-

сивому лицу одухотворенность и значительность. Жемчужно-серый фон, гармонируя с бликами на волосах и мехе, с матовым цветом глаз, связывает все в единое колористическое целое. Колорит служит художнику как для характеристики модели, так и для создания законченной, единой формы произведения.

«Портрет молодой женщины» (дочери художника) написан акварелью с преобладанием розоватых, коричневатых, серых тонов. Прозрачные мазки не полностью покрывают бумагу, что создает ощущение легкости, трепетности. Проникновенно передан немного грустный, вопросительный взгляд, устремленный на зрителя, характерный изгиб чуть припухших губ, прозрачные тени под глазами. Художник проникает в духовный мир модели глубоко и вместе с тем удивительно деликатно.

Уловить радостно-сосредоточенный взгляд детских глаз, передать выпуклость маленького лба и округлость щек, как бы озаренных розоватыми отсветами,— эту задачу ставил себе художник в «Портрете маленькой девочки». Условно, розовыми, желтыми, бледно-зелеными пятнами намечена легкая ткань платица. И снова фон — теплый, прозрачный, розовато-коричневый — является связующим цветовым компонентом изображения.

При всем отличии станковых работ Шпинеля от его кинематографических эскизов, их невозможно оторвать друг от друга. И то и другое — произведения одного мастера. И те и другие несут на себе черты его мировоззрения. Это любовь к человеку, вера в него. Это умение видеть сущность явлений и образов и передавать ее в чистых, монументальных формах, свободных от всего второстепенного, случайного.

Думая об этом, нельзя не вспомнить снова об «Апшасионате». Эта тема, вошедшая таким значительным этапом в кинематографическую биографию художника и продолжающаяся в его станковых работах, стала самым

ярким и полным выражением органического единства в творчестве Шпинеля двух начал — декорационного и живописного. Это единство осуществляется прежде всего через образ человека. Создавая декорации к фильму «Аппассионата», Шпинель исходил из центрального образа фильма — образа Владимира Ильича Ленина. Он был захвачен смелостью и широтой ленинской мечты. Декорационное решение было призвано помочь донести эту мечту до зрителя. Интерьер, декорация, при всей важности эстетической и производственной задач, для художника были как бы вторичным моментом: во всех эскизах к фильму центральное место занимают образы Ленина и Горького. Спустя десять лет после постановки фильма началась работа над живописным циклом «Аппассионата». И мы явственно ощущаем, что все эти годы мысль художника не расставалась с любимыми образами, проникая все глубже в их сущность. Последние из работ отличаются еще более глубоким стремлением раскрыть характеры, проникнуть в сложную и тонкую область взаимоотношений Ленина и Горького. Так живописец продолжает работу кинематографиста. Так кинематографист продолжает жить в живописце.

Все лучшее, сделанное Шпинелем в различных областях искусства, имеет непреходящую ценность. Но прежде всего он — один из крупнейших художников кино.

Значительность творческой и идейной позиции определила место Шпинеля в киноискусстве, место не «оформителя» фильма, не иллюстратора сценария, а подлинного соавтора произведения, своими средствами раскрывающего его идейно-эстетическую концепцию.

Творчество Шпинеля — это целая эпоха в истории кино. Это целая эпоха нашей жизни, воплощенная в портретах современников. И это будущее нашего искусства в работах учеников художника.

Фильмография

«Сквозь слезы» (1928, ВУФКУ, Одесса, реж. Г. Гричер-Чериковер).

«Глаза, которые видели» (1928, ВУФКУ, Одесса, реж. В. Вильнер).

«Накануне» (1928, ВУФКУ, Одесса, реж. Г. Гричер-Чериковер).

«Новыми путями» (1929, ВУФКУ, Одесса, реж. Г. Долина).

«Ночной извозчик» (1929, ВУФКУ, Одесса, реж. Г. Тасин).

«Арсенал» (1929, ВУФКУ, Киев, реж. А. Довженко).

«Хранитель музея» (1930, ВУФКУ, Одесса, реж. Б. Тягно).

«Две женщины» (1930, ВУФКУ, Одесса, реж. Г. Рошаль).

«Пять невест» (1930, ВУФКУ, Одесса, реж. Соловьев).

«Человек из местечка» (1930, ВУФКУ, Одесса, реж. Г. Рошаль).

«Гость из Мекки» (1930, ВУФКУ, Одесса, реж. Г. Тасин).

«Черная кожа» (1930, ВУФКУ, Киев, реж. П. Коломийцев).

«Жизнь в руках» (1931, ВУФКУ, Киев, реж. Д. Марьян).

«Приймак» (1931, ВУФКУ, Одесса, реж. А. Штрижак).

«Иван» (1932, ВУФКУ, Киев, реж. А. Довженко).

«Человек без футляра» (1932, ВУФКУ, Киев, реж. В. Стронева).

- «Пышка» (1934, Москинокомбинат, реж. М. Ромм).
- «Петербургская ночь» (1934, «Мосфильм», реж. В. Строева и Г. Рошаль).
- «Трое с одной улицы» (1935, «Союздетфильм», реж. Н. Шпиковский).
- «Поколение победителей» (1936, «Мосфильм», реж. В. Строева).
- «Конduit» (1936, Одесская киностудия, реж. Шелонцев).
- «Зори Парижа» (1937, «Союздетфильм», реж. Г. Рошаль).
- «Гаврош» (1937, «Союздетфильм», реж. Т. Лукашевич).
- «Александр Невский» (1938, «Мосфильм», реж. С. Эйзенштейн).
- «Семья Оппенгейм» (1938, «Мосфильм», реж. Г. Рошаль).
- «Юные коммунары» (1939, «Союздетфильм», реж. А. Кустов).
- «В поисках радости» (1940, «Мосфильм», реж. Г. Рошаль и В. Строева).
- «Концерт-вальс» (1940, «Мосфильм», реж. И. Трауберг и М. Дубсон).
- «Бабы» (1940, «Мосфильм», реж. В. Баталов).
- «Первопечатник Иван Федоров» (1941, «Мосфильм», реж. Г. Левкоев).
- «Машенька» (1942, ЦОКС — Центральная объединенная киностудия, Алма-Ата, реж. Ю. Райзман).
- «Парень из нашего города» (1942, ЦОКС, реж. А. Столпер).
- «Иван Грозный» (1-я и 2-я серии, 1944—1945 гг., ЦОКС — «Мосфильм», реж. С. Эйзенштейн).
- «Наше сердце» (1946, «Мосфильм», реж. А. Столпер).
- «Повесть о настоящем человеке» (1948, «Мосфильм», реж. А. Столпер).
- «Заговор обреченных» (1950, «Мосфильм», реж. М. Калатозов).
- «Большой концерт» (1951, «Мосфильм», реж. В. Строева).
- «Великий воин Албании Скандербег» (1953, «Мосфильм» — киностудия Новая Албания, реж. С. Юткевич).
- «Дорога» (1955, «Мосфильм», реж. А. Столпер).
- «Вольница» (1956, «Мосфильм», реж. Г. Рошаль).

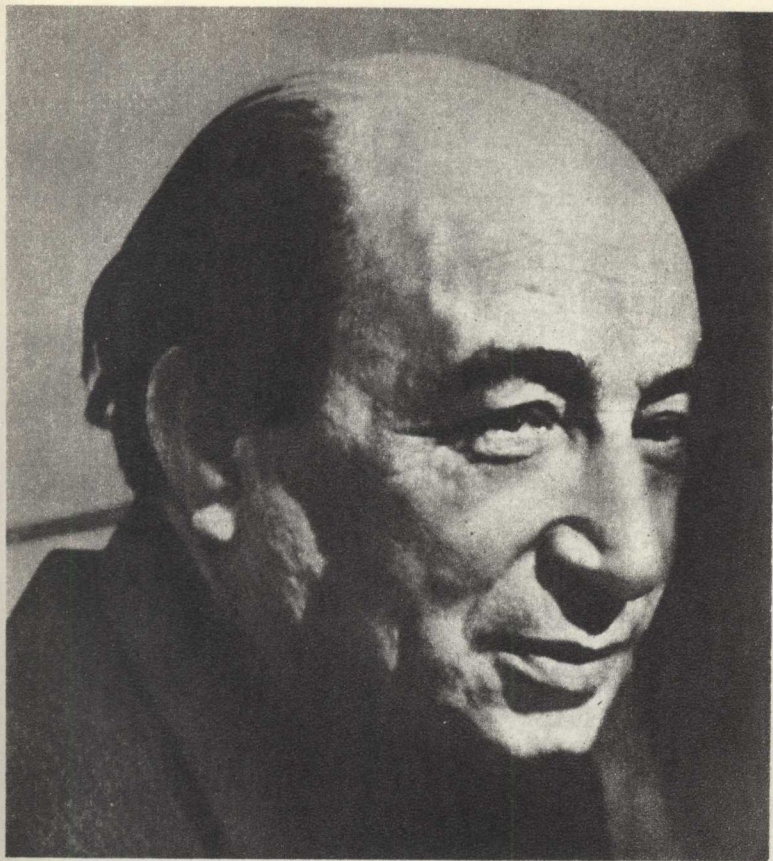
«Хождение по мукам», трилогия (фильмы: «Сестры» — 1957, «Восемнадцатый год» — 1958, «Хмурое утро» — 1959, «Мосфильм», реж. Г. Рошаль).

«Судьба поэта» (1959, «Таджикфильм», реж. Б. Кимягаров).

«Суд сумасшедших» (1963, «Мосфильм», реж. Г. Рошаль).

«Аппассионата» (1963, «Мосфильм», реж. Ю. Вышинский).

«Год, как жизнь» (1966, «Мосфильм», реж. Г. Рошаль).



Иосиф Шпинель

Иллюстрации



После погрома
(«Пиета»),
гравюра на дереве



Г. К. Орджоникидзе,
гравюра

«Шахматы» —
авантитул книги
А. Безыменского



А БЕЗЫМЕНСКИЙ

ШАХМАТЫ



Гравюра
в шпатель

«МОСКОВСКИЙ РАБОЧИЙ»

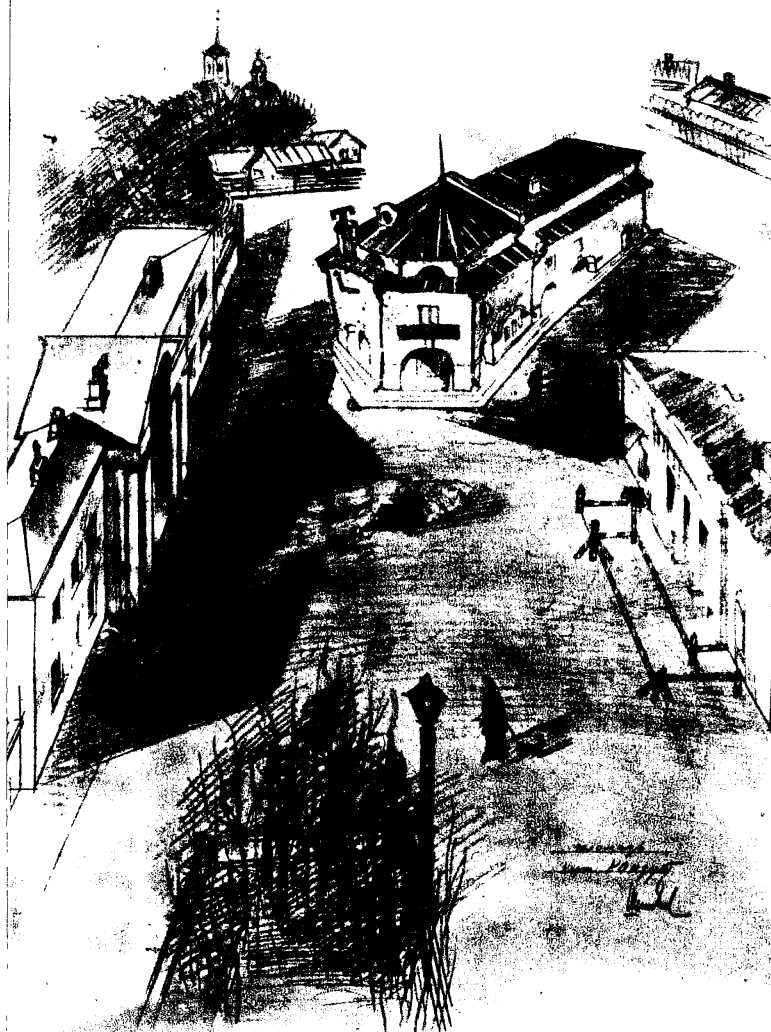
1927



Эскизы декораций
к фильму «Сквозь
слезы» (павильон,
натура)



Декорация
на натуре
(«Сквозь слезы»)



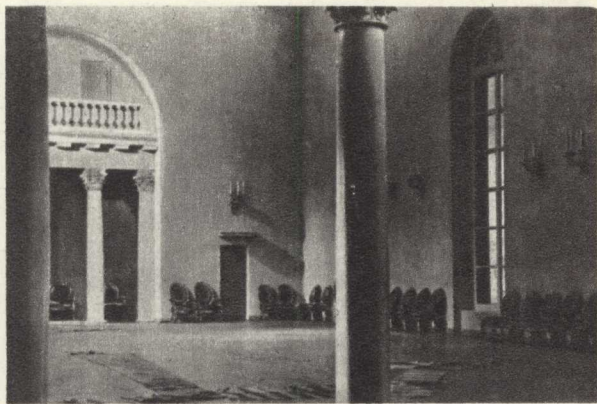
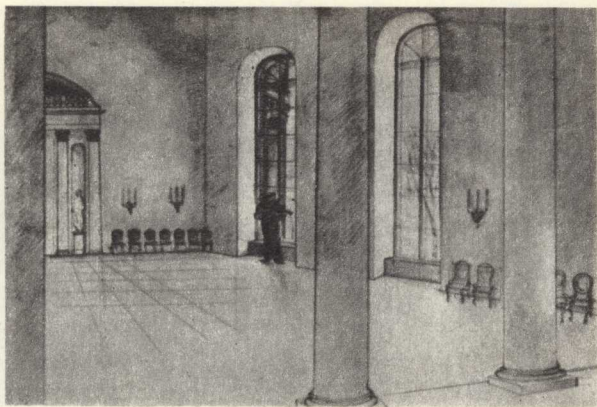


Декорация
на натуре
(«Кондуит»)

Эскизное решение
декорационного
комплекса
к фильму
«Кондуит»

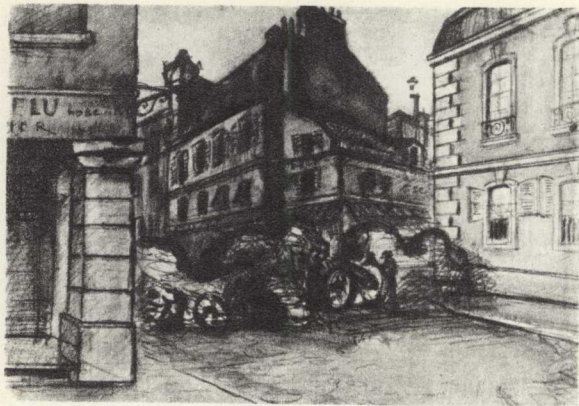


Эскиз декорации
«Гостиница»
(«Пышка»)



Эскиз и декорация
«Зал в доме
помещика»
(«Петербургская
ночь»)

Эскиз и декорация
«Зал в доме помещика»
(«Петербургская
ночь»)



Эскиз и декорация
«Улица парижского
предместья»
 («Зори Парижа»)

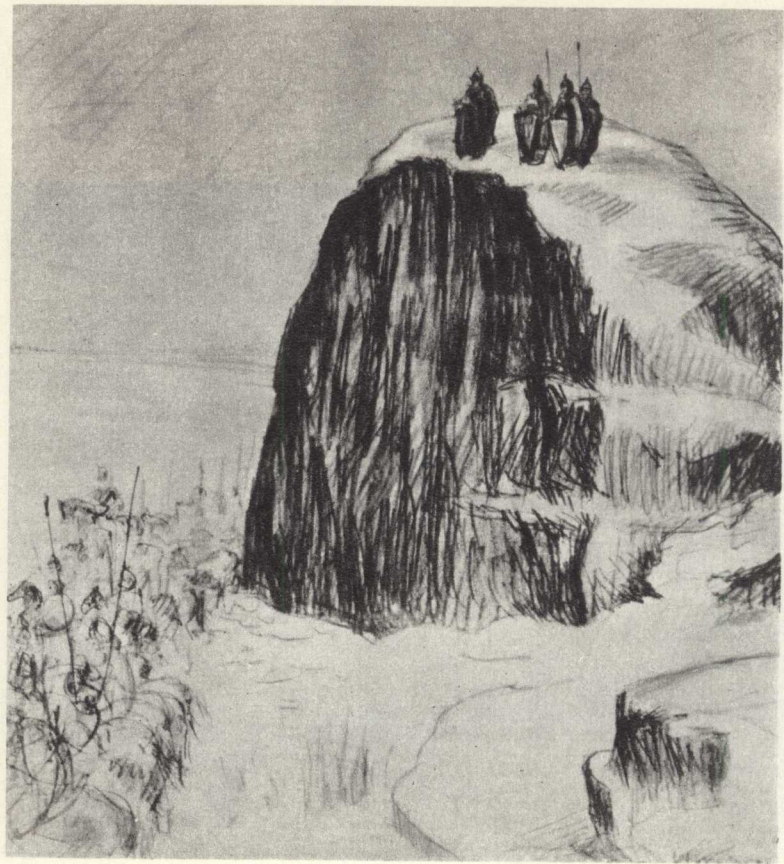
Эскиз и декорация
«Улица парижского
предместья»
 («Зори Парижа»)
1900



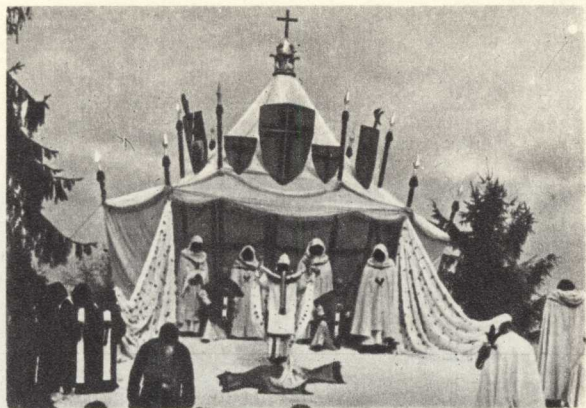
Эскиз декорации
с домаеткой
«Площадь
Псковского
кремля»
(«Александр
Невский»)



Кадр из фильма
«Александр
Невский»



Эскиз декорации
«Вороний камень»
(«Александр
Невский»)



Кадр из фильма
«Александр
Невский»

Эскиз декорации
«Набережная
Новгорода»
(«Александр
Невский»)



**И. Шпинель
на выборе природы
для съемки эпизода
«Ледовое побоище»
(«Александр
Невский»)**



Эскиз декорации
«Подворье»
(«Первопечатник
Иван Федоров»)



Эскизы декораций
к эпизоду
«Воспоминание»
(«Иван Грозный»)

Эскизы декораций
к эпизоду
«Воспоминание»
(«Иван Грозный»)



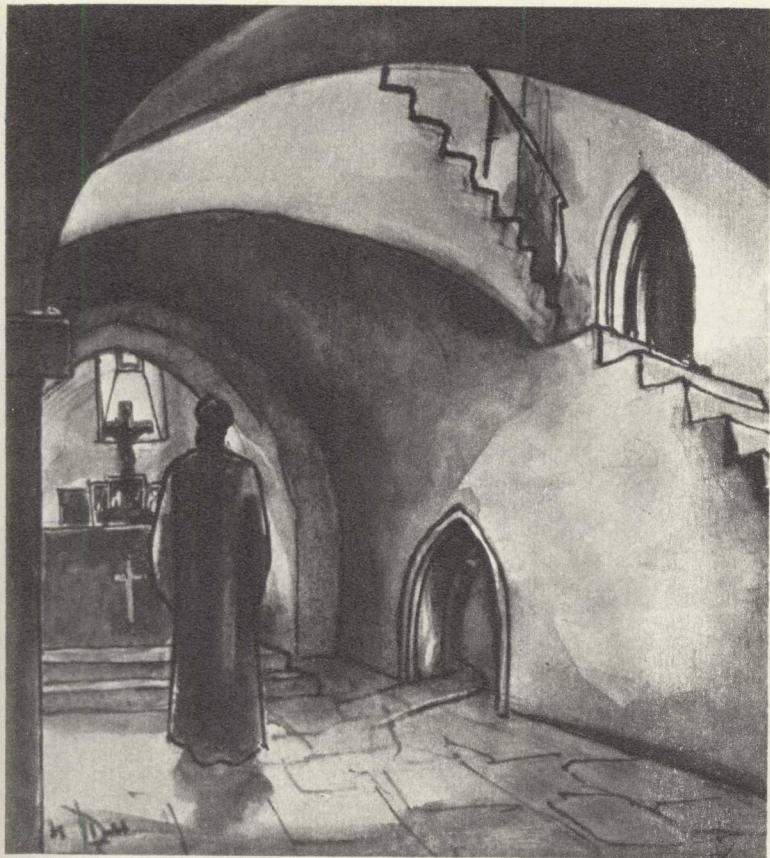
© 1954 by
Haugst
All rights reserved.

© 1954 by
Haugst
All rights reserved.

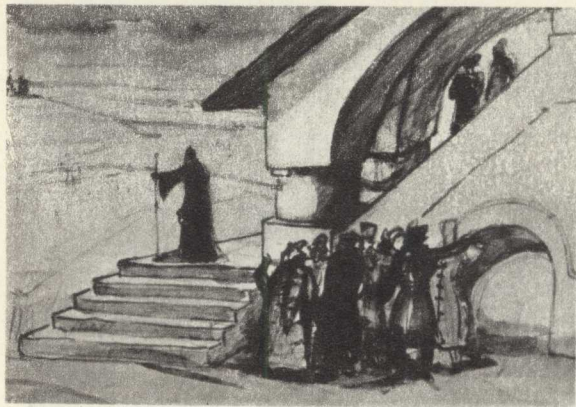


Эскиз декорации
«Покои царского
дворца»
(«Иван Грозный»)

Эскиз декорации
к эпизоду
«Отравление
Анастасии»
(«Иван Грозный»)



Эскиз декорации
«Молельня»
(«Иван Грозный»)



Эскиз декорации
к эпизоду
«Александрова
слобода»
(«Иван Грозный»)

Эскиз декорации
«Пещное действо»
(«Иван Грозный»)

Кадр из фильма
«Иван Грозный»





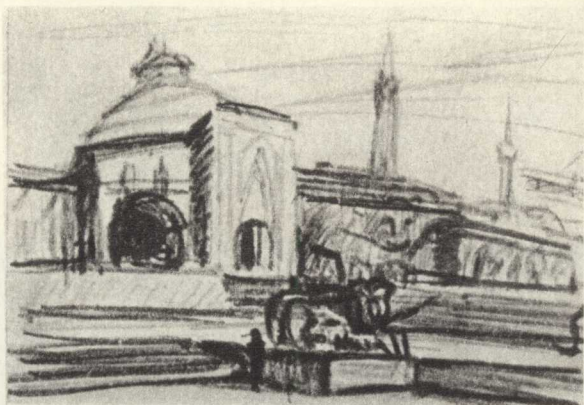
Эскиз декорации
«Капелла во дворце
Сигизмунда»
(«Иван Грозный»)

Фрагмент
декорации тронного
вала во дворце
Сигизмунда
(«Иван Грозный»)





Эскиз декорации
на натуре
(«Повесть
о настоящем
человеке»)



Первоначальный
эскиз декорации
«Дворец турецкого
султана»
(«Великий воин
Албании
Скандербег»)

Возведение
декорации
«Крепость Круи».
И. Шпинель
с участниками
съёмочной группы



Кадр из фильма
«Великий воин
Албании
Скандербег»

Скандербег
Албании
Скандербег
Албании
Скандербег
Албании
Скандербег
Албании
Скандербег
Албании



Эскиз декорации
«Комната Кати»
(«Хожение
по мукам»)

Эскиз декорации
«Комната Кати»
(«Хожение
по мукам»)



**И. Шпинель
со студентами
художественного
факультета ВГИКа**

**И. Шпинель
и режиссер фильма
«Апассионата»
Ю. Вышинский**



Эскиз декорации
«Дворец»
(«Судьба поэта»)

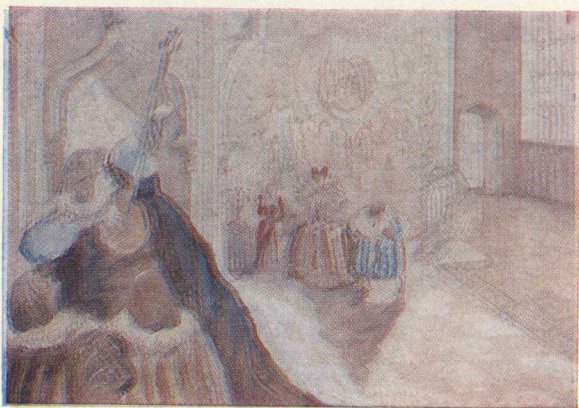
Эскиз декорации
«Дворец»



**Кадры из фильма
«Ассасината»**



Эскиз декорации
на натуре («Бабы»)



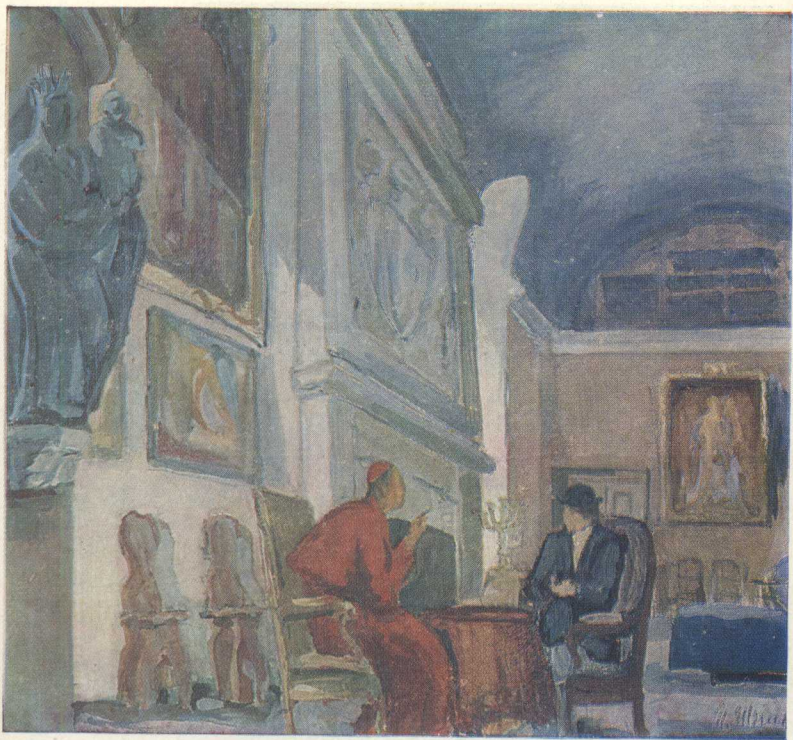
Эскиз декорации
к эпизоду «Пир
опричников»
(«Иван Грозный»)

Эскиз декорации
«Тронный зал
Елизаветы
Английской»
(3-я серия,
неосуществленная)



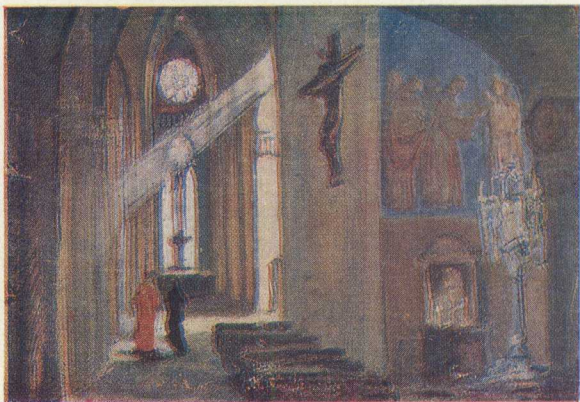
Эскиз декорации
«Тронный зал короля
Сигизмунда»
(«Иван Грозный»)



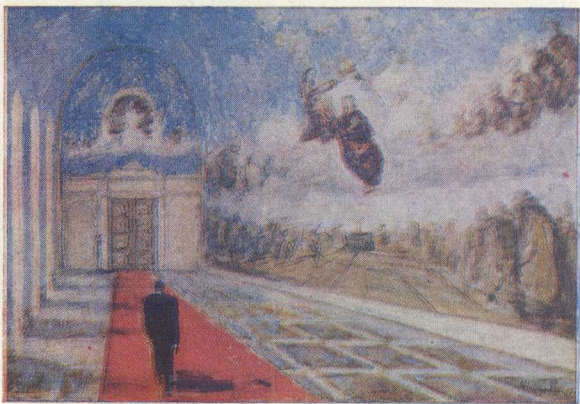


Эскиз декорации
«Кабинет»
(«Заговор
обреченных»)

Портрет жены
художника



Эскиз декорации
«Собор» («Заговор
обреченных»)



Эскиз декорации
с дорисовкой
 («Заговор
обреченных»)



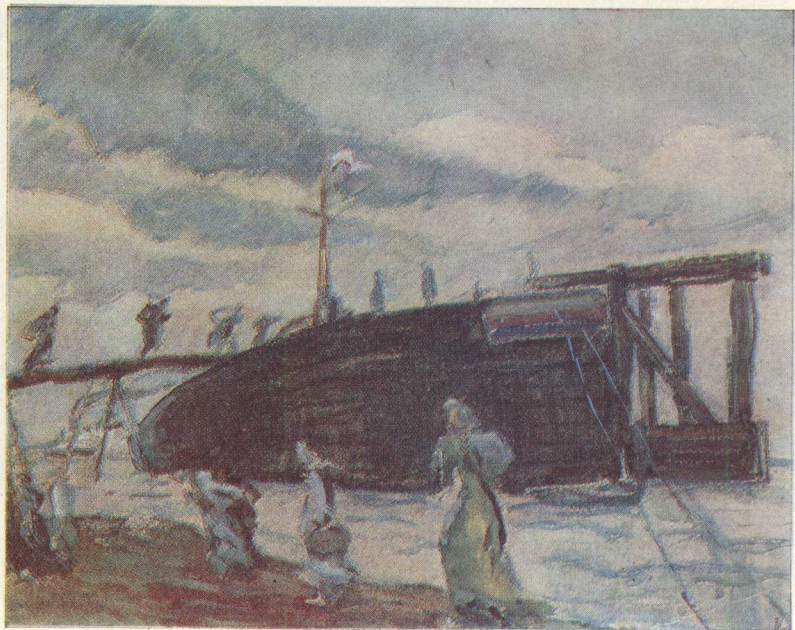
Эскиз декорации
«Дом албанского
крестьянина»
(«Великий воин
Албании
Скандербег»)



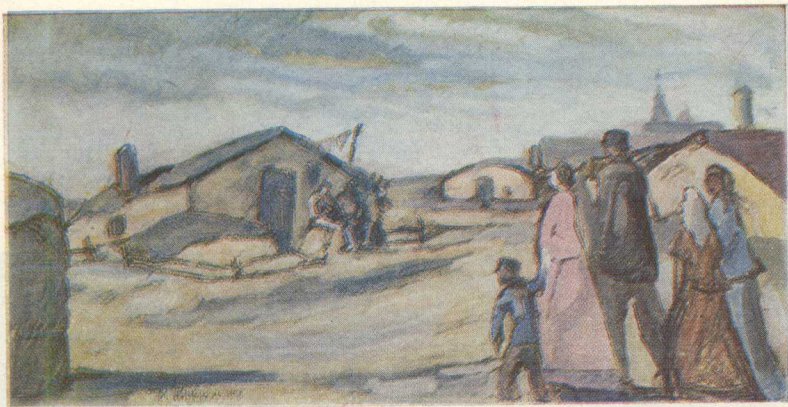
Эскиз декорации
«Перед дворцом
султана»
(«Великий воин
Албании
Скандербег»)



Эскиз декорации
к эпизоду «Взятие
Круи» («Великий
воин Албании
Скандербег»)

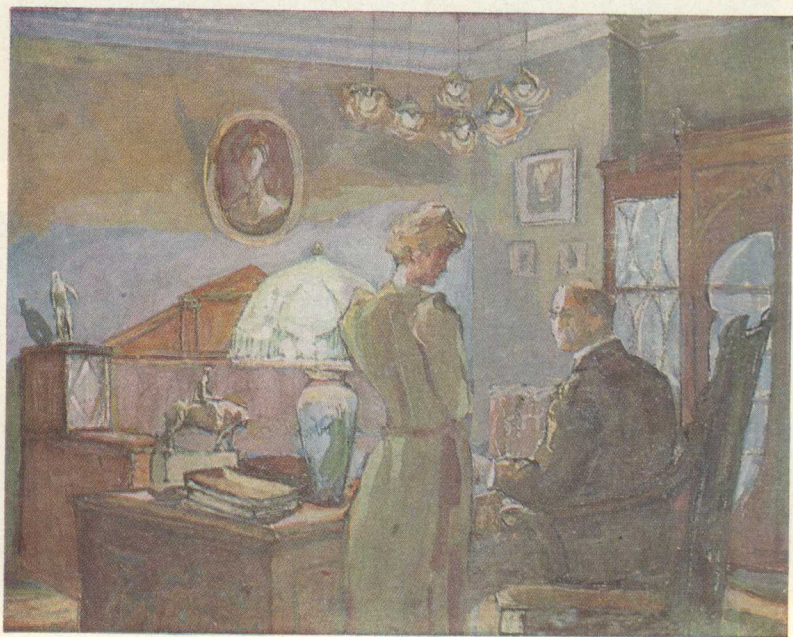


Эскиз декорации
на натуре
(«Вольница»)



Эскиз декорации
с домаеткой
и дорисовкой
(«Вольница»)

Эскиз декорации
на натуре
(«Вольница»)

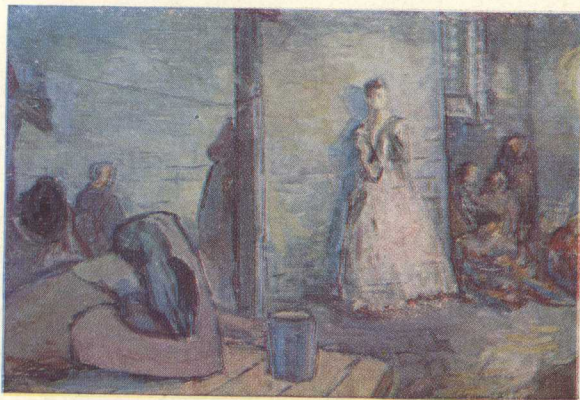


Эскиз декорации
«Петербургская
квартира».
Фрагмент
(«Хождение
по мукам»)



Эскиз декорации
к эпизоду «Встреча
Рощина и Кати».
Фрагмент
(«Хождение
по мукам»)





Эскиз декорации
«Японская
комната» («Суд
сумасшедших»)

Эскиз декорации
к эпизоду
«В тюрьме»
 («Год, как жизнь»)

Тарасова-Красина Т.
Т 19 **Иосиф Шпинель: (путь художника).— М.: Искусство, 1979.—144 с., 23 л. ил.— (Мастера сов. театра и кино).**

Книга посвящена творчеству старейшего художника советского кино Иосифа Шпинеля, участвовавшего в создании таких лент, как «Арсенал», «Пышка», «Александр Невский», «Машенька», «Иван Грозный», «Хождение по мукам» (трилогия), «Аппассионата». На многочисленных примерах художественной практики И. Шпинеля в архитектуре, графике, театре и кино автор глубоко и интересно прослеживает эволюцию творческого почерка замечательного художника.

Т 80106-123
214-79
025(01)-79

ББК 85.543(2)
778С

Тамара Леонидовна Тарасова-Красина

Иосиф Шпинель

Редактор Л. А. Ильина. Художник Ю. Н. Маркаров. Макет иллюстраций В. Е. Валериуса. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Г. М. Короткова. Корректор В. П. Акулинина. Сдано в набор 2.10.78. Подписано в печать 27.04.79. А 12052. Формат издания 70×108/32. Бумага типографская № 1, тифдручная, мелованная. Гарнитура журнальная. Печать высокая и глубокая. Усл. п. л. 8,4. Уч.-изд. л. 7,888. Изд. № 15257. Тираж 25 000. Заказ 864. Цена 75 коп. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109. Иллюстрации тоновые отпечатаны в Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома.