

Н. СОКОЛОВА

ЗАДАЧИ ХУДОЖНИКА В ОПЕРЕ «БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»

Едва поднимается занавес и в мрачной, все спускающейся мгле появляется силуэт «Броненосца Потемкина», в артельном зале раздаются восторженные аплодисменты.

Зал аплодирует художнику. Кор поет о тяжелом матросском житье. Туман спускается. Исчезает и красный огонь на мачте. Пролет окопцев. Сейчас начнется мощная и грекрасная повесть о человеческом страдании, о героической народной борьбе за свободу.

Каждый новый акт оперы встречается аплодисментами. Публика аплодирует прекрасному артельному, красивой картинке, которую показывает художник. Светится морская глыба. Безмятежно плывут облака, в голубом мареве застыли на рейде корабли, на голубом небе четко рисуются причудливые узоры мачт и снастей. По залу проносятся шорох восхищения.

Но события нарастают. И публика забывает о художнике. Развивается историческая драма. Торжества сменяются драмой поднимается занавес. Впервые на броненосце русской эскадры взвизгивает алый флаг революции. В неравной борьбе гибнет герой востания. Броненосец идет на помощь подпольщикам пролетариату Одессы, грохочут орудия.

Но поспешному, лаская взор, бегут облака, ясно высокое небо, безмятежно блестя морю...

Правильно ли понял художник свои задачи, оформляя оперу «Броненосец Потемкин»?

Художественное оформление оперы — в резком контрасте с содержанием спектакля, содержанием великой героической драмы. Этот контраст между трагическим и героическим действием, с одной стороны, — и «равнодушной природой», — с другой, произошел потому, что художник устранился от образного, идейно-политического и эмоционального раскрытия сущности исторической драмы, которую он оформляет.

И Рабинович свел свою задачу к изображению «места действия». Он создал красивый фон, целую серию южных пейзажей, сделал их со вкусом, скупю, не загораживая сцену излишними деталями местного колорита. Он добросовестно воспроизвел палубу и кают-компанию, одел офицеров в морячок по форме, офицеров дам в модные туалеты эпохи и на этом считал свою задачу выполненной.

Все на своих местах, но нет самого главного, — нет горячего, страстного, революционного отношения художника к теме. Уже с самого начала, с пролога, режиссер повел художника по ложному пути. Режиссер должен подготовить зрителя к специфическому характеру оперы — героической народной драмы, полной напряженного внутреннего движения. Матросская масса накануне востания. В ней накопилось страшное недовольство, нужен лишь повод, чтобы она вспыхнула. В противовес

этому, в противовес исторической правде, режиссер и художник решают пролог, как статическую «живую картину», в которой застывшая группа матросов исполняет народную песню, как хорал.

Действие в опере разворачивается медленно. Однако оно неуловимо нарастает и достигает апогея в патетической сцене на мачте и в финале. Желте, что вот-вот прорвется темперамент художника, что он разорвет, наконец, добровольный плен безвольного содержания и заговорит страстным языком живописца, кровно заинтересованного судьбой Вакуличука. Груди, матросской массы, рабочих Одессы. Желте, что талантливый художник найдет живые краски для выражения переживаний, каковыми полна была замечательная эпопея борьбы и славы «Потемкина Таврического». Но художник безмолвствует. Только в последний момент он активно включается в действие: с большим мастерством Рабинович строит финальную сцену, когда к борту «Потемкина» подходит, приветствуя востанших, «Ростислав».

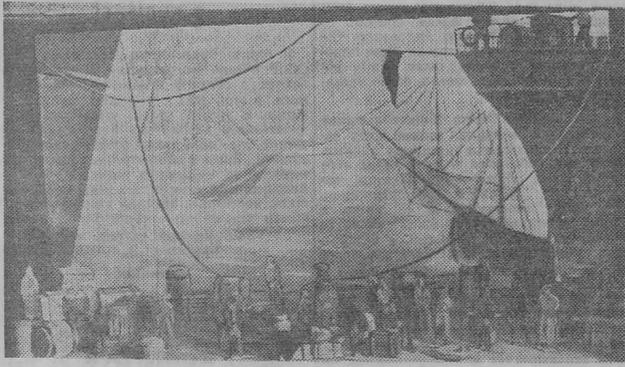
О пассивной роли художника в опере «Броненосец Потемкин» следует говорить не только потому, что И. Рабинович принадлежит к крупнейшим и активнейшим мастерам советского театра, но и потому, что за последнее время судьба театральных художников внушает опеснения. Они превращаются в буфоронов и станковистов, привнося «оживлять» сцену декоративным фоном; они воспринимает более или менее правдоподобно историческую обстановку, которая бы не мешала развиваться сценическому действию, — и только.

Художники еще не нашли своего настоящего места в советском реалистическом спектакле. Они, повидимому, и сами тяготеют своей пассивной ролю, скажут. Отсюда страшная нивелировка в художественном оформлении последних постановок. Отсюда тот пассивно-сохранительный тон, который усвоил себе И. Рабинович в «Броненосце». Рыцари — в «Земле». Отсюда делание до тех «декоративных декораций», которые так часто появлялись на подмостках старого театра и легко приспособлялись к различным пьесам. В декорациях Рабиновича к «Броненосцу Потемкину» можно ставить, в конце концов, множество других опер, ничто общего не имеющих с революционной героикой...

Реализм не только не противоречит смелым исканиям, но он предполагает глубокое, активное, исследовательское отношение художника к жизни, к теме, к содержанию спектакля. Реалистический спектакль может быть осуществлен только силами сплоченного коллектива, в котором место каждого работника определяется целесообразностью общего замысла.

Художники театра должны занять почетное место в создании реалистического советского театрального искусства. Задачи художника и режиссера заключаются в том, чтобы реалистически, глубоко политически осмысленно и художественно раскрывать существо пьесы.

Фото Н. КОРЗИКИНА



«Броненосец Потемкин» в Государственном ордене Ленина Академическом Большом театре СССР. IV картина — «На мачту». Макет декорации худ. И. Рабиновича



Выставка «XX лет РККА». Картина худ. Г. Г. Горелова «Бойцы на выставке Реппина» (скин, масло)

ОДНООБРАЗИЕ И БЕЗКУСИЦА

Множество рабочих, колхозников, домашних хозяйств и студентов пишут, что их перестали удовлетворять передачи музыкального вещания: «Почему музыкальные передачи Центрального радио не являются так разнообразными и безукосными? Теряется всякий интерес к слушанию». Вот основной лейтмотив многочисленных корреспонденций Радиокомитета.

«Большинство радиоточек в нашем доме молчит», — доносится откровенная жалоба с периферии. — «Когда спросишь, почему не включаете радио? — слышен тогда ответ: зачем, все одно и то же! Обещанные трансляции не даются, классической музыки совсем не слышно, и лучших артистов и лауреатов. Все это очень печально и наводит на мысль, что кто-то словно нарочно хочет понизить наши музыкальные запросы».

Действительно, программы музыкального вещания Всесоюзного радиокомитета за последний год ясно показывают, что его руководители бюрократически подводят итог организации музыкального вещания, абсолютно игнорируя гигантский рост культурных потребностей советских слушателей.

Репертуарный принцип, положенный в основу работы музвещания, — равенство по количеству, а не по качеству, — не понимается. В году эти требования стробена всякая музыкально-воспитательная работа, работа о расширении музыкального кругозора слушателей, в развитии их вкуса.

Классическая музыка выполняет «служебную» функцию, занимая 3-4-минутные паузы между двумя какими-либо крупными передачами. Время, когда эти крохи музыкального наследия получают доступ в эфир, — преимущественно раннее утро, когда люди спят, либо спешат на работу.

Оговоримся: в редких случаях музыкальная классика подается целыми концертами и даже в вечернее время. Но это отрядное явление существует лишь в порядке исключения. Совершенно великие, классические произведения и раскидываются по сетке дня без всякой церемонии. Радиослушатели это отмечают. «Почему часто из триа дается вторая часть, из другого — третья, из квартета — первая? По мнению радиослушателей, «вкус Моцарта, Ветховена, Гайдна и других не уступает вкусу составителей радиопрограмм, и если последние скупно слушать музыкальное произведение так, как оно задумано автором от начала до конца, пусть они не думают, что слушатели с ними согласны». Безобразное отношение к образам классического наследия особенно ярко проявилось 9 декабря, когда фортепианный концерт Чайковского был прерван на середине (!) первой части...

Интересно, что из крупных форм исполняются только быстрые части, т. е. «быстрые» медленные части симфоний и квартетов игнорируются. Конечно, никакие алмазы и произведения с элементами драматизма, как, например, «Фатум», «Мандрин» и «В» симфония Чайковского, «Открытый Ветховена и т. д., в программах уже давно не фигурируют.

Абсолютно исчерпаны образовательные передачи музыкальниками, а между тем этот вид музыкальной пропаганды — один из важнейших — завоевал большую любовь и внимание радиослушателей.

Чем же заполняется в основном день вещания? Это — наряду с разрозненными клочками музыкальной классики — массовая песня, народное творчество и произведения советских композиторов. Внешне это звучит убедительно и не вызывает возражений. Но у массовая песня, и народное творчество, и произведения советских композиторов подаются в формах, по существу, их дисперсифицирующих.

«Прогавяды» народного музыкального творчества звучат изредка над этой областью народной культуры. Комбинация песен дается без всяких пояснений, даже без перевода текстов.

Расширявшаяся перед советскими композиторами, руководителями Радиокомитета, однако, не вкладываясь в пропаганду их творчества ни любви, ни заботы о слушателях. И здесь отсутствуют большие формы, являющиеся основными вехами в развитии советского музыкального искусства. Передача произведений советских композиторов не сопровождается пояснениями, плохо разбирается и исполняется.

Советские композиторы не могут похвастаться бережным отношением к своим произведениям. Из этих произведений также исполняют лишь «быстрые» части (как, например, Шехтер — I и 3-я части Туркменской сюиты, Хренников — финал симфонии и др.).

Буквально затопляя эфир массовыми песнями, Радиокомитет дискредитирует и их. Прекрасные песни Давяржанского, Дунаевского и других разбавляются целым потоком «массовой» макулатуры, находясь быт только в Радиокомитете.

Тон вещания должен быть веселым и бодрым — это неоспоримо. Но почему эта здоровая установка должна повлечь за собой снижение художественного уровня вещания? Ошибочная трактовка принципов, по существу верных, приводит к абсурдному результату и стилистической безвкусице. Что стоит хотя бы смешение в танцевальных программах изощренных вычурных фототропов с танцами народов СССР, исполняемыми на национальных инструментах? «Весь эту музыку слушает вся страна», — пишет редко слушатель Николай. — «Весь ее слушают десятки и сотни тысяч трудящихся, любящих Москву, А Москва вместо веселой, зажигательной и умной музыки передает однообразные унылые и неприятные из танго, палекатров, матюгов, фокстротов и голубов».

Напомним руководителям Всесоюзного вещания, что игнорирование лучших образцов музыкальной классики, установка на «быстроту» и отписка массовой песни, как панацея от всех зол, отнюдь не новые: такие взгляды использовались и «летели» РАПМ, которые имеют основания воспринять духом, наблюдая работу музыкального вещания.

Музыкальное вещание Всесоюзного радиокомитета в нынешнем своем виде является криком зerkлом, исказяющим действительное состояние советской музыкальной культуры.

Недочеты работы музыкального вещания Всесоюзного радиокомитета не могут быть исчерпывающе вскрыты в пределах одной статьи. К этой теме газете необходимо вернуться в одном из ближайших номеров.

Г. ЕЛЕНИНА

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ПИСЬМА И. Е. РЕПИНА К Н. И. МУРАШКО

Политинники публикуемых ниже писем И. Е. Реппина хранятся в архиве Гос. украинского музея в Киеве. Враги народа, орудовавшие там, пытались скрыть их от советской общественности, пытались скрыть тесную дружескую связь, которая существовала между выдающимися русскими и украинскими художественными деятелями.

Оба письма относятся к началу 80-х годов, к периоду творческого расцвета Реппина. В 1883 г. был закончен знаменитый «Крестьянский ход в Курской губернии», о котором идет речь в письме, в 1894 г. «Не ждали», и Реппин приступил к созданию «Ивана Грозного с сыном», завершенный картиной, вышедшей в свет в 1900 г. с полным протестом против России царей, жандармов, муров, крепостников.

И. И. Муршко был организатором и руководителем рисовальной киевской школы, сыгравшей значительную роль в художественной жизни Киева. Реппин в своих письмах неоднократно давал высокую оценку школе Муршко. Муршко был горячим почитателем реппинского таланта. С Реппиным он служил вместе в Академии художеств, где они вместе с Антокольским организовали товарищеский кружок.

Перепишка Реппина к Муршко представляет огромный интерес потому, что в ней идет речь о кардинальных проблемах эстетики, о правде и красоте, об отношении искусства к действительности, о социальной функции искусства, о реалистической композиции.

В 60-х годах, когда обострилось столкновение двух художественных мировоззрений, — реализма с теорией искусства для искусства», Реппин демонстративно объявляет себя «отсталым», «человеком 60-х годов», поборником правдолюбия, идейного, социально значительного искусства; он причисляет себя к «идеалистам» 60-х годов, употребляя здесь этот термин не в философском смысле, а подчеркивая свою веру в нравственное, возвышающее человека значение искусства.

Оба письма, как и все творчество великого русского художника, проникнуты глубокой любовью к своему народу, к угнетенной России.

I

30 ноября 1883 г.

Микола!

Неужели я когда-нибудь не отвечал на письма, да еще моих старых товарищей? Красота тебе вкус; для меня она вся в правде. Ты угадал — избитая рутинная для меня просто пошла, как шарманка, и ей я никоим образом удовлетвориться не могу. «Дважды два — четыре» это есть наука (она может в искусстве относиться только к рисунку, перспективе), а подходить под непроверяемые истины условными приемами золотого сечения, повернуть из некоторых творений великих мастеров — нелепо. Сами великие мастера стремились всегда к правде и новизне, словом, шли вперед... В картине моей «Фонарь» ты принял за сюжет и за главную сцену. А у меня главный сюжет в центре картины — это барыня, несущая икону, под коновом сестиках.

Ты думаешь, что чем ближе фигура к зрителю, тем она значительней. И с этой установившейся нормой ты судишь картину. (Делаю?) вопию о моей бедности и безграмотности за «Софию», что в картине вверли всего был стул! Плохо дело, если сами критики не отнезились от азбучных, устаревших теорий, давно брошенных художниками, и эти теории стараться проповедывать миру, как нечто новое, неизблемое. Нелепое уйдет читатель от такого объяснения.

Относительно красок ты можешь быть и прав, что они у меня, как у Крамского и Шишкина, страшно скудные, что делать, это уж недостаток таланта; но я бы себя презирал, если бы я стал писать «ковры, ласкающие глаз». В этой девочке с тамбурином такая ложь красок, рисунка, формы, что я только опакиваю палец Хар-

мозова, глядя на нее, и мне она противна во всех отношениях.

Давно ли тебе стали смешны идеи в художественных произведениях? Я не фальсифицирую непосредственным творчеством. Делать ковры, ласкающие глаз, лести кружева, заниматься модами, словом, всяким образом мешать бойкий дар с личицей, приравниваясь к новым веяниям времени. Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеологов. Всем своим ничтожным силами я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком возмущает, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью выводить узоры — предоставим это благовопитаным барышням.

Ратина своего я пожертвовал в школу не могу, это не примерная живопись, а к тому же я считаю, что в Киевскую школу я дал достаточно; просят еще в Одессу, да вероятно и в другие города будут просить.

Номера в школе своей ты брось, это мерзость. Делая выставки украинской работы и на них показывая «идеологию» Реппина. Да они и сами знают там, что лучше, каждый месяц общишься вместе с учениками выставленные рисунки и пообещали бы дружески, замечая нелепости и указывая на достоинства.

Ну, прощай, много бы я тебе написал, да некогда, будь здоров.

Твой Илья.

10 апреля 1894 г.

II

Дорогой Микола.

Я рад, что ты на меня не сердился и пишешь по-старому. Скажу тебе откровенно, прошлый раз меня ужасно возмущала твоя нескрепленность. Если бы ты напечатал то, что писал мне, я помирился бы, может быть и не охотно, но, во всяком случае, уважал бы твое личное мнение, а здесь мне обидно, сожалею, что думал и чувствовал ты совсем другое, чем писал мне. Как ты уже очень нехорошо кривил душу в мое письмо. Рад бы от него не даял вперед, лучше печатно отдал на все корки; ведь мне не привыкать стать-никогда еще кажется так не распекал, как меня (взгляни только в «Гражданин», «Московские ведомости», «Петербургские ведомости», «Новое время» и т. д.). И так за каждую картину.

Если бы я был послушным и благообразным дитя, то бросил бы все, потому что я никогда не узнал бы чего-то такого, что поправилось бы всем. И так пришлось бы поздравить художника. И напрасно ты думаешь в своей киевской давности, что вы там только знаете про какое то особое искусство, которое есть чистое искусство, а с какой нравственной ответственностью человека ничего общего не имеет, — про него и мы кое-что знаем. Но не забывайте, что всякое произведение человека есть плод его собственного воспитания и склад его души, а потому даже негодующий великий авторитет Алтаевского относительно Верещагина остается слишком архаичным критическим обоснованием; Семрадский тоже не всех гоняет, много есть серьезных мнений, что Семрадский продал себя за деньги, как публицистическая женщина... И всем им с их живописью до Верещагинской живописи и безграмотности за «Софию», что в картине вверли всего был стул! Плохо дело, если сами критики не отнезились от азбучных, устаревших теорий, давно брошенных художниками, и эти теории стараться проповедывать миру, как нечто новое, неизблемое. Нелепое уйдет читатель от такого объяснения.

Относительно красок ты можешь быть и прав, что они у меня, как у Крамского и Шишкина, страшно скудные, что делать, это уж недостаток таланта; но я бы себя презирал, если бы я стал писать «ковры, ласкающие глаз». В этой девочке с тамбурином такая ложь красок, рисунка, формы, что я только опакиваю палец Хар-

мозова, глядя на нее, и мне она противна во всех отношениях.

Давно ли тебе стали смешны идеи в художественных произведениях? Я не фальсифицирую непосредственным творчеством. Делать ковры, ласкающие глаз, лести кружева, заниматься модами, словом, всяким образом мешать бойкий дар с личицей, приравниваясь к новым веяниям времени. Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеологов. Всем своим ничтожным силами я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком возмущает, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью выводить узоры — предоставим это благовопитаным барышням.

Ратина своего я пожертвовал в школу не могу, это не примерная живопись, а к тому же я считаю, что в Киевскую школу я дал достаточно; просят еще в Одессу, да вероятно и в другие города будут просить.

Номера в школе своей ты брось, это мерзость. Делая выставки украинской работы и на них показывая «идеологию» Реппина. Да они и сами знают там, что лучше, каждый месяц общишься вместе с учениками выставленные рисунки и пообещали бы дружески, замечая нелепости и указывая на достоинства.

Ну, прощай, много бы я тебе написал, да некогда, будь здоров.

Твой Илья.

10 апреля 1894 г.

II

Дорогой Микола.

Я рад, что ты на меня не сердился и пишешь по-старому. Скажу тебе откровенно, прошлый раз меня ужасно возмущала твоя нескрепленность. Если бы ты напечатал то, что писал мне, я помирился бы, может быть и не охотно, но, во всяком случае, уважал бы твое личное мнение, а здесь мне обидно, сожалею, что думал и чувствовал ты совсем другое, чем писал мне. Как ты уже очень нехорошо кривил душу в мое письмо. Рад бы от него не даял вперед, лучше печатно отдал на все корки; ведь мне не привыкать стать-никогда еще кажется так не распекал, как меня (взгляни только в «Гражданин», «Московские ведомости», «Петербургские ведомости», «Новое время» и т. д.). И так за каждую картину.

Если бы я был послушным и благообразным дитя, то бросил бы все, потому что я никогда не узнал бы чего-то такого, что поправилось бы всем. И так пришлось бы поздравить художника. И напрасно ты думаешь в своей киевской давности, что вы там только знаете про какое то особое искусство, которое есть чистое искусство, а с какой нравственной ответственностью человека ничего общего не имеет, — про него и мы кое-что знаем. Но не забывайте, что всякое произведение человека есть плод его собственного воспитания и склад его души, а потому даже негодующий великий авторитет Алтаевского относительно Верещагина остается слишком архаичным критическим обоснованием; Семрадский тоже не всех гоняет, много есть серьезных мнений, что Семрадский продал себя за деньги, как публицистическая женщина... И всем им с их живописью до Верещагинской живописи и безграмотности за «Софию», что в картине вверли всего был стул! Плохо дело, если сами критики не отнезились от азбучных, устаревших теорий, давно брошенных художниками, и эти теории стараться проповедывать миру, как нечто новое, неизблемое. Нелепое уйдет читатель от такого объяснения.

Относительно красок ты можешь быть и прав, что они у меня, как у Крамского и Шишкина, страшно скудные, что делать, это уж недостаток таланта; но я бы себя презирал, если бы я стал писать «ковры, ласкающие глаз». В этой девочке с тамбурином такая ложь красок, рисунка, формы, что я только опакиваю палец Хар-

мозова, глядя на нее, и мне она противна во всех отношениях.

Давно ли тебе стали смешны идеи в художественных произведениях? Я не фальсифицирую непосредственным творчеством. Делать ковры, ласкающие глаз, лести кружева, заниматься модами, словом, всяким образом мешать бойкий дар с личицей, приравниваясь к новым веяниям времени. Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеологов. Всем своим ничтожным силами я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком возмущает, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью выводить узоры — предоставим это благовопитаным барышням.

Ратина своего я пожертвовал в школу не могу, это не примерная живопись, а к тому же я считаю, что в Киевскую школу я дал достаточно; просят еще в Одессу, да вероятно и в другие города будут просить.

Номера в школе своей ты брось, это мерзость. Делая выставки украинской работы и на них показывая «идеологию» Реппина. Да они и сами знают там, что лучше, каждый месяц общишься вместе с учениками выставленные рисунки и пообещали бы дружески, замечая нелепости и указывая на достоинства.

Ну, прощай, много бы я тебе написал, да некогда, будь здоров.

Твой Илья.

10 апреля 1894 г.

II

Дорогой Микола.

Я рад, что ты на меня не сердился и пишешь по-старому. Скажу тебе откровенно, прошлый раз меня ужасно возмущала твоя нескрепленность. Если бы ты напечатал то, что писал мне, я помирился бы, может быть и не охотно, но, во всяком случае, уважал бы твое личное мнение, а здесь мне обидно, сожалею, что думал и чувствовал ты совсем другое, чем писал мне. Как ты уже очень нехорошо кривил душу в мое письмо. Рад бы от него не даял вперед, лучше печатно отдал на все корки; ведь мне не привыкать стать-никогда еще кажется так не распекал, как меня (взгляни только в «Гражданин», «Московские ведомости», «Петербургские ведомости», «Новое время» и т. д.). И так за каждую картину.

Если бы я был послушным и благообразным дитя, то бросил бы все, потому что я никогда не узнал бы чего-то такого, что поправилось бы всем. И так пришлось бы поздравить художника. И напрасно ты думаешь в своей киевской давности, что вы там только знаете про какое то особое искусство, которое есть чистое искусство, а с какой нравственной ответственностью человека ничего общего не имеет, — про него и мы кое-что знаем. Но не забывайте, что всякое произведение человека есть плод его собственного воспитания и склад его души, а потому даже негодующий великий авторитет Алтаевского относительно Верещагина остается слишком архаичным критическим обоснованием; Семрадский тоже не всех гоняет, много есть серьезных мнений, что Семрадский продал себя за деньги, как публицистическая женщина... И всем им с их живописью до Верещагинской живописи и безграмотности за «Софию», что в картине вверли всего был стул! Плохо дело, если сами критики не отнезились от азбучных, устаревших теорий, давно брошенных художниками, и эти теории стараться проповедывать миру, как нечто новое, неизблемое. Нелепое уйдет читатель от такого объяснения.

Относительно красок ты можешь быть и прав, что они у меня, как у Крамского и Шишкина, страшно скудные, что делать, это уж недостаток таланта; но я бы себя презирал, если бы я стал писать «ковры, ласкающие глаз». В этой девочке с тамбурином такая ложь красок, рисунка, формы, что я только опакиваю палец Хар-

мозова, глядя на нее, и мне она противна во всех отношениях.

Слова и дела Б. Шумяцкого

Д. АЛЕКСЕЕВ

Почему советская кинематография, имеющая и замечательные кадры мастеров и блестящие художественные достижения, все же работает плохо? Ответ на этот вопрос можно найти между прочим в трудах многолетнего руководителя нашей кинематографии Б. З. Шумяцкого.

Б. З. Шумяцкий за последние 3-4 года часто выступал как лектор, публиковал, кроме многочисленных журнальных и газетных статей, ряд книг под увлекательными и многообещающими названиями: «Пути мастера», «Кинематография миллионеров», «Советская кинематография сегодня и завтра».

В этих книгах, как и в практической деятельности начальника Главного управления кинематографии, центральное место, естественно, должна занимать забота о кадрах, о творческих работниках в мастерях, кинорежиссерах, актерах, драматургах, композиторах, художниках, силам которых создаются произведения кинематографического искусства.

Б. З. Шумяцкий не раз говорит об этом в своих трудах. «Для всех ясно, что даже в самую прикладную область зашедшего искусства — кинематографии — трюнальной и научно-учебной — работают мастера — художники кинематографии, которые языком нашего искусства, т. е. образом, воисоадают на экране значимые явления науки, техники и всей социальной жизни страны», — пишет Б. З. Шумяцкий в статье «О наших успехах и наших задачах».

Каким же образом т. Шумяцкий разрешал задачу привлечения, подготовки и выделки киномастеров и художников во всех звеньях и отраслях кинопромышленности? * Б. Шумяцкий Пути мастерства. Статьи и лекции Кинофотоиздат. 1936 г. В Шумяцкий Кинематография миллионеров Опыт анализа. Кинофотоиздат. 1936 г. В Шумяцкий. Советская кинематография сегодня и завтра Кинофотоиздат. 1936 г.

В поисках ответа на этот вопрос в литературных трудах Б. З. Шумяцкого мы находимся на ряд заявлений, обнаруживающих некоторые общие черты: необыкновенную легковесность, решение всех вопросов на словах, чрезмерный, небоснованный оптимизм, нередко переходящий в хвастовство, охватывающее и полное несоответствие практике кинематографии.

В качестве примера можно сослаться на газетную статью «Дорогу молодым талантам», которая была опубликована Шумяцким в Международному киноскому льду в «Комсомольской правде». В ней Шумяцкий называет десятки фамилий молодых талантов, якобы недавно вынынувших и работающих в кинематографии. Через несколько дней в «Правде» и в «Комсомольской правде» появились возмущенные письма молодых киновработников и комсомольской организации студии Мосфильм. В них овершено ясно устанавливалось, как об этом написана «Правда», что у Шумяцкого «слово расходится с делом».

В более ранних трудах Шумяцкого мы находим те же свойства, ту же склонность к гиперболическим преувеличениям, широкое словесное размаху и расточительность в обещаниях. Мы узнаем, например, из книги «Советская кинематография сегодня и завтра» об обещаниях, данном партии и правительству в 1935 году, — «выпустит десятки и сотни таких картин, как «Чапаев». Известно, как Б. Шумяцкий выполнил это обещание...

Собираясь строить грандиозный «Юный киногород» на 800 фильмов в год, т. Шумяцкий должен был задуматься о будущих кадрах для него. Вопрос этот не легкий, так как для подготовки квалифицированных киновработников нужен долг. Но для Б. З. Шумяцкого это не вопрос. «Мы сумеем», — заявляет он, — в кратчайший срок мобилизовать и подготовить такое количество людей, какого не вместит ни один кинематографический город».

Однако напрасно мы стараемся бы искать в трудах Б. З. Шумяцкого конкретные указания или какую-либо развернутую программу, как же он думает подготовить эти многочисленные кадры. Полобных небоснованных хвастливых заявлений можно найти немало в книгах и выступлениях Шумяцкого. Но достаточно и этого, чтобы перед нами во весь рост встала фигура безответственного человека. Однако болтовня Б. З. Шумяцкого не является только литературными невинными шалостями. В Шумяцкий толкает советскую кинематографию на неверный путь, вводит в заблуждение правительственные органы, и он же распоряжался огромными средствами и творческими судьбами сотен людей. Мы не можем здесь разбираться в хозяйственной деятельности т. Шумяцкого, хотя результаты ее в виде ежегодных миллионов убытков достаточно известны. «Вольной темой» в кино является сценарный вопрос. На словах Б. Шумяцкий зреть того, чтобы режиссеры сами писали сценарии. Он заявляет: «Если мы будем мириться с загрузкой режиссеров несвоей им драматургической работой, то кинематография не выйдет из прозябанья». Как видим, Б. Шумяцкий понимает огромный вред, который приносит кинопроизводству режиссерское авторство и соавторство. Он сам считает, что драматургическая работа несвойственна режиссерам.

А на деле: «Судите сами, — говорит т. Шумяцкий, — крупнейшие наши фильмы этого года, как «Прощай, Петербургская ночь», «Пышка», блестящий «Чапаев», «Юность Макама», «Крестяние», — ставятся по сценариям, написанным киноисполнителями или актрисами, а не писателями».

С одной стороны, Б. З. Шумяцкий приветствует писателей. Он восклицает: «Ура советскому писател