

1963, 4 июля  
Литературная газета

СПРАВЕДЛИВЫМ упреком американскому образу жизни прозвучала в свое время картина талантливого режиссера Стенли Крамера «Бегство в кандалах» — резкий обвинительный акт против расовой дискриминации.

Другой его фильм «Нюрнбергский процесс» отражает настроения той части американской общественности, которая обеспокоена покровительственным отношением влиятельных кругов США к возрождению фашизма в Западной Германии.

# ОРУДИЯ КРУПНОГО КАЛИБРА

Иван ПЫРЬЕВ,  
народный артист СССР

Полгода тому назад я с большим интересом прочитал в журнале «Искусство кино» сценарий этого фильма, написанный молодым кинодраматургом Эбби Манном. И когда в Нью-Йорке сразу же после нашего прилета встречались нас киноработники спросили, что бы мы сегодня пожелали увидеть, я, не колеблясь, ответил: «Нюрнбергский процесс». Но оказалось, что фильм, поставленный Стенли Крамером в 1959 году, уже давно сошел с экранов и мы сможем посмотреть его только в Лос-Анджелесе.

Приехав в Голливуд, мы увидели этот фильм в просмотровом зале киностудии «Колумбия». Я не ошибся в своих ожиданиях, — «Нюрнбергский процесс», действительно, значительное явление. Напомню, хотя бы бегло, его содержание.

В начале 1948 года американский провинциальный судья Дэн Хэйвуд (его правдиво играет известный актер Спенсер Трэнс) приезжает в Нюрнберг, чтобы принять участие в процессе над тремя видными немецкими судьями-нацистами.

В ходе процесса защита в лице адвоката Ганса Рольфе всеми доводами старается оправдать или покрыть нацистские зверства. Представители военных властей стремятся повлиять на процесс в целях смягчения приговора. Но Хэйвуд отказывается идти на компромисс, он намерен защитить идеи правосудия, истины и достоинства человеческой личности. Вопреки мнению других судей, вопреки «нажиму» военных представителей, он добивается для обвиняемых пожизненного заключения. Однако в финале, перед отъездом Хэйвуда обратно в Америку, адвокат Рольфе цинично заявляет ему: «Не пройденные вами к пожизненному заключению окажутся на свободе...».

Ганс Рольфе не ошибся, действительно, «не прошло и пяти лет», как почти все фашистские военные преступники оказались на свободе и опять находятся на важных государственных и военных постах. Как известно, произошло это не без влияния и покровительства правящих кругов той самой Америки, откуда старик Хэйвуд приехал в Нюрнберг защищать истину и человеческое достоинство. Очевидно, авторы фильма хотели сказать, что между «хэйвудами» (честными рядовыми американцами) и теми, кто задает тон в официальной политике США, существовала и существует огромная разница. К такому выводу приводит эта умная, во многом правдивая картина.

«Нюрнбергский процесс» — большая режиссерская удача и, на мой взгляд, лучшая работа Стенли Крамера. В ней Крамер показал, что он прекрасно понимает тонкие возможности психологического кинематографа, умеет добиться реалистической точности актерского исполнения и

мастерски владеет такими важными, но кое-кем уже забытыми компонентами киноискусства, как монтаж, деталь, драматургия эпизода и т. п.

В фильме «Нюрнбергский процесс» интересны не только главные исполнители Спенсер Трэнс, Максимилиан Шелл, Марлен Дитрих, Верг Ланкастер, Ричард Уидмарк, но и исполнители эпизодических ролей. Каждый из подсудимых каждый свидетель, каждый прохожий предельно выразительны и индивидуальны.

Особо запоминается сцена заключительного поединка прокурора (его играет Ричард Уидмарк) и защитника. Это настоящая дуэль двух убежденных противников, сделанная с таким нарастающим ритмом, страстью, темперамента, что она глубоко захватывает зрителя.

Более половины действия фильма происходит в зале суда, в основном на первых и крупных планах с применением круговых панорам. Весь фильм снят опелем, в едином стиле, в единой манере, для которой характерна строгость композиции, четкость освещения, отсутствие всего лишнего, что отвлекало бы внимание от лица актера.

Фильм начинается немецкой военной маршеобразной песней и этой же песней заканчивается. Прекрасно сделан режиссером эпизод, в котором судья Хэйвуд идет по вечерней площади Нюрнберга, где когда-то происходили воинственные парады нацистов. Звучит фашистских маршей, гол Гитлера, восторженный рев фашистов и одинокая фигура Хэйвуда на пустынной площади — это сопоставление с необычайной силой напоминает о днях зарождения оголтелого фашизма.

В свободное от судебных заседаний время Хэйвуд гуляет по различным уголкам Нюрнберга, посещает театр, ресторан, кабаки. Ему хочется узнать, как же жесток простотой немецкий народ, как те его представители, с которыми он должен судить? Эти сцены встреч и разговоров с рядовыми немцами смотрятся с большим волнением. И Хэйвуд, и зритель убеждаются, что немецкий народ не такой, как его фашистские «свожди» и высшие чиновники фашистской империи.

Удивительно цельный, динамичный фильм!

Актуальной теме о несовершеннолетних преступниках и национальной розни в США посвящен нашумевший фильм «Вест Сайд стори», получивший широкое признание в США и за границей. Достаточно сказать, что создателям фильма присуджены 10 «Оскаров» (высшая награда Американской академии киноискусства) — случай в истории американского кино ранее небывалый.

Мне лично картина понравилась меньше, чем спектакль, поставленный по пьесе, положенной в основу киносценария. Я видел этот спектакль несколько лет тому назад в одном из театров на Бродвее в хорошем актерском исполнении. Музыкальная пьеса Артура Лоренса была поставлена так лучшим балетмейстером Америки Джеромом Роббинсом. Имя Роббинса стоит и в титрах фильма рядом с именем молодого режиссера Роберта

Иван ПЫРЬЕВ,  
народный артист СССР

Используя богатейший опыт своих и лучших зарубежных мастеров, всемерно совершенствуя мастерство режиссуры, драматургию и операторское искусство, Голливуд обращает сейчас особое внимание не на количество выпускаемых картин (вместо прежних 500 он делает только 200). Он стремится к тщательной обработке всех художественных и технических компонентов своей кинопродукции. Подавляющее большинство новых американских фильмов — широкоэкранные и широкоформатные, как правило, продолжительностью около трех-четырёх часов. Средняя стоимость американской художественной картины составляет 4 — 5 миллионов долларов, что же касается «суперфильмов», то сумма затрат на их производство доходит иногда до 20—30 миллионов («Клеопатра», «Спартак», «Бен-Гур», «Как был завоеван Запад»).

«Яркая увлекательность и эмоциональность кинозрелища» — таков основной девиз буржуазных кинопропагандистов, и, надо прямо сказать, во многих случаях они добиваются этой цели.

Не скрою, что после просмотра некоторых новых американских фильмов я задумывался о том, как мало мы еще заботимся о занимательности и увлекательности своих картин, как слабо используем современные технические возможности киноискусства для утверждения подлинной художественной правды, для действенного, активного отпора буржуазной кинопропаганде.

Искусству социалистического реализма органически чужды те приемы, к которым прибегает американское кино, фальсифицируя историю и искажая правду жизни. И мы обязаны — это наш творческий долг — противопоставить на экранах мира американским «суперфильмам» действительные произведения киноискусства, масштабные по мысли и по форме, отвечающие всем своим образным строем величию грандиозных исторических событий, происходящих в нашей стране, величию характера советского человека, красоте его труда и его героизму. Смелее мы должны осваивать художественные возможности, которые открывает современная кинотехника, — возможности цветного широкоформатного и панорамного фильма.

Должен открыто признаться, что, когда я смотрю некоторые наши фильмы, я невольно задаю себе вопрос: почему их авторы порой проявляют так мало активности в пропаганде нашего образа жизни, нашего общественного строя, почему они стесняются в своих фильмах громко и полнозвучно, средствами искусства, от души и сердца, хорошо сказать о своей стране? Боятся, как бы не наши кинокритики не обвинили их в лакировке действительности?

Создавая картины, основанные на крупных событиях современной жизни или далекого прошлого, даже на библийских сюжетах, Голливуд стремится зрелищными, острыми, динамичными, яркими, эмоциональными, остротой, динамичным развитием сюжета, образами сильных, мужественных людей (преимущественно, конечно, американцев) увлечь, одурманить зрителя, наделить его мысли в направлении, выгодном буржуазному строю.

Посмотрите на героев и героинь их картин. Они, как правило, физически красивые, ловкие, обаятельные. Всегда хорошо одеты, неприружены в поступках, в разговоре и даже в походке. Это — в фильмах. А разве в жизни они всегда такие? Я три раза был в Америке и могу сказать, не кривя душой и не обижая американцев, что в обыденной жизни они очень часто уступают героям своих фильмов.

Советский человек и внутренне, и физически красив, благороден и мужествен. И мы должны обязательно показывать его таким в наших фильмах, должны художественно правдиво воплощать лучшие черты наших людей в образы яркие и самообитные.

А разве не следовало хотя бы к 50-летию Великого Октября создать подлинно величественный, захватывающий панорамный фильм, скажем, о судьбе рабочей семьи, проследив ее от взятия Зимнего дворца через бурные годы гражданской войны и первых пятилеток, через суровые испытания Великой Отечественной войны до наших героических и прекрасных дней? Разве не является благороднейшим материалом для киноискусства легендарный подвиг советских звездолетчиков, проложивших человеческую дорожку в космос? Разве кинорасказ о них, и о людях наших гигантских строек, и о покорителях целины, и о строителях великих каналов, и о тех, кто создает новые индустриальные центры в Сибири и на Дальнем Востоке, не требует новых открытий в искусстве, совершенного мастерства, использования всех достижений кинотехники? Разве мало у нас героев, перед которыми преклоняется весь мир, — героев не выдуманных, а настоящих? Мы обязаны говорить о них с экранов во весь голос и на весь мир!

Для этого нужны талант, творческая инициатива, активная гражданственность, глубокое знание жизни, серьезная профессиональная культура мастеров кино и, конечно, труд, труд и труд! Напомним этого, надо смело и решительно ломать некоторые, давно устаревшие формы организации кинопроизводства, которые мешают решению новых творческих задач. Почему, например, нельзя к созданию большого, постановочного сложного фильма привлечь нескольких опытных кинодраматургов, трех или четырех сильных режиссеров и группу лучших операторов? Почему не изменить, мешающие этому «планово-финансовые нормативы», которые не дают возможности нашему кино работать с гораздо большим идейно-художественным (да и финансовым!) эффектом?

В этих мыслях нет ничего нового, они нас волнуют уже давно. Но я не мог не повторить их в кратком послесловии к своим заметкам, ибо убежден, что от решения этих проблем во многом зависит злит и дальнорочность нашего художественного оружия, подлинная его активность в острой идейно-идеологической борьбе между миром капитализма, уходящим в прошлое, и миром коммунизма, которому принадлежит будущее.

СОВРЕМЕННОЕ американское кино давно утратило то господствующее положение на мировом экране, которое занимало в пору расцвета Голливуда — главного центра кинопроизводства капиталистических стран. Однако и в наши дни оно остается едва ли не самым мощным оружием буржуазной кинопропаганды.

Разумеется, киноискусство США далеко не однородно, в нем есть и прогрессивные тенденции: отдельные честные, демократически настроенные художники в неимоверно трудных условиях создают фильмы, звучащие как протест против буржуазных порядков, против ущемления прав трудящихся, против расизма и нищеты.

Но создателям таких картин, не пользующимся поддержкой крупных кинокомпаний, очень редко удается полностью осуществить свои творческие замыслы. Еще труднее им пробиться со своей картиной на экраны, поскольку весь кинопрокат США находится во власти капиталистических монополий.

С другой стороны, американские киностудии наводняют экраны кинотеатров и телевизоров — не только в своей стране, но и за ее пределами — низкопродной коммерческой кинопродукцией, которая способствует разложению нравов. Притчей в этих условиях стали отвратительные фильмы ужасов Хичкока и его последователей, шаблонные детективы и прочие продукты ремесленной кинотрапезы, смакующей убийства, садизм и иные психопатологические выверты.

Но в американском кино есть произведения совсем иного рода. Аппарат американской пропаганды делает именно на них сегодня главную ставку в острой борьбе идей, ведущейся на мировом киноэкране. Это масштабные постановки, осуществленные на самом высоком уровне современной техники киноискусства и обладающие большой силой воздействия на зрителей. Секрет этой силы в том, что подлинные фильмы представляют собой очень тонкую подделку под художественную правду, так как авторы их умело и точно используют приемы реалистического мастерства. Картины такого рода создаются первоклассными режиссерами при участии самых талантливых артистов. В них вы не найдете никаких следов «дедраматизации», «дегероизации» и других модных тенденций буржуазного киноискусства, особенно опутанных в последнее время во многих французских и итальянских фильмах. Наоборот, они построены на остром, динамичном сюжете, рассчитанном на то, чтобы захватить зрителя. И, разумеется, они прославляют своего «героя» — того «героя», который, по замыслу авторов, должен служить неким моральным образцом для верных прислушников буржуазного строя.

В постановку этих картин вкладываются громадные денежные и технические средства (почти все эти фильмы, кстати сказать, цветные, широкоформатные или панорамные). И вовсе не потому, что американские бизнесмены так особенно ценят, что эти сверхмиллионеры привлекли к ним внимание зрителей, а потому, что создание большого, постановочного сложного фильма привлекает нескольких опытных кинодраматургов, трех или четырех сильных режиссеров и группу лучших операторов? Почему не изменить, мешающие этому «планово-финансовые нормативы», которые не дают возможности нашему кино работать с гораздо большим идейно-художественным (да и финансовым!) эффектом?

В этих мыслях нет ничего нового, они нас волнуют уже давно. Но я не мог не повторить их в кратком послесловии к своим заметкам, ибо убежден, что от решения этих проблем во многом зависит злит и дальнорочность нашего художественного оружия, подлинная его активность в острой идейно-идеологической борьбе между миром капитализма, уходящим в прошлое, и миром коммунизма, которому принадлежит будущее.

Во время недавнего посещения США (куда мы с режиссером Л. Кулиджановым ездили

СОВРЕМЕННОЕ американское кино давно утратило то господствующее положение на мировом экране, которое занимало в пору расцвета Голливуда — главного центра кинопроизводства капиталистических стран. Однако и в наши дни оно остается едва ли не самым мощным оружием буржуазной кинопропаганды.

Разумеется, киноискусство США далеко не однородно, в нем есть и прогрессивные тенденции: отдельные честные, демократически настроенные художники в неимоверно трудных условиях создают фильмы, звучащие как протест против буржуазных порядков, против ущемления прав трудящихся, против расизма и нищеты.

Но создателям таких картин, не пользующимся поддержкой крупных кинокомпаний, очень редко удается полностью осуществить свои творческие замыслы. Еще труднее им пробиться со своей картиной на экраны, поскольку весь кинопрокат США находится во власти капиталистических монополий.

С другой стороны, американские киностудии наводняют экраны кинотеатров и телевизоров — не только в своей стране, но и за ее пределами — низкопродной коммерческой кинопродукцией, которая способствует разложению нравов. Притчей в этих условиях стали отвратительные фильмы ужасов Хичкока и его последователей, шаблонные детективы и прочие продукты ремесленной кинотрапезы, смакующей убийства, садизм и иные психопатологические выверты.

Но в американском кино есть произведения совсем иного рода. Аппарат американской пропаганды делает именно на них сегодня главную ставку в острой борьбе идей, ведущейся на мировом киноэкране. Это масштабные постановки, осуществленные на самом высоком уровне современной техники киноискусства и обладающие большой силой воздействия на зрителей. Секрет этой силы в том, что подлинные фильмы представляют собой очень тонкую подделку под художественную правду, так как авторы их умело и точно используют приемы реалистического мастерства. Картины такого рода создаются первоклассными режиссерами при участии самых талантливых артистов. В них вы не найдете никаких следов «дедраматизации», «дегероизации» и других модных тенденций буржуазного киноискусства, особенно опутанных в последнее время во многих французских и итальянских фильмах. Наоборот, они построены на остром, динамичном сюжете, рассчитанном на то, чтобы захватить зрителя. И, разумеется, они прославляют своего «героя» — того «героя», который, по замыслу авторов, должен служить неким моральным образцом для верных прислушников буржуазного строя.

В постановку этих картин вкладываются громадные денежные и технические средства (почти все эти фильмы, кстати сказать, цветные, широкоформатные или панорамные). И вовсе не потому, что американские бизнесмены так особенно ценят, что эти сверхмиллионеры привлекли к ним внимание зрителей, а потому, что создание большого, постановочного сложного фильма привлекает нескольких опытных кинодраматургов, трех или четырех сильных режиссеров и группу лучших операторов? Почему не изменить, мешающие этому «планово-финансовые нормативы», которые не дают возможности нашему кино работать с гораздо большим идейно-художественным (да и финансовым!) эффектом?

В этих мыслях нет ничего нового, они нас волнуют уже давно. Но я не мог не повторить их в кратком послесловии к своим заметкам, ибо убежден, что от решения этих проблем во многом зависит злит и дальнорочность нашего художественного оружия, подлинная его активность в острой идейно-идеологической борьбе между миром капитализма, уходящим в прошлое, и миром коммунизма, которому принадлежит будущее.

Во время недавнего посещения США (куда мы с режиссером Л. Кулиджановым ездили

СОВРЕМЕННОЕ американское кино давно утратило то господствующее положение на мировом экране, которое занимало в пору расцвета Голливуда — главного центра кинопроизводства капиталистических стран. Однако и в наши дни оно остается едва ли не самым мощным оружием буржуазной кинопропаганды.

Разумеется, киноискусство США далеко не однородно, в нем есть и прогрессивные тенденции: отдельные честные, демократически настроенные художники в неимоверно трудных условиях создают фильмы, звучащие как протест против буржуазных порядков, против ущемления прав трудящихся, против расизма и нищеты.

Но создателям таких картин, не пользующимся поддержкой крупных кинокомпаний, очень редко удается полностью осуществить свои творческие замыслы. Еще труднее им пробиться со своей картиной на экраны, поскольку весь кинопрокат США находится во власти капиталистических монополий.

С другой стороны, американские киностудии наводняют экраны кинотеатров и телевизоров — не только в своей стране, но и за ее пределами — низкопродной коммерческой кинопродукцией, которая способствует разложению нравов. Притчей в этих условиях стали отвратительные фильмы ужасов Хичкока и его последователей, шаблонные детективы и прочие продукты ремесленной кинотрапезы, смакующей убийства, садизм и иные психопатологические выверты.

# ОРУДИЯ КРУПНОГО КАЛИБРА

Иван ПЫРЬЕВ,  
народный артист СССР

по приглашению видных американских киноделателей мне довелось увидеть немало таких «кинобоевиков», и о некоторых из них стоит рассказать подробнее.

Начало фильма «Самый длинный день» зрители смотрят в кинотеатрах стоя, так как вступительные титры идут под мощные звуки оркестра, исполняющего национальный гимн США. Фильм воссоздает на широком экране события 6 июня 1944 года — дни высадки десанта союзников на северном побережье Франции. Инициатива создания этой картины принадлежит Даррелу Ф. Зануку — главе компании «XX век Фокс». Постановка осуществлена тремя режиссерами: английские натурные съемки вел Кен Эрнанин, американские — Эндью Мартон, немецкие — известный западногерманский режиссер Берихард Вики. Съемки, начатые в июне 1961 года на Корсике, продолжались 7 месяцев и проводились в 30 районах Франции. В фильме симулировано 50 кинозвезд из разных стран (даже эпизодические роли играли известные киноактеры). В массовых сценах участвовало несколько тысяч статистов — солдаты американских и французских воиновых частей, предоставленных съемочной группой правительствами США и Франции. Среди военных консультантов фильма был французский генерал Пьер Кёниг — бывший министр обороны, а также ряд видных генералов США и Англии.

Немецкий актер Курт Юргенс, исполняющий роль гитлеровского генерала Блуменрихта, подумал от ныне адмиралствующего генерала его подлинные знаки отличия и вместе с режиссером Берихардом Вики консультировался у бывшего начальника штаба гитлеровской армии фельдмаршала фон Рундштедта.

Из всего этого видно, что в создании фильма «Самый длинный день» был заинтересован не только г-н Даррил Занук и фирма «XX век Фокс», но и крупные военные деятели Англии, США, Франции и ФРГ (то есть основных стран — участниц НАТО).

Просмотрев этот фильм, трудно понять его внутреннюю «сверхзадачу»: она в том, чтобы фальсифицировать историю второй мировой войны и приписать западным державам главную роль в разгроме гитлеровской военной машины. Заодно авторы фильма стремятся восстановить подмоченный престиж гитлеровских генералов (многие из которых, как известно, занимают командные посты в войсках НАТО).

Если верить фильму, высадка союзных войск на побережье Франции оказалась успешной лишь потому, что Гитлер, приняв накануне чрезмерную дозу снотворной, спал крепким сном и никто из приближенных не смел его разбудить. А без Гитлера его генералы не могли дать приказ о немедленной переброске подкрепления в Нормандию. Дюпеллон, как писали иные историки, не смог победить русских в Бородинском сражении — за того, что у него в этот день с утра был насморк. А по фильму «Самый длинный день» выходит, что, не будь «снотворных порошков», вовремя проснувшийся Гитлер и его генералы смогли бы повернуть ход войны...

О том, что героическая Советская Армия, начиная с великой битвы на Волге, беспощадно билась, гнала и уничтожала фашистские полчища, о том, что именно на Восточный фронт против нашей армии были брошены все основные силы фашистской Германии и что только это, а не «снотворные порошки», позволило союзным войскам почти беспрепятственно высадить свой запоздалый десант, в фильме не говорится ни слова.

Мы смотрели этот большой, хорошо снятый и безукоризненно сыгранный актерами фильм, ожидая все время хотя бы упоминания о том, что в этот «длинный день» — 6 июня 1944 года — происходило на Восточном фронте; о том, как наши советские войска способствовали и по-

могли открытию второго фронта. Итого, к большому сожалению, мы этого не услышали...

Действие картины происходит в течение 24 часов. Простенно нарастая, оно развертывается с трех сторон. В Англии — где стоит наготове сосредоточенные и высадки британские, американские, канадские и французские войска. Во Франции — на побережье, доступы к которому охраняются хорошо укрепленным Атлантическим валом и стоящими за ним небольшими частями немецких войск. И в Германии — в штабе гитлеровской армии.

В фильме есть очень хорошо поставленные батальные сцены. Особенно изобретательно показана высадка парашютного десанта на прибрежный городок, где бои на площади сняты с точки зрения английского солдата, повиснувшего на колокольне на стропе своего парашюта. С большой выразительной силой показан штурм американской пехотой высоких скал, разрушение береговых укреплений и т. п.

В «Самом длинном дне», как я уже говорил, симулировано 50 кинозвезд и более сотни других актеров Англии, Франции, Западной Германии. Это дало режиссуре возможность создать галерею мужественных, героических или комедийных образов солдат, офицеров и генералов. Достоверность деталей обстановки и костюмов, целая серия «маленьких правд» здесь служат прикрытием большой исторической неправды.

С незаурядным профессиональным мастерством сделан и цветной широкоэкранный фильм «Лоуренс Аравийский», получивший шесть «Оскаров» Американской академии киноискусств и посвященный прославлению материого английского шкипера, действовавшего на Аравском Востоке в период первой мировой войны. Основной сценарий послужила книга Лоуренса «Семь столпов мудрости». Этот фильм, прекрасно снятый оператором Фредом Эйтом, создателем фильма «Мост через реку Квай», имевшего большой успех на экранах многих стран. Давид Лин поставил немало картин, среди которых «Тот, которому мы служим», «Большие ожидания», «Звук» — сильнейших мастеров Англии. Рассказывают, что известные «кинозвезды» Алек Гинесс, Хосе Феррер, Энтони Квин, снимавшиеся в фильме «Лоуренс Аравийский», согласились принять в нем участие, даже не прочитав сценарий.

Заглавную роль полковника Лоуренса исполняет известный ирландский театральный актер Питер О'Тула, который в кино еще не снимался, но много крупных ролей сыграл в театре. На драматическую и необычайно эффектную роль шейха Али ибн Хариша режиссер пригласил популярного египетского актера Омара Шарифа. Алек Гинесс интересно играет гордого и воинственного принца Фейсала.

Артист Хосе Феррер создал образ злобного, хитрого турецкого бая, характер которого особенно ярко раскрывается в эпизоде пленения и пыток Лоуренса. Выдающийся киноактер Энтони Квин темпераментно играет вождя одного из воинственных племен пустыни.

Фильм идет на экране более трех часов и смотрится с нарастающим напряжением. В нем много чудесных пейзажей пустыни, немало мастерски поставленных и снятых массовых сцен (атака на быстродходных верблюдах у порта Акаба, нападение на тулечские поезда, кровавый бой в песках и ряд других). Но все эти громадные художественные и технические средства мобилизованы для того, чтобы воспеть ловкого агента английского империализма, каким был Лоуренс, и предоставить его этикам святым человеком, борцом за освобождение и независимость арабов. Это явная ложь. И очень жаль, что талант Давида Лина и мастерство актера Питера О'Тула затрачены на то, чтобы заставить зрителя поверить

Над созданием фильма работали одновременно три крупнейших американских режиссера — Джон Форд, Генри Хэтэуэй и Джордж Маршалл. Всем этим режиссерам вместе 200 с лишним лет. Тем не менее они сумели создать романтический фильм, в который вложили свой творческий опыт и высокое мастерство. В фильме снимались известные американские актеры Дебби Рейнольдс, Грегори Пэк, Керол Бейкер, Генри Фонда, Джеймс Стюарт, Роберт Престон и другие.

С точки зрения задач буржуазной кинопропаганды, картина сделана безукоризненно. Одурманенный, захваченный блистательным зрелищем, зритель не замечает фальшивых ноток в киноповествовании, представляющем историю завоевания и освоения «дикого Запада» в ступо идеализированном виде. Вы не найдете здесь ни обличения свирепой жестокости стяжателей, двинувшихся на Запад американского континента в поисках личного обогащения, ни осуждения зверских расправ с коренным населением, индейскими племенами, которых завоеватели обрели на вымиранье... Это осталось за пределами фильма.

Справедливости ради надо отметить, что в лучших произведениях киномастеров США есть и зерна подлинной художественной правды, элементы критики отдельных сторон американского образа жизни, отрицательных аспектов американской официальной политики. Но эта критика ведется не с позиций осуждения общественного строя, а порождая несправедливости и беспорядки. Она вызвана стремлением зачинить некоторые пороки, исправить частные недостатки, залатать дыры в обшивке корабля, сквозь которые вода уже хлещет в трюмы.

(Окончание следует)

«Литературная газета» выходит три раза в неделю: во вторник, четверг и субботу.

Адрес редакции и издательства: Москва И-51, Цветной бульвар, 30 (для телеграмм Москва Литгазета). Телефоны: секретариат — К 4-04-62, отделы: русская СССР — В 8-59-17, внутренней связи — К 4-06-05, международной связи — К 4-03-48, зарубежной литературы и искусства — К 4-84-28, информации

ИНДЕКС 50067

Типография «Литературной газеты», Москва И-51, Цветной бульвар, 30.

363

364