**Сергей Михайлович Эйзенштейн**

Зоркая Н. М.

Во всем мировом кинематографе за сто лет его бытия, наверное, нет кадра более знаменитого, чем роковая детская коляска с плачущим ребенком, которая скачет вниз по лестнице, под пулями, среди мечущихся людей — в морские волны, к неотвратимой гибели.

Это из сцены расстрела карателями мирной толпы в Одессе 1905 года из фильма "Броненосец Потемкин" Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898–1948).

Насмерть раненная молодая мать, падая, нечаянно толкнула коляску. Со ступеньки на ступеньку вниз, ближе и ближе к волнам, непоправимо… Кинокадр безвинной жертвы, чудовищной и бессмысленной, давно оторвался от конкретных исторических событий, его подсказавших, вырос в символ вселенской несправедливости и мирового зла, объял все расстрелы, расправы, бомбежки, обвалы, стихийные бедствия нашего трагического века. И его знают — помнят ли, видели ли или даже понятия не имеют ни о кинорежиссере Эйзенштейне, ни об Одессе, ни о "Потемкине"…

По подсчетам статистиков, "Броненосец Потемкин" (1925) имеет максимальное количество призов, дипломов, наград и стойко возглавляет рейтинг в международных опросах, держа титул "фильма № 1 всех времен и народов". Его творцу в кинолитературе на десятках языков посвящено столько книг, статей, эссе, диссертаций, что в сумме они, возможно, превышают все остальные публикации о мастерах кино. Год эйзенштейновского столетия под эгидой ЮНЕСКО, 1998-й, вызвал новый всплеск интереса к его наследию, к архиву режиссера, к его судьбе. На всех международных кинофестивалях этого года — от Сан-Франциско до Алма-Аты — шли эйзенштейновские чтения, дни, циклы, сеансы. Поток открытий в мировом эйзенштейноведении не иссякнет.

Самое притягательное в личности Эйзенштейна — его гениальность. Он был наделен множеством талантов, уникальной памятью, редкостной образованностью, блистательным и живым умом, искрометным юмором. В кинематографе бытует такая легенда: патологоанатом, молодой врач, препарируя мозг покойного и не зная, кто он, прибежал, пораженный, спросить: кем он был? какой профессии? "Кинорежиссер", — ответили ему. "Как досадно! — закричал доктор. — Он мог бы открыть теорию относительности! Новые законы материи!" Но при молодом, без малейших признаков старения мозге у пятидесятилетнего Эйзенштейна было сердце восьмидесятилетнего — смертельный инфаркт.

Как и всем людям его поколения (недаром их называют "сгустками истории"), ему выпала на долю судьба, вместившая две мировые войны и одну Гражданскую, революции, коллективизацию, террор, Победу, атомный взрыв над Хиросимой, начало "холодной войны". Как сказал об Эйзенштейне другой выдающийся кинематографист и его младший товарищ Григорий Козинцев, "вероятно, самое великое в нем — бессознательное чувство гигантских подземных толчков жизни — движение огромных масс. Он создал в наш век — Трагедию".

Больше чем воплощенного, у Эйзенштейна осталось нереализованного в замыслах, планах, набросках, эскизах. На его пути вовсе не одни прославленные и официально "закрепленные" победы, но тяжкие удары, постоянный гнет режима, проработки, издевательства. Его фильм "Генеральная линия" о маленькой сельскохозяйственной артели, которую организовала крестьянка-беднячка Марфа Лапкина, был изруган Сталиным, после переделок выпущен под названием "Старое и новое" (1929). Не был завершен фильм "Да здравствует Мексика!", снимавшийся в начале 1930-х в Америке. Отснятый материал начальство не потрудилось вернуть на родину, десятилетиями он оставался за океаном. Не только запрещен и вдребезги разбит на разных собраниях, но физически уничтожен (в единственной копии — то ли смытой, то ли сожженной) был второй фильм Эйзенштейна о деревне — "Бежин Луг" (1935), восстановить его контур в монтаже стоп-кадров удалось только по чудом сохранившимся "срезкам". И наконец, последний удар — разгром второй серии фильма "Иван Грозный" в печально известном постановлении ЦК от 1947 года, запрет, выпуск в прокат лишь в 1958-м, в "оттепель". Первая серия — Сталинская премия I степени в 1945-м. Третья серия (замысел) — закрытие съемок. Таков мартиролог творений Сергея Эйзенштейна. Могло ли выдержать больное сердце? Но, возможно, кончина спасла его от пыток и более страшной смерти при ужесточении сталинских репрессий 1948–1949 годов.

Всё, с чем соприкасался Эйзенштейн, какую бы тему ни затрагивал, чем бы ни увлекался, он изучал досконально и с поразительной быстротой. Его считают одним из пионеров семиотики — и для того есть все основания. Психологи говорят, что его изыскания в области психологии творчества и механизмов восприятия открыли их науке новые пути. Педагогика опирается на опыт разработки Эйзенштейна — руководителя мастерской во ВГИКе и других экспериментальных кинолабораториях. Теоретические работы Эйзенштейна, такие как "Монтаж аттракционов", "Вертикальный монтаж", "Неравнодушная природа" и множество других (поистине все им написанное!), являют собой фундамент кинотеории и кладезь мудрости, самобытности, остроумия, живости восприятия — пусть иногда и спорного до экстравагантности и лично вам не импонирующего. Часто говорят и пишут, что титанов, подобных Эйзенштейну, и его самого породило время — великий и трагический слом эпох. Конечно, правда в этом есть, тем более что сам Эйзенштейн успехи товарищей-кинематографистов и свои собственные приписывал времени, в которое ему довелось жить, великой революции. Конечно, универсальным талантом Сергея Эйзенштейна наградила природа, а отчеканили время, общество, судьба.

Раннее творчество Эйзенштейна и его фильмы, созданные в 1920-х годах, наиболее концентрированно выразили общие искания революционного советского кино (и искусства в целом) и дали заряд искусству будущего. Новаторский вклад Сергея Эйзенштейна не исчерпывается пересмотром киноязыка, новшествами выразительных средств, обогащением поэтики экрана, хотя его монтажные теории, концепции документализма (в широком смысле понятия), весь огромный арсенал приемов были во всех отношениях шагом вперед, расширили найденное Кулешовым и Вертовым. Именно в фильмах Эйзенштейна, а затем Пудовкина наиболее ярко запечатлелся новый тип кинематографа социальных конфликтов, эпос ХХ века.

История и судьба, всеобъемлющее и частное, широчайший общий план и отдельная фигура — нерасторжимы в кинокадре Эйзенштейна. Его эпическое монументальное искусство глубоко лирично.

Сохранилась детская фотография: на узорном ковре, с книжкой, лежит, улыбаясь, прелестный мальчик с высоким лбом, чуть прикрытым челкой, в крахмальном белом воротничке и с пышным клетчатым бантом — "мальчик из Риги" ("мальчик-пай"), как назвал себя однажды сам Эйзенштейн. Его отец Михаил Осипович, гражданский инженер, статский советник, строил дома: в современной Риге есть улица Кришьяна Барона, целиком им выстроенная; бросаются в глаза стилевая эклектика, перегруженность орнаментом и декором и вместе с тем какая-то оригинальная фантазия. Отец был человеком ярким, незаурядным, но родительский гнет тяготил сына все годы детства и юности нестерпимо. Мать Юлия Ивановна, урожденная Конецкая, являлась наследницей богатейшего петербургского пароходства, имела обширную богомольную, купеческую родню; сама же, молодая дама с игрой ума, любила путешествовать, ездила даже в Египет, к пирамидам (что тогда могли позволить себе немногие), а Париж посещала часто, беря с собой сына Сережу, Рорика, как называли его дома.

Детство мальчика, по видимости редкостно счастливое, проведено было в золотой клетке, в буржуазной среде, которую он ненавидел с какой-то глубинной трагической силой. Здесь "корни расчета с прошлым" — одной из важных, сквозных тем раннего творчества Эйзенштейна.

Вообще любопытно взглянуть на "бунт сыновей", отпрысков солидных буржуазных фамилий, резко порывающих с "отцами", не просто отказываясь от наследства (как фигурально, так и буквально!), но испытывая ненависть и презрение к буржуазии, что стало живительным источником их произведений. Таковы первый из "блудных детей" — Мейерхольд, сын пензенского водочного фабриканта, Евгений Вах- тангов — сын табачного фабриканта из Владикавказа, Сергей Эйзенштейн. Известные слова Маркса о "могильщике капитализма" отнесем и к художникам, изменившим своей буржуазной среде и сделавшимся ее непримиримыми разоблачителями в советском искусстве. Это тоже знак времени, характерная особенность вождей художественного авангарда.

Бунтом юноши Сергея Эйзенштейна был и его отказ от потомственной профессии инженера-строителя, уход в Красную Армию, приход в театр. Бунтом против старого мира было и начало режиссуры — скандальные спектакли в Театре Пролеткульта, где "Мудрец" — эпатирующая перелицовка классической комедии А. Н. Островского — как раз и стал не только пощечиной общественному вкусу, но расплатой с буржуазным прошлым — и страны, и своего окружения.

Но это лишь предыстория.

"Броненосец Потемкин", снятый на кинофабрике "Совкино" в Москве, был впервые показан на торжественном заседании в Большом театре в Москве 24 декабря 1925 года (отмечалась годовщина первой русской революции 1905 года). "Десятая муза" — кино — была принята в святилище академического, традиционного искусства — в золоченый царский Большой, где на плафоне реяли девять муз, ее сестер. На сцене натянут экран. Восстание матросов — это символично! Правда, и публика в партере и ложах была уже иная: советская элита в гимнастерках и толстовках. И на экране кадры революционной эпопеи — жанра первооткрытия, нового типа исторического эпоса, высшим выражением которого стал "Броненосец Потемкин".

На гребне протестующих масс художники возмечтали о монументальном искусстве великих коллективных страстей. "…Надо инсценировать Библию. Надо сыграть мятежный дух народа, — записывал Евгений Вахтангов… — Хорошо, если бы кто-нибудь написал пьесу, где нет ни одной отдельной роли. Во всех актах играет только толпа. Мятеж. Идут на преграду. Овладевают. Ликуют. Хоронят павших. Поют мировую песнь свободы"1.

В этих строках уже есть план массового зрелища, сюжет которого — Революция, а герой — революционная масса. Но не театру, скованному камерностью, не драме (как ни добивался того немецкий экспрессионизм в опытах создания "человека-массы"), а именно кинематографу удалось максимально реализовать эти мечтания: "игру толпы" — в сотнях участников массовки, а "мятеж", штурм "преграды", победу, похороны жертв — в конкретных перипетиях стачки на одном из российских заводов, где, разлившись, понесла, сметая все на пути, река рабочего гнева. Это был первый фильм Эйзенштейна — "Стачка", снятый им на Первой фабрике Госкино в 1925 году.

В изображение буржуазии Эйзенштейн вложил всё свое презрение, отвращение и гадливость, зловещий гротеск! Ожиревшие, апоплексические туши, низколобые лица, наглость хозяев жизни. Ублюдки-шпики, агенты охранки, чьи мерзостные портреты сопоставляются с животными: бульдог, мартышка и пр. Ободранные проститутки и уроды-сутенеры, купленная полицией уголовная шпана и прочая грязь городского дна в контакте с "верхами".

Совсем иное — образ пролетариата, половодья, бурного потока. "Долой индивидуальную цепь событий (интригу-фабулу)", — декларировал Эйзенштейн.

Конфликтом и стержнем фильма стала объявленная Марксом и Лениным классовая борьба, следствие социального неравенства, общественной несправедливости. Эксплуатация рабочих, разложение верхов и бедствия низов — в "Стачке". Грубость и жестокость командиров — в "Броненосце Потемкине". Бесчеловечность царизма, для которого русское крестьянство — резервуар дешевой рабочей силы, народ — пушечное мясо, — в "Конце Санкт-Петербурга" Пудовкина. В его же "Потомке Чингисхана" — беззастенчивый грабеж монгольского населения английскими и американскими хозяевами страны — пушной фактории. В "Матери" — подъем рабочих на революционную борьбу 1905 года. И так далее.

Сюжет в старом смысле — как взаимоотношения отдельных людей и характеров — исчезает. Нарастание протеста, экспозиция гнева — первая фаза; взрыв и штурм — кульминация; итог борьбы — победа или временное, с надеждой на будущее, поражение. Такова новая конструкция фильма-эпопеи, впервые вырисовавшаяся в "Стачке".

Пролетариат на штурме — это образ половодья, бурного потока, вбирающего в себя все новые и новые массы, лавину круглых, славных голов. Надвигается на зрителя, разворачивается на кругу паровоз, весь облепленный бодрыми, радостными людьми. Местом действия стачки становятся улочки рабочего поселка, солнечные поляны пригорода, роща белых берез. И кажется, что все вокруг, вся земля охвачена пролетарской бурей.

И здесь же скорбные, страшные картины гибели стачки, сытые жандармы на сытых конях, разгоняющие забастовщиков водой из брандспойтов. Здесь и хрестоматийно знаменитая метафора "разгрома-бойни", когда Эйзенштейн смонтировал подлинные фрагменты разделки мясных туш с жестокой расправой над участниками стачки. Метафора была, как сейчас ясно видно, наивной, прямолинейной, но и она демонстрирует пафос нового языка кино, поиск тех социальных понятий, от которых был в ту пору еще бесконечно далек киноэкран.

Тогда особенно впечатляли и радовали критику образы ликования, бравурный финал "Потемкина", победные штурмы. Сейчас, по прошествии десятилетий с невиданной истребительной войной и неслыханными страданиями миллионов безвинных жертв нового строя, вдохновенным глашатаем которого был Эйзенштейн, ясно проступают и поражают пророческой силой образы, знаки, символы массовых бедствий, бесчинств, расправ тупой и злобной силы над беззащитными людьми, над массами.

В "Нетерпимости" Д. У. Гриффита (1916), которая, будучи показана в России лишь в 1918 году, стала событием кинематографической жизни и оказала огромное влияние на молодых революционных мастеров, была дана некая извечная "формула вражды". Борьба зла ("нетерпимость") с неповинным добром предстала неким общеисторическим, философским и космическим кругообращением времен (на экране чередовались эпизоды древнего Вавилона, Страстей Христовых, Варфоломеевской ночи, современной Америки с ее законом о смертной казни). Эту формулу Эйзенштейн попытался конкретизировать с социальной и исторической точек зрения.

Сопоставление Эйзенштейна с Гриффитом возникло у критики сразу после "Стачки". И не только потому, что американским кино, "американщиной" бредила вся молодежь революционного киноавангарда, не только потому, что просмотры американских картин в московском кинотеатре "Малая Дмитровка" стали для нее профессиональной школой и любимым развлечением, но, видимо, было замечено некое внутреннее родство.

"Рискуя испортить Эйзенштейна и нажить ему много врагов, я утверждаю, что по богатству и смелости фантазии, по мастерству использованного актерского и вещного материала, по оригинальности кадров и ритму движения и монтажа в целом ряде моментов он не только превзошел наших доморощенных "Грифидов" с Житной улицы, но и прославленного Давида Варка Грифита из Голливуда. Для Запада работа Эйзенштейна — новое слово для киноискусства. Среди зашедших в тупик левых формалистов она произведет революцию и даже классики и консерваторы едва ли рискнут после "Стачки" сказать, что мы делаем только агитки"2, — писал Н. Лебедев, критик из АРК, вновь организованной Ассоциации революционной кинематографии, в которую входили и режиссеры-новаторы, и командиры советского кинопроизводства, и формирующаяся советская кинокритика.

Этот отзыв о "Стачке" был первой ласточкой, предвестием шквала восторгов, каким во всем мире будет встречен "Броненосец Потемкин". Эйзенштейновские 1920-е годы и в фанфарах и трубах, хвалах и восклицаниях, охранили творца "фильма № 1" от безапелляционных и часто заушательских разносов, какие широко практиковались, став атмосферой и климатом кинематографической жизни и уже обрушившиеся на того же Кулешова, на ленинградцев из "ФЭКС", на многих других, особенно тех, кто примыкал к лагерю "традиционалистов", то есть деятелей, группирующихся вокруг "Межрабпром-Руси". Хотя сохранившиеся в архивах заключения Главреперткома на ту же "Стачку" и даже "Потемкина" полны политических обвинений, Эйзенштейна спасло официальное признание и международный авторитет. Его бедствия начнутся чуть позже, на рубеже следующего десятилетия, 1930-х, а уж тридцатые-то воздадут ему сторицей! Но не будем опережать события…

Вслед за триумфальным "Потемкиным" Эйзенштейн начинал работу над фильмом "Генеральная линия" — чистовой вариант сценария, написанного вместе с Григорием Васильевичем Александровым (1903–1983), постоянным его помощником еще с "Мудреца", датирован 22 июня 1926 года. Генеральная линия, как известно, партийный термин, выдвинутый Сталиным, в данном случае означала курс на коллективизацию в деревне. Сценарию был предпослан эпиграф из Ленина: "Бывают условия, когда образцовая постановка местной работы, даже в самом небольшом масштабе, имеет более важное государственное значение, чем многие области центральной государственной работы".

Для режиссера это была новая задача — незнакомый деревенский материал, принцип pars pro toto (часть вместо целого), конкретность живого сегодняшнего дня. Но ниточка связи с революционным "общим планом" не обрывалась: в прологе вслед за надписями "Российская империя… 120 миллионов крестьян и несколько тысяч помещиков…" шла сцена крестьянского бунта в помещичьем имении: "…черной бесшумной массой движутся крестьяне вверх по мраморным, белым ступеням…"

По проселочной дороге скакали на помощь помещику казаки, врывались в толпу, "вот взмахнулись в воздух вилы, цепи и колья, и как мешки с трухой, полетели безжизненные трупы к бледным ногах каменных нимф…" Но эта, уже типовая для советского экрана после Одесской лестницы сцена казачьей расправы имела продолжением победу крестьян: "Темная масса устремилась в дом… Били, ломали, крушили"3.

Здесь же высвечивалась из толпы фигура героини, крестьянки Евдокии Украинцевой, у которой помещик убил мужа и которой суждено было стать главой "бабьей артели". Так эпический пролог переходил в изображение "местной работы", а "историко-революционная тема" (по советской киноведческой терминологии) — в "современную". Далее пролог отпал, действие сосредоточилось в конце 1920-х, а воительница Украинцева превратилась в бедную, безлошадную крестьянку Марфу Лапкину — героиня обрела имя исполнительницы, крестьянки из подмосковного села Красная Пахра — женщины, удивительно артистичной: "типаж", непро- фессионалка по сути дела работала в фильме как актриса, то есть создавала образ, а не просто существовала в кадре. Это была одаренная энтузиастка коллективного труда и благоденствия, утопия "молочных рек" реяла в ее грезах. Эйзенштейн любил сопоставление: кульминационная встреча мятежного корабля с адмиральской эскадрой — жизнь или гибель, и ожидание струи сгустевшего молока из артельного сепаратора — победа или провал? Он хотел поднять до патетики дела и дни маленькой сельскохозяйственной артели.

Но волею судеб, а точнее приказом правительственной комиссии, автор "Потемкина" был перекинут на ответственное задание — постановку юбилейного фильма к 10-летию Октябрьской революции. "Генеральная линия" была отодвинута, ей придется открыть новый период в биографии Эйзенштейна. "Октябрь" — гигантское полотно, снятое в кратчайший срок и выпущенное к юбилею, стало завершающей частью его триптиха о революции.

Фильм "Октябрь" не обладал гармонической художественной цельностью и идеальной соразмерностью "Броненосца Потемкина", был неровным, местами затянутым из-за вкрапления самодовлеющих экспериментальных кадров и пассажей в ткань эпопеи-хроники, как можно было бы наиболее точно определить жанр фильма. Вкрапления, ныне хрестоматийные "сюиты" или "серии" так называемого интеллектуального кино: боги (религия), восхождение к власти — пародия на Керенского; параллель арф и балалаек демагогическим речам ревпустозвонов, длинный цикл портретов воительниц "женской дивизии", "защитниц" Зимнего дворца — скульптуры Родена. В фильме были щедро рассыпаны кадры гениальные: умирающая на мосту златокудрая девушка, ее рассыпавшиеся волосы, панорамы ночного Зимнего дворца, Нева, площадь у Смольного — не перечислить, ибо печать гения лежит на всем. Но в действительности значение фильма не связано с его "достижениями" и "недостатками" — оно выше их. В "Октябре", как и в "Броненосце Потемкин", и более того впервые представлена на экране некая "вторая октябрьская революция", как бы ее чистовой "дубль", выправленная корректура, заменившая первоначальный "черновик" событий 1917 года, то есть саму реальность. Фильм Эйзенштейна учил сомневающихся за рубежом и внутри СССР, и даже самих участников событий видеть их такими, а не иными, именно так, а не иначе. Этот момент исключительно важен для дальнейших судеб всего советского кино.

Как уже говорилось, события самого октябрьского переворота были слабо замечены хроникерами, чтобы не сказать, пропущены, и даже захват власти большевиками в историческую ночь на 25 октября 1917 года прошел как-то буднично. Залп "Авроры" получил абсолютно разную интерпретацию современников. И такую, как в популярном тогда, а потом забытом стихотворении В. Зоргенфрея:

Поздно ночью над Невой

В полосе сторожевой

Взвыла злобная сирена,

Вспыхнул сноп ацетилена…

И ту, которая утвердилась в искусстве на целых семьдесят с лишним лет: мощный залп и державный проплыв крейсера мимо Зимнего дворца под трепещущим и заволакивающим весь горизонт алым флагом-парусом — таким, например, был патетический финал спектакля "Разлом" в Театре им. Вахтангова.

А впоследстивии прозвучало даже отрицание "залпа "Авроры"" как такового, что вызвало в 1960-х годах яростный гнев поколений, для которых этот залп стал святым.

Та же проблематичность возникала и в связи с историческим эпизодом штурма Зимнего. Не случайно поэтому новую советскую эру в революционном Петрограде открывали такие массовые празднества, как "Свержение самодержавия", "Освобожденный труд" и особенно — грандиозное "Взятие Зимнего дворца", подготовленное для показа на Дворцовой площади в Петрограде к 7 ноября 1920 года коллективом выдающихся мастеров. К. Марджанов, С. Радлов, Н. Евреинов, Н. Альтман, Н. Петров, Ю. Анненков объединились, чтобы с тысячами участников — солдат и питерских рабочих — воспроизвести события штурма Зимнего дворца, ареста министров Временного правительства, ликующие массы, приветствующие падение твердыни.

Сохранилась общая документация этого беспримерного спектакля: планы, эскизы, режиссерские разработки, указания отдельным группам участников ("буржуа", "министры", "дамочки", "путиловцы" и т. д.) — и совсем недавно, уже в 1980-е годы, обнаружилась хроникальная лента, в которой заснято почти все представление.

При наивной аллегоричности, где броскость рисованного плаката утеряна за счет неумелости статистов, при целом ряде накладок и несообразностей поражает размах, постановочная и сценографическая изобретательность режиссуры. Это поистине циклопическое творение на гигантской орхестре Дворцовой площади! Но есть ли это реконструкция?

Трудно ответить на этот вопрос, ибо от массового действа "Взятие Зимнего" сохранилось неизмеримо больше документов и свидетельств, нежели от самого взятия. Воспоминания участников противоречивы, не вполне достоверны, фрагментарны. Празднество — повторение в 1920 году заместило собой, подменило реальное событие. Вошла в историю вторая версия — возможно, намного более четкая, продуманная, организованная. Второе издание, исправленное и дополненное. Мифологизированное событие.

Конечно, документальная выразительность классической ленты С. М. Эйзенштейна отличается от агитударов и уличных людских потоков "Взятия Зимнего", но есть и много общего. В частности, противопоставление "Дворца" и "Города", то есть затаенного, трусливого ожидания временных министров, спрятавшихся в Зимнем, и железной уверенности, порыва, приступа со стороны "Города". И вот "миф мифа" — знаменитый, ставший классическим эпизод штурма Зимнего с эффектными кадрами матросов, гроздьями повисших на чугунных узорных воротах (со стороны Невского), — эти вымышленные, рожденные творческим воображением кадры становятся хрестоматийными историческими документами. В качестве подлинных фотографий они фигурируют в школьных учебниках по истории, как и разгон демонстрации 3 июля 1917 года на углу Садовой и Невского проспекта.

Круг замкнулся. "Театр истории" вытесняет саму Историю.

Разумеется, строя в фильме "Октябрь" свою хронику 1917 года, Эйзенштейн не стремился ничего ни приукрашивать, ни выравнивать и был исключительно искренен. Его материалом были и собственные впечатления-воспоминания, и то, что называют художническим видением событий.

В автобиографических записках режиссера есть знаменитый кусок: "Я заворачивал на Садовую. Вдруг стрельба, беготня. Ныряю под арку Гостиного двора. До чего же быстро пустеет улица при стрельбе!.. Эти дни оказались историей. Историей, о которой так скучалось и которую так хотелось трогать на ощупь. Я сам воссоздавал их десять лет спустя в картине "Октябрь", на полчаса вместе с Александровым прервав уличное движение на углу Невского и Садовой"4.

Историческое событие становится фактом биографии, а факт биографии — историей, воспроизведенной так, как она увиделась художнику. И далее это воспроизведение утверждается, приживается, и множество кадров фильма "Октябрь" начинают служить документальным первоисточником.

Вместе с тем трудно считать "Октябрь" неким дневником революционных событий, который ведет беспристрастный свидетель, очевидец с открытой душой и глазами: довлела идеологическая, пропагандистская задача. Вступительный титр начинался с изречения: "Только под железным руководством партии могла быть обеспечена победа Октября", — и автор хотел показать это и кадрами банкротства и бессилия меньшевиков и эсеров, различных фракций. Им противопоставлялись сплоченность и единство вокруг Ленина, приезжающего в Петербург и выступающего с броневика на Финляндском вокзале.

Ленина играл некто Никандров, поистине двойник вождя, — а Ленин умер всего три года назад. М. И. Ромм рассказывал, что, когда артист, одетый в ленинский пиджачок и жилет, в кепочке, проходил по двору кинофабрики, люди крестились, падали в обморок. Композиция ночной сцены у Финляндского вокзала — фигура Ленина в рыскающих лучах прожекторов, вознесенная над морем голов, идеально соответствовала режиссерскому заданию и великолепно снята постоянным оператором Эйзенштейна Тиссэ, — еще один инсценированный документ истории, "первоисточник", который мог бы в дальнейшем фигурировать в качестве подлинного, и никто бы никогда Никандрова не распознал5.

Но, к сожалению, этот блок фильма, как и сама идея замены "Ильича" типажом, вызвал резкое неприятие Маяковского. Критика и далее историки кино, киноведы стали друг за другом повторять, что-де это была неудача, и тем подпортили престиж фильма. В результате после "Октября", уже не имевшего столь горячего приема, как "Броненосец Потемкин", ни со стороны советских верхов, ни за рубежом, над Эйзенштейном понемногу начинают сгущаться тучи.

Можно предположить, что не Никандров и не заумные экзерсисы "интеллектуального кино" несколько отвратили кого-то от нового шедевра лучшего мастера революционного экрана. Шел 1927 год. У партии была не только генеральная линия, но и генеральный секретарь. И то, что его фигура ни разу не попала в кадр, не мелькала поблизости от Ленина у броневика, не появилась в эпизоде заседания ЦК, оказалось просчетом или недальновидностью режиссера. Впрочем, в то же время до этого еще никто из кинематографистов не додумался — первые изображения Сталина попали в кадр в 1927 году только с листком отрывного календаря в бытовых интерьерах (например, в картине "Третья Мещанская" А. Роома). Но хитроумный Эйзенштейн мог бы догадаться первым, а вот не догадался… Возможно, именно тогда зародилась сталинская немилость к художнику, чьи заслуги перед революцией и ее вождями были громадны.

**Список литературы**

1. Вахтангов Евг. Материалы и статьи. М., 1959. С. 109.

2. Кино-АРК. 1925. № 6. С. 110.

3. Подробнее в очерке "Эйзенштейн" в кн.: Зоркая Н. Портреты. М., 1967. С. 84 и далее.

4. Эйзенштейн С. М. Соч. Т. 1. М., 1964. С. 275–276.

5. В юбилейном (к 100-летию В. И. Ленина) материале журнала "Искусство кино" приводится немало любопытных документов.