



А. О. СОПИН

«Оттепельный» Ленин Сергея Юткевича

Сергей Юткевич (1904–1985) прожил долгую жизнь в искусстве, чутко реагируя на изменения киноэстетики, но оставаясь верным подробной разработке выразительных средств, которой его «заразили» 1920-е и за которую не раз вешался на него ярлык «формалиста».

Точность реакции никогда не была для него данью моде. Будучи теоретиком кино, Юткевич и фильмами своими включался в эстетические споры.

Безусловно, долгое время анализ фильмов был зависим от политической конъюнктуры: заданного «сверху» шаблона восприятия в советские годы, который одновременно все холоднее (особенно ко времени выхода второго фильма) воспринимался «снизу», что, в свою очередь, стало не маргинальным, а основным в постсоветской рецепции.

Между тем, если, скажем, образ И. В. Сталина в кино, как правило, был лишь производной от взглядов на него в то или иное время, то Лениниана — явление совершенно иного качественного ряда. Во-первых, в одни и те же годы могли появляться во многом различные произведения — как по эстетике, так и по мировоззрению (разумеется, в отношении не оценки персонажа, но ракурса), — что говорит о большей авторской свободе. Во-вторых, сама фигура Ленина — более объемна и неоднозначна, связана со множеством исторических, социальных, даже культурологических явлений. Наконец, можно выделить несколько уровней взаимодействия авторов фильмов с материалом.

Первый — это естественное олицетворение — в той или иной степени — авторов с героем, которое оставалось в тени только в силу официального отношения к теме. Особенно это касается более свободных (то есть более авторских) обращений к Лениниане в 1950–1980-е.

К авторскому проникновению в материал (и это уже второй уровень) следует отнести размышления создателей фильмов о том, что окружает персонажа: от взаимоотношений с близкими до экономических, культурологических вопросов — и в заданном фабулой временном контексте, и — неизбежно — в применении ко времени авторов фильмов, а соответственно, — в достаточно широкой исторической перспективе, уже вне одномоментных привязок.

Наконец, третий уровень касается проблемы, всегда вызывавшей самые острые дискуссии: соотношения Ленина-персонажа с реальным историческим лицом, тем более в условиях идеологической заданности «сверху». В связи с этим чрезвычайно любопытны слова Ричарда Роуда — критика английского журнала «Sight and Sound» — о поздней картине Юткевича «Ленин в Польше» (1965), которые, пожалуй, могли бы стать своеобразным эпиграфом к экранной Лениниане: «Был ли Ленин действительно таким, каким он показан в фильме, — другой вопрос; во всяком случае, хорошо, *если бы он был таким* (курсив мой. — А. С.)»*.

Кинолениниана — это своеобразный свод размышлений без преувеличения крупных художников о том, каким должен быть идеальный руководитель государства — как по политическим, так и по человеческим качествам, — а также о переломной исторической ситуации в России начала XX века, когда актуализировались многие непреходящие проблемы и вопросы самого разного свойства (от экономических до культурных). Потому чем дальше от времени, когда образ Ленина входил в официальную идеологию, тем больше Лениниана обнаруживает свою вневременность, а значит и актуальность.

По этой причине рассмотрение вопроса о соотношении персонажа и исторического прототипа не представляется значимым и будет затрагиваться в работе лишь постольку, поскольку этот вопрос влиял на восприятие фильмов современниками.

Выбранный нами для рассмотрения фильм «Рассказы о Ленине» (1957) представляется интересным по ряду причин. Хронологически расположенный в середине творческой жизни Юткевича, он и по поэтике своей стоит как бы на перепутье.

В фабуле первой новеллы («Подвиг солдата Мухина») по сценарию Н. Р. Эрдмана и М. Д. Вольпина¹ переплетались тревожные сцены пребывания объявленного в розыск Ленина в Разливе с историческим анекдотом о солдате, попытавшемся спасти Ленина, не зная, что тот уже скрылся. С юмором описанный сценари-

* «Ленин в Польше»: Фильм о счастливом человеке. М.: Искусство, 1968. С. 171.

стами солдат, у которого пробуждается революционное сознание, достаточно строгая черно-белая гамма, приобретающая поэтические черты в натуральных сценах, следовали традиции «Человека с ружьем» (1938). Это была своеобразная ревизия художественного арсенала после перерыва в работе над темой, хотя к некоторым интересным чертам мы еще вернемся, говоря о второй новелле. Ею сначала должна была стать «Лишняя капля» по сценарию Погодина, но на этот раз в тексте не обнаружилось ни выразительных образов, ни новых интересных черт при показе Ленина, ни ярких исторических наблюдений, о чем Юткевич и Штраух сказали драматургу, но Погодин отказался от изменений. В результате второй новеллой «Рассказов о Ленине» стала «Последняя осень» Габриловича². Таким образом, в работе над фильмом Юткевич в последний раз встретился с прежним соавтором Погодиным и в первый — с будущим, Габриловичем. Кроме того, если первая новелла подводила промежуточный итог в работе над Ленинианой, то вторая стала прологом к новому этапу.

Уже сама идея создания цикла коротких рассказов о Ленине, предложенная журналистом С. Е. Гарбузовым³ и понравившаяся Юткевичу, обозначала новый подход к Лениниане. При Сталине предполагался показ вождя в отношении крупных событий, а не камерность, диктуемая малым метражом. В коротких рассказах, где нет места широким историческим панорамам, сам герой неизбежно занимает больше экранного времени, что обуславливает другую дистанцию между ним, авторами и зрителями. Соответственно, меняется интонация рассказа. Общественно-политические веяния приводят к трансформации эстетической системы.

М. И. Туровская и Ю. М. Ханютин⁴, даже как бы сами удивляясь, заметили: «“Рассказы о Ленине” при всем трагизме ситуации одной из новелл, где Е. Габрилович показал Ленина уже умирающим, прекрасным и умиротворенным счастливой полнотой самого искусства»*. Полнотой — значит, и многообразием... Сложность заключалась в том, что Юткевич находился в ситуации выбора эстетического пути, вернее, сверки своих эстетических «часов» с «часами» времени. Потому необходимо подробнее остановиться на разговоре об этом фильме.

В середине 1950-х годов возникло тяготение к современным темам как к более естественным, к простоте изображения, как под влиянием итальянского неореализма, так и в качестве антитезы по отношению к позднесталинскому кино. Ситуация эта была

* Туровская М. И., Ханютин Ю. М. Верность искусству // Сергей Юткевич. — М.: ВПСК, 1974. С. 101.

характерна в те годы для многих стран (вскоре начался бум «новых волн» в Европе), она многократно описана (см., например). Идея создания коротких рассказов на локальные темы была в русле этой тенденции. Но Юткевич всегда стремился найти не только наиболее адекватное материалу воплощение, но одновременно и формально разнообразное!..

Процитируем слова режиссера, написанные в начале работы над «Рассказами...»: «Фильм стилистически должен представлять единое целое. Конечно, мне хочется сохранить и юмор первого рассказа, и психологическую интимность второго, и драматический лиризм третьего. Но в целом мне хочется объединить их строгой, почти документальной (без всякого подражания хроникальности) манерой, где главное — это Ленин. Мне хочется преодолеть свойственную некоторым моим прежним работам “замкнутость” кадра, его композиционную “сделанность”. Здесь, наоборот, мне хочется, чтобы аппарат двигался свободно, чтобы за границей кадра чувствовалось всегда еще некое свободное реалистическое пространство. Мне хочется избежать какой-либо скованности, тесноты в атмосфере, окружающей персонажи»*.

Заметим, что, говоря о единстве в главном, в трактовке образа Ленина, Юткевич отмечает специфику каждой из трех (тогда еще) новелл. И далее за словами, подтверждающими переход к упомянутой тенденции, к сдержанности («строгой, почти документальной»), следует пассаж о неприятии «скованности» и желании внести «свободное пространство» — природную стихию?.. Вспомним, что обновление эстетики шло в это время по пути отрицания не только помпезности (к скромности), но и холодности — в сторону романтической искренности, пусть «Павел Корчагин» (1956) А. А. Алова и В. Н. Наумова⁵ и вызывал пока споры в другом ключе — об усилении мрачных черт в изображении революционных лет (см., например**). Впрочем, пока это только оговорки и уточнения.

Е. Н. Андриканис⁶, снимавший фильмы Юткевича 1950-х годов, в начале лета 1957 года еще был занят в работе над советско-индийским «Хождением за три моря». Учитывая явное предполагаемое отличие от своих цветных костюмноисторических картин начала 1950-х в черно-белых «Рассказах...», режиссер пригласил операторами на новый фильм А. Н. Москвина и В. К. Фастовича⁷. Москвина — с его даром «светописси», создания выразитель-

* Российский государственный архив литературы и искусств. Ф. 2758. Оп. 1. Ед. хр. 1613. Л. 12.

** *Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы. М.: Киноцентр, 1991. С. 10–19.*

ных кинематографических образов, в том числе на достаточно скромном внешне материале (как, например, в Трилогии о Максиме). Фастович прежде работал вторым оператором у Москвина и на съемках «Рассказов...», за исключением нескольких сцен без участия Ленина, оставался таковым, однако отметим, что после самостоятельно снятых им «Чужой родни» (1955) и «Солдата» (1956) его имя во многом связывалось с той самой правдивой, сдержанной интонацией. И вот в разгар съемок «Подвига солдата Мухина» и «Лишней капли» произошло важное, поворотное событие в определении эстетики будущего фильма: Москвин (вместе с Фастовичем) ушел с картины.

Из воспоминаний помощника оператора Й. А. Грицюса*⁸ известно, что решение было принято в день студийного просмотра только что законченной картины М. К. Калатозова⁹ «Летят журавли» (1957). Юткевич, впечатленный, как и все, работой С. П. Урушевского¹⁰, предложил Москвину внести больше экспрессии в образительное решение фильма. Москвин воспринял это как смену избранных принципов в угоду сиюминутной эффектности...

Насколько необоснованным было предложение Юткевича?

К концу лета, когда произошел разрыв с Москвиным, освободился Андриканис. Работа над «Лишней каплей» была прекращена по причинам сценарным и планово-календарным, зато для «Подвига солдата Мухина» он переснял большую часть павильонов. Я. Л. Бутовский¹¹ в книге «Андрей Москвин, кинооператор» — внимательном, аналитическом творческом и человеческом портрете — упрекает снятую Андриканисом квартиру, где скрывался Ленин, — в огромности, кабинет генерала, по его мнению, «при коротком фокусе оказался преувеличенно высоким и узким»**.

Сцена в квартире — одна из первых в фильме и первая, где появляется Ленин. Комната действительно выглядит достаточно крупной, с графичными лучами света из окна. Она визуально напоминает кабинеты Ленина в Смольном и в Кремле из фильмов конца 1930-х годов, создавая своеобразный эффект узнавания. В этом смысле сцена служит «мостиком» от прежнего этапа Ленинианы к новому. Но в то же время мизансцены в комнате строятся, в основном, вокруг стола (только один раз Ленин отходит к окну). Любое действие связывается с выходом из комнаты (на кухню уходит Ефросинья Ивановна, с улицы приходит Свердлов

* *Бутовский Я. Л.* Андрей Москвин, кинооператор. СПб: Дмитрий Буланин, 2000. С. 263–264.

** *Бутовский Я. Л.* Андрей Москвин, кинооператор. С. 264.

лов), что одновременно подчеркивает и ограниченность пространства в комнате (уравновешивающую «взгляд» камеры Андриканиса), и наличие реальной среды за ее пределами, о чем Юткевич писал в приведенной цитате.

Что касается кабинета генерала, то тут использование короткофокусной оптики, в первую очередь, проявляется даже не столько в вытянутости помещения, сколько в гротескной трактовке сухопарой фигуры самого генерала в исполнении Б. В. Бибикова¹². Казалось бы, это противоречит словам о «преодолении композиционной “сделанности”», но письмо Юткевича было адресовано Штрауху, в нем уточнялось, что речь идет о главном в фильме, то есть образе Ленина. Данная сцена посвящена не равным врагам его даже (Жеренскому, например), а исполнителям, выступающим в роли сыщиков (генерал дает наставления поручику). Стоит вспомнить, что линия поисков Ленина строится в сценарии Эрдмана и Вольпина на том, что и поручик, и добровольный сыщик-дачник, и решающий спасти Ильича Мухин ходят буквально вокруг героя, но никак не могут его поймать. Если бы они были показаны серьезно, без тени комизма, эта линия вышла бы на первый план и «Подвиг солдата Мухина» стал бы триллером о преследовании.

Между тем, главный герой раскрывается вовсе не в том, как он уходит от преследователей (за вопросами конспирации как раз, в основном, следят Емельянов с сыном), а в его размышлениях о предстоящей революции, беседах с соратниками, прогулках в Разливе. Вряд ли эти сцены остались в фильме так, как их снял Москвин, только потому, что ушла летняя нагура. В сценах в Разливе у Москвина важное место занимает состояние природы: переливы листвы на солнце во время беседы с Дзержинским, серый закат над темной водой залива в сцене прощания. Ленин погружается в природную стихию, остается наедине с собой — это то чувство в состоянии героя, через которое авторы позволяют увидеть его человеком, а не исторической функцией. Естественность, органичность соотношения Ленина и природы усиливает лирико-психологический, надфабульный план фильма.

Сама же фабула основывается на традиционно-детективной интриге с юмористическими обертонами, которая, пожалуй, является напоминанием об исторической ситуации 1917 года не только по событийному ряду. История поисков, где замешана политика и армия, с неправдоподобными слухами («Ленин в Стокгольме», — сообщает генералу агентура) отсылает к «сенсационным» разоблачениям тех лет (как Романовых с Распутиным, так и «немецкого шпиона» Ленина). Потому эти сцены Юткевич с Андриканисом преподносят иронически, стилизованно, подчеркивая тем самым

их незначительность перед ленинской темой. Они «работают» не сами по себе, а в контрапунктическом взаимодействии с ней.

Эйзенштейн однажды написал: «Почему я люблю Прокофьева и Вагнера и не люблю Шостаковича и Хемингуэя <...>. Вторые — однолинейны. Первые — комплексны»*. В работе над «Рассказами о Ленине» Москвин, по-видимому, воспринял задачу единства как нахождение единого принципа восприятия реальности. Для Юткевича же контраст между сценами был только дополнительным способом более полного выражения ленинской темы, единство в трактовке которой никак не ставилось им под сомнение. Тем более, если говорить не об отдельных приемах (выбор которых может меняться во время съемок, как, например, после просмотра «Летят журавли»), а об общей концепции, можно вспомнить слова Габриловича о Юткевиче: «Я никогда не встречался с ним по работе, но тут увидел в нем то, что потом всегда удивляло меня: точность цели, уверенность, прекрасную ясность <...>»**. Подобное предощущение будущего фильма не могло не вступить в конфликт с не менее убежденным, но иным взглядом на конечный результат Москвина.

«Последнюю осень», ставшую второй новеллой, снимал один Андриканис (точнее, вместе со своей постоянной помощницей А. С. Ахметовой). Ознакомившись с местом съемок, Юткевич принял решение сделать ее цветной, так как «мягкий рассеянный свет дает возможность передать тонкую цветовую гамму»***. Если первая новелла строилась на соотношении лирико-прозаических сцен с Лениным и условно-детективных — со шпиками, то во второй своего рода диалектическая двойственность свойственна непосредственно ленинской линии, так как главный герой участвует во всех значимых эпизодах фильма.

Двойственность эта, создающая единый мир вокруг Ленина периода Горок, выражается в двух линиях: близости смерти и «воли к жизни» (почти так называется любимый Лениным рассказ Джека Лондона). Первая фабульно представлена строго медицински и отчасти философско-политически (оторванность от «“большой земли»»), хотя вера в свои принципы относится ко второй — как и совершенно иная по тону, почти водевильная история любви медсестры Саши и электротехника Кули, которых Ильич по-отечески опекает.

* *Эйзенштейн С. М.* Метод: в 2 т. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. С. 393.

** *Габрилович Е. И.* Избр. соч.: в 3 т. М.: Искусство, 1982. Т. 1. С. 406.

*** *Юткевич С. И.* Контрапункт режиссера. М.: Искусство, 1960. С. 173.

За пределами Горок оказываются только два эпизода на заводе: доклад Саши о здоровье Ленина в начале фильма (и беседа Коли с Мышатовым) и митинг оппозиции. Оба призваны ввести тему народа — не только политически, но и как выражение того внешнего реального мира, от которого отъединен Ленин в Горках. В сцене доклада, который следует после короткой сцены знакомства Саши с Лениным, девушка становится медиумом между этими мирами: большим и малым. Ей даются наказы Ильичу от рабочих («чтоб поправлялся»), она вместе со всеми поет «Интернационал» «за здоровье товарища Ленина» — своего рода энергетический послыл, который ей следует передать. Использование Андриканисом короткофокусной оптикой в данном случае придает эмоциональный заряд мизансценам слушающих. Дальнейшая беседа с секретарем комячейки Мышатовым служит завязкой линии Саши и Коли. Весь первый эпизод на заводе подготавливает сцены в Горках.

На второй эпизод приходится смысловая кульминация: Ленин, несмотря на болезнь, прибывает на митинг и, опровергая слова оратора о необходимости фракций, демонстрирует свою уверенность в партии и дает своего рода наказ-завещание рабочим. Драматургически это выражение той связи с пролетариатом и с активной политической жизнью, о которой герой постоянно думал в Горках. Но если с точки зрения конструкции фильма этот эпизод был необходим, то решение его оказалось чрезвычайно трудным. С одной стороны, форма предсмертного обращения Ленина к народу была актуальна для 1957 года в свете «восстановления ленинских норм» в противовес «культу личности» Сталина, но с другой — оппонирует он в фильме троцкистам, выступавшим, как известно, именно против сталинской гегемонии...

Кроме того, как на этот раз справедливо заметил Бутовский, «оратор-оппозиционер с вытянутыми к камере руками превратился в карикатуру»*, которую не поддерживает никто в цеху. Но с ним и спорит — совершенно серьезно — Ленин, что неизбежно снижает пафос его речи. Впрочем, можно сказать, что конфликт трактовок (гротескный противник и серьезный герой), то есть конфликт эстетический, по-своему обостряет сцену, посвященную конфликту политическому.

Все конфликты, в которые вовлечен Ленин в Горках, находятся за их пределами: и с оппозицией, и с иностранными недоброжелателями. В усадьбе герой общается только с Крупской, сестрой Марией Ильиничной, начальником охраны Беловым и медсестрой Сашей. Уместно вспомнить размышления Эйзенштейна про бес-

* *Бутовский Я. Л.* Андрей Москвин, кинооператор. С. 264.

сознательную память об образе материнского лона, влияющую как на психофизические, так и на социальные аспекты: «В социальной биографии народов — это стадия, предшествующая классовому расслоению общества», — а в «Последней осени» речь идет о двойко трактуемом времени провозглашения пути к бесклассовому обществу — и в то же время о кануне сталинской диктатуры... И далее: «В индивидуально-биологической биографии человека — это блаженное “утробное” состояние зародыша, свободного от усилий борьбы за существование и существующего в состоянии невозмутимого благополучия сытости, тепла и защищенности от любых невзгод»*. Безусловно, Ленин, наоборот, борется с болезнью и, по сути, со смертью, но Горки являются для него защищенным пространством, что Юткевич намеренно подчеркивал изобразительно: «Представь себе осень, дождливый вечер... <...>. Блики водяных струй отражаются на стенках уютной столовой и твоей спальни... Внутри свет мягкий, теплый, бликовый»**.

И та двойственность, которая была в социальном аспекте этого явления, обнаруживается и здесь: не столько в возможных подсознательных ассоциациях предсмертных месяцев Ленина с детством, сколько в живом представителе, образе детства и юности — Саше, полудевушкеполудевочке. Ильич рассказывает ей о своей женитьбе на Крупской (блестящий, ироничный и трогательный монолог Габриловича, оживленный, по-видимому, импровизационно Штраухом!), помогает советами Саше и Коле. Когда девушка приводит в Горки юношу для встречи с Лениным и после нее Ильич решает отправиться на митинг, где ему становится хуже, Саша считает себя преступницей — и тут Юткевич вводит тревожную музыку, показывает сверху маленькую фигурку волнующейся девушки на балконе, то есть «подыгрывает» ее состоянию, хотя вскоре Белов объяснит ей, что без волнений, без борьбы Ленин не может. Но потому режиссер и субъективизирует переживания Саши, что это та искренность, соприкоснуться с которой было необходимо Ильичу (для того же вводится новогодняя елка, устраиваемая Лениным для детей, которую наряжают Саша с Колей). Как писал А. С. Пушкин, «боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть», — и Ленин подпитывается этим. Сентиментальная наивность позволяет ввести ироническое отношение к событиям, во многом снижающее холодную патетику, свойственную иным обращениям к образу.

* *Эйзенштейн С. М.* Метод. С. 301.

** *Юткевич С. И.* Контрапункт режиссера. С. 175.

С другой стороны, беспечность этой линии оттеняет философско-политический план, во взаимодействии с которым и возникает свобода мыслительного процесса: он может перетекать от забастовок в Германии к женитьбе Саши, а от рассказа Джека Лондона к внутрипартийной оппозиции. Объединяющими началами являются актерская органика Штрауха и создание Юткевичем атмосферы, сообразной состоянию Ленина. О Штраухе трудно писать в отрыве от режиссуры: нюансы актерской игры (чуть прищуренный взгляд; и печально-предчувствующий, и подмигивающий молодым героям; усмешка, сменяемая возмущением) во многом поддерживают (и отчасти создают) тот баланс между трагичностью и жизнелюбием, который образует целостность фильма. Кстати, и в гриме Штраух просил подчеркнуть округлость, традиционно связываемую с гармонией (вспомним «круглого» Кутузова у Л. Н. Толстого): «У меня есть впадины на щеках, их не надо усугублять светом и подчеркивать, потому что у Ленина в этом месте — “яблочки”!»*.

Работая над «Последней осенью», Юткевич продолжал придерживаться линии правдоподобия среды, но оно было бы бессмысленно без правдоподобия психологических состояний («Я терпеть не могу ни “натурализма”, ни “физиологизма”»**, — писал он). Фильм обрамляется сценами приготовления усадьбы к приезду Ленина и ее закрытия после его смерти. Эти пролог и эпилог в какой-то степени можно сравнить с подготовкой к спектаклю: торжественно входит Белов, поднимает штору, открывает комнаты, а в конце также приводит все в порядок и удаляется по дорожке от дома. Такая параллель, вероятно, не подразумевалась осознанно, но речь в фильме и идет о последнем акте трагедии: несмотря на стремление Ленина к жизни, зритель знает о предопределенности финала (и создается ощущение, что уже знает Белов, когда только в первый раз проходит по усадьбе). Заметим, кстати, что тень от опускающейся шторы ранее была использована как метафора смерти Пушкина, а затем главного героя в «Лермонтове» (1943) А. А. Гендельштейна¹³, поставленном под художественным руководством Юткевича. В этом образе — и торжественность, и сдержанность, и тактичность по отношению к материалу.

Внутри новеллы аналогичными метафорами психологической ситуации становятся кадры природы: элегическая осень (красота цвета — жизнь и увядание природы — смерть), вихрь, кружащий листья во тьме ночи. Юткевич отталкивается в каждом образе

* Юткевич С. И. Собр. соч.: в 3 т. М.: Искусство, 1990. Т. 2. С. 208.

** Юткевич С. И. Контрапункт режиссера. С. 164.

от реальной среды, но с помощью цвета, света и ритма акцентирует в ней оба начала (трагическое и оптимистическое), создающие эмоциональное поле фильма. Отсюда — слова Туровской и Ханютина о «счастливой полноте искусства».

Наконец, Юткевич не был бы Юткевичем, если бы не вышел за рамки традиционного повествования. На эмоциональном пике фильма, в сцене смерти героя, он вводит черную проклейку (с нарастающей музыкой) — это и минус-прием, отмечающий окончание пересечений состояний фильмовой реальности и героя, и, наоборот, самый субъективный кадр (только через восемь лет другую метафору смерти — красных коней — создаст на экране С. И. Параджанов¹⁴ в «Тенях забытых предков»). Столь смелое нарушение монтажного киносинтаксиса не было характерно для кинематографа середины 1950-х (вскоре — более радикально — эту линию разовьет Ж.-Л. Годар¹⁵).

Мне рассказывали, как недоверчиво шли студенты на предпремьерный просмотр во ВГИКе, ожидая холодно-официальную ленту, обменивались ироническими наблюдениями, а к началу второй новеллы затихли. Одновременно в другом конце зала кто-то, не выдержав новой дистанции по отношению к вождю, воскликнул: «Так с Лениным обращаться нельзя!» В «Рассказах о Ленине» Габрилович, Юткевич и Штраух перевели Лениниану на иной эстетический и эмоциональный уровень. Такой целостной взаимосвязи между внутренним состоянием героя и миром фильма, слежения за мыслительным процессом прежде не было не только в Лениниане, но и в других советских биографических лентах.

