



М. ТУРОВСКАЯ

«Ленин в Октябре»

<Фрагмент>

<...>...Запрещением «Бежина луга»¹ «Мосфильм» был поставлен в ситуацию, близкую к катастрофе. Если, по сообщению газеты «Кино» от 17 апреля [1937 года], к началу юбилейного года в портфеле студии значилось 26 сценариев, то принято и утверждено ГУКом было два — «Волга-Волга»², к которой я еще вернусь, и... «Волк и семеро козлят»³ (анимация). И это почти в середине юбилейного года! Удивительного мало, так как ответственность за сценарии (а советская культура всегда была вербальной по преимуществу), как явствует из ответа Политбюро, фактически была возложена на ГУК, а это значит, что ГУК смертельно боялся разрешать сценарии, многократно возвращая их на доработку. Доделка-переделка-пересъемка до самого конца съемок, а иногда и после их окончания была самой разорительной частью сметы. Взаимный страх был главным действующим лицом в отношениях ГУКа со студией и с верхами.

Эпопея «Железный поток»⁴ из планов выпала. Сценарий Л. Славина⁵ «История одного солдата», который тоже был возможным вариантом «юбилейного» и которому подключили режиссера фильма Ромма (15 тысяч рублей за доработку сценария), из недр сценарного чистилища так и не вышел.

Крупнейшая наша киностудия — «Мосфильм», — писала газета «Кино» 17 мая, — находится сейчас в состоянии глубокого производственного прорыва... Позорный факт, что студия не начала постановку ни одного фильма к 20-летию Октябрьской социалистической революции («План — основа кинопроизводства»).

И в другой статье в том же номере:

Пятый месяц стоит крупнейшее предприятие со штатом в две с лишним тысячи человек. За весь первый квартал вся студия... произвела всего 0,8 фильма. При этом студия ухитрилась перерасходовать 800 000 рублей.

В письме ГУКа наркомфину Гринько эта цифра существенно выше. Кроме издержек по «Бежину лугу», ее составили задержка сценариев и «необходимость доработки по ряду фильмов», перерасход по фильмам, перешедшим из прошлых лет, переделки, переозвучание, недополучение прокатных средств и, не в последнюю очередь, заранее заниженный лимит, не покрывающий смету. ГУК просил отпустить студии в счет своего плана и сверх текущего финансирования два млн рублей* «...До конца года осталось шесть месяцев», — напоминала газета «Кино».

Только в начале июня в списке из шестнадцати юбилейных фильмов, бодро названных Борисом Шумяцким⁶ в ответ на письмо лейтенанта — любителя кино с «кинематографической» фамилией Чапаев, — на девятом месте глухо прозвучало новое название: «Восстание», сценарий Алексея Каплера, режиссер Михаил Ромм**.

Хотя история самого официального из советских фильмов наиболее известна по рассказам его авторов, она в то же время самая неясная. Момент «зачатия» как-то затерялся между строк. В документах студии он практически не зафиксирован.

Сценарий Каплера был написан для Всесоюзного юбилейного конкурса и опирался на знакомые уже драматургические мотивы***. Но когда сценарий стал складываться вокруг Ленина и автор, по его собственным воспоминаниям, со страхом обратился к Шумяцкому, тот «не только не обругал меня, но горячо поддержал и сам загорелся идеей сделать картину о Ленине»****. Автор рассчитывал на Ромма, но выбирать предложили Юткевичу. Тот предпочел более надежный сценарий Погодина, где Ленин появляется в одной сцене, и «Восстание» досталось Ромму, который счел его лишь наброском — началась знакомая работа по доводке. Имя Сталина (без санкции которого вряд ли можно было обойтись) как-то затерялось во всех этих перипетиях, равно как «лимит», смета и сведения о финансировании — прозаические будни кинопроизводства (может быть, эти сведения надо искать в каких-то других архивах).

Директор «Мосфильма» Бабицкий⁷ был меж тем отстранен от должности, и на его место назначена Соколовская — его за-

* См.: РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. Ед. хр. 24. Л. 48–49.

** См.: Кино. 1937. 7 июня. Большинство этих фильмов на разных студиях страны были осуществлены в интервале трех лет: с 1937 по 1939 г.

*** Белый офицер, покушающийся на Ленина; «простой человек» жертвует собой, спасающий Ильича, и проч. См.: *Зак М. Михаил Ромм и традиции советской режиссуры*. М., 1975. С. 51–55.

**** *Каплер А. Загадка королевы экрана*. М., 1979. С. 48.

меститель. То, что стало происходить дальше, само по себе было кинематографом ужасов или, лучше сказать, русской рулеткой.

Идея была, но ни утвержденного сценария, ни приказа о запуске фильма еще не было. Собирались начать съемки в июле, но ГУК, как всегда, не выпускал сценарий из рук. Чиновников можно понять: как взять на свою ответственность картину, где главная роль отведена самому Ленину? С другой стороны, лучшая студия страны была в простое, и газета «Кино» даже ввела специальную «аварийную» рубрику — «День в студии “Мосфильм”». Выполнение плана за первое полугодие составило по «Мосфильму» 16 процентов.

На тех же страницах в эти же дни работники кино приветствовали очередной «приговор над бандой фашистских шпионов», недавних высших чинов Красной армии*, и Чкалова⁸, совершившего перелет через Северный полюс в Америку. Газета сообщала, что работа над «Восстанием» уже началась (эскизы декораций, костюмов), а режиссерская работа будет вестись двумя бригадами — в Москве и Ленинграде.

Сейчас трудно себе представить, как Михаилу Ромму, едва ли не новичку, могли доверить такую авантюру. Кроме немой «Пышки», он успел снять только фильм «Тринадцать». Правда, как я слышала от Иосифа Прута⁹, то был заказ Сталина, который, посмотрев американскую картину «Потерянный патруль», захотел такую же, но советскую. Ее и предложили сделать молодому сценаристу Пруту и молодому режиссеру Ромму. Авторы перенесли действие в дни Гражданской войны и сделали приключенческую ленту, имевшую успех. На ленинском фильме Ромма поначалу хотели подстраховать Райзманом как более опытным, но оба поняли, что их «в одну телегу впрячь не можно». Потом отпала идея ленинградской бригады, и Ромм остался наедине с бедствующей студией, с проблематичным Лениным, с опасливым ГУКом, с враждебным руководством Комитета по делам искусств и с почти безнадежным цейтнотом.

На самом деле в лице Ромма студия и весь советский кинематограф получили режиссера, востребованного новым этапом кино.

* Наткнувшись в журнале «Искусство кино» за 1938 год на заголовок «Фашистская гадина уничтожена», я не сразу сообразила, что это о процессе правотроцкистского блока. Текст сегодня кажется зловещей пародией: «С чувством неизмеримого гнева народы Советской страны и трудящиеся всего мира узнали о чудовищных и омерзительных преступлениях вечно проклятой кровавожадной банды заговорщиков, фашистских псов — Троцкого, Бухарина, Рыкова, Ягоды и их прихвостней, замышлявших повернуть историю человечества вспять» и т. д. (Искусство кино. 1938. № 2. С. 5).

Два года назад, на памятном «творческом совещании», Юткевич сформулировал главный импульс кинематографа: «жажду зрителя». А значит, перехода от «алгебраического» (монтажного) кино к «арифметическому» (нарративному) — с опорой на драматургию, на актера, на эмоции. Ромм тогда среди «ведущих» еще не значился.

В мое время Михаил Ромм считался главным интеллектуалом кино. Разумеется, он обладал блестящим интеллектом, юмором, литературным даром, но, могу засвидетельствовать, режиссер он был интуитивный и на съемках «думал селезенкой». Он мог любить любое «другое» кино (Эйзенштейна, Тарковского¹⁰), но сам делал кино общедоступное, сюжетное, актерское (мало кто так хотел и умел работать с актером, хотя Ромм этому не учился). И не потому, что подобно Юткевичу вычислил это. Просто ему нравилось то, что потом понравится зрителю, и это был не расчет, а природное свойство. Он был органически «массовый» и «кассовый» режиссер. Но до «Ленина в Октябре» студия, разумеется, не имела представления, сколь точен был ее рискованный выбор.

Отдавал ли сам Ромм себе отчет в степени риска? Между тем риск был двойкий. Одна сторона была, так сказать, внутренняя. В фильме первым из соратников, с кем Ленин встречался в колыбели будущей революции, был, разумеется, Сталин. Троцкий вообще был вынесен за скобки, а Зиновьев и Каменев представляли лишь в качестве предателей. Авторы фильма, однако, помнили историю не по учебнику.

Маленькое отступление. Работая с Михаилом Роммом над «Обыкновенным фашизмом», я как-то спросила его, почему именно Бухарин в «Ленине в 1918 году» способствует покушению на вождя? Не то чтобы я имела в виду «верного ленинца» или «любимца партии» — просто для меня он был живым лицом, папой моей детсадовской и школьной подруги Светланы Бухариной. Вопрос был некорректный. Ромм вспыхнул и сказал: «Иначе было нельзя. Время было такое, вы не понимаете». Конечно, про время я понимала. Но недавно, читая стенограммы обсуждения фильма «Бежин луг», нашла на старый вопрос прямой ответ. Из всех участников дискуссии только Ромм сформулировал его с удивляющей кристальной четкостью и не задним умом, а на самом крутом историческом выраже:

...Процесс заключается в том, что... партизанский сборный кинематографический отряд превращается в армию... Это есть борьба кинематографического руководства за полное подчинение кинематографа воле партии, за то, чтобы кинематография стала в полном смысле этого слова организованным орудием партии и правительства на всех фронтах*.

* Живые голоса кино. С. 69.

Едва ли в тот момент режиссера волновала проблема объективной оценки роли Троцкого, едва ли она была и возможна тогда. Живя в эпоху войн и революций, мы ежедневно видим, как история мифологизируется в умах, еще не успев стать днем вчерашним. Существенно другое: человек пассионарный и талантливый в какой-то момент совершает выбор, зная, что иначе не сможет реализовать себя. И не в смысле карьеры, как нынче, а в смысле творческом. И не только. Скорее всего, для интеллигента, без году неделя выпущенного за зону сакраментальной проблемы «интеллигенция и революция» и приравненного новой Конституцией к прочим, возможность «каплей литься с массами», олицетворяя волю партии, была прелестительна.

Я думаю, работа над «Обыкновенным фашизмом», акцент на теме «человек и тоталитарная власть» и были для Ромма рефлексией этого старого выбора (хотя как человек живой «Ленинину» свою он не разлюбил).

Понятно, что в этом деле был еще и внешний, производственный, риск, можно сказать, на грани фола. Вместо вновь намеченного 1 августа съемки начались 17-го, никакого Ленинграда уже не предполагалось, в павильонах «Мосфильма» строилось одиннадцать декораций революционного Питера и предстояла постройка еще двадцати, в том числе главного штаба революции Смольного. При этом происходило множество мелких и крупных недоразумений, которые в воображении режиссера в условиях постоянного стресса приобретали демонический характер.

Объектив к камере пришлось искать на другой студии, пленка только чудом не попала при проявке в брак и проч. О степени этой демонизации можно судить по силе позднейшего впечатления Виктора Некрасова¹¹ от звукозаписи устного рассказа Михаила Ромма. Некрасов даже написал об этом специальную статью в «Русской мысли»:

Я слушал запись... как некий детектив, причем очень страшный... На съемках происходят таинственные диверсии — упавший прожектор чуть не убивает Щукина и Ромма. Оказывается, кронштейн был подпилен, разбита была американская оптика на десятки тысяч рублей...

Что это? Мания? Глюки человека, отучившего себя на съемочный период спать, днем снимавшего, а ночью монтировавшего? Нет, скорее всего, это лишь повседневность «Мосфильма» в несколько повышенном эмоциональном ключе. Недаром похожую картину можно найти в воспоминаниях о тех днях режиссера Ивана Пырьева¹². И ему, «не давая доснать, ломали декорации», «перерубали бронированные провода “сирены”, лишая возможно-

сти снимать синхронно», и проч. Причем он относит аварийность не только к своему фильму «Партийный билет», но и к съемкам Дзигана¹³ («Мы из Кронштадта»), и к «Тринадцати» того же Ромма. И «не в лесу, не в захолустье, а в Москве, на центральной студии художественных фильмов»*. А так как студия — производственная единица, то это — общая и скорее всего всесоюзная картина нерентабельного производства, усиленная лишь идеологическими страхами и рисками. Хотя на «Мосфильме» работали энтузиасты и высокие профессионалы своего дела. Уже в наши дни социолог и демограф Вишневецкий¹⁴ назовет подобную организацию труда термином «консервативная модернизация»**.

Материально-техническое (как и организационное) состояние кинематографии («Мосфильма» в том числе), которому тогдашняя профессиональная пресса уделяла завидное внимание, — отдельный и значимый сюжет истории кино, до сих пор не вышедший из тени. Между тем производственное и творческое чудо, совершенное Роммом в единоборстве отнюдь не с мифическими врагами, а с системой, — вне контекста оценить трудно. Вот лишь несколько выдержек:

В 1936 г. ни одна студия своего плана не выполнила... Первое... это слабость работы над сценарием... Необходимость исправления сценария в ходе съемок вызывает большой брак и перерасходы.

...Вторая причина — это неорганизованность производственных процессов... слабость производственной дисциплины... Лучшая фабрика — «Мосфильм» — большую часть своего плана выполнила методом... штурмовщины... Одна из существенных причин... — это слабость конкретного повседневного руководства***.

На самом деле причины штурмовщины, когда первую половину года ателье простаивали, а во второй половине простаивали группы, надо искать не только в дисциплине. Если операторская техника была обновлена после поездки Шумяцкого и Нильсена в «Холливуд»¹⁵, то исконная устарелость студии никуда не делась.

Павильонная площадь «Мосфильма» представляет собой, по существу, старый немой павильон огромных размеров (...около 3600 кв метров), разделенный фанерными стенками на четыре условных «ателье». Железобетонная конструкция здания и отсутствие звукоизолированных павильонов чрезвычайно затрудняют звуковую

* Пырьев И. А. Избранные произведения: в 2 т. М., 1978. Т. 1. С. 74–75.

** Вишневецкий А. Г. Серп и рубль. Консервативная модернизация в СССР. М., 1998.

*** См.: Тамаркин Е. Производственные задачи киностудии // Искусство кино. 1937. № 1. С. 46.

работу, так как одновременная постройка декораций и съемка в них почти невозможна. В результате — огромные простои съемочной площади, совершенно неэффективно использованной, которая к тому же на 3/4 времени загружается постройкой декораций*.

Но и на этом первородном грехе дело не кончается. Б. Дубровский-Эшке¹⁶, который как раз и будет участником работы Ромма, опубликует в том же «Искусстве кино» статью «Вопросы декорационной техники», где укажет, что «сооружение декораций идет старо, старыми, невыгодными способами, сроки их постройки велики и вызывают простои в павильоне». Суть была в отсутствии фундусной системы, которая позволяла бы работать методом сборки: «Максимальное сокращение сроков монтажа и демонтажа декораций в съемочном ателье, вынос всех предварительных работ по сборке декораций в специальный монтажно-сборочный цех — эти мероприятия увеличивают производственные возможности студий»**. То же относит автор к достройкам на натуре («Холливуд» еще в моде у профессионалов) и к некачественным материалам: на студиях используют папье-маше вместо алебаstra, мессовита и целлотекса (нынче мы знаем, какое это имеет значение).

Но даже когда будет репрессирован Шумяцкий, а с ним — и план советского киногорода, когда в 1938 году внимание будет перенесено на Европу, когда будет издано Постановление СНК СССР от 23 марта 1938 года о «поточном кинопроизводстве», дело мало изменится: «После заграничной командировки и посещения европейских киностудий... Вс. Вишневский и... Е. Дзиган писали в «Правде», что виденное ими техническое оснащение киносъемок в Европе мало чем отличается от того, что имеется на наших киностудиях... Огромная разница лишь в организации производственных процессов»***.

Даже из этих кратких выдержек можно понять, что значило в те времена снять ответственный полнометражный фильм — полностью павильонный — за столь краткий срок. Это потребовало от режиссера и группы высочайшей организованности, хотя, конечно, Ромму предоставили как приоритет в ателье, так и (по его требованию) актера Щукина (театральный актер, занятый в репертуаре, составлял особую строку в простоях). Впрочем, об этом Михаил Ромм подробно рассказал сам.

* *Бронштейн С.* Мощь художественных киностудий // Искусство кино. 1938. № 4–5. С. 74.

** Искусство кино. 1937. № 6. С. 60.

*** Орловский А. Организация поточного кинопроизводства // Искусство кино. 1938. № 4–5. С. 66).

Можно было бы не удивляться, если бы в это время бывший директор «Мосфильма» Бабицкий отдан был под суд по уголовному делу. Но на самом деле судить его будет совсем другой суд...

Несмотря на хороший темп съемок, взятый с самого начала группой, «юбилейным» на всякий случай пока считался документальный фильм «Страна Советов» Эсфири Шуб¹⁷.

Между тем на съезде кинофотоработников Борис Шумяцкий сделал доклад «О состоянии советской кинематографии и ликвидации последствий вредительства», где не преминул лягнуть Эйзенштейна. Зато тогдашний директор студии Соколовская рассказала, как ГУК на полтора месяца задержал сценарий «Восстания» и отказал в пленке*. Но теперь уже идея выпустить фильм к 7 ноября не казалась безумной. Сообщения о ходе съемок печатались в газете, как сводки с фронта. Правда, в них ничего не говорилось о том, что актер Борис Щукин поначалу не хотел сниматься в роли вождя, считая съемки халтурой, что фильм снимался практически без дублей, что Шумяцкий, приходя в павильон, напоминал, что Охлопков не утвержден на роль ленинского телохранителя, хотя большая часть картины была уже позади. Не говорилось и о том, что начальник ГУКа хотел бы видеть свою фамилию в титрах**.

Зато газета сообщала, что ставшая «юбилейной» лента в плане студии вообще не значится и делается «сверх плана». Может быть, приказ о запуске так и не решились издать, и хотя в документах студии подшит даже рукописный текст распоряжения о запуске инструктивного фильма Юткевича «Как будет голосовать избиратель», фильма Каплера — Ромма там не найти.

Из документов под грифом «секретно» можно узнать, что вожди смотрели картину уже к 6 ноября, так как этим числом Шумяцкий направил очередное письмо на имя Сталина и Молотова с подробной и развернутой ябедой на своего начальника Керженцева и его заместителя Рабичева, которые, по его словам, проводили «активную работу» против фильма, нашли, что у Ленина «петушиный вид», и даже употребляли по поводу фильма слово «халтура», не смущаясь оценкой вождей.

Привести полный текст этого документа здесь не представляется возможным, но несколько выдержек могут дать представление об атмосфере работы, равно как и о стиле отношений в высших бюрократических сферах в этом роковом году:

Руководящие работники Всесоюзного комитета по делам искусств продолжают активную борьбу против фильма «Ленин в Ок-

* Кино. 1937. 26 сентября.

** РГАЛИ. Ф. 844. Оп. 3. Л. 197, 199.

тябре», проводившуюся ими во все время нашей работы над фильмом и теперь, после того как фильм был просмотрен и получил оценку руководителей партии и правительства. На официальном просмотре этого фильма в Главном управлении культуры утром 5. XI товарищи Керженцев и Рабичев в присутствии работников Культпросветотдела и начальника Главреперткома снова указали, что образ В. И. Ленина трактуется нами... неправильно: артист Б. В. Щукин, по их мнению, злоупотребляет жестами, «неправильно» закидывает назад голову, что якобы придает ему «петушинный» вид, и пр. Одним словом, все, что вы признали в фильме положительным, близорукие руководители Всесоюзного комитета по делам искусств считают в нем ошибочным.

Свои ошибочные «оценки» руководители Комитета распространяют все это время публично. Так, первый заместитель Председателя Комитета тов. Рабичев в присутствии ряда лиц, в том числе режиссера М. Ромма, артиста Охлопкова и др., во всеуслышание заявил, что фильм... является «халтурой» (заметим, что это мнение разделяли некоторые кинематографисты. — М. Т.). Тов. Рабичева при этом совершенно не смущает хорошо ему известный факт, что руководители партии и правительства дали фильму прямо противоположную оценку...

ЦК и СНК знают, что только после их вмешательства и вопреки всем «стараниям» работников Комитета фильм мог продолжаться съемкой и был доведен до конца*.

Увы, это не помешает расстрелять Шумяцкого как руководителя троцкистского заговора, Керженцев же пережил его и умер своей смертью.

Так или иначе, но история «Броненосца “Потемкин”» повторилась, и 6 ноября на праздничном заседании в Большом театре Михаил Ромм, как некогда Сергей Эйзенштейн, должен был показать фильм, который назывался теперь «Ленин в Октябре».

Разумеется, картина, чудом сделанная в павильонах за два месяца и двадцать дней и отпечатанная на плохой отечественной пленке, была «не в форме» (изображение оказалось плохо пропечатанным, звук дали в зал в форсированном режиме), отчего режиссер был в предынфарктном состоянии. Но Сталин фильм уже видел, членом Политбюро, сидевшим в первом ряду, он понравился, зал взорвался аплодисментами, зритель штурмовал кинотеатры (официозная лента станет лидером годового проката). А газета «Кино» посвятит картине, за один день ставшей классикой, целые полосы, как будто не было авральных сводок, сомнений и грозных

* РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 343.

проработок. Коллеги, впрочем, приняли фильм неоднозначно, и лишь Эйзенштейн откликнулся на него хвалебной рецензией.

Фильм, явившийся, как НЛО, помимо приказов и смет, совершит чудо. Киностудия «Мосфильм», которая вчера еще была почти банкротом, окажется «передовой». Фильм радикально изменит государственную тиражную политику — ему дадут 900 копий (для сравнения: первый тираж «Броненосца “Потемкин”» — 42 копии, популярных «Веселых ребят» — 259 копий). Ромм навсегда станет классиком и, по его собственному свидетельству, любимым режиссером вождя. А картину будут показывать в табельные дни до самого конца советской власти.

На этом можно было бы завершить сюжет «с хорошим концом», но он имеет еще и «международный» аспект.

Тема проката советских фильмов за рубежом заслуживает специального внимания*, но я коснусь ее лишь в части «Ленина в Октябре». Фильм был показан как минимум во Франции и в США, где собрал 171 239 зрителей**. В Нью-Йорке его показывали в двух кинотеатрах — «Камео» и «Континенталь» (где демонстрировали новые советские ленты), и рецензент «Нью-Йорк таймс» Фрэнк Наджент написал: «...Хотя мы не могли себе представить, что хоть какая-то фаза революции осталась не прославленной советскими студиями — будь то заслуги армии или флота, рабочих, крестьян, женщин и детей, — стало очевидно, что мы ошибались. Каким-то образом мы прозевали самого вождя».

* Приведу хотя бы статистику проката советских лент из отчета за 1938 год, сохранившегося под грифом «Секретно». Список, помимо «Ленина в Октябре», состоит из 24 названий, среди них и документальные картины (например, «Папанинцы»). Количество стран (преимущественно европейских, но не были обойдены США, Индия, Китай, Япония, Палестина, Новая Зеландия и некоторые другие) достигает 27. Наибольшее количество фильмов было показано в США (57), наименьшее — в Швейцарии (1 — «Цирк»). Разумеется, скудные данные проката исчислены не в деньгах, а в количестве посетителей, поскольку прокат не был широким, тем более коммерческим; все же в США некий профессор Ганс Мамлок даже подал в суд за использование его имени в названии антифашистской картины «Профессор Мамлок», снятой по сценарию Фридриха Вольфа (см.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 343). Преемник Шумяцкого в руководстве ГУКа Дукельский обоснует «идеологический» уклон советского проката по сравнению с коммерческим («... Прежнее руководство ГУКа исходило главным образом из необходимости выполнения экспортных и валютных планов... это не оправдалось... размер выручки не должен был бы вытеснять политическую сторону вопроса... (см.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 48. Л.).

** РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Ед. хр. 343.

Как видим, автор не проявил должной почтительности к теме. Тем интереснее его оценка работы режиссера и актера: «Даже Голливуд не стал бы трактовать кого-либо из наших вице-президентов или собственных продюсеров с таким юмором и непринужденностью, какие светятся в этой советской биографии, делая ее одним из самых человечных и значимых фильмов из СССР»*.

«Наверное, — полагает автор (который заметил, разумеется, исторические передержки), — Ленин не таков, но Щукин убеждает, что он именно такой».

То, что авторам фильма удалось создать вовсе не канонического, а «народного вождя», который, подобно Чапаеву, заместил собою исторический персонаж Ленина и в котором просматриваются черты комические и фольклорные (что впоследствии и сделает его героем анекдотов), сомнению не подлежит. Почему именно такой Ленин подошел его преемнику в год Большого терра — иной вопрос.



* New York Times. 1938. 2 April.