

## ОБРАЗ «ПОТЬОМКІНСЬКИХ ДНІВ» В КІНЕМАТОГРАФІ

**Анотація.** В даній статті автор звернув увагу на такий значний феномен в радянському кінематографічному мистецтві як фільм С. Ейзенштейна «Броненосець «Потьомкін». Фільм був знятий з нагоди двадцятої річниці повстання матросів-«потьомкінців» на російському військовому флоті. На основі широкого кола залучених джерел та мистецькознавчих матеріалів аналізується історія створення фільму, історична об'єктивність твору та його вплив на становлення світового кінематографічного мистецтва.

**Ключові слова:** глядач, Ейзенштейн, матроси, монтаж, «Панцерник "Потьомкін"», революція, сцени, фільм.

«Всі інші кінотеатри Берліна в цю годину або зачинені, або ж збирають саму незначну кількість глядачів, а тут при вході - скупчення автомобілів. Поліцейські. Роззяви. Фільм «Панцерник "Орлов"», (так назвав Фейхтвангер «Панцерник "Потьомкін"» - авт.) демонструвався вже тридцять шість разів, по чотири сеанси в день. Тридцять шість тисяч берлініців вже бачили його. Але люди хвилюються, немовби їм зараз буде показано щось таке, на що очікує весь світ» [16, 531]. Так описав письменник Ліон Фейхтвангер в своєму романі «Успіх» реакцію жителів німецької столиці на фільм Сергія Ейзенштейна, який демонструвався в 1925 р.



А ось так приймав цей фільм Кленк, головний герой роману «Успіх», просякнутий консерватизмом та щирим патріотизмом разом з відчуттям болю за долю рідної Німеччини: «Адже ми теж відчували це наближення грози і теж занадто пізно стали вживати заходів. Правда, у нас не було такої різкої, що б'є по нервах, музики. Гидотна музика, але вона не відпускає вас з-під своєї влади. Звісно, цей мерзенний фільм потрібно заборонити. Це витончена агітація» [16, 532].

Фільм Сергія Ейзенштейна «Панцерник "Потьомкін"», – сама відома і одночасно сама невідома стрічка світу. Сама відома через те, що в

1952 р. Бельгійська Сінематека запропонувала 58-и режисерам Європи та Америки назвати десять найкращих фільмів в історії кіно, і в підсумковому списку «Броненосець «Потьомкін»» зайняв перше місце – його вибрала більшість режисерів. Через шість років в результаті відомого опитування кінокритиків, яке відбувалось в межах Всесвітньої виставки в Брюсселі, дванадцять кінострічок були названі кращими з «фільмів всіх часів та народів». І знову цей почесний список очолив «Панцерник "Потьомкін"» [21]. Чому ця стрічка невідома нашому поколінню? А через те, що протягом великого часу не існувало канонічного варіанту фільму. Але про це пізніше, спочатку про те, як цей фільм народився...

Закінчивши «Страйк» (рос. – «Стачка» – *авт.*) та розмірковуючи над темою наступною постановки, Ейзенштейн деякий час коливався, не знаючи, якому з двох творів віддати перевагу: екранізувати «Залізний потік» О. Серафимовича або «Першу конну» І. Бабеля. Обидва твори подобались йому яскравістю та багатством матеріалу для створення на екрані образу народу, який захищає досягнення Жовтневої Революції [1, 91].

Ці роздуми Сергія Ейзенштейна були перервані дорученням Ювілейної комісії ЦВК СРСР по святкуванню двадцятиріччя революції 1905 р. Комісія поставила перед Держкіно завдання – випустити до грудня 1925 р. низку фільмів про Першу російську революцію, в тому ж числі і велику епопею «1905 рік». Сценарій епопеї було доручено написати учасниці дожовтневого революційного руху, починаючому сценаристу Н. Ф. Агаджановій-Шутко, постановником був призначений С. Ейзенштейн [8, 37].

Стверджений комісією літературний варіант сценарія охоплював все різноманіття подій 1905 р.: тут були і кінець російсько-японської війни, і 9 січня, і селянські заворушення, і всеросійський залізничний страйк, і повстання у військах та на флоті, і події Червоної Пресні [14].

У постановочний колектив увійшли асистент режисера Г. Олександров, оператори Е. Тиссе, О. Левицький, Е. Славинський (в подальшому останні двоє вийшли з колективу), художник В. Рахальс та група колишніх акторів Пролеткульту М. Штраух, А. Антонов, О. Левшин та В. Гоморов, які виконували обов'язки вторих асистентів та помічників режисера [21].

Знявши протягом літа низку епізодів в Ленінграді та Одесі, Ейзенштейн переконався в неможливості закінчення стрічки до ювілейних днів та запропонував керівництву Держкіно замість постановки епопеї «1905 рік», розгорнути в самостійний фільм один з її епізодів, а саме епізод, присвячений повстанню на панцернику «Князь Потьомкін-Тавричеський» (в сценарії Агаджанової цей епізод займав чотири кадри із загальної кількості в вісімсот) [19, 216].

Отримавши дозвіл, Ейзенштейн склав план майбутньої картини, в котрий включив початок повстання на кораблі, захоплення влади на «Потьомкіні» матросами, прихід броненосця в Одесу та братання команди з народом, розстріл на одеських сходах та зустріч «Потьомкіна» з адміральською ескадрою. По цьому плану і відбувались зйомки [11, 43].

Сам режисер згадував так про ці зйомки: *««Панцерник "Потьомкін"», був створений до двадцятої річниці революції 1905 р., він мав бути закінчений до грудня 1925 р., в нас було всього три місяця часу. Я вважаю, що і в Німеччині (де тоді кінематографічна техніка була на високому рівні – авт.) такий строк вважається рекордним. Для монтажу мені залишалось два з половиною тижня, а всього було необхідно змонтувати 15 тис. метрів»* [20, 3].

Але незважаючи на всі труднощі, фільм був знятий за три місяця та в грудні 1925 р. продемонстрований на урочистому засіданні в московському Великому театрі.

Цей фільм С.М. Ейзенштейна потрібно розглядати в загальному кінематографічному наративі творчості автора. Тематично та ідейно «Панцерник "Потьомкін"», продовжував лінію «Страйку». Так само як і в «Страйку», цей фільм повинен був розповісти про вирішальний соціальний рух після Першої Світової війни та пролетарських революцій. Але, на відміну від дещо аморфної першої стрічки, «Панцерник "Потьомкін"» був найдосконалішим кінотвором свого часу, в якому нове революційне наповнення виражалось в сміливій новаторській формі, яка органічно виникла з нового змісту фільму [9, 531].

Повсталий панцерник в фільмі С. Ейзенштейна був не просто бунтівним кораблем. Це був образ повсталого народу, який єднається з таким ж самими поневоленими народами світу. Звучить заклик: «Підняти сигнал: приєднуйтесь до нас! Приєднуйтесь... до нас», – пишеться в

титрах. І далі: «Через голови царських адміралів гриміло братерське «Ура!»».

Може здатися, на перший погляд, що цей фільм присвячений одному повстанню, на крайній випадок, подіям одній революції в межах однієї держави. Але не будемо забувати, що на дворі був тільки 1925 р., коли І. Сталін ще не закріпився у владі, лунали заклики до світової революції, основним ідеологом якої був Лев Троцький [15]. Без розуміння цієї особливості досить складно повною мірою оцінити загальносвітове звучання нового фільму великого радянського митця.

Стрічка була насичена суворим реалізмом. Як і кращі епізоди зі «Страйку», «Панцерник...» був знятий режисером з максимальною правдивістю. В фільмі розповідалось про жорстокі речі, в ньому автор намагається тримати глядача під важким емоціональним пресом [3]. І разом із цим, фільм наповнений палким оптимізмом, вірою у перемогу, впевненістю в завтрашньому дні: наприклад, кадри яликів, що у великій кількості пливають від одеського берегу до броненосця – це яскравий символ відриву від консерватизму та початок шляху до свободи, кращого життя, в майбутнє...

Фільм відзначався композиційною стрункістю. Всі його частини гармонійно поєднані між собою та створюють єдине ціле.

У відношенні знімальної техніки «Панцерник "Потьомкін"», був прямим запереченням методу «монтажа атракціонів». І тут потрібно відзначити новаторство С. Ейзенштейна [7, 8]. Він взяв краще з західної кінематографічної техніки (видовищність) та приклав це на традиційні для радянського мистецтва психологізм та моралізаторство.

По своїй структурі «Панцерник "Потьомкін"» був близьким античній трагедії з усіма атрибутами класичної драматургії: зав'язкою, пригодами, кульмінацією та розв'язкою. При цій близькості до традиційної драматичної структури у фільмі відсутній центральний образ-характер. Головний герой фільму – це екіпаж корабля, матроси – робітники та селяни, переодягнуті у військову форму, одесити на березі [2].

Фільм є досить тенденційним. Це відзначав і сам його автор, Сергій Ейзенштейн: *«Що стосується моєї точки зору на кіно загалом, то я повинен зізнатися, що потребую ідейної спрямованості та певної тенденції. На мій погляд, не уявляючи ясно – «навіщо», не можна розпочинати роботу над фільмом. Не можна щось створити, не знаючи,*

*якими конкретними почуттями та пристрастями бажаєш «спекулювати» - я прошу пробачення за подібний вислів, він «некрасивий», але фаховий та гранично точний. Ми підстьобуємо пристрасті глядача, але ми також повинні мати для них і клапан, громовідвід, цей громовідвід – «тенденція». Відмова від спрямованості, розсіювання енергії я вважаю найбільшим злочином нашої епохи» [20, 2].*

Щодо відсутності в його фільмі акторів, автор говорив так: «В «Панцернику "Потьомкін"», акторів немає, в цьому фільмі є тільки справжні люди та завданням його постановника було – знайти потрібних людей. Вирішували не творчо виявлені здібності, а фізичний вигляд. Можливість працювати так є, звичайно, лише в Росії, де все є державною справою. Гасло «Всі за одного – один за всіх!» стояло не тільки на екрані. Якщо ми знімаємо морський фільм, до наших послуг весь флот, якщо ми знімаємо батальний – з нами усюди Червона Армія. Якщо річ йде про сільськогосподарську стрічку – допомагають відповідні установи. Справа в тому, що ми знімаємо не для себе, не для інших... а для всіх нас» [20, 3].

Звісно, що С. Ейзенштейн дещо помилявся, але він відобразив основну суть – це те, що фільми в СРСР знімались державою, а не режисерами, або студіями. В цьому були і певні позитиви, з точки зору залучення ресурсів, але й була величезна проблема (особливо за сталінських часів) творчої свободи митців [16, 531].

Серед технічних новинок С. Ейзенштейна був ще й такий монтажний прийом як «гальмування часу». Наприклад, він був застосований в сценах із розстрілом матросів та при зустрічі «Потьомкіна» із ескадрою. Режисер змусив працювати на емоційне розкриття ідеї фільму не тільки образи людей – екіпаж повсталого панцерника, жителів Одеси, скупчення на сходах вояків, козаків, – але й природу (чого коштує тільки самий перший кадр фільму), морські пейзажі та одеський мол [2]. Були застосовані перші спецефекти: червоний прапор, повсталі леви. Цей та багато інших прийомів увійшли в арсенал художніх засобів світового кінематографу; в стрічці камера вперше стала рухатись (коляска на сходах, зустріч панцерника з ескадрою) [13, 356]. Сергій Михайлович показав себе ще й майстром деталі, яка органічно включена в драматургію твору: пенсне лікаря, машинне відділення судна, манометри тощо.

Завдання Ювілейною комісією Сергій Ейзенштейн виконав досить вдало: у фільмі дійсно були показані основні характерні риси Першої

російської революції. Вже згадуваний нами письменник Ліон Фейхтвангер згадував про цей фільм так: *««Панцерник "Потьомкін"» досягає мети, котра можлива тільки для найдосконалішого витвору мистецтва і не може бути досягнута шляхом розповідним чи наукового опису. Він відтворює специфіку російської революції 1905 р., почуття її необхідності, її ентузіазму. Цим він підкорює і тих, хто коливається, і супротивників»* [16, с. 568].

Вихід «Панцерника "Потьомкін"» на екрани супроводжувався вражаючим впливом на передову частину кіноаудиторії [17]. Новизна та незвичність форми, відсутність індивідуальних образів-характерів викликали в перший момент стриману реакцію. Але потім критика вітала «Потьомкіна» як найбільше досягнення радянського мистецтва [8, с. 36].

*«Я вже не настільки палаю пристрастями, щоб в достатній мірі оцінити працю Ейзенштейна, - писав поет Микола Асеев. – Я надто косо дивлюсь на власний ентузіазм, щоб знайти гарячі та яскраві слова для привітання ряднської кіносправи з великою та справжньою перемогою. Перемога ця не тільки в тих чи інших ефектно показаних кадрах, не тільки в чудовій техніці, фотографії т типажі. Перемога у високому рівні культури, котрий відмічено зараз цим фільмом. Новий герой введений в свідомість глядача...»* [15].

У Веймарській Німеччині, де ще була свіжа пам'ять про розгром Гамбургського повстання 1923 р. показ «Панцерника...» перетворився на величезну політичну подію. Майже в усіх німецьких газетах були дуже позитивні відгуки на цю стрічку [17]. А в Голандії, незважаючи на всі заходи цензури, після просмотру матросами цього фільму, на кораблі «Сім провінцій» піднялось повстання [21].

Про визнання режисерського таланту Ейзенштейна світовою спільнотою свідчать вислови на його адресу та адресу його фільмів багатьох іноземних митців.

Так, наприклад, відомий італійський режисер середини минулого століття Джузеппе Де Сантіс так висловлювався про творчість С. Ейзенштейна та безпосередньо про досліджуємий нами фільм: *««Панцерник "Потьомкін"», був одним із найважливіших фільмів, які зіграли велику роль в формуванні італійського кіномистецтва. Ейзенштейн вперше показав нам закони кінематографічної форми. Мистецтво Ейзенштейна несе, і це дуже важливо, особливе світосприйняття. Італійсь-*

*ке кіномистецтво дивиться на Ейзенштейна як на свого вчителя. Мені здається, що картина Ейзенштейна мала вплив на все світове мистецтво» [14].*

Інший італійський режисер, Кавальканті, писав: *«Поява «Панцерника "Потьомкін"» означає початок нового періоду в історії кіно, періоду правди та життя. Фільм цей коливає всі основи кіно» [15].*

Чарлі Чаплін назвав «Потьомкін» найкращою стрічкою в світі. Дуглас Фербенкс, після перегляду фільму сказав: *«Це найсильніша кінодрама, що я бачив» [13, с. 331].*

Французський кінокритик Леон Муссінак відзначав: *«Твір найсильніший, найвишуканіший, коли-небудь створений кінематографією. Ніколи ще фільм не досягав такої динаміки, не виявляв такої патетичної правди. Про цей шедевр можна казати, що він є першим твором епічного жанру в кінематографії. Він збуджує найглибші людські почуття та зводить їх на моральну висоту» [13, с. 324].*

Як вже зазначалось нами вище та підтверджується наведеними висловами, режисер з оператором намагались максимально точно зобразити на екрані історичні факти. І це підтверджується численними споминами як їх самих, так і їх сучасників. Сьогодні, через 105 років після революції та 85 років після зйомок фільму можна дуже довго вести дискусії не тільки щодо історичної відповідності фільму, але навіть щодо подій Першої російської революції взагалі, це пов'язано з декількома аспектами, а саме з плюралізмом у методологічних підходах, з одного боку, а з іншого, джерельна база дослідження може розширюватися за рахунок уведення в науковий обіг нових джерел і реінтерпритації вже відомих джерел.

Наприклад, такий публіцист як Сергій Нехамкін в своїй статті взагалі доводить думку про те, що у повстанні винуватий ... судновий лікар С. Смірнов, бо він не забажав визнати поганим м'ясо. Саме після цього й почалося повстання. Щодо такою версії ще Л. Фейхтвангер в своєму романі досить гротескно зображає тих осіб, які вважають, що повстання на броненосці було спричинено тільки гнилим м'ясом [10]. Такі версії є спробою нівелювати не тільки певні історичні теорії, але навіть й історичні факти. Чому ж тоді повстання «Потьомкіна» було підтримане ще й на «Георгії Победоносці»? Чи там теж було гниле м'ясо та «впертий» лікар?

Сьогодні існує безліч подібних версій; в них знаходять своє відображення не тільки різноманітні психологічні, соціальні установки, а й навіть національні та цивілізаційні підходи до проблеми повстання, причому не тільки на броненосці, а на інших суднах Чорноморського флоту за часів Російської імперії [5]. І їх критика є важливою справою в спростуванні не стільки історичних, скільки сучасних політологічних конструктів. Чому ми звертаємо увагу на такі «дрібниці» в контексті дослідження історії фільму? А через те, що від таких дрібниць залежить наше власне відношення до самої стрічки, залежить, чи є релевантним (відповідним) кінематографічний образ повстання історичній дійсності, залежить, наскільки фахово діяв режисер при зйомках історичної епопеї, пояснює причини застосування того чи іншого прийому в самій стрічці.

На думку новітнього дослідника творчості С. Ейзенштейна Наума Клеймана, сучасники доволі рано визначили одну із самих істотних характеристик фільмів цього режисера: їх історизм [6]. Це відмічали кращі критики в рецензіях на всі його роботи. Про це писав С. Ейзенштейн у 1928 р. Стефан Цвейг після проглянутого «Жовтня», переконуючи режисера зробити цикл фільмів по історії Росії, – від формування самодержавства до його падіння. А. Жан Кокто парадоксально заявляв, що справжніми істориками є Олександр Дюма та Ейзенштейн. Зрозуміло, що він перш за все мав на увазі переконливість та цікавість показу минулого для широкого загалу [6].

С. Ейзенштейн в перших своїх стрічках «Страйк», «Панцерник Потьомкін» та «Жовтень» – відмовився від посередництва традиційних «історичних» аксесуарів не тільки тому, що фільми торкались зовсім близького минулого та зовнішній вигляд країни та людей майже не змінився до моменту зйомок. Він залишив сюжет як такий – «story» – в ім'я «history» (історії), яку він прагнув показати безпосередньо, в її закономірному, як він вважав, розвитку [6]. Може саме цим і пояснюються його відходи від жорсткого викладу фактажу та введення у фільм таких сцен, які не відбувались насправді: той самий розстріл на Приморських сходах, брезент, яким накрили матросів тощо. Цим же пояснюється і відсутність багатьох справжніх моментів: наприклад, відспівування Г. Вакуленчука та охорона козаками церемонії його поховання.

На початку статті ми звернулись до художнього твору, щоб рельєфно зобразити сприйняття тогочасним суспільством одного з найяскраві-



ших фільмів ХХ ст. Тепер, наприкінці статті, з того ж роману наведемо приклад впливу майстра на людську свідомість тільки силою мистецтва: *«Невже міністр Кленк – лагідна, миролюбна людина? Наврядчи воно є так. Він здорово посміявся б, дізнавшись, що в ньому можна навіть припустити щось подібне. Він, груба, дика, войовнича людина, не схильна до ніжності. Про що ж він думає, в той момент як бунтівний корабель пливе назустріч зарядженим гарматним дулам? А він всією силою свого бурхливого серця жадає: «Не стріляйте!» [16, 535].*

Фільм за всю свою 85-ти річну історію не мав чіткої каноничної версії. В 1925 р. після продажу стрічки до Німеччини та її перемонтажу режисером Пілем Ютці, «Панцерник "Потьомкін"» вийшов в світовий прокат в відмінній від авторського задуму версії. У 2005 р. під загальним керівництвом Фонда «Німецька Кінематека» та при участі Bundesarchiv-Filmarchiv (Берлін), British Film Institute (Лондон), Держфільмофонду (Москва) и Російського державного архіва літератури и мистецтва (РДАЛМ, Москва) авторський варіант Ейзенштейна був ретельно реконструйований [12]. В ході реставрації були відновлені загублені раніше кадри та титри. Відновлені оригінальні слова Л. Троцького в пролозі стрічки (в більш пізніх виданнях «Панцерника..» вони були замінені на цитати В. Леніна). Музику спеціально до оновленої стрічки написав композитор Едмунд Майзель, аранжування оригінальної музики виконав дирижер Хельмут Іміг [4].

Наприкінці наведемо наступний вислів самого режисера, в якому, найкраще виражена та основна думка, означена головна мета, яка була втілена Сергієм Ейзенштейном в його знаменитому «Панцернику "Потьомкін"»: *«Мене критикують за те, що «Панцерник» занадто патетичний, до речі, в тому вигляді, в якому він був показаний німецькому глядачу, сила його політичної спрямованості була дуже ослаблена. Чи ми не люди, чи в нас немає темперамента, чи в нас немає пристрастей, чи в нас немає завдань та цілей? Успіх фільму в Берліні та у всій післявоєнній Європі, зануреної в присмерки нестабільного status quo, повинен був пролунати заклик до існування гідного людства. Чи такий пафос не виправданий? Потрібно підняти голову та навчитись почувати себе людьми, потрібно бути людиною, стати людиною – не більшого та й не меншого потребує спрямованість цього фільму» [20, с. 5].*

### Джерела та література:

1. Аксенов И. А. Сергей Эйзенштейн. Портрет художника / Общ. ред., послесл. и коммент. Н. И. Клеймана. – Москва, 1991. – 128 с.
2. Виноградов В. Теории Эйзенштейна в контексте постмодернистской стратегии // Киноведческие записки. – Москв. – 2004. – № 68 // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://www.kinozapiski.ru/article/5/>
3. Виноградов В. Эйзенштейн и Шопенгауэр. К вопросу влияния // Киноведческие записки. – Москва. – 2006. – № 78 // <http://www.kinozapiski.ru/article/858/>
4. Имиг Хельмут Майзель прежде всего / Перевод Анны Кукес // Киноведческие записки. – Москва. – 2005. – № 7 // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://www.kinozapiski.ru/article/346/>
5. Кардашев Ю. П. Восстание. Броненосец «Потемкин» и его команда. – Киров: Дом печати – Вятка, 2008. – 544 с.
6. Клейман Н. Что моделирует искусство Эйзенштейна? // Киноведческие записки. – Москва. – 2000. – № 46 // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://www.kinozapiski.ru/article/634/>
7. Костроменко В. В. Аннотированный справочник по фильмам снятым на Одесской киностудии и других кинопроизводствах Одессы: 1919-2002. – Одесса, 2002. – 654 с.
8. Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934. – Москва, 1967. – 584 с.
9. «Начинается его третья жизнь ...». Обсуждение фильма Ренни Бартлетта «Эйзенштейн» в редакции «Киноведческих записок». Участники: Наум Клейман, Леонид Козлов, Нина Дымшиц, Александр Трошин, Нея Зоркая // Киноведческие записки. – 2001. – № 54 // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://www.kinozapiski.ru/article/623/>
10. Нехамкин С. Доктор лучше знает // Аргументы недели. – 2010. – № 23 (213). – 17 июня. – С. 7.
11. Островский Г. Л. Одеса, море, кино. – Одеса, 1989. – 182 с.
12. Паталас Энно «Хождение по мукам» «Броненосца «Потемкин»». О новой «берлинской редакции» картины Эйзенштейна // Киноведческие записки. – Москва. – 2005. – №72 // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://www.kinozapiski.ru/article/345/>
13. Садуль Жорж Всеобщая история кино. – Москва: Искусство. – Т. 4. Послевоенные годы в странах Европы. 1919-1929. – Москва, 1982. – 528 с.
14. Сергей Эйзенштейн. Документальный фильм. – 1958 // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://net-film.ru/ru/film-4995/>

15. Советское кино 20-х годов // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://russkoeokino.ru/books/sovokino/sovokino-0001.shtml>
16. Броненосец «Орлов» // Фейхтвангер Л. Успех. – Кишинев, 1971. – С. 531-536; 568-573.
17. Шмиц Оскар «Броненосец «Потемкин»» и тенденциозное искусство // Киноведческие записки. – Москва. – 2002. – № 58 // Электронный ресурс [Режим доступа]: <http://www.kinozapiski.ru/print/286/>
18. Эйзенштейн С. Как я стал режиссером. – Рига: Госкиноиздат, 1946. – 340 с.
19. Эйзенштейн С. Мемуары / Сост., пред., коммент. Н. И. Клеймана. – Москва: Труд, 1997. – Т. 1. – 432 с.
20. Эйзенштейн С. С. Эйзенштейн о С. Эйзенштейне, режиссер кинофильма «Броненосец Потемкин» // Электронный ресурс [Режим доступа]: [www.litru.ru/?book=72820&description=1](http://www.litru.ru/?book=72820&description=1)
21. 105 и 85 лет назад // Электронный ресурс [Режим доступа]: [www.nashenasledie.livejournal.com/414799.html](http://www.nashenasledie.livejournal.com/414799.html)

*Ivan Fokin*

### **Image of “The Potemkin’s days” in cinema**

*In this article author paid regard to such considerable phenomenon in a Soviet cinematographic art as Serhij Eyzenshteyna’s film «Ironclad «Potemkin»». This movie was made on the occasion of 20-th anniversary of sailor’s revolt on the Russian military fleet. On the basis of wide circle of sources and art materials history of film-making, historical objectivity of work and influence of movie is analyzed.*

*Keywords: spectator, S. Eyzenshteyn, sailors, editing, «Ironclad "Potemkin"», revolution, stages, film.*