



Борьба за Дальний Восток в интерпретации братьев Васильевых

М.А. Ростockая

кандидат искусствоведения, доцент

Фильм братьев Г. и С. Васильевых «Волочаевские дни» анализируется как яркий образец пропагандистской культуры второй половины 1930-х годов. Раскрывается, как на основе трансформации фактов и воспоминаний участников исторических событий создавался идеологический миф, где успех фильма у зрителей обоснован его связью с народной культурой.

пропагандистский фильм,
коллективная память, кино
тоталитаризма,
социалистический реализм, Дальний Восток, японская интервенция, фольклоризм

Братья Г. и С. Васильевы, создатели знаменитого фильма «Чапаев», и по сей день фигурируют в общественном сознании как авторы одного фильма. Однако современная тенденция оценивать кинематограф не только как искусство, но как важнейший феномен культуры формирует новый интерес к их творчеству, продиктованный стремлением рассмотреть в нем признаки канона советского пропагандистского фильма. При анализе их кинопроизведений, созданных в эпоху Сталина, необходимо принимать во внимание общекультурный, политический и социальный контексты тоталитаризма первых десятилетий XX века.

К середине 1930-х годов роль кинематографа в строящемся советском обществе определяется идеологической функцией. Метод социалистического реализма позволяет создавать на экране интерпретацию реальности, в которой человек способен достигать ирреальных состояний и высоких целей, недостижимых в обыденной действительности. Зритель же, погружаясь в экранное пространство, обучается технологиям поведения советского человека, моделирует свои будущие поступки, определяет принципы жизненного выбора. Приступая после «Чапаева» к новому фильму, Васильевы писали о своем методе как о приближении к социалистическому реализму, а свой стиль характеризовали как «максимальную выразительность при максимальной простоте». Их «Чапаев» рассматривался в качестве величайшего достижения советской культуры¹ не только партийными чиновниками, но и выдающимися кинематографистами разных поколений — от С.М. Эйзенштейна, славившего

¹ «Лучший фильм советской кинематографии» — так оценивала фильм власть в лице министра кинематографии Б. Шуляцкого. Цит. по: Шуляцкий Б. Кинематография миллионов. Опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 148.

фильма на историческом совещании работников кино 1935 года, до М.М. Хуциева, признававшегося, что именно с этого фильма началась его любовь к кино. Создатели канонического шедевра и в следующем своем фильме не собирались отступать от намеченной художественно-идеологической линии.

Гражданин шестой части мира

В 1937 году создатели «Чапаева» вновь обращаются к теме гражданской войны, подчеркивая при этом, что отнюдь не только «исторический фильм» они хотят создать, что их занимает день сегодняшний и даже завтрашний². «В мире так беспокойно... Какой же фильм должны мы дать народу сейчас, сегодня?»³. И они пишут сценарий «Дальний Восток».

Особое внимание к теме дальневосточных районов России было связано в советском кинематографе с необходимостью сформировать идентичность советского человека как гражданина шестой части мира. «Шестая часть мира» — так назывался фильм Д. Вертова 1926 года, вся риторика и образность которого внушала зрителю, что он живет в стране с богатейшими ресурсами и все это — хлеб, пушнина, зерно, цемент, масло и т. д. — принадлежит каждому советскому человеку. В 1930-е годы над темой Дальнего Востока работают лучшие режиссеры: А.Г. Зархи и И.Е. Хейфиц снимают фильм «Моя родина», А.П. Довженко — «Аэроград». Названия картин этих кинорежиссеров и сценарий к фильму «Дальний Восток» братьев Васильевых акцентировали внимание на географическом пространстве страны, где речь шла о созидании и защите интересов родины, простирающейся до дальневосточных рубежей. Фильмы Довженко и Васильевых широко приветствовались в печати, однако кинолента «Моя родина», вопреки зрительскому успеху, была объявлена на всю страну газетой «Правда» вредной и была запрещена.

Этот запрещенный фильм, созданный в 1933 году и первоначально называвшийся «Люди ОКДВА⁴», рассказывал о конфликтах между китайскими властями, белогвардейцами и красноармейцами на КВЖД⁵. В центре внимания была история бедняка китайца Вана, темного, забитого, далекого от политики, насильственно отправленного сражаться против Красной Армии. Попав в плен и испытав сочувствие, доброту и заботу красноармейцев, Ван начинает новую — светлую и осмысленную — жизнь. Зрителю пришелся по душе нравственный антимилитаристский посыл фильма: враждовать неестественно, естественно заботиться о ближнем, помогать людям в беде. В одной из сцен картины едва начавший ходить малыш развязывает

² Братья Васильевы Г. и С. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 258.

³ Там же. С. 166.

⁴ ОКДВА расшифровывается как «Особая Краснознаменная Дальневосточная армия». — Прим. авт.

⁵ КВЖД — аббревиатура словосочетания «Китайско-восточная железная дорога». — Прим. авт.

веревки на пленном и кормит его из собственной соски молоком, что вызывает ярость белогвардейца. Ребенок, Ван, красноармейцы — простые, невинные, открыты и душевны. А белогвардейцы, выходящие из высшего класса, — жестоки, алчны, исполнены ненависти и злобы. В репликах красноармейца авторы исповедуют *новое понимание героя* («Иногда героизм заключается в том, чтобы не стрелять, когда хочется»), *идею единства всех добрых людей* («Не в глазах, брат, дело», — говорит красноармеец, когда ему указывают на чуждую узкоглазость китайца). При этом недопустимое поведение демонстрирует белогвардеец: например, сдирая сапоги с мертвого человека в выжженной деревне, он, отвечая на вопрос: «Учительница?», пренебрежительно произносит — «Жидовка». Или когда Ван просит у спасшего его Васьки оружие, чтобы убить своего врага, тот дает ему деревянную ложку — символ мирной и сытой жизни, за которую воюют красные и которая неизбежно осуществится.

Как рассказывал режиссер И.Е. Хейфиц: «...оказывается Сталин, как нам потом объяснили, произнес на заседании Политбюро свою известную фразу о том, что “на удар поджигателей войны мы ответим тройным ударом”». А так как кончался наш фильм тем, что Красная Армия, завершив операцию, возвращается обратно на свою территорию, открыв склады для китайской бедноты и раздав рис, это было трактовано как толстовство, и что мы показали в этой картине якобы непротивление злу, хотя картина была посвящена совсем другим проблемам: проблемам интернационализма, с нашей стороны были китайцы, и с той стороны были китайцы, в главной роли был солдат, который никак не мог понять сущность этой интернациональной философии»⁶.

Выбор братьев Васильевых дальневосточного материала и воинственный пафос фильма определялись социополитической напряженностью, усиливающейся в 1930-е годы в этом удаленном от центра регионе Страны Советов. Государство закрыло восточную границу на замок, увеличило численность погранвойск, резко ограничило доступ иностранцев в приграничные зоны, системно и последовательно проводило «стерилизацию» края, депортируя корейцев и китайцев и жестко устраняя все неблагонадежные элементы, выявленные в результате паспортизации 1933–1934 годов.

Партия и народ создают фильм

Работа над фильмом о разгроме японской интервенции на Дальнем Востоке в первые годы советской власти была начата еще в 1935 году. По словам режиссеров, замысел подсказала

⁶ Цит. по фильму «Я вспоминаю... Иосиф Хейфиц рассказывает» (реж. Н. Тихонов, 1991). В 2 ч. Ч. 1. — Прим. авт.

сестра Ленина, Мария Ильинична Ульянова. И поскольку мы не находим свидетельств этой встречи и беседы, это признание можно рассматривать не столько как историческое, сколько как символическое — идея была продиктована ленинской партией. Уже с января 1936 года пресса широко освещала новый проект великих создателей «Чапаева». Особое внимание в публикациях уделялось достоверности событий будущего фильма, участию всей страны в его создании⁷. Тщательное изучение авторами документального материала, исповедуемая ими праведная патриотическая идея — все свидетельствовало о той Правде с большой буквы, которая была ключевым понятием большевиков. И изменение первоначального названия фильма на прокатное «Волочаевские дни» было продиктовано не только тем, что полгода раньше в прокат вышла лента «На Дальнем Востоке» о строительстве пограничной дороги, а скорее стремлением указать на историческую достоверность произведения, рассказывающего о фактических событиях прошлого. И хотя в фильме нет реальных исторических фигур и хроникально точных описаний, указание времени (первоначальный титр сообщает о 1918 году как начале повествования) и места (Волочаевск) создавали у массового зрителя ощущение правды.

Материал компоновался не столько из архивов, сколько черпался от реальных участников событий. Два месяца режиссеры изучали Дальний Восток, проехали Хабаровск, Волочаевск, Спасск, Владивосток, Сучан, Благовещенск и другие города. Газеты рапортовали об их общении как с бывшими партизанами, так и с реальными стахановцами, свекловичницами и т. д., то есть будущими зрителями. Ожидания массовой аудитории во многом предопределяли характер будущего произведения, «максимальную простоту» искусства для народа. Васильевы благодарили бывших партизан за то, что те откликнулись на их просьбу, прислали множество писем-воспоминаний в редакцию «Тихоокеанской звезды».

Главными же свидетелями были высокопоставленные участники Волочаевских боев — военный министр ДВР В.К. Блюхер и член военного совета Восточного фронта Дальневосточной республики П.П. Постышев. Оба они, в 1938 году, вскоре после выхода фильма, будут репрессированы — Блюхер забит насмерть в Бутырской тюрьме, посмертно лишен звания маршала и приговорен к смерти, Постышев вместе с женой расстрелян. Мемуары Павла Петровича Постышева, опубликованные в конце 1920-х годов, могут дать некоторое представление о воспоминаниях, которыми член Политбюро ВКП(б) делился с

⁷ Газеты писали о добровольном и бескорыстном участии населения в создании фильма, о крайнем энтузиазме. Пресса Лути отмечала: «Люди работали самоотверженно. На одной съемке обнаружилось, что из-за порчи какой-то детали вот-вот потухнет дуга прожектора. Это грозило срывом съемки. Тогда боец-прожекторист сжал испорченную деталь пальцами и не отпускал ее, несмотря на то, что деталь была раскалена. Перчатка оказалась прожженной, но боец поддерживал свет до конца съемки». — *Прим. авт.*

прославленными режиссерами. Рассказанное им войдет в фильм в идеологически обработанном виде.

Братья Васильевы писали, что взялись за «сложные политические темы, которые имеют огромное значение для сегодняшнего дня»⁸, чтобы формировать сознание и коллективную память молодого советского общества. Даже работая над «Чапаевым» и создавая образы реальных исторических фигур, событийных фактов, они оставляли за собой «право трактовать эти события с той точки зрения, которая нам кажется наиболее правильной»⁹. В фильме о Волочаевских боях персонажи выступали от имени социальных групп, которые Васильевы в интервью перечисляли: рабочие сучанских шахт, крестьяне таежных деревень, матрос, старый порт-артурский солдат, рабочий-большевик. В условиях репрессий и рушившихся репутаций, превращений вчерашних героев в предателей образ большевика мог быть только условным и обобщенным. К репрессиям добавим еще расстрелы — в год создания фильма был расстрелян первый председатель Правительства ДВР А.М. Краснощеков, в год выхода фильма — председатель Комитета по делам искусств Б.З. Шумяцкий, имевший непосредственное отношение к дальневосточным событиям, в 1920 году он был председателем Совета министров ДВР.

«Наши герои — это люди, каждый из них своим индивидуальным путем идет к одной общей цели и цель эта — победа над врагами молодой советской страны, — говорили в интервью Васильевы газете “Кировский рабочий” 3 января 1938 года. — Мы хотим, чтобы наша картина <...> будила ненависть к врагу, звала каждого честного советского человека, весь советский народ — еще теснее сплотить свои ряды вокруг своего правительства, коммунистической партии и ее вождя — тов. Сталина». А 18 января 1938 года газета «Советская Белоруссия» писала: «Фильм,

воспевающий ненависть к врагу, зовущий к бдительности, был горячо принят присутствующими на просмотре. В зрительном зале не раз гремели аплодисменты, выражающие твердую волю советского народа дать сокрушительный отпор любому врагу, откуда бы он ни вздумал посягнуть на священную землю нашей великой родины».

⁸ Братья Васильевы Г. и С. Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 257.

⁹ Там же. С. 138.

Образ врага:
Л. Свердлин в роли
полковника японской
армии Усиджимы



Фильм, обучающий «любви и ненависти», вышел в январе 1938 года, а уже в июле шли бои на озере Хасан, через год — на Халхин-Голе.

Мифологизация истории

Главное отступление от исторической правды во имя коллективной памяти касалось переосмысления конфликта Волочаевских дней. Волочаевский бой в феврале 1922 года, состоявшийся между народоармейцами и белоповстанцами, был решающим сражением гражданской войны. Несколько позже, в 1928 году, на вершине сопки Июнь-Корань был сооружен музей, увенчанный фигурой красноармейца-победителя. В 2012 году разрушенный за постсоветское время мемориал реконструировали и рядом воздвигли часовню иконы Божией матери «Умягчение злых сердец». В выступлении губернатора ЕАО А. Винникова по случаю открытия часовни говорилось о необходимости примирения, о том, что за романтической сказкой, навязанной идеологией победителей, скрыта неимоверная цена победы. В этом противостоянии было убито около тысячи белых и красных. В фильме же звучит песня, характеризующая это событие:

*И останутся, как в сказке,
Как манящие огни,
Штурмовые ночи Спасска,
Волочаевские дни.*

Братья Васильевы создали свою сказку — о битве русского народа с иноземными захватчиками. Именно поэтому и нужно было начать сюжет «Волочаевских дней» с событий 1918 года, даты, когда началась японская интервенция. Многие сюжетные линии фильма достоверны — это и провокационное убийство японских граждан 1918 года, и японская оккупация, и переговорный процесс, и эвакуация японских войск с территории ДВР в 1922 году. Но все-таки тема гражданской войны в фильме оказывается на втором плане. И хотя в стране продолжалась ожесточенная борьба с внутренним классовым врагом, в идеологическом кинематографе, в условиях мировой войны, требовалось создание яркого образа внешнего врага.

В фильме есть сцена, где есаул судит старого георгиевского кавалера за то, что его сын удрал к «красной сволочи». В сценарии это описывается так: «Тихо стоят позади люди. И в этой тишине отчетливо звучат (выделено мною — М.Р.) слова старика:

— Так, ведь, и красные, ваше ско-родь, не японцы (выделено автором) какие-нибудь!..».

В другой сцене, где партизаны, потерявшие своего товарища, сетуют, что беляки обманули их, появившись в фуражках с красной полосой и прикинувшись красными, большевик Андрей объясняет: «Солдаты эти — с красными околышами — новый и более опасный враг — японцы!»

Эти сцены — отчетливое свидетельство того, что реальная оппозиция красных и белых сменяется кинематографической версией — оппозицией русских и иностранцев. Отметим, что в фильмах «Моя родина» и «Аэроград», снятых ранее, в 1933-м и 1935-м, прежде всего драматизировался внутренний конфликт. Японские диверсанты в фильме Довженко растворялись в массе врагов советской власти — кулаков, белогвардейцев, староверов. Самой пронзительной сценой фильма, имеющей воспитательное значение, было безжалостное убийство, совершенное по идейным причинам главным героем по прозвищу «Тигриная смерть» своего старого друга-старовера Степана Худякова.

В целом кинематограф 1930-х годов формировал настроенно бдительное отношение советских людей к иностранцам. И в последующие годы советского кино иностранцы будут часто представлять как агенты разведок, одержимые коварной целью захвата богатств нашей страны. Фильм «Волочаевские дни» открывается сценой, где японский военный лжет американскому журналисту о цели своего пребывания в России: «Я приехал собирать незабудки. Я не только военный, но еще и ботаник...».

В другой сцене японские унтер-офицеры раздают подарки толпе наивных крестьян. «Тут были банки с консервами, куски шелка... Женщинам — бусы и ожерелья... Детям раздавали игрушки». «И вся толпа простерла руки вперед, со слезами благодаря своих благодетелей...». Но как оказалось, это была съемка, и все «подарочки»

японцы ловко уложили обратно в корзины. Образ лицемерной доброты захватчиков, раздающих подарки, глубоко укоренится в отечественной пропагандистской культуре.

Братья Васильевы, умеющие как никто создавать образ яркого героя, в «Волочаевских днях» намеренно затеняют образ большевика (Н. Дорохин). Он лишен лидерских и харизматичных



Л. Свердлин в роли полковника японской армии Усиджимы. Аллегория японца-врага

качеств Чапаева, отличается от других персонажей лишь сдержанностью, спокойствием нрава, рассудительностью и ответственностью, напоминая прозаического Фурманова. Все



Л. Свердлин в роли полковника японской армии Усжимы. Кадры с Усжимой в котле по сценарию должны были напоминать «мучения грешников в аду»

эмоциональное внимание зрителя сосредоточивается на полковнике японской армии Усжиме. Лев Наумович Свердлин, блиставший на экране в самых разных масках и способный по необходимости пробуждать обожание или неприязнь, мастерски создает образ ненавистного врага. В фильме четко обозначена идентичность «своих» и «чужих».

Они, японцы, — хитрые, злопамятные, алчные, расчетливые. Мы, новые хозяева российской империи, — добрые, открытые, наивные, смелые, зачастую бесшабашные.

Идеализация «своих» не позволяла рассказать о той правде, которая проявилась в воспоминаниях коммуниста Постышева: «В моей памяти до сих пор живы картины разложения отдельных партизанских отрядов. Правда, это были отряды с примесью анархистствующих элементов. Особенно запечатлелся в моей памяти один случай. Это было после ограбления Шмаковского монастыря. Не помню, в каком месте, но нам удалось приостановить отступление, отступали же мы вообще на колесах, было несколько составов. Чтобы вывести какую-либо часть из вагонов, нужно было произнести много горячих речей. Так, агитируя, нам удавалось выводить все части, подготавливать их к бою.

Обходя части, мы заметили какие-то огни; подойдя, мы увидели пьяные фигуры красногвардейцев. Одни были одеты в поповские ризы, другие — еще в какие-то хламиды, все были пьяны, балаганили; горели церковные большие свечи, и при их огне играли в карты. Всюду водка, бочонки с медом, у пьяных стариков-бородачей бороды торчали гвоздем, потому что, хватаясь за бороды перепачканными медом руками, они склеивали их. Нас встретили насмешками и бранью. Пришлось послать дисциплинированную часть разогнать их и переарестовать, а окончательно разложившихся заправил расстреляли. Это была самая характерная картина начинающегося разложения. Было жутко»¹⁰.

В воспоминаниях Постышева есть кинематографически выразительная сцена братания партизан с японскими солдатами,

¹⁰ Постышев П.П. Гражданская война на Востоке Сибири (1917–1922). М.: Воениздат, 1957. С. 20–21.



Враг изгнан, народ провожает паровоз с японцами

¹¹ Постышев П.П. Гражданская война на Востоке Сибири (1917–1922). М.: Воениздат, 1957. С. 24–25.

¹² Братья Г. и С. Васильевы. Дальний Восток. Литературный сценарий. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 22.

случившееся в 1920 году после падения Колчака и объявления нейтралитета: «Японские солдаты приветствовали наших партизан, рваных, голодных, ноги которых были обмотаны в мешки, приветствовали старых и молодых, заросших бородами. На груди у всех красовались длинные, широкие красные банты. Над линией железной до-

роги зареяли сотни красных знамен. Партизаны старались объяснить японскому солдату, за что они борются; разъясняли им жестами, что они не хотят драться с японскими солдатами — рабочими и крестьянами; говорили им, что те обмануты своими генералами и офицерами, убеждали их последовать примеру русских братьев и товарищей, дарили им свои банты. Японские солдаты с восторгом принимали эти банты, прикалывали их с внутренней стороны шинели, чтобы не заметили этих дорогих подарков их офицеры и генералы»¹¹.

Эта сцена, вполне бы уместная, к примеру, в фильме «Моя родина», не могла попасть в картину 1937 года, так как марксистская идея интернационализма перерождалась в национально-государственную доктрину. Иностранцы-коммунисты в это время начинают жестоко преследоваться внутри страны.

Стоит отметить, что практически все темы и мотивы фильма «Волочаевские дни» имеют политическую окрашенность. К примеру, разговор Андрея с партизанами, в котором он объясняет, что Москва-то, конечно, поможет, но «от Москвы-то сюда десять тысяч верст! И каждую версту надо взять с боем». Молодой парнишка, впившийся глазами в Андрея, не выдерживает: «А вы в Москве были?». Андрей улыбнулся: «Был». Парнишка привстал: «А Ленина видели?» Андрей утвердительно кивает: «Видел». Парнишка даже сел: «Ух! Расскажи»¹². Эти реплики не случайны. В середине 1930-х Москва превращается в главный город СССР, в прообраз социалистического будущего, центр нового мира. Москва и Ленин становятся важнейшими символами советской мифологии. В фильме возбуждение партизан, удерживающих сопку «Емелькина шапка», удаётся умерить большевику Андрею, только сославшись на «святую» директиву Ленина — не поддаваться на провокации и не стрелять.

Важнейшим направлением государственной политики 1930-х годов становится укрепление советской семьи, революционный нигилизм 1920-х годов в сталинское время был окончательно изжит. За четыре года, времени сюжетного развития фильма, большевик Андрей знакомится с Машей, создает крепкую семью, у них рождается ребенок. Своей жене он поручает крайне опасное дело по налаживанию связей партизан с партией — в полном соответствии с Конституцией СССР 1936 года, закрепляющей равноправие женщин и мужчин. Мелодраматическая



Большевик Андрей объясняет, что истинный враг — японцы

сюжетная линия фильма взята из биографии П. Постышева, где с глубоким драматизмом автор описывает как едва не убил свою жену, спасаясь от преследований японцев и следуя ее твердому намерению не сдаваться. Эта сцена в фильме героизируется, являя образец мужественного поведения большевика. В предвоенных и военных фильмах положи-

тельные герои не сдавались в плен и не отступали. Так и Андрей напутствует партизан перед очередным боем: «Помните, товарищи, впереди жизнь, позади смерть».

Принцип «максимальной выразительности при максимальной простоте» ориентировал авторов на фольклоризм с присущими ему эстетическими признаками, которые выражались в поляризации добра и зла, зрелищности, романтической приподнятости над будничностью, в упрощенной трактовке событий, однозначности характеров персонажей, их моральных выводов и определенности финала. Японские интервенты изгонялись из страны, а к буферу увозившего их паровоза была привязана русская метла, заметающая их следы. Анекдотический конец фильма сопровождался жизнерадостным смехом красноармейцев, очистивших землю от врага. Как и в великом пропагандистском фильме С.М. Эйзенштейна «Александр Невский», в картине «Волочаевские дни» стали запоминающимися послания будущему врагу, яркие примеры стойкого героизма и нравоучительные поговорки патриотического содержания. В сцене, когда противостояние достигает кульминационного напряжения, пикирование главных персонажей сочетает патетику и анекдот.

Так, Андрей произносит:

«Берегитесь... кто сеет ветер, пожнет бурю!.. И буря может пройти уже по вашей японской земле...

В ответ полковник нахмурился: — Мы в Японии говорим: Россия — страна росы... японское солнце взойдет, — роса высохнет!

Андрей, улыбаясь, покачал головой:

— Пока солнце взойдет, — роса очи выест... так говорит наш народ...»¹³.

¹³ Братья Г. и С. Васильевы. Дальний Восток. Литературный сценарий. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 77.

Выводы

История создания и успеха фильма «Волочаевские дни» показывает, что уже в 1935 году перед кинематографистами стоит идеологическая задача ментальной подготовки масс к будущей войне. Сотворчество с участниками событий и широким зрителем во время работы над фильмом, активное освещение этого процесса в прессе стирало границы между реальностью и экранной иллюзией, идеологическая Правда в нужном направлении уводила от действительности. Пропагандистские задачи диктовали избирательное отношение к исторической памяти, из которой вычеркивались явления, не соответствующие политической линии текущего момента, а факты излагались таким образом, что наивный зритель, подкупаемый их подлинностью, не замечал идеологической обработки событий и поверхностности правдоподобия.

Успех этого пропагандистского фильма обеспечивался во многом связью с народной культурой, умением авторов не только включать в текст фильма песни, анекдоты, поговорки, но и использовать саму поэтику фольклора с его повествовательной простотой, клишированностью образов, принципом повтора, афористичностью, открытой эмоциональностью.

Создаваемый в 1930-е годы пропагандистский канон основывался на требованиях идейности и социальной полезности, создаваемой Правды и народности искусства, внедряя ценности коллективизма, жертвенности, поэтизируя лишения и страдания, отрешенность от бытовых потребностей за счет устремленности в будущее. В частности, теоретик тоталитаризма Ханна Арендт обращала внимание на такую особенность человека тоталитарного общества, как самоотречение, решительное ослабление инстинкта самосохранения, утрату интереса к собственному благополучию. «Гигантское омассовление индивидов породило привычку мыслить в масштабе континентов и чувствовать веками»¹⁴. Пропагандистское кино, героизиовавшее

¹⁴ Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. С. 420.

борьбу масс за Правду и Справедливость, имело зрительский успех еще и потому, что рождало энтузиазм и позволяло массам забывать о личных заботах и тревогах, об исполненной страданиями жизни.

Фильм «Волочаевские дни» — яркий пример кинематографа массового тоталитарного общества мобилизационного типа, которым постепенно становилось советское общество в 1930-е годы XX века. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
2. *Братья Г. и С. Васильевы.* Дальний Восток. Литературный сценарий. Л.; М.: Искусство, 1937. 104 с.
3. *Братья Васильевы Г. и С.* Избранные произведения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1982. 544 с.
4. *Постышев П.П.* Гражданская война на Востоке Сибири (1917–1922 гг.). М.: Воениздат, 1957. 62 с.
5. *Шумяцкий Б.* Кинематография миллионов. Опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. 378 с.

...

REFERENCES

1. *Arendt H.* (1996) Istoki totalitarizma [The Origins of Totalitarianism]. Moscow: CentrKom, 1996. 672 p. (In Russ.).
2. *Brat'ya G. i S. Vasil'evy.* (1937) Dal'nij Vostok. Literaturnyj scenarij [Brothers G. and S. Vasiliev. Far East. Literary scenario]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1937. 104 p. (In Russ.).
3. *Brat'ya Vasil'evy G. i S.* (1982) Izbrannye proizvedeniya v 3-h tt. T. 2 [Brothers G. and S. Vasiliev. Selected works]. Moscow: Iskusstvo, 1982. 544 p. (In Russ.).
4. *Postyshev P.P.* (1957) Grazhdanskaya vojna na Vostoke Sibiri (1917–1922 gg.). [Civil war in The East of Siberia (1917–1922 years)]. Moscow: Voenizdat, 1957. 62 p. (In Russ.).
5. *SHumyackij B.* (1935) Kinematografiya millionov. Opyt analiza [Cinematography of millions. Analysis Experience]. Moscow: Kinofotoizdat, 1935. 378 p. (In Russ.).

The Struggle for the Far East in the Interpretation of the Vasilyev Brothers

Marianna A. Rostotskaya

*Ph.D in Art, Associate Professor, Head of Aesthetics,
History and Theory of Culture Department (VGIK)*

UDC 778.5с(091) «Волочаевские дни»

ABSTRACT: The article analyzes the film “The Defense of Volotchayevsk” (1937) by the Vasilyev brothers as an example of totalitarian cinema. The Vasilyevs wrote about their method as an approach to socialist realism and characterized their style as “maximum expressiveness with maximum simplicity”. The appeal to the struggle for the Far East was dictated by ideological goals: to form the identity of Soviet people and prepare them for a future war. The growth of socio-political tension in the Far East in the late 1930s made the Vasilyevs create such a film which according to their own statements, was supposed to evoke “hatred for the enemy”, call upon “all Soviet people to rally even more closely around their government, the Communist party, and its leader, Comrade Joseph Stalin”. The masses were actively involved in the creation of the movie.

Reserving “the right to interpret these events from the viewpoint that seems to us the most correct”, the directors, while indicating the historical fact in the title, distorted the facts. Although the filmmakers proclaimed that they had used the evidence of the participants of the events in the script, they deliberately made the characters abstract representatives of social groups. The main efforts were aimed at creating the image of the enemy, the Japanese colonel Ushijima (L. Sverdlin). All the storylines and actions of the characters were determined by the party policy of the late 1930s and had a didactic meaning. Creating an ideological product for the masses, the authors focused on folklore aesthetics.

KEY WORDS: propaganda film, collective memory, totalitarian cinema, socialist realism, the Far East, Japanese intervention, folklorism