

**Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования Ленинградской области
«Ленинградский государственный университет
имени А. С. Пушкина»**

На правах рукописи



Сучкова Олеся Александровна

**Образы религии в отечественном
художественном кино XX века (1900-е – 1991 гг.):
религиоведческое исследование**

5.7.9. Философия религии и религиоведение

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:

Смирнов Михаил Юрьевич

доктор социологических наук,

профессор

Пронина Татьяна Сергеевна

доктор философских наук,

доцент

Санкт-Петербург
2025

Содержание

Введение	3
ГЛАВА 1. РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В КИНОИСКУССТВЕ КАК ПРЕДМЕТ РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ.....	16
1.1. Теория и методология исследования темы «кино и религия» в отечественной научной литературе	16
1.2. Трактовки темы «кино и религия» в зарубежных исследованиях.....	25
1.3. Методологические основания религиоведческого исследования образов религии в кино.....	35
1.4. Теоретические основания анализа образов религии в кино	43
1.4.1. Искусство и религия, религия и кинематограф	43
1.4.2. Образ религии и религиозный образ в кино	48
ГЛАВА 2. ПОЛИТИЧЕСКАЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ОБРАЗОВ РЕЛИГИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1900–1991-Х гг.....	62
2.1. Церковно-государственное регулирование религиозной тематики в кинематографе дореволюционной России.....	62
2.2. Религия в контексте эволюции идеологии и государственной политики советского времени	72
2.3. Образы религии в советском кинематографе 1920-х – 1940-х гг.	73
2.4. Образы религии в советском кинематографе 1950-х – 1980-х гг.	118
ГЛАВА 3. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ И СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗОВ РЕЛИГИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1917-1991 гг.....	170
3.1. Особенности репрезентации образов религии в советском художественном кинематографе в контексте религиоведческого исследования	170
3.2. Способы формирования образов религии в советском художественном кинематографе 1920–1980-х гг.	177
3.3. Эволюция образов религии в советском художественном кинематографе 1920–1980-х гг.	182
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	193
Список литературы и источников	203
Приложение	219

Введение

Актуальность темы исследования

Художественный кинематограф занимает значительное место в культурной жизни общества. За последнее столетие он стал одним из главных средств визуального повествования, влияющим не только на эстетическое восприятие, но и на формирование мировоззрения. Кино отражает ключевые социокультурные и политические процессы, становясь инструментом воздействия на массовое сознание. Через образы и сюжет кино транслирует нормы и установки, формируя отношение к важным явлениям действительности. Его экранные сюжеты становятся своего рода «зеркалом» коллективных представлений, в котором общество распознает собственные ценности и противоречия. При этом кинематограф не ограничивается фиксацией действительности, но активно конструирует новые модели поведения и символические образы, воздействуя на воображение зрителя. Именно в этом заключается его сила — в способности соединять эстетический опыт с социальными практиками, превращая художественный образ в фактор культурного и идеологического влияния.

Среди множества тем, репрезентируемых в кино, религия занимает особое место, поскольку соотносится с базовыми вопросами человеческого бытия, затрагивая личные и коллективные представления о смысле, ценности и предназначении. Образы религии в публичном пространстве никогда не существуют в нейтральной форме, их восприятие во многом зависит от того, кто обладает ресурсами для их создания и распространения. В этом контексте кинематограф играет особую роль как посредник, формирующий и закрепляющий представления о религии. Его воздействие проявляется не только в художественных решениях, но и в институциональной среде производства — от сценарной редакции и художественных советов до прокатной политики и критического дискурса. Именно эти уровни задают рамки интерпретации, определяют, какие образы получают широкое распространение, а какие остаются вытесненными из культурной памяти.

На протяжении XX века кинематограф становился ареной пересечения различных сил: художественного поиска, политического контроля, зрительских ожиданий. В результате складывались многослойные формы репрезентации религии, в которых отражались социальные трансформации. В советском художественном кинематографе это проявилось особенно отчетливо: язык официальной риторики уступал место языку образов, где религиозные мотивы оказывались переработанными, переосмысленными и встроенными в контекст эпохи. Однако до настоящего времени отсутствовали

работы, в которых образы религии в советском кино рассматривались бы именно в религиоведческой перспективе, как формы смысла, встроенные в пространство советской культуры. Отсутствие системного религиоведческого анализа образов религии в советском кинематографе с учетом визуальной составляющей, социально-политического и культурного контекста также определяет актуальность исследования.

Актуальность работы связана также с тем, что исследование образов религии в отечественном художественном кинематографе осуществлено с учетом современных медиадискурсов о религии.

В последние десятилетия наблюдается значительное расширение исследовательской перспективы. Вместе с тем сохраняются и методологические пробелы — в отечественной науке до сих пор не оформлен системный религиоведческий подход к изучению образов религии как смысловых структур, возникающих в кино в контексте социально-политической риторики и коллективного исторического опыта. Определенную ценность для данного исследования представляют некоторые методы, разработанные в рамках западной академической традиции. В то же время, важно отметить, что указанные подходы формировались в условиях, где религия сохраняла институциональное присутствие в обществе и рассматривалась как часть культурной нормы. Отечественный кинематограф на протяжении значительной части XX века развивался в контексте официального атеизма, при котором религиозная тематика вытеснялась или подвергалась идеологической трансформации. Это принципиальное различие культурных условий ограничивает применимость западных моделей и подчеркивает необходимость разработки исследовательского подхода, учитывающего специфику советского историко-культурного контекста.

Данная работа предлагает целостное религиоведческое осмысление образов религии в советском кино. Эти образы рассматриваются как результат глубокой взаимосвязи художественной формы и переосмысленных представлений о религии, складывавшихся в конкретной историко-политической реальности. Актуальность обращения к ним сегодня обусловлена тем, что представления о религии, сформированные в советский период, продолжают оказывать влияние на общественное сознание, определяя формы обсуждения религиозных тем и степень их восприятия в культуре и медиасреде.

Степень научной разработанности темы

В отечественной гуманитарной науке тема религии в кинематографе получила развитие преимущественно в рамках искусствоведческого,

культурологического, философского и частично теологического дискурса. Интерес к ней во многом обусловлен стремлением понять, каким образом кино способно не только передавать или трансформировать религиозные смыслы, отражая культурные и исторические особенности времени, но и участвовать в формировании системы ценностей и мировоззренческих ориентиров.

Наиболее проработанными являются исследования, в которых кинематограф рассматривается как пространство трансцендентного опыта. В этом контексте важную роль играет работа Р. М. Перельштейна¹, исследующего новозаветные мотивы в отечественном кино 1960–1980-х гг. На примере фильмов «Восхождение» и «Андрей Рублев» автор показывает путь внутренней трансформации героя. Отдельного внимания заслуживает аксиологическая интерпретация образов религии, представленная в диссертации Ю. С. Гаранова². В своем исследовании он анализирует христианские ценности в отечественном кино периода с 1992 по 2012 гг. Автор показывает, что после 2006 г. в кино все чаще появляется образ России как сакрального пространства — не конкретного географического места, а метафоры духовного идеала. Наряду с этими работами, представляющими собой теоретические разработки, в отечественной науке накоплен значительный историографический материал. Так, А. В. Чернышов³, обращаясь к архивным документам в своем исследовании дореволюционного периода, описывает систему взаимодействия между православной церковью и кинематографом как его основного цензора. Работы на тему религии и дореволюционного кинематографа также есть у Н. Л. Друбек, Е. С. Некрасовой, Л. В. Пресняковой, Р. О. Янгирова и др.⁴

В рамках советского контекста Н. Л. Мазур и О. В. Горбачева⁵ провели анализ более сотни фильмов, в которых демонстрируются формы бытовой, «народной» и идеологически окрашенной религиозности — от суеверий до образов священнослужителей как носителей архаичного или порочного. К различным религиозным темам, представленным в советском кино,

¹ Перельштейн Р. М. Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60–80-х годов: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2008.

² Гаранов Ю. С. Христианские ценности в современном отечественном кинематографе: философский анализ: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Астрахань, 2014.

³ Чернышов А. В. Кино и религия: из истории взаимоотношения русского православия с кинематографией. 1897–1917. Ч. 1. Липецк, 1977.

⁴ Друбек Н. Рождение кино в Российской империи и киноцензура // Вестник ВГИК. — 2017. — Т. 9. — № 4. — С. 8-21; Некрасова Е. С. «Запретное удовольствие» или новые возможности. Отношения кино и христианских церквей в конце XIX — начале XX века // О свободе совести и о религиозных объединениях. Санкт-Петербург, 2024. С. 145–200; Преснякова Л. В. Церковь и кинематограф в дореволюционной России // Религиоведение. — 2009. — № 1. — С. 148-155; Янгиров Р. О русской рецепции экранных интерпретаций Евангелия // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 3. — С. 271-283.

⁵ Горбачев О. В., Мазур Л. Н. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920-1980-х гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. — № 3 (1). — С. 40-52.

обращались и другие исследователи: И. А. Головнев, Е. В. Головнева, П. С. Гурьянов, Ю. В. Норманская, М. А. Пальшкова, А. В. Федоров, Т. А. Фолиева, Г. Шерстнев и др.⁶

Отдельным конфессиям посвящен ряд работ, выполненных отечественными исследователями. Так, например, православная тематика в кинематографе рассматривалась в работах М. В. Ермаковой, А. В. Зябликова, Ю. В. Капориной, Е. М. Морозова, С. С. Орищенко⁷. Изучение темы «ислам в кино» представлено в трудах ряда авторов: Н. В. Казуровой, А. С. Ризаевой, А. С. Шаховым и др.⁸ Тема «буддизм в кино» отображена в работах В. А. Беляевой-Сачук, О. К. Михельсон, Е. А. Островской, Н. С. Полякова, Е. Ю. Трушкиной и др.⁹ Репрезентация иудаизма в кино представлена в работах А. В. Бернатоните, Ю. Л. Халтурина и др.¹⁰ Исследование разных

⁶ Головнева Е. В., Головнев И. А. Шаманизм в советском антирелигиозном кинематографе 1920–1930-х гг. // Этнография. – 2022. – № 3 (17). – С. 197–219; Гурьянов П. С. Антирелигиозная борьба большевиков в 1920–1930-е гг. при помощи кино // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 8. – С. 131–135; Норманская Ю. В. Образ украинской греко-католической церкви (УГКЦ) в советском антирелигиозном кинематографе (на примере к/ф «Иванна») // Наука и образование сегодня. – 2018. – № 2 (25). – С. 27–29; Пальшкова М. А. Особенности атеистического дискурса в кинематографе «воинствующего безбожия» 1920-х гг. // Вестник ВГИК. – 2024. – Т. 16. – № 1 (59). – С. 41–57; Федоров А. В. Опыт герменевтического анализа советских аудиовизуальных медиатекстов антирелигиозной тематики на занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. – 2013. – № 7. – С. 78–94; Фолиева Т. А. «А в общем картина такая, что лучше бы ее не было»: к юбилею антирелигиозной кинокартины «Тучи над Борском» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. – 2021. – № 94. – С. 39–53; Фолиева Т. А. С. М. Эйзенштейн и ученики: антирелигиозная повесть «Каджана» К. К. Пипинашвили // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2023. – Т. 13, № 3. – С. 557–575; Шерстнев Г. Обличение приема: к прагматике звукового антирелигиозного фильма // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 2 (138). – С. 170–181.

⁷ Ермакова М. В. Образ православного священника в современном отечественном кинематографе // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. – 2011. – № 4 (41). – С. 105–116; Зябликов А. В. Мотивы христианского мученичества и подвижничества в советском героическом кинематографе // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 4–2. – С. 71–75; Капориная Ю. В. Мотив мученичества в советском и постсоветском кинематографе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 1 (43). – С. 87–90; Морозов Е. М. Церковь и кинематограф: диалог или противостояние? // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2010. – Т. 11, № 1. – С. 172–179; Орищенко С. С. «Монах и бес» как своевременный разговор о любви в фильме Николая Досталя // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – № 6. – С. 79–82.

⁸ Казурова Н. В. Роль ислама в формировании этнической и эстетической идентичности иранского кинематографа // Восток (Oriens). Афро-азиатские общества: история и современность. – 2012. – № 2. – С. 67–73; Ризаева А. С. Восток-Запад. Два вектора исламского кинематографа // От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского. Москва, 2016. С. 347–358; Шахов А. С. Ислам и кинематограф // История кино: современный взгляд (киноведение и критика): по материалам конференции. Москва, 2004. С. 128–134.

⁹ Беляева-Сачук В. А., Трушкина Е. Ю. Бурятский буддизм в советском этнографическом кино 1920–1930-х гг. // Исторический курьер. – 2022. – № 5 (25). – С. 116–129; Михельсон О. К., Поляков Н. С. Буддизм в западном кинематографе. Формирование образа и интерпретации // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2013. – Сер. 17. – Вып. 4. – С. 97–101; Островская Е. А. Религиозные идеологии в южнокорейском кинематографе // Корея и Россия: общество, политика, история, культура: К 120-летию корееведения в Санкт-Петербургском государственном университете. Санкт-Петербург, 2018. С. 273–282.

¹⁰ Бернатоните А. В. Специфика еврейского национального характера в российском и советском кинематографе 1910–1940-х гг. // Томский журнал ЛИНГ и АНТР. – 2015. – № 2 (8). – С. 80–90; Халтурин Ю. Л. Каббала в современной массовой культуре // Новое в науке и образовании: материалы конференции / сост. и отв. ред. Ю. Н. Кондракова. 2015. С. 263–269.

аспектов темы «кино и религия», в том числе на примере отдельных фильмов, представлены в работах Е. И. Аринина, В. А. Егорова, А. Л. Казина, Л. Б. Ключевой, Л. В. Мойжеса, П. Г. Носачева, А. В. Федорова, В. М. Халилова и др.¹¹

Несмотря на значительный вклад перечисленных исследований, каждое из них либо ограничено рамками определенных периодов, либо сосредоточено на отдельных аспектах религиозной тематики. Обращение к западным исследованиям позволяет расширить теоретическую перспективу, учитывая богатую методологическую базу и длительный интерес западных ученых к теме кино и религии.

В работе Мелани Дж. Райт¹² исследование религиозных смыслов в кино рассматривается не только в связи с содержанием фильма, но и с его социально-культурным контекстом, включающим условия создания, реакцию зрителей и историческую ситуацию на момент премьеры. Антропологический и функциональный подход к теме кино и религии отражен в работе Джона С. Лайдена¹³, опирающегося на концепцию религии как системы символов (К. Гирц). Лайден рассматривает кино как культурный механизм, выполняющий в секулярном обществе функции, ранее присущие религии.

В зарубежной академической среде также прослеживается разнообразие других исследовательских стратегий: в рамках теологического подхода работают Кристофер Дисси (Christopher Deacy), Питер Фрэйзер (Peter Fraser), Роберт К. Джонстон (Robert K. Johnston), Джолион П. Митчелл (Jolyon P. Mitchell), Уильям Р. Телфорд (William R. Telford); в рамках феноменологического подхода — Майкл Берд (Michael Bird), Пол Шредер (Paul Schrader); в рамках психоаналитического подхода — Стив Нолан (Steve Nolan); в рамках культурологически ориентированного религиоведческого подхода — Рейчел Дуайер (Rachel Dwyer), Джоел Мартин (Joel W. Martin), Маргарет Р. Майлз (Margaret R. Miles), Конрад Оствальт (Conrad E. Ostwalt

¹¹ Аринин Е. И. Вторжение религии в советский кинематограф: между «волшебным» и «вечностью» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2017. – № 3. – С. 311–321; Егоров В. А. «Маленький Будда» Б. Бертолуччи и «Кундун» М. Скорсезе — новый ориентализм в эпоху Modernity // Кинематографические миры Старого и Нового света: от традиции до революции. 2019. С. 67–68; Казин А. Л. Христианские смыслы в киноискусстве XX – начала XXI века. Образ и изображение // Временник Зубовского института. – 2008. – № 2. – С. 94–117; Ключева Л. Б. К проблеме трансцендентального кино. Исследование П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – № 4. – С. 73–88; Мойжес Л. Переосмысление мотива смерти в произведениях жанра киберпанк: религиозные тропы // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2015. – № 1 (33). – С. 269–296; Носачев П. Г. Репрезентация алхимии в современной медиакulturе // История и философия науки в эпоху перемен: сборник научных статей. Москва, 2018. Т. 2. С. 101–103; Федоров А. В. Опыт герменевтического анализа советских аудиовизуальных медиатекстов антирелигиозной тематики на занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. – 2013. – № 7. – С. 78–94; Халилов В. М. Религия и церковь в кино США // США. Канада. Экономика – политика – культура. – 2017. – № 4. – С. 106–120.

¹² Wright M. Religion and film: An introduction. London, 2006.

¹³ Lyden J. C. Film as religion: Myths, morals, and rituals. New York, 2003.

Jr.), С. Брент Плейт (S. Brent Plate), Жанет Риди Солано (Jeanette Reedy Solano)¹⁴.

Вместе с тем обращение к подобным подходам не исчерпывает спектр возможных интерпретаций: образы религии могут раскрываться и через иные аналитические стратегии, например, через изучение бессознательных механизмов восприятия или особенностей кинематографического переживания, связанного с темами трансцендентного или вытесненного. К ним можно отнести и анализ эмоциональных реакций зрителей, и исследования зрительской рецепции, и разбор визуальных и звуковых решений, формирующих смысл, а также историко-институциональный подход, учитывающий политику в сфере свободы совести. Такой ракурс открывает новые исследовательские горизонты, но одновременно подчеркивает фрагментарность накопленных данных: при обилии отдельных работ до сих пор нет целостного представления о системе образов религии в советском кино и об их изменениях во времени.

Объект исследования — отечественные художественные кинофильмы 1900-1991 гг., в которых представлена тема религии.

Предмет исследования — образы религии, формы и содержание репрезентаций религий, их эволюция в отечественном художественном кино 1900-1991 гг.

Цель исследования: обоснование, что религиоведческий подход является самостоятельной исследовательской стратегией анализа образов религии в качестве смысловых структур в отечественном художественном кино 1900-1991 гг.

Задачи исследования:

1. систематизировать основные исследовательские подходы к теме «кино и религия», выявить специфику религиоведческого, теологического и искусствоведческого подходов в трактовке образов религии в художественном кино;

¹⁴ Bird M. Film as hierophany // Horizons. – 1979. – Vol. 6. – No 1. – P. 81–97; Deacy C. Faith in film: Religious themes in contemporary cinema. Aldershot, 2005; Dwyer R. Filming the Gods: religion and Indian cinema. London; New York, 2006; Fraser P. Images of the passion: The sacramental mode in film. Westport, 1998; Johnston R. K. Reel Spirituality (Engaging Culture): Theology and Film in Dialogue. Grand Rapids, 2006; Martin J. W., Ostwalt C. E. Screening the sacred: Religion, myth, and ideology in popular American film. Boulder, 1995; Miles M. R. Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies. Boston, 1996; Mitchell J. P. Theology // Encyclopedia of religion and film / ed. by E. M. Mazur. Santa Barbara, 2011. P. 423–429; Nolan S. Film, Lacan and the subject of religion: a psychoanalytic approach to religious film analysis. London, 2009; Plate S. B. Film and Religion // Encyclopedia of Religion / L. Jones, ed. in chief. Vol. 5. Detroit [etc.], 2005. P. 3097–3103; Reedy Solano J. Religion and Film: The Basics. London; New York, 2021; Schrader P. Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer. Oakland, 2018; Telford W. R. Through a Lens Darkly: Critical Approaches to Film and Theology // Cinéma Divinité: Religion, Theology and the Bible in Film. London, 2005. P. 15–43.

2. уточнить понятийно-категориальный аппарат, используемый в анализе образов религии в художественном кинематографе;
3. рассмотреть теоретико-методологические принципы исследования религии в кинематографе, включающие разграничение понятий «образ религии» и «религиозный образ»;
4. обосновать, что религиозоведческий подход является самостоятельной исследовательской стратегией анализа образов религии в кино и определить его методологические границы;
5. описать основные способы и формы презентации религий в художественном кино (персонажи, смыслы, вероучение, верующие, сообщества и др.),
6. описать характер взаимосвязи между государственной политикой в сфере религий, мировоззренческими, идеологическими, социально-культурными трансформациями и эволюцией кинематографических образов религии в период с 1900 по 1991 гг.;
7. раскрыть, как способы, приемы презентации образов религии в советском художественном кино формируют устойчивую модель антирелигиозного высказывания;
8. обосновать, что религия в советском художественном кино представляется как часть устаревшей социальной реальности, подлежащей преодолению.

Гипотеза исследования. В отечественном художественном кино XX века образы религии чаще всего представлены через прием смыслового параллелизма, противопоставляющего религию социалистическому обществу. За счет повторяющихся визуальных и сюжетных решений религия в фильмах представляется как часть устаревшей социальной реальности, подлежащей преодолению. При этом параллелизм не только усиливает конфликт, но и служит способом наглядного замещения религиозных символических структур образами, встроенными в современный социально-политический дискурс.

Теоретической основой диссертации являются теории, концепции отечественных и зарубежных авторов XX–XXI вв. в изучении темы «кино и религии». С точки зрения теоретического подхода исследование опирается на тематическую триаду «кино – религия – государство», что предполагает обращение к исследованиям: по отечественной истории XX века, основным этапам развития кинематографа в Российской империи и СССР, трудам, посвященным изучению государственной политики в сфере свободы совести.

Методологической основой исследования являются:

— теории образа, включая работы по философии искусства и философские концепции образа (Аристотель, А. Бергсон, Г. В. Ф. Гегель, Ж. Делёз, И. Кант, Платон, М. Хайдеггер)¹⁵;

— религиоведческие теории, в которых осмысляются структура и функции религии в социокультурном контексте, а также подходы к ее академическому изучению с позиций междисциплинарного анализа (Е. И. Аринин, М. Г. Писманик, М. Ю. Смирнов, Е. С. Элбакян, И. Н. Яблоков)¹⁶;

— междисциплинарный подход (преимущественно религиоведческо-культурологический) в исследовании темы «кино и религия» (John C. Lyden, Steve Nolan, Melanie J. Wright и др.)¹⁷.

При исследовании использованы: *метод контент-анализа* — выявление и обобщение устойчивых тем, мотивов и образов религии в советских фильмах, а также способов их визуального и сюжетного выражения; *историко-архивный метод* — обращение к архивным материалам, связанным с историей создания фильмов, в которые представлены те или иные образы религии; *историко-культурный метод* — анализ образов религии в связи с изменениями государственной политики и идеологическими установками в разные периоды истории России; *категориальный анализ* — уточнение ключевых понятий исследования и разграничения таких категорий, как образ, образ религии, религиозный образ и др., что позволяет задать понятийную основу для анализа фильмов в рамках религиоведческого подхода; *метод интерпретации* — раскрытие смыслов, заложенных в художественных образах, в том числе передаваемых через символы, визуальные приемы, речь персонажей и авторскую позицию; *сравнительно-типологический метод* — сопоставление образов религии в различных фильмах с целью выявления их сходства и различия; *функциональный метод* — рассмотрение образов религии с позиции выполняемых ими функций в структуре фильма и культурного пространства.

Также в исследовании применены общие научные методы: анализ, синтез,

¹⁵ Аристотель. Физика // Собрание сочинений. Москва, 2000; Бергсон А. Материя и память // Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999; Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Эстетика в 4-х томах. Т. 1. Москва, 1968; Делёз Ж. Кино. Москва, 2004; Кант И. Критика чистого разума. Москва, 2020; Платон. Государство // Собрание сочинений. Москва, 1994; Хайдеггер М. О «Сикстинской Мадонне» // Исток художественного творения. Москва, 2008.

¹⁶ Аринин Е. И. Философия религии. Владимир, 2014; Основы религиоведения / под ред. И. Н. Яблокова. Москва, 2001; Писманик М. Г. Религиоведение. Москва, 2015; Смирнов М. Ю. Своевременное религиоведение. Санкт-Петербург, 2024; Элбакян Е. С. История религий. Москва, 2025.

¹⁷ Lyden J. C. Film as religion: Myths, morals, and rituals. New York, 2003; Nolan S. Film, Lacan and the subject of religion: A psychoanalytic approach to religious film analysis. London, 2009; Wright M. Religion and film: An introduction. London, 2006.

индукция, дедукция, единство исторического и логического.

Источниковедческая база работы включает материалы Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ, Москва), Государственного фонда фильмов Российской Федерации (ГФФ, Москва), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ, Москва), Российского государственного исторического архива (РГИА, Санкт-Петербург), Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ, Санкт-Петербург). В качестве источников также использовались художественные фильмы разных лет, публикации различных организаций и периодических изданий советского времени, афиши и программы фильмов, а также высказывания деятелей искусства, советских активистов и ученых по вопросам кино и религии.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1900 по 1991 гг. Основное внимание в работе сосредоточено на советском кинематографе, сформировавшем оригинальную художественную концепцию репрезентации религии в условиях атеистической идеологической модели. Вместе с тем в работе обозначен и дореволюционный период как принципиально иной культурно-исторический контекст, в котором религия сохраняла институциональное присутствие и рассматривалась как важная составляющая общественно-культурной жизни страны. Несмотря на то, что ранний этап отечественного кино оказался ограничен в демонстрации религиозной тематики на экране, в том числе вследствие действовавшей цензуры, его включение позволяет наметить отправную точку и показать, как менялось отношение к религии в кино на фоне последующих идеологических изменений.

Советское антирелигиозное кино, выполнявшее идеологические функции, во многом формировалось в оппозиции к тому положению, которое религия занимала до 1917 г., когда православная церковь оказывала значительное влияние на общественную и культурную жизнь страны и осуществляла цензуру в сфере литературы, искусства и просвещения. Обращение к историческому контексту начала XX века позволяет выявить основания той критики и противопоставления, которые затем определяли образ религии на протяжении большей части советской эпохи. Этот период характеризовался особым отношением к религиозной теме, которая была представлена на экране преимущественно в рамках антирелигиозной пропаганды, тесно связанной с социокультурными и историческими процессами. Семь десятилетий после революционных событий стали также основным этапом становления отечественного кинематографа и его

оформления как значимого явления, наследие которого продолжает определять современное киноискусство.

Постсоветский этап, после 1991 г., напротив, демонстрирует иные принципы репрезентации: плюрализм подходов, свободное обращение к религиозной теме, новые стратегии интерпретации веры. Этот период составляет качественно иную эпоху, не сводимую к советской модели, и требует самостоятельного изучения. Вынесение постсоветского кинематографа за пределы настоящего исследования позволяет сохранить целостность хронологических рамок и сосредоточиться на внутренней логике трансформаций XX века.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников, литературы и приложения.

Научная новизна исследования:

— впервые проведена систематизация научных подходов к изучению религиозной тематики в кино;

— раскрыто содержание религиоведческого подхода как самостоятельной исследовательской стратегии анализа образов религии в качестве смысловых структур визуальной культуры;

— обосновано, что междисциплинарный характер религиоведческого подхода дает возможность исследовать религиозную тематику в кино в историческом, социологическом, аксиологическом, психологическом и художественном измерениях;

— обосновано, что разграничение понятий «образ религии» и «религиозный образ», анализ историко-идеологического контекста и визуальных стратегий формирования образов религии определяют содержание религиоведческого подхода к исследованию темы «религии в кино»;

— выявлен как базовый способ репрезентации религии в отечественном кино XX века принцип смыслового параллелизма, противопоставляющего образы религии и образы социалистической реальности;

— прослежена эволюция становления образов религии в советском кинематографе: переход от карикатурных и обличительных форм к более сложным психологическим моделям;

— разработана религиоведческая периодизация репрезентации религиозной тематики в отечественном кино XX в. (1900–1991 гг.), использование которой позволяет выявить эволюцию образов религии в отечественных фильмах, отражающую важнейшие социокультурные трансформации.

Положения, выносимые на защиту:

1. Религиоведческое исследование в художественном кино является междисциплинарным исследованием и включает в себя комплексный анализ социально-политического и культурного контекста создания фильмов. Религиоведческий подход в отличие от искусствоведческого прежде всего опирается на знания об особенностях религиозных традиций, рассматривает художественные средства не сами по себе, а как способы выражения религиозных смыслов, идей, а также отличается от искусствоведческого подхода методологией, характерной для наук, изучающих религии. От теологического подхода религиоведческую трактовку образов религии в кино отличает прежде всего следование установке «аксиологической нейтральности».

2. Образы религии в отечественном художественном кино XX века наглядно отражают социальные и идеологические изменения, происходившие в стране. Характер таких образов во многом определялся направлением государственной политики в области свободы совести во время создания фильма. Однако начиная с 1960-х гг. эта зависимость приобретает более сложный характер: религиозная тема в ряде случаев сохранялась или переосмысливалась благодаря усилиям авторов, отстаивавших свое художественное видение, несмотря на цензурные ограничения.

3. Динамика репрезентации религии в отечественном художественном кино XX века (1900-1991 гг.), отражает изменения в идеологической политике и культурных установках указанного периода истории России. Дореволюционный этап отличается нормативным запретом на отображение религии в кино, что обусловлено существовавшей системой церковной и государственной цензуры. В 1920–1940-е гг. преобладают карикатурные и разоблачительные формы изображения в рамках антирелигиозного кино. С 1950-х гг. репрезентация религии становится более сложной, акцент смещается на личные переживания и внутренние конфликты героев. Во второй половине 1980-х гг. в условиях ослабления цензурных ограничений образы религии приобретают черты натуралистичности и психологической напряженности.

4. В советском художественном кино XX века выработалась система устойчивых приемов репрезентации религии, основанных на противопоставлении религии идеалам социалистического общества. Повторяющиеся сюжетные решения и визуальные оппозиции формировали негативный образ религии как пережитка прошлого, силы, противостоящей государству, и носителя социальных пороков, что обеспечивало их функциональность в рамках антирелигиозной пропаганды.

Теоретическая значимость исследования.

Основные выводы диссертации могут быть применены в междисциплинарных исследованиях темы «религия и кино». Описание религиоведческого подхода как самостоятельной исследовательской стратегией анализа образов религии в кино позволило уточнить понятийные аппарат, методологию религиоведческого анализа темы «религия и кино», дифференцировать его от теологического, культурологического, искусствоведческого подходов. Рассмотренный прием «смыслового параллелизма» может выступать в качестве объяснительного принципа в изучении темы «религии и кино». Разработанная религиоведческая периодизация репрезентации религиозной тематики в отечественном кино XX в. (1900–1991 гг.) может быть использована в изучении эволюции образов религии в кино, отражающей социокультурные трансформации.

Практическая значимость исследования.

Собранная автором фильмография, специализированная библиография, и введенные в научный оборот архивные источники могут быть использованы в междисциплинарных исследованиях по теме «религия и кино». Материалы диссертации могут быть использованы при составлении учебно-методических пособий по религиоведению, искусствоведению и культурологии, в разработке лекционных курсов и практических занятий по религиоведческим дисциплинам. Результаты исследования могут быть также использованы в работе режиссеров, сценаристов и других специалистов в области кинематографа, которые занимаются созданием фильмов по религиозной тематике.

Апробация результатов исследования.

Результаты научно-квалификационной работы были представлены и обсуждались на научных конференциях, среди которых:

— X Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Диалоги о культуре и искусстве» (15–17 октября 2020 г., Пермь), доклад на тему «Репрезентация мифологемы мирового дерева в контексте восточной и западной религиозной традиции на примере кинематографа».

— V Конгресс российских исследователей религии «Религия и атеизм в XXI веке» (18–20 ноября 2021 г., ГМИР, Санкт-Петербург), доклад на тему «Синодальная политика в кинематографе Российской империи».

— Международная научная конференция «XXVI Царскосельские чтения», секция «Наследие отечественной гуманитарной мысли: философия и

религиоведение» (19–20 апреля 2022 г., ЛГУ им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург), доклад на тему «Обзор феноменологических концепций в книге С. Нолана “Фильм, Лакан и предмет религии: психоаналитический подход к анализу религиозного фильма”».

— Международная научная конференция «XXVII Царскосельские чтения. Год педагога и наставника», секция «Философия и религиоведение в отечественной системе образования: история, современность, перспективы» (18–19 апреля 2023 г., ЛГУ им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург), доклад на тему «Законодательные реформы в сфере свободы совести в России на рубеже 1917–1918 гг.».

— Международная научная конференция «XXIX Царскосельские чтения», секция «Российская идентичность: в поисках национального единства», религиоведение (22–23 апреля 2025 г., ЛГУ им. А. С. Пушкина, Санкт-Петербург), доклад на тему «Государственная политика в сфере свободы совести в СССР в 1917–1939 гг.».

ГЛАВА 1. РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В КИНОИСКУССТВЕ КАК ПРЕДМЕТ РЕЛИГИОВЕДЕНИЯ

1.1. Теория и методология исследования темы «кино и религия» в отечественной научной литературе

Феномен кино как важный элемент современной культуры вызывает множество вопросов о его роли в формировании религиозных представлений и ценностей, а также о том, как религия влияет на киноискусство. Отечественные ученые активно интересуются этой темой, стремясь осветить многообразные аспекты взаимодействия религиозных и кинематографических нарративов.

Теолого-феноменологический подход понимается как способ анализа фильма в двух взаимосвязанных перспективах: с одной стороны, через богословские категории сакрального и запредельного, позволяющие выявить религиозные смыслы в художественной форме, а с другой — через феноменологическое описание того, как эти смыслы раскрываются и переживаются зрителем в процессе просмотра, благодаря чему фильм становится местом встречи человека с трансцендентным.

В рамках такого подхода к исследованию трансцендентного в кино обращается в своей монографии Р. М. Перельштейн, который пишет, что «любовь, смерть и Бог — это не понятие и не образ, а неизреченная, невыразимая тайна, которая заключена в нашем сердце»¹⁸. Он обращается к творчеству И. Хейфица, А. Тарковского, А. Аскольдова, А. Германа-старшего, А. Сокурова, Р. Брессона, М. Антониони, А. Куросавы, Л. Бунюэля и др. Названным режиссерам присущ поэтический стиль мышления, который выводит субъект в его духовных поисках за пределы внешних ограничений к трансцендентному. Р. М. Перельштейн делает вывод, что именно это связывает киноискусство и религию, которые встречаются в художественно-эстетическом выражении религиозных идей, представлений о трансцендентном. При этом оба эти вида духовного бытия являются сверхрациональными способами познания сущности явлений.

Этот же автор в диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60-80-х гг.»¹⁹ поставил задачу исследовать киноработы указанного временного периода («Андрей Рублев» А. Тарковского,

¹⁸ Перельштейн Р. М. Видимый и невидимый мир в киноискусстве. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 10.

¹⁹ Перельштейн Р. М. Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60–80-х годов. Москва, 2008.

«Восхождение» Л. Шепитько, «Парад планет» А. Абдрашитова, «Калина Красная» В. Шукшин и др.) на предмет наличия у них связи с евангельскими мотивами и сюжетами (крестный путь, покаяние, жертва, смерть-воскресение и др.) Исследователь отмечает, что именно в этот период советского кинематографа были созданы фильмы, в которых предпринимается попытка реабилитировать ценности христианской культуры. Перельштейн отмечает, что в советском кино 60-80-х гг. новозаветные мотивы стали не просто тематическими элементами, а важной основой для глубокого осмысления человеческой природы и духовных ценностей. В то время как западный кинематограф этого периода, находясь под влиянием экзистенциализма, исследовал внутренний мир личности, раскрывая подсознательные желания и срывая маски, советские режиссеры стремились к постижению глубин человеческой природы, искали ответы в русской метафизике, оперируя нравственно-религиозными категориями. Анализ ключевых фильмов показывает, что новозаветные мотивы превращают кино в пространство духовного поиска, где внутренний мир человека выходит на первый план. «Суть новаторства состоит в попытке очертить человека, прежде всего, как личность, с ее не выводимым из внешних обстоятельств внутренним бытием, с ее тайной внутренней свободой», — пишет автор. Значимым для данного исследования оказывается не только материал, к которому обращается автор, но и предложенное им понимание религиозного образа как формы выражения трансцендентного. Это позволяет провести принципиальное различие между образом религии как институционального, социального или идеологического феномена и религиозным образом, раскрывающимся в художественной структуре фильма через опыт веры, страдания или духовного преображения.

Аксиологический подход направлен на выявление и анализ религиозно значимых ценностей, отраженных в художественной структуре фильма. Данный подход представлен Ю. С. Гарановым в диссертации «Христианские ценности в современном отечественном кинематографе: философский анализ»²⁰. Диссертант исследует не только фильмы современной эпохи («Остров» П. Лунгина, «Странник» С. Карандашова, «Поп» В. Хотиненко, «Царь» П. Лунгина, «Старец Паисий и я, стоящий вверх ногами» А. Столярова, «Орда» А. Прошкина), но и обращается к произведениям киноискусства XX века, чтобы проследить эволюцию религиозной тематики («Эпизод из жизни Дмитрия Донского» К. Ганзена, «Отец Сергей» Я. Протазанова, «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Зеркало» А. Тарковского, «Калина красная» В. Шукшина, «Восхождение» Л. Шепитько, «Покаяние» Т. Абуладзе). В своей

²⁰ Гаранов Ю. С. Христианские ценности в современном отечественном кинематографе: философский анализ. Астрахань, 2014.

работе автор устанавливает критерии исследуемого киноматериала, согласно которым фильм должен содержать в себе явные религиозные мотивы как минимум в нескольких сценах, имеющие значение для сюжета и смысла кинопроизведения. А также выявляет основные концепты, связанные с христианской аксиологией и определяет, какие из них являются популярными в смысловом поле современного кинематографа с 1992 по 2012 гг. Так, например, тема «Спасения мирянина» в кино была актуальна для первой половины нулевых до 2006 г., это явление автор связывает с внутренним духовным кризисом человека постперестроечной эпохи. Темы «Святого» и «Святой Руси» выходят на первый план в кинематографических произведениях уже после 2006 г. и связаны они, по мнению Ю. С. Гаранова, с поисками социального и нравственного идеала. Ключевая религиозно-культурная ценность Святой Руси в современном кинематографе предстает не как конкретное историко-географическое пространство, а как символическое измерение — образ Небесного Иерусалима, выражающий собой нравственный идеал. В этом значении он выходит за пределы временных и пространственных координат, обретая эсхатологическое содержание и исполняя функцию указания на высший духовный ориентир.

Аксиологический подход позволяет рассматривать образ религии сквозь призму формирования и трансформации системы нравственных ориентиров, что применимо и к советскому кино, где религиозная тематика преломлялась через идеологию и подчинялась задачам социального переустройства.

Социокультурный подход, который опирается на системный анализ взаимосвязей разных форм культуры и социальности, представлен М. Соколовским в диссертации на тему «Кино и религия в условиях культурной коммуникации XX века»²¹, в которой он рассматривает тему «кино и религии» через призму отношений кинематографа с Римско-католической церковью: от первоначального неприятия — к осторожным попыткам его использования в миссионерских целях и, наконец, к признанию кино как средства евангелизации после II Ватиканского собора. В этом контексте кино рассматривается как потенциальный союзник в передаче духовных смыслов. Также М. Соколовский показывает, что религиозное кино сформировалось как особая форма культурного высказывания, где тема сакрального передается через разные художественные средства: символику, метафоры, образы, связанные с культурной памятью, а также особую репрезентацию обычной жизни, наполненной скрытым духовным смыслом.

Культурологический подход, который рассматривает культуру как основной фактор формирования ценностей, мышления и поведения,

²¹ Соколовский М. Кино и религия в условиях культурной коммуникации XX века. Москва, 1999.

представлен в диссертации А. И. Пожарова²² на тему «Трансформации христианского эсхатологического мифа в современном медиакультурном пространстве». В данной работе автор ставил задачу исследовать образ Апокалипсиса и его центральную фигуру – Христа в современной медиакультуре. Во второй главе Пожаров анализирует фильмы «Меланхолия» (Л. фон Триер) и «Песни со второго этажа» (Р. Андерссон) в контексте темы «эсхатология ожидания» или предчувствия плохого. В данном явлении автор усматривает связь с ожиданием Апокалипсиса, но в частном масштабе. В этот же смысловой ряд автор ставит теории всемирного заговора и страх современного человека перед глобализационными процессами. В отдельном параграфе Пожаров рассматривает реализацию эсхатологического мифа в западных фильмах-катастрофах, фильмах про инопланетян, искусственный интеллект и всеобщую компьютеризацию. В них автор видит общую идею — герои фильмов неимоверными усилиями спасают человечество, которое однако остается на том же уровне развития, а не возрождается в новом мире в соответствии с христианским эсхатологическим мифом. Это есть свидетельство новой эсхатологической модели в культуре. Основной проблемой, по мнению Пожарова, все так же остается всеобщая напряженность социума в ожидании неизвестного и устрашающего будущего, которая в кинематографе разрешается с помощью героического сюжета, что делает Апокалипсис преодолимым испытанием.

Второй принцип классификации работ отечественных исследователей — **историко-тематический**. Он подразумевает группировку исследований в зависимости от конкретных тем и вопросов, которые рассматриваются в контексте взаимодействия кино и религии в рамках той или иной эпохи.

Так, например, в отечественной гуманитарной науке есть ряд работ, посвященных теме «кино и религия» в *дореволюционной России*. Одним из крупных исследований является работа А. В. Чернышова²³, в которой рассказывается история взаимоотношений православия и кинематографа до революции 1917-го г. Русская православная церковь в этот период выполняла цензурирующую функцию, о чем последовательно и повествует автор, говоря о враждебности русского духовенства к киноискусству. Данный труд интересен прежде всего как историографическая работа. В ней собрано большое количество архивных первоисточников религиозных и государственных учреждений дореволюционной России. Упоминание этой работы позволяет подчеркнуть, что интерес к религиозной тематике в

²² Пожаров А. И. Трансформации христианского эсхатологического мифа в современном медиакультурном пространстве. Москва, 2016.

²³ Чернышов А. В. Кино и религия: из истории взаимоотношения русского православия с кинематографией. 1897–1917. Ч. 1. Липецк, 1977.

контексте кино не является исключительно явлением советской эпохи, а имеет более глубокую историческую основу.

Подобную проблематику рассматривает Л. В. Преснякова²⁴ в своей статье, посвященной церкви и кинематографу в дореволюционной России. Согласно исследованию, помимо запретов, духовенство видело в кинематографе возможность доносить религиозные идеи и использовать его в просветительских целях — демонстрировать картины «строго научного содержания», направленные, например, против пьянства. Тема отношений церкви и кино в этот период также была отражена в работах Н. Л. Друбек^{25 26}, Е. С. Некрасовой²⁷, Р. О. Янгирова²⁸ и др.

Большое количество статей написано отечественными учеными *о религии в советском кинематографе*. Так, например, Н. Мазур и О. В. Горбачева проанализировали более 100 фильмов 1920-1980 гг. 13 из них были посвящены собственно религиозной или антирелигиозной тематике, в другую группу вошли фильмы, в которых отражены формы религиозности, как уточняют авторы — преимущественно «бытовой»: суеверия, «стихийная» и «интеллектуальная» религиозность и др. Исследователи описывают исторический контекст съемок этих фильмов, указывая на соответствующую идеологическую функцию кинематографа в разные периоды истории России. На основе просмотренного материала авторы создают «ментальную карту сознания советского человека», выделив наиболее частотно повторяющиеся сюжеты, характеризующие религиозность общества. В работе были выделены следующие сюжетные элементы: народные верования (гадания и разные практики); использование религиозных символов в свадебной и похоронной обрядности; интерпретация библейских сюжетов и религиозных таинств; факты религиозной жизни (фильмы, в которых герои участвуют в церковных праздниках или ритуалах)²⁹. Авторы показывают, как через эти элементы формировались устойчивые визуальные клише, поддерживавшие идеологически заданное восприятие религии. Подобный подход позволяет

²⁴ Преснякова Л. В. Церковь и кинематограф в дореволюционной России // Религиоведение. – 2009. – № 1. – С. 148-155.

²⁵ Друбек Н. Рождение кино в Российской империи и киноцензура // Вестник ВГИК. – 2017. – Т. 9. – № 4. – С. 8-21.

²⁶ Друбек Н. Рождение кино в Российской империи и киноцензура // Вестник ВГИК. – 2018. – Т. 10. – № 1. – С. 8-19.

²⁷ Некрасова Е. С. «Запретное удовольствие» или новые возможности. Отношения кино и христианских церквей в конце XIX — начале XX века // О свободе совести и о религиозных объединениях. Санкт-Петербург, 2024. С. 145–200.

²⁸ Янгиров Р. О русской рецепции экранных интерпретаций Евангелия // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 3. – С. 271-283.

²⁹ Горбачев О. В., Мазур Л. Н. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920-1980-х гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. – № 3 (1). – С. 40-52.

учитывать не только содержательные, но и визуальные аспекты образа религии как элемента культурной памяти, в рамках советской идеологической модели.

В рамках этнологического проекта «Киноатлас СССР» отечественными учеными И. А. Головневым и Е. В. Головневой был написан ряд статей, связанных с темой «кино и религия»: о шаманизме в советском кинематографе 1920–1930 гг.³⁰ и, в целом, об антирелигиозных фильмах в СССР³¹. В. А. Беляева-Сачук и Е. Ю. Трушкина также приняли участие в этом научном проекте, результаты которого отражены в статье о бурятском буддизме в советском этнографическом кино³². К разным темам в советских фильмах также обращались исследователи: П. С. Гурьянов³³, Ю. В. Норманская³⁴, М. А. Пальшкова³⁵, А. В. Федоров³⁶, Т. А. Фолиева³⁷, Г. Шерстнев³⁸ и др.

Третий принцип классификации исследований взаимодействия кино и религии, применяемый некоторыми авторами — *конфессиональный*. Он подразумевает группировку исследований в зависимости от того, какая религия (православие, ислам, буддизм, индуизм и т.д.) является центральной темой фильма, или религиозные образы, символы и догматы каких религий используются в нем.

Особенно популярным у отечественных ученых считается исследование *христианских образов* или *библейских аллюзий* в кинематографе. Так, например, Н. С. Поляков исследует трансформацию новозаветных образов в современных фильмах, уделив особое внимание фигуре Иуды³⁹. Автор прослеживает в эволюции образа этого новозаветного персонажа переход из

³⁰ Головнева Е. В., Головнев И. А. Шаманизм в советском антирелигиозном кинематографе 1920-1930-х гг. (на примере фильма «Игденбу» (1930) Амо Бек-Назарова) // Этнография. – 2022. – № 3 (17). – С. 197-219.

³¹ Головнева Е. В. Антирелигиозный фильм в СССР (по материалам кинопериодики конца 1920-х–начала 1930-х гг.) // Религиоведение. – № 3. – С. 150-159.

³² Беляева-Сачук В. А., Трушкина Е. Ю. Бурятский буддизм в советском этнографическом кино 1920-1930-х гг. // Исторический курьер. – 2022. – № 5 (25). – С. 116-129.

³³ Гурьянов П. С. Антирелигиозная борьба большевиков в 1920–1930-е гг. при помощи кино // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 8. – С. 131-135.

³⁴ Норманская Ю. В. Образ украинской греко-католической церкви (УГКЦ) в советском антирелигиозном кинематографе (на примере к/ф «Иванна») // Наука и образование сегодня. – 2018. – № 2 (25). – С. 27-29.

³⁵ Пальшкова М. А. Особенности атеистического дискурса в кинематографе «воинствующего безбожия» 1920-х гг. // Вестник ВГИК. – 2024. – Т. 16. – № 1 (59). – С. 41-57.

³⁶ Федоров А. В. Опыт герменевтического анализа советских аудиовизуальных медиатекстов антирелигиозной тематики на занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. – 2013. – № 7. – С. 78-94.

³⁷ Фолиева Т. А. «А в общем картина такая, что лучше бы ее не было»: к юбилею антирелигиозной кинокартины «Тучи над Борском» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. – 2021. – № 94. – С. 39-53; Фолиева Т. А. С. М. Эйзенштейн и ученики: антирелигиозная повесть «Каджана» К. К. Пипинашвили // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2023. – Т. 13, № 3. – С. 557-575.

³⁸ Шерстнев Г. Обличение приема: к прагматике звукового антирелигиозного фильма // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 2 (138). – С. 170-181.

³⁹ Поляков Н. С. Фигура Иуды в западном кинематографе: эволюция образа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3 (53), ч. III. – С. 153-157.

отрицательного персонажа в трагического героя, что говорит о его переосмыслении в массовом сознании.

Е. Н. Медведь, напротив, исследует образ Иисуса Христа в кинематографе⁴⁰. Автор отмечает, что основной проблемой в изображении Христа на экране является понимание его сущности, что позволяет кинематографистам интерпретировать этот образ каждый раз по-своему. В последнее время, по словам автора статьи, наблюдаются антропологический подход в изображении Христа, чему способствовала западная теология.

Работа А. В. Зябликова⁴¹ посвящена советскому героическому кинематографу, в котором прослеживаются мотивы христианского мученичества, подвижничества, элементы «житийного» жанра. Главное отличие таких фильмов от классического агиографического жанра, что в них отсутствуют прямые отсылки к религиозным и сверхъестественным причинам. Их идейное содержание и сюжетная канва полностью переведены в горизонтальную плоскость – в сферу человеческого бытия и духа.

Изучение образа православия в отечественном кинематографе, в отличие от общехристианской тематики, зачастую представлено фрагментарно и ограничено рассмотрением отдельных фильмов или работ конкретного режиссера⁴².

Традиционализм и модернизм как ключевые течения в католичестве в своей статье рассматривает В. Е. Язькова⁴³. Их «диалог», по мнению автора, отражается в культурных явлениях, в том числе и в кинематографе. Как отмечает автор, после Второго Ватиканского собора произошел поворот католической церкви к обществу, но, не смотря на реформы, общество и церковь до сих пор говорят на разных языках. В статье высказывается предположение, что многосерийный фильм Паоло Соррентино «Молодой папа» (2016 г.) может стать посредником в диалоге между клерикалами и мирянами.

Тема религии и церкви в кино США рассматривается в исследовании В. М. Халилова⁴⁴, где особый акцент сделан на образе католической церкви. Протестантская традиция также упоминается как часть религиозной палитры США, однако акцент в исследовании смещен в сторону католицизма как более

⁴⁰ Медведь Е. Н. Кинематографические интерпретации образа Христа // Религия в меняющемся мире. Санкт-Петербург, 2012. С. 165–174.

⁴¹ Зябликов А. В. Агиографические мотивы в советском кино 1930–1950-х гг. // Вестник Северного федерального университета. – 2017. – № 3. – С. 40-48.

⁴² Евлампиев И. И. Традиция исихазма в русской культуре: от Андрея Рублева до Андрея Тарковского // Verbum. – 2000. – № 2. – С. 80-95.

⁴³ Язькова В. Е. Модернизм и традиционализм: новые аспекты диалога католической церкви и светской культуры // Научно-аналитический вестник Института Европы РАН. – 2018. – № 3. – С. 179-185.

⁴⁴ Халилов В. М. Религия и церковь в кино США // США. Канада. Экономика – политика – культура. – 2017. – № 4. – С. 106-120.

визуальной и символически насыщенной формы выражения образов в кино. Автор подчеркивает, что, несмотря на частое негативное изображение церкви и духовенства в массовом голливудском кинематографе, христианские ценности остаются заметной частью американской культурной идентичности, а сам кинематограф активно участвует в их трансляции. Исследователь заключает, что кино, затрагивающее вопросы веры, всегда вызывает общественную реакцию, поэтому в чистом виде «антирелигиозных» фильмов не бывает — религия все равно остается важной темой для культурных дискуссий в США.

В отечественной гуманитарной науке растет интерес к репрезентации различных мифологем в современной культуре, в том числе, и в кинематографе. Так, например, за последние 10-15 лет вышел ряд работ⁴⁵ на тему символизма «Мирового древа» на примере западных фильмов.

Тема иудаизма в отечественных фильмах 1910-1940-х гг. косвенно затрагивается в статье А. В. Бернатоните⁴⁶. Работ об исламе в кино у отечественных исследователей оказалось значительно больше. Самыми продуктивными исследователями в этом направлении являются Н. В. Казурова⁴⁷ и А. С. Шахов⁴⁸, которые имеют ряд статей по данной тематике. Ю. Н. Арзамаскин⁴⁹ пишет об использовании советской политической пропагандой средств кинематографа для демонстрации свободы исповедания ислама в СССР, что, по мнению автора, помогало формировать положительный образ страны на мусульманском востоке. А. С. Ризаева⁵⁰

⁴⁵ Морозов И. А. Корни древа: интерпретации архетипического образа «древа» в современном кинематографе // *Этнографическое обозрение*. – 2012. – № 6. – С. 60-72; Поляков Н. С. Символизм мирового древа в современном Западном кинематографе // *Евразийский союз ученых*. – 2015. – № 8-3 (17). – С. 36-37; Сучкова О. А. Репрезентация мифологемы Мирового древа в контексте восточной и западной религиозной традиции на примере кинематографа // *Диалоги о культуре и искусстве: материалы X Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием)*, Пермь, 15–17 октября 2020 года. Ч. 1. Пермь, 2020. С. 443–450.

⁴⁶ Бернатоните А. В. Специфика еврейского национального характера в российском и советском кинематографе 1910-1940-х гг. // *Томский журнал ЛИНГ и АНТР*. – 2015. – № 2 (8). – С. 80-90.

⁴⁷ Васильцов К. С., Казурова Н. В. Светский и религиозный Стамбул в турецком кинематографе // *Азия и Африка сегодня*. – 2018. – № 9. – С. 73–79; Казурова Н. В. Ислам и постреволюционный иранский кинематограф // *Религиоведение*. – 2012. – № 1. – С. 164–171; Казурова Н. В. Кинематограф как инструмент культурной экспансии Ирана в странах мусульманского Востока // *Asiatica: труды по философии и культурам Востока*. Вып. 7. Санкт-Петербург, 2013. С. 118–131; Казурова Н. В. Роль ислама в формировании этнической и эстетической идентичности иранского кинематографа // *Восток (Oriens). Афро-азиатские общества: история и современность*. – 2012. – № 2. – С. 67–73.

⁴⁸ Шахов А. С. Ислам и кинематограф // *История кино: современный взгляд (киноведение и критика): по материалам конференции*. Москва, 2004. С. 128–134; Шахов А. С. Киноэкран Арабского Востока: проблема радикального ислама // *Вестник ВГИК*. – 2017. – Т. 9. – № 2 (32). – С. 123–132; Шахов А. С. Мелодрамы «Арабского Голливуда»: фактор ислама // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусства*. – 2014. – № 3. – С. 222–227.

⁴⁹ Арзамаскин Ю. Н. Деятельность советского государства по пропаганде свободы исповедания ислама в СССР средствами кино в 1945-1966 гг. // *Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия*. – 2018 (3). – № 3 (47) – С. 100-105.

⁵⁰ Ризаева А. С. Восток–Запад. Два вектора исламского кинематографа // *От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман*. Москва, 2016. С. 347–358.

также исследует репрезентации ислама в кино и культурной парадигме мусульманских стран. Автор уделяет особое внимание кинематографу Египта, который стал первой страной Востока, где прошли премьеры люмьеровских фильмов.

О буддийской картине мира на примере южнокорейского кинематографа пишет Е. А. Островская⁵¹. В рамках дискурсивной методики она провела детальный анализ кинотекста, покадрово изучая частоту появления персонажей, их речевые характеристики и поведенческие стратегии, чтобы раскрыть замысел автора. Исследовательница приходит к выводу, что ключевым дискурсом является репрезентация буддизма как неотъемлемая часть религиозно-мировоззренческой основы корейской культуры. Режиссер-католик изображает традиционный буддизм как источник жизненной силы для корейского общества.

Немалое количество работ ученых, которые сложно отнести к какой-то определенной тематике, но следует упомянуть, так как они представляют собой исследования о религии в кино в целом. Е. И. Аринин в статье «Вторжение религии в советский кинематограф: между "волшебным" и "вечностью"»⁵² исследует эволюцию взаимоотношений кино и религии в историческом контексте, при этом обращаясь к онтологии и генезису мистического и религиозного в кинематографе. Автор рассматривает причастность индивида к таинственному на экране путем реализации через явное и постоянное представление «нормативно-наглядных акторов», присущих религии. А также через внезапное вторжение этих акторов в светскую жизнь индивида, показывая присутствие фантастической или волшебной реальности. «Вечные» формы автор называет также и церковно-таинственными, а «волшебные» – таинственно-магическими. Они в свою очередь могут быть направлены на трансформацию либо «чужого» (для восстановления привычного хода бытия), либо на трансформацию самой личности через подвиг самоотречения. Стоит отметить, что автор видит проявление этих форм даже в фильмах, лишенных каких-либо прямых указаний на религиозную атрибутику.

Тема «кино и религия» активно привлекает внимание отечественных исследователей, однако существующие работы зачастую концептуально разобщены, что препятствует формированию единого теоретического поля. Несмотря на обилие исследований, посвященных отдельным аспектам взаимодействия кино и религии, на данный момент отсутствует исследование,

⁵¹ Островская Е. А. Религиозные идеологемы в южнокорейском кинематографе // Корея и Россия: общество, политика, история, культура. Санкт-Петербург, 2018. С. 273–282.

⁵² Аринин Е. И. Вторжение религии в советский кинематограф: между «волшебным» и «вечностью» // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2017. – № 3. – С. 311–321.

обобщающее и систематизирующее теоретико-методологические подходы к данной тематике. Подобное исследование могло бы обобщить существующие подходы к изучению данной темы, проанализировать ее ключевые проблемы и выработать общие методологические принципы, что позволило бы сформировать более целостное и систематизированное понимание. Этот пробел представляет собой важную проблему, так как комплексный анализ взаимодействия кино и религии может значительно обогатить современную науку и способствовать развитию новых исследовательских направлений.

1.2. Трактовки темы «кино и религия» в зарубежных исследованиях

В зарубежной литературе тема взаимоотношения религии и кинематографа представлена обширным теоретическим и практическим материалом⁵³. Это связано с тем, что осмысление западными учеными религиозных феноменов в кино активно ведется на протяжении последних пятидесяти лет.

Отправной точкой для любого ученого, приступающего к исследованию темы религии в кино, становится вопрос о том, какие фильмы считать релевантными для анализа. Как пишет Мелани Дж. Райт (M. J. Wright), современные исследователи нередко испытывают затруднения в четком обосновании критериев выбора конкретных кинолент для изучения⁵⁴. Выстраивая логическую цепочку, лежащую в основе выбора фильмов для анализа, Райт отмечает, что исследователи исходят из следующих предпосылок: фильмы отражают жизнь, а религия является неотъемлемой частью человеческого существования, следовательно, любой фильм потенциально содержит религиозные элементы или допускает религиозное прочтение. Однако автор справедливо указывает на несостоятельность подобного подхода, отмечая его чрезмерную вариативность и принципиальную неверифицируемость. Более того, Райт считает еще менее обоснованным выбор фильмов, основанный исключительно на субъективных предпочтениях. Выходом из этой ситуации, по мнению исследовательницы, является сосредоточение на кинопроизведениях, в которых религиозная тематика выражена наиболее очевидно. Тем не менее, даже при таком подходе возникает острая необходимость в систематизированном анализе материала и разработке соответствующего инструментария анализа.

Райт также пишет о научных подходах, в рамках которых уже накопилось

⁵³ Сучкова О. А. Проблемные вопросы изучения темы «кино и религия» в работах западных исследователей // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2021. – № 1. – С. 163–180.

⁵⁴ Wright M. Religion and film: An introduction. London, 2006.

достаточное количество работ на тему «кино и религия». С одной стороны, есть авторы, объясняющие взаимосвязь кинематографа и религии с позиции функционализма Э. Дюркгейма, согласно которой фильм — это место трансляции религиозных идей именно современного общества. С другой стороны, среди авторов есть сторонники сущностных дефиниций религии, то есть тех, которые больше уделяют внимание содержательной или объектной стороне религиозных явлений. Райт указывает на то, что часто эти авторы имеют определенную конфессиональную принадлежность. Подобные исследователи ставят перед собой задачу искать незримое присутствие божественного в любом культурном явлении, в том числе и в кинематографе. Однако данные причины обращения к миру кино, по убеждению автора, не являются исчерпывающими.

В западной традиции, таким образом, выделяются два доминирующих подхода: теологический («theology and film») и религиоведческий («religion and film»). Упоминая о религиоведении («religious studies») Райт отмечает междисциплинарность этой науки, а также ее методологический и теоретический плюрализм. В зависимости от поставленной цели в религиоведении используются знания из различных областей: философии, антропологии, истории, психологии, социологии. Сама автор считает целесообразным использование культурологического подхода к изучению кинематографа, поскольку рассматривает религию как культурный феномен. Для данного исследования ее методологический акцент на контексте особенно важен, поскольку позволяет выявить, каким образом в советском кино религиозные мотивы и символика преломлялись под влиянием атеистической идеологии и политических задач.

Маргарет Р. Майлз — одна из первых исследователей, кто начал работать с темой «кино и религия» в *культурологическом* измерении. В своей книге⁵⁵ она описывает процесс изучения современной культуры на примере популярных фильмов. Майлз считает, что из-за постепенного спада интереса к религиозной жизни в конце XX века кинотеатры заменили церкви. Кинотеатры — это новое место, где американцы размышляют о моральных проблемах и принимают, либо не принимают новые ценности. По ее мнению, вопросы расы, пола, гендерной принадлежности и других человеческих ценностей занимают центральное место в религии, а сюжеты фильмов, исследующих эти проблемы, являются важным источником для критического осмысления. Фильмы выявляют и фиксируют проблемы современности через визуальные средства. По этой причине ученую интересуют именно популярные фильмы, а не артхаусные.

⁵⁵ Miles M. R. Seeing and believing: Religion and values in the movies. Boston, 1996.

Майлз анализирует весь процесс создания фильма от задумки сценариста до принятия его аудиторией. Она рассматривает такие вопросы, как происхождение сюжета, финансирование, подготовка к съемкам, а также процесс производства фильма и выбор места съемок. При анализе фильмов со своими студентами она задает им вопросы: «Имел ли фильм коммерческий успех?», «Как он был профинансирован, написан, спродюсирован, распространен и принят зрителями?», «Как изображены религиозные персонажи и институты?», «Как показана раса, сексуальная ориентация и классовая принадлежность героев?», «Затрагивает ли сюжет современные социальные проблемы?». «Какие ценности у героев?». Подобный подход делает зрителей активными интерпретаторами фильма, а не пассивными слушателями. Ученая опирается на четырехступенчатую схему культуры Ричарда Джонсона: 1) изучение контекста производства; 2) изучение непосредственно продукта творческой деятельности; 3) восприятие этих артефактов людьми в реальном времени; 4) встраивание этих явлений в более широкий культурный и социальный контекст⁵⁶.

Важно отметить, что *теологи* были одними из первых, кто обратился к сложным взаимоотношениям религиозного в визуальном искусстве, поэтому в данной работе важно рассмотреть некоторые подходы и в рамках богословской критики. Джолион П. Митчелл в своей статье⁵⁷ пишет о пяти подходах исследования кинематографа с позиции теологии. Первый подход «теология против кино» («theology against film») активно развивался в начале XX века как критическая реакция фундаменталистов и консервативной религиозной общественности на новое искусство. В рамках позиции второго подхода, которую автор обозначил как «теология через кино» («theology through film»), богословы используют кино в своих прозелитических целях, либо фокусируясь исключительно на фильмах, снятых по религиозным сюжетам, либо интерпретируя светские кинопроизведения в русле той или иной богословской традиции. «Теология в кино» («theology in film») объединяет исследователей, которые ищут явные или скрытые религиозные смыслы в фильмах. Сюда же можно отнести различные работы авторов, которые связаны с поиском священного в кинематографе. Подход «теология и кино» («theology and film») развивает идею о том, что богословие и кино могут вести диалог друг с другом. Тогда как подход «теология кино» («theology of film») подразумевает особый взгляд на кинематограф как на средство выражения или интерпретации божественного откровения, применение

⁵⁶ Johnson R. What is cultural studies anyway? // Social Text. – 1986. – No. 16. – P. 47.

⁵⁷ Mitchell J. P. Theology // Encyclopedia of Religion and Film / ed. by E. M. Mazur. Santa Barbara, 2011. P. 423–429.

которого возможно в практике христианского благочестия (ср. работу Питера Фрэйзера⁵⁸). Сам Митчелл называет эти подходы конфронтационным, функциональным, просветительским, диалогическим и рефлексивным — соответственно.

Похожую терминологию и смыслы относительно теологии и кинематографа, только в рамках культурно-исторического контекста США, использует в своей работе Роберт К. Джонстон⁵⁹. Он указывает на то, каким образом менялось отношение религиозной общественности к кинематографу в течение последних восьмидесяти лет. Частично они отражают смену доминирующих позиций в разные периоды, но одновременно эти формы продолжают сосуществовать и сегодня, как разные модели отношения верующих к кино. Первый этап — избегание (*avoidance*) — характеризуется полным отрицанием кино как духовно вредного явления, несовместимого с христианской жизнью. На этапе осторожности (*caution*) кино уже допускается к рассмотрению, но с ограничениями: каждый фильм подлежит моральной и мировоззренческой оценке, акцент остается на возможных угрозах для веры. Позиция диалога (*dialogue*) предполагает открытость к содержательному взаимодействию кино и богословия: фильм рассматривается как самостоятельное художественное высказывание, которое может вступать в глубокий диалог с религиозной традицией. На этапе присвоения (*appropriation*) фильм становится источником ценного жизненного и духовного опыта: отдельные идеи, образы и нарративы, не обязательно созданные в религиозном контексте, воспринимаются как способные обогатить духовное размышление о человеке, смысле жизни и духовных поисках. Наконец, этап встречи с Божественным (*divine encounter*) подразумевает восприятие фильма как пространства, где возможна встреча с трансцендентным, когда художественный образ становится посредником откровения, а зрительское переживание — формой духовного опыта. Это своего рода признание религиозных критиков, что Бог может присутствовать не только в литургии, но и в художественном опыте — в кино, музыке и других видах искусства.

В книге Дж. Мартина и К. Оствальта⁶⁰ говорится о трех подходах в изучении темы религии в кино: теологическом, мифологическом и идеологическом. Под теологическим подходом они понимают стремление богословов (как правило христианских) соотносить систематическое учение о Боге с современным постмодернистским контекстом. Ученые переносят такие понятия, как завет, жертва, боговоплощение, греховность и оправдание в

⁵⁸ Fraser P. *Images of the Passion: The sacramental mode in film*. Westport, 1998.

⁵⁹ Johnston R. K. *Reel Spirituality (Engaging Culture): Theology and film in dialogue*. Grand Rapids, 2006.

⁶⁰ Martin J., Ostwalt C. E. *Screening the sacred: Religion, myth, and ideology in popular American film*. Boulder, 1995.

современные философские категории или обличают в их свете современное общество. По мнению авторов, поскольку христианская традиция оказала огромное влияние на западную культуру и ее художественное воплощение, ученые-богословы могут сделать много ценных выводов о современном западном искусстве, в частности, о голливудском кино.

С позиции мифологического подхода ученые не отождествляют понятие религии с монотеистическими религиями или с какой-либо одной религиозной традицией. Они понимают религию как универсальную человеческую деятельность, которая проявляет себя через кросс-культурные формы: миф, ритуал, систему посвящения и богов. Миф является базовым прототипом, моделью жизни и репрезентацией фундаментальных ценностей человечества, а различные культуры наделяют эту базовую форму своими отличительными чертами.

В отличие от теологов и мифологов, некоторые исследователи рассматривают религию сквозь призму квазирелигиозных структур. Их первоочередной задачей становится анализ религии в ее историческом, социальном и политическом контексте. Особое внимание они уделяют тому, как религия принимает или оспаривает доминирующие представления о социальном порядке. Иными словами, они изучают соотношение религии и идеологии. По этой причине авторы называют этот подход идеологическим.

Перечисляя данные подходы, авторы книги также указывают на их слабые стороны. Так теологический подход будет являться важным только для интерпретации культурного контекста, в котором доминирует та или иная религиозная традиция. Исследователей, которые рассматривают религиозные явления только в рамках христианской культуры можно обвинить в этноцентризме. Для более широкого понимания темы взаимоотношения религии и кино авторы предлагают обращаться к другим методологическим установкам. Однако мифологический подход также имеет свои недостатки. Несмотря на то, что мифологи используют гораздо более широкое определение религии, чем теологи, религиозные явления представляются при таком подходе в отрыве от социального контекста. Мартин и Оствальт пишут об излишнем психологизме такого подхода, отмечая при этом, что Кэмпбелл, Элиаде и Юнг в свое время подвергались критике по этой же причине. Идеологический подход также, по мнению авторов, страдает от методологического редукционизма, будь то исследование с позиции феминизма или учения Маркса. По мнению авторов, будущее стоит за всеми тремя подходами в своей совокупности и в рамках научной междисциплинарности.

Стив Нолан в своей работе упоминает о других исследовательских позициях. Он выделяет три основных подхода, замеченных в работах других исследователей: феноменологический (phenomenological), текстуально-интерпретативный (literary) и антропологический (anthropological)⁶¹. Прodelав продуктивную работу по анализу различных концепций и направлений в исследовании темы «кино и религия», Нолан излагает свое методологическое решение, применяя *психоаналитическую* теорию Лакана⁶². Она включает в себя такие понятия, как «Другой» (Other), нарратив (narrative) и символическую реальность (ideological reality) — смысловое поле, которое несет в себе комплекс идей и убеждений. По мнению Нолана, этот комплекс присутствует в церковных таинствах и получает отражение в фильмах. Связь с «Другим», по мнению Нолана — это посредничество священника между человеком и Богом. Нарратив — это рассказ о жертве Христа, центральная история в христианстве. Участие в символической реальности — это приобщение верующего ко Вселенской церкви во время Причастия. На примере конкретных фильмов Нолан приписывает функцию посредничества с «Другим» актеру, а участие в символической реальности и, собственно, сам нарратив наглядно отражены в голливудских боевиках с политической направленностью (особенно там, где есть борьба с мусульманскими фундаменталистами или любым другим «Иным»). Во время Таинства Причастия совершается искупление, тогда как в этих фильмах автор видит утверждение американских национальных идей, что тоже является своеобразным спасением. В концепции С. Нолана особенно заметен функциональный ракурс: религиозные и кинематографические практики оказываются сопоставимыми по выполняемым функциям — посредничества, вовлечения в коллективное и трансляции нарратива спасения. Их смысловое воздействие объясняется через лакановское понятие «недостатка» (the lack), который побуждает зрителя к поиску самоидентификации, например со Христом в таинстве или с киногероем на экране. Этот процесс не означает буквального отождествления, но предполагает соучастие субъекта в истории и присвоение ее смыслов.

Кроме того, Нолан в своей работе подчеркивает ограниченность сугубо теологического подхода к интерпретации религиозных фильмов и поэтому призывает к междисциплинарному исследованию взаимодействия религии и кинематографа, акцентируя необходимость более внимательного обращения к теоретическим вопросам киноведения. В этой связи стоит упомянуть М. Райт,

⁶¹ Nolan S. Film, Lacan and the subject of religion: A psychoanalytic approach to religious film analysis. London, 2009.

⁶² Сучкова О. А. Психоаналитический подход в исследовании религиозной тематики в кино // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2023. — Т. 24. — № 3-1. — С. 262-269.

которая считает, что герменевтический анализ, близкий теологам, не может быть применим к формату фильма в полной мере⁶³. Если текст опирается исключительно на вербальный язык, то фильм использует широкий спектр знаковых систем: визуальные, звуковые и пространственно-временные. По этой причине автор предлагает междисциплинарный подход в изучении темы «кино и религия», сочетающий киноведческий анализ с культурологической перспективой. Это позволяет исследователю увидеть кинопроизведение во всей его полноте: от замысла создателей до его коммерческого успеха и влияния на аудиторию.

Вовлеченность религии в *социокультурный* процесс отмечает другой исследователь Джон С. Лайден (John C. Lyden)⁶⁴. Рассматривая религию как неотъемлемую часть социокультурного ландшафта, автор утверждает, что границы между религией и другими культурными формами размыты. Однако, он не ставит знак равенства между кинематографом и религией. Работая в русле *функционального подхода*, восходящего к антропологии К. Гирца, Лайден показывает, что кино выполняет схожие функции, предлагая аудитории систему символов, моральных ориентиров и ритуалов, формирующих их мировоззрение и обеспечивающих социальную связь. В этом контексте кинематограф рассматривается как культурная система, способная воспроизводить настроения, поддерживающие символическое единство общества. Этот подход демистифицирует кино и религию, перенося их изучение в рамки социальных процессов.

«Религия – это (1) система символов, которая способствует (2) возникновению у людей сильных, всеобъемлющих и устойчивых настроений и мотиваций, (3) формируя представления об общем порядке бытия и (4) придавая этим представлениям ореол действительности таким образом, что (5) эти настроения и мотивации кажутся единственно реальными»⁶⁵.

Определение религии Гирца, по мнению Лайдена, вполне может быть применимо к кинематографу. В фильмах смыслы выражаются с помощью символической системы настроения и мотивации, формируя таким образом у зрителей представление о мире. Лайден соотносит миф и ритуал с кинопросмотром и процессом присвоения зрителями идей и ценностей, а соотношение реального и воображаемого как в религии, так и в кинематографе он называет сложным и неоднозначным явлением. Религия в своей ритуальной структуре связывает воедино то, что «есть» и что «должно» быть в этом мире.

⁶³ Wright M. Religion and film: An introduction. London, 2006. P. 21.

⁶⁴ Lyden J. C. Film as religion: Myths, morals, and rituals. New York, 2003.

⁶⁵ Гирц К. Интерпретация культур. Москва, 2004. С. 108.

Искусство и религия, находясь в сложных взаимоотношениях, представляют, по мнению автора, одновременно и реальность, и идеал. В отличие от исследований, акцентированных на индивидуальном духовном опыте (например, у М. Майлз), подход Лайдена сосредоточен на коллективной функции кино как культурного механизма, транслирующего и закрепляющего ценности в светской форме. Даже без прямых религиозных отсылок кино воспроизводит символические структуры, близкие к ритуалу: повторяющиеся сюжеты, архетипы, визуальные коды, а также сам формат коллективного кинопросмотра. Такой подход открывает возможность для сопоставления функций религии и кино, позволяя выявить, каким образом религиозные смыслы продолжают существовать в рамках антирелигиозного дискурса.

Как и Лайден, Клайв Марш (Clive Marsh)⁶⁶ исследует «религиоподобную функцию фильма» (*religion-like function of film*), исходя из представления о том, что просмотр фильмов или посещение кинотеатров похожи на религиозную практику. Свои теоретические убеждения Марш подкрепляет терминологией Дж. Д. Крайтона (J. D. Crichton), который в свою очередь черпал вдохновение в трудах Рудольфа Отто. Нолан указывает, что слово «поклонение» у Крайтона означает «религиозное явление, которое достигается через благоговейный страх (*mysterium tremendum*) или восхищение (*fascinans*) перед священным, потому что за этим и в этом самом скрывается предчувствие Трансцендентного». Исходя из этого, Марш проводит аналогию религиозного поклонения с просмотром фильма. По его мнению, зритель переживает состояние, близкое к религиозному, которое можно описать как «выход за пределы себя». Рассматривая значение эмоциональных переживаний при кинопросмотре, Марш приходит к выводу, что отдельные фильмы способны выполнять функции, сходные с религиозными. Это происходит в те моменты, когда они вызывают глубокие эмоции, подобные «благоговейному вдохновению». Подчеркивая важность кино для повседневности и необходимость изучения эмоционального отклика аудитории, Марш заключает, что теология вполне может исследовать познавательные и психоэмоциональные процессы человека.

В рамках своей модели Марш рассматривает различные явления, выделяя среди них практики, которые по своей структуре сходны с религиозными: регулярность, коллективное участие, социальное взаимодействие, использование особого пространства и т. п. Затем он находит функционально аналогичные практики среди кинозрителей и интерпретирует просмотр фильмов в рамках типичного поведения религиозных людей. В связи с этим Марш заключает, что посещение кинотеатра является альтернативой или

⁶⁶ Marsh C. *Cinema and Sentiment: Film's Challenge to Theology*. – Milton Keynes: Paternoster, 2004.

заменой религиозному поведению. По мнению С. Нолана, методологическая слабость подхода К. Марша состоит в том, что, принимая религиозный опыт в качестве приоритетной категории анализа, он фактически приравнивает практики кинопросмотра к религиозным и тем самым приходит к парадоксальному выводу, что зрители являются верующими в большей степени, чем сами готовы признать⁶⁷. При этом К. Марш признает, что современный культурный контекст характеризуется упадком институциональной религии и неспособностью Церкви привлекать светскую аудиторию. Следовательно, эмоциональные переживания, которые могли бы стать предметом анализа в диалоге религия–фильм, принадлежат людям, далеким от церковной жизни, что подчеркивает противоречивость самой идеи «религиоподобной функции» кино.

Оба исследователя, Дж. Лайден и К. Марш, работают в рамках функционального анализа, только Лайден фокусируется на внешнем социокультурном измерении, а Марш, напротив, считает важным внутреннее психоэмоциональное состояние зрителя. Сдвиг от социальной функции к индивидуальному переживанию открывает путь к *феноменологическому подходу*, в центре которого оказывается категория сакрального как опыт, возникающий в процессе кинопросмотра.

Точкой отсчета исследования категории священного в кино принято считать высказывание Жана Эпштейна о теогоничности и политеистичности кинематографа⁶⁸. В работах Уалида Эль Кахаба (W. El Khachab)⁶⁹, Пола Шредера (P. Schrader)⁷⁰, Майкла Берда (M. Bird)⁷¹ и других тема религии раскрывается через ее многогранные аспекты: сакральное и профанное, кинематографический пантеизм, запредельное в обыденном и др. Трансцендентное в кино также не должно быть обязательно религиозным, наоборот, оно чаще всего апеллирует к повседневной реальности, но его суть не должна сводиться к этой обыденности. Как пишет Н. Б. Ключева, исследуя творчество Пола Шредера, по мере разворачивания сюжета, зритель начинает понимать, что повседневность является ширмой подлинной духовности или иной высшей реальности, которая находится за гранью этих внешних событий: «Языком нашего мира, языком повседневности художники-

⁶⁷ Nolan S. Film, Lacan and the subject of religion: A psychoanalytic approach to religious film analysis. London, 2009. – P. 33-34.

⁶⁸ Epstein J.: Critical essays and new translations / ed. by S. Keller, J. N. Paul. Amsterdam, 2012. P. 295.

⁶⁹ El Khachab W. Cinema as a Sacred Surface: Ritual Rememoration of Transcendence // Kinephanos: Journal of Media Studies and Popular Culture. – 2013. – Vol. 4. – P. 32–47.

⁷⁰ Schrader P. Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer. Oakland, 2018.

⁷¹ Bird M. Film as hierophany // Horizons. – 1979. – Vol. 6. – No. 1. – P. 81–97.

трансценденталисты «описывают» мир иной — духовный. Они как бы творят в двух мирах одновременно, на границах миров»⁷².

К типу феноменологических концепций⁷³ можно отнести сакраментальную интерпретацию кинематографа с позиции религиозного таинства, предложенную Питером Фрейзером (Peter Fraser). Он считает, что основным способом изображения в религиозных фильмах является введение «воплощенного символа», при котором святость становится главным героем повествования. Одним из самых узнаваемых из всех христианских сюжетов является экранизация Страстей Христовых. Благодаря им, по мнению Фрейзера, зрители могут лучше понимать особенности западной литургической традиции. Символические функции пространства и времени подобного кинопроизведения, изображающего ритуальные элементы, превращают повествование в своего рода богослужение.

Таким образом, феноменологический подход, в том числе интерпретация Фрейзера, делают акцент не столько на анализе самих образов, сколько на исследовании того, каким образом художественная форма фильма влияет на зрителя. В отличие от социологических или культурологических моделей, где религия в кино рассматривается как отражение общественных или культурных процессов, феноменологический метод сосредоточен на внутреннем переживании субъекта, на том, как через форму фильма зритель может почувствовать присутствие трансцендентного.

В то время как описанные выше подходы фокусируются на содержании и идейной составляющей фильмов, Ричард Ласт в своей статье подчеркивает недостаток внимания к внешним формам изображения религиозного в кино⁷⁴. Он предлагает *подход, ориентированный на выразительные средства* — «style-sensitive approach», делая акцент на анализе визуальных и звуковых приемов, которые в киноведении обозначаются термином «стиль фильма». Этот подход, доминирующий в формалистской теории кино, рассматривает стиль как систематическое использование различных техник, таких как мизансцена, операторская работа, монтаж и звук, для создания визуальной и звуковой структуры фильма. Ласт утверждает, что анализ стиля предоставляет более прочную основу, чем поиск аллегорических связей, которые могли и не подразумеваться авторами, и способен обогатить понимание религиозных тем в кинематографе, даже при наличии аллегорий.

⁷² Ключева Л. Б. К проблеме трансцендентального кино. Исследование П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – № 4.

⁷³ Сучкова О. А. Обзор феноменологических концепций в книге С. Нолана «Фильм, Лакан и предмет религии: психоаналитический подход к анализу религиозного фильма» // XXVI Царскосельские чтения: Материалы международной научной конференции. Т. 1. Санкт-Петербург, 2022. С. 101–105.

⁷⁴ Last R. A. Style-Sensitive Approach to Religion and Film // Numen. – 2012. – Vol. 59. – No. 5–6. – P. 545–563.

Разнообразие подходов, сложившихся в западной научной традиции, показывает, что осмысление кино как формы религиозной репрезентации оказывается возможным лишь в междисциплинарной перспективе и при опоре на целостную исследовательскую стратегию. Отказ от конфессиональной интерпретации фильмов, внимание к стилистическим приемам, культурному контексту и зрительскому восприятию — все это создает основу для *религиоведческого анализа* как особого направления, сосредоточенного на образе религии в кинематографе. Несмотря на то, что западные исследователи редко используют термин «религиоведческий анализ», многие из упомянутых выше подходов соответствуют именно религиоведческому исследованию религии в кино. Работы М. Майлз, М. Дж. Райт, С. Нолана, Дж. Лайдена и др. демонстрируют, как элементы антропологии, социологии, психологии и культурологии религии применяются для анализа визуальных образов, связанных с религией. Эти направления создают многослойное исследовательское поле, где центральное место занимает образ религии как способ выражения смыслов, встроенных в художественный и культурный контекст. Таким образом, западный опыт может рассматриваться как важная основа для формирования религиоведческого подхода.

1.3. Методологические основания религиоведческого исследования образов религии в кино

Переход от анализа отдельных направлений к целостному исследованию требует уточнения самой исследовательской позиции. Настоящая работа опирается на религиоведение — область, в которой возможно объединение различных научных подходов к религии без утраты их специфики. При этом религиоведческий анализ образа религии в кино подлежит разграничению с другими подходами, отличающимися как по предмету рассмотрения, так и по исследовательским установкам.

Религиоведение представляет собой академическую область, формирующуюся на пересечении различных дисциплин гуманитарного и социального знания, каждая из которых вносит вклад в понимание религии как многоаспектного феномена. *Религиоведение* — это прежде всего *знание о религии*, которое получено в ходе ее научного изучения. Это понятие применяется «как обобщающее по отношению к совокупности направлений научного изучения религии, каждое из которых имеет свою предметную область и собственные методики исследования»⁷⁵.

⁷⁵ Смирнов М. Ю., Бокова О. А., Антонов К. М. Философия религии и религиоведение. Санкт-Петербург,

Междисциплинарность религиоведения позволяет подойти к анализу фильма с религиозной тематикой не только с точки зрения содержания, но и в более широком аналитическом горизонте. Благодаря включению в себя истории, философии, социологии, культурологии и психологии религии, религиоведение дает возможность учитывать сразу несколько уровней:

- что именно изображено (исторический и догматический контекст),
- какой смысл это имеет для героя и зрителя (экзистенциальный и символический уровень),
- в каком культурном и идеологическом поле этот образ был создан и воспринят (социокультурный анализ).

Применительно к анализу образов религии в кино, религиоведение использует методы различных наук этой междисциплинарной области знания. *История религий* позволяет установить, к каким традициям, символам или сюжетам отсылает образ в фильме, насколько он соотнесен с реальными религиозными представлениями и каким образом эти представления интерпретируются, трансформируются или нарушаются.

Социология религии помогает понять, как в фильме образ религии соотносится с социальными ролями, институтами и коллективными представлениями о вере. В частности, она позволяет анализировать образы духовенства и конфликты между религией и светским обществом. В контексте советского кино это направление особенно важно, поскольку образы религии часто становились предметом идеологического контроля и цензуры. Именно по этой причине в работе активно используются архивные источники, они позволяют проследить, как образ религии согласовывался с идеологическими требованиями, какие элементы подвергались корректировке, какие аргументы использовались в защиту тех или иных решений. Эти материалы дают возможность увидеть не только результат на экране, но и социокультурную динамику, в которой религиозный смысл формировался или преодолевался в процессе кинопроизводства.

Психология религии дает возможность анализировать внутреннюю динамику персонажа, включая его обращение к вере, утрату смысла, чувство вины, сомнения и надежду, которые особенно ярко проявляются в ключевых сценах драматического напряжения.

Важное место в религиоведческом анализе фильма занимает *философия религии*, поскольку она позволяет рассматривать образы религии как выражение экзистенциальных смыслов — веры, жертвы, свободы и надежды. При этом она концептуально тесно связана с феноменологией религии, поскольку обе стремятся к осмыслению религиозного опыта, различаясь

скорее направлением анализа: философия религии задает исходные вопросы о природе веры, а феноменология — описывает и интерпретирует, как эта вера переживается. Вместе они расширяют возможности религиоведческого прочтения фильма.

Многообразие направлений внутри религиоведения определяет возможность использования различных исследовательских подходов, каждый из которых акцентирует внимание на тех или иных аспектах религиозного содержания и формы. При этом речь идет не столько о разделах дисциплины, сколько о методологических стратегиях, применимых к анализу образов религии в кино.

а) *Исторический подход* в исследовании религии в кино в рамках религиоведения позволяет проследить, как кинематограф в разные периоды не только отражал, но и конструировал представления о религии в зависимости от меняющейся государственной политики в сфере свободы совести. В контексте советского кино, где репрезентация религиозного строилась по идеологическим установкам, исторический анализ может стать методологической основой. Он позволяет разграничить киноработы, выполненные по идеологически заданным нормам и примеры фильмов, где авторское видение отклоняется от шаблона, открывая более сложную трактовку религиозной темы.

б) *Антропологический подход* применяется в религиоведческом анализе кино, когда религия рассматривается как часть культуры, проявляющаяся в ритуальных формах и других религиозных моделях поведения. Такой подход позволяет исследовать кинематографические репрезентации архетипов жертвоприношения, табу, инициации, обряда и др. Довольно часто, особенно в западной академической традиции (John C. Lyden) в рамках антропологического подхода кино само становится ритуальной практикой, воспроизводящей коллективные представления о сакральном. Антропологический подход нередко пересекается с функциональным и социологическим, поскольку все они стремятся понять, как образы религии и действия «работают» в культуре, в том числе на уровне зрительских ожиданий.

в) *Социологический подход* в религиоведческом анализе кино рассматривает религию как часть общественной жизни, отраженную на экране. Он помогает понять, в каких отношениях религия находится с другими социальными явлениями внутри фильма. Исследуются не только образы священнослужителей или верующих, но и то, какую роль играет религия в устройстве экранного религиозного общества, объединяет она людей или разделяет, поддерживает порядок или вызывает конфликт. Такой подход

позволяет увидеть, как через кино выражаются коллективные взгляды на религию.

г) *Культурологический подход* в религиоведении фокусируется на исследовании религии как смысловой и знаковой системы, встроенной в культурный контекст. Применительно к кинематографу в рамках культурологического подхода исследуются образы религии на экране как форма выражения культурных представлений и ценностей своего времени. Анализ охватывает такие темы, как интерпретация традиционных религиозных сюжетов в условиях секулярной культуры, мифы и мифологемы как устойчивые формы культурной памяти, культурные функции образов религии и др. Даже в атеистических фильмах религия остается значимым элементом культурной картины мира. Предметом исследования в данном случае могут быть формы замещения сакрального другими ценностными системами, отражение процессов культурной трансформации, в ходе которых религия теряет нормативный статус, или символическая роль религии как культурного «чужого» для современного общества, в конфронтации с которым строится новая система ценностей.

Вопрос о месте культурологии религии в структуре религиоведения остается открытым. Несмотря на очевидную связь религии и культуры, культурологический подход как самостоятельное направление внутри религиоведения до сих пор теоретически не оформлено в отечественной гуманитарной науке. Тема «культурология и религиоведение» выборочно представлена в российских учебниках⁷⁶, однако в большинстве случаев под ней подразумеваются идеи, относящиеся к антропологии религии — прежде всего в ее эволюционистской интерпретации. Поскольку культурология религии не показана как самостоятельный инструмент анализа, ее задачи оказываются рассеянными между антропологией и социологией, а собственная методологическая база не выработана.

Несмотря на сходство исследуемых объектов с другими дисциплинами, культурологический подход в религиоведении имеет собственное поле исследования. Социология изучает религию как общественный институт, антропология как ритуал и повседневную практику. В отличие от них, культурология религии обращается к тем случаям, когда религия в дискурсивном пространстве не выполняет нормативную или поведенческую функцию, но продолжает существовать в культуре как система образов, знаков и смыслов. Такой подход незаменим при анализе кинематографа, где религиозные символы предстают в качестве элементов культурной памяти или трансформируются в новые мифологемы. Это особенно значимо в контексте

⁷⁶ Гуревич П. С. Религиоведение. Москва, 2025. С. 31–33.

советского кинематографа, где религиозные мотивы обретают новое звучание в атеистическом или секулярном дискурсе.

д) *Аксиологический подход* акцентирует внимание на религиозных ценностях в кинематографе и особенностях их репрезентации, в том числе в социальном контексте, что сближает его с социологическим анализом. Вместе с тем он тесно связан с культурологическим, поскольку вопросы ценностей неотделимы от символических форм, через которые они выражаются. В рамках аксиологического подхода в религиоведении важно выявить, какие этические идеалы заключены в тех или иных образах, показанных на экране. Советский кинематограф формирует собственную систему ценностных координат, в которой религиозные категории получают новое, идеологически выверенное содержание: верность Богу заменяется преданностью социалистическому идеалу, покаяние — самокритикой перед коллективом, жертвенность — подвигом во благо общества или Родины. Аксиологический подход позволяет выявить эти ценностные процессы замены или вытеснения внутри атеистического дискурса, что делает его необходимым инструментом религиоведческого анализа.

е) В рамках *феноменологического подхода* исследуются религиозные феномены в кино во взаимосвязи сакрального и профанного. Он позволяет сосредоточиться на формах, через которые проявляется «Иное», трансцендентное на экране, например, молчание, неподвижность, интонация или пустота. Интерпретация в рамках феноменологического подхода остается открытой: образ религии не навязывает однозначного смысла, а позволяет его почувствовать или уловить. С этой точки зрения, даже сам фильм может рассматриваться как религиозный феномен — не потому, что в нем есть религиозные темы, а потому что он способен вызывать переживание, похожее на участие в ритуале или прикосновение к трансцендентному. Иногда религиозный смысл в фильме проявляется вне религиозного контекста — в кадрах, которые формально не связаны с религией, но воспринимаются как содержащие нечто выходящее за пределы повседневного.

Применительно к религиоведению этот подход может быть отнесен к области феноменологии религии, которая исследует формы переживания священного вне связи с конкретным вероучением. В ряде классификаций она включается в философию религии, однако может рассматриваться и как самостоятельное направление. Феноменологический анализ также тесно связан с психологией религии, поскольку затрагивает внутренние состояния персонажей, связанные с переживанием веры. Это позволяет рассматривать религиозные чувства героев как важную часть их религиозного опыта.

Если предыдущие подходы опирались преимущественно на дисциплинарные основания (социологию, антропологию, культурологию), то функциональная методологическая стратегия не принадлежит какому-либо одному научному полю. Вместе с тем, она довольно широко применяется в зарубежных исследованиях. *Функциональный подход* рассматривает кино и религию как явления, выполняющие схожие задачи. В ряде исследований фильм рассматривается не столько как репрезентация религиозного, сколько как форма, выполняющая религиоподобные функции. В рамках социокультурного и антропологического подхода кино может рассматриваться как форма ритуала, придающего повседневности символический смысл и создающего опыт коллективного участия (Дж. Лайден). В психоаналитической перспективе фильм рассматривается как структура, в которой воспроизводятся элементы литургии, с посредником, ритуальной последовательностью и формами символического участия (С. Нолан). В рамках феноменологической традиции кино предстает как пространство медитации, требующее от зрителя особого настроя, сравнимого с духовной практикой (П. Шредер). Несмотря на различие подходов, кинематограф в работах этих авторов сближается с религией не за счет сюжетных совпадений, а через сходные механизмы смыслового и символического воздействия.

Среди возможных аналитических стратегий, применяемых к изучению религии в кино, можно также выделить *герменевтический* и *семиотический* подходы. Эти направления активно используются в философии, культурологии и киноведении и представляют интерес для религиоведческого анализа визуальных образов. Герменевтический подход сосредоточен на интерпретации смысла и раскрытии внутренней логики религиозных тем. Семиотический подход ориентирован на обнаружение знаков и символов в кино. Семиотический подход направлен на выявление визуальных знаков и символов, с помощью которых в кино формируются образы религии.

Вместе с тем, в рамках настоящего исследования эти подходы не выделены как самостоятельные. Это обусловлено тем, что данные стратегии во многом связаны с интерпретацией текста в логике определенных философских традиций (Г. Гадамер, Ю. Лотман и др.) и нередко используются в исследованиях, опирающихся на принадлежность к конкретной теоретической школе. Основная задача данной работы религиоведческое осмысление образа религии в кино, опирающееся на междисциплинарный синтез, включающий культурный, смысловой, историко-идеологический и визуальный уровни анализа. Такой подход позволяет избежать

одностороннего толкования и рассматривать кино как пространство репрезентации религиозного в его многообразии.

Разнообразие применяемых подходов показывает, что религиоведческий анализ способен охватить различные исследовательские стратегии, каждая из которых позволяет осветить определенные стороны образа религии. Однако в тех случаях, когда анализ касается тем веры или обращения к сакральному, возникает необходимость в особом методологическом различии. Так как именно в рамках этого поля религиоведческий анализ сближается с *теологическим подходом*. Чем глубже исследование погружается в темы веры, тем важнее сохранять непредвзятую исследовательскую позицию, то есть не переходить к внутренней оценке или отождествлению с изображаемыми убеждениями. Это особенно актуально в тех случаях, когда смысл в фильме раскрывается не через внешние признаки, а через формы духовного переживания.

Религиоведение применяет различные научные методы и подходы для анализа, теология преимущественно опирается на богословскую интерпретацию. Религиоведение охватывает множество религий и их аспектов, в то время как теология концентрируется на конкретной религиозной традиции. М. Г. Писманик, говоря о предмете исследования в теологии и религиоведении, заключает, что «теология — преимущественно учение о Боге, но не о религии как историческом феномене культуры». Кроме этого, исследователь отмечает, что религиоведение — эмпирическая **наука**, тогда как теология апеллирует не к фактам, а к Божественному откровению и догмам, не подлежащим рациональной критике⁷⁷.

Разнятся эти науки и в их методологических подходах. Для религиоведения — это аксиологическая нейтральность⁷⁸, подразумевающая отказ от предварительных допущений о метафизическом статусе религиозных утверждений, которое Е. И. Аринин называет «неконфессиональным» научным описанием и обобщением эмпирических аспектов религии как личностного и социального феномена⁷⁹, а М. Ю. Смирнов — «беспристрастностью» и «безоценочностью»⁸⁰. Религиоведение изучает религию с внешней, объективной точки зрения, тогда как теология использует иные методологические установки, опираясь на признание божественного как реальности. Это означает, что теологическое исследование ведется изнутри

⁷⁷ Писманик М. Г. Религиоведение. Москва, 2015. С. 24, 44–45.

⁷⁸ Элбакян Е. С. «В отличие от теологии аксиомы в науке носят локальный, “технический” характер...» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2016. — №. 3 (34). — С. 196.

⁷⁹ Аринин Е. И. Философия религии. Владимир, 2014. С. 12.

⁸⁰ Смирнов М. Ю. Своевременное религиоведение. Вопросы теории и методологии российских исследований религии. Санкт-Петербург, 2024. С. 10.

религиозной традиции, отсюда и стремление теолога защищать свои убеждения.

Теологический анализ фильма может включать в себя анализ соответствия религиозных тем и представлений догматам данной традиции, а также рассмотрение моральных и этических аспектов, связанных с религиозным учением. Внимание в таком анализе будет сосредотачиваться на моральных, этических и дидактических аспектах, которые заложены в фильме. Он может включать в себя рассмотрение таких тем, как искупление, грех, вера, спасение и другие понятия в рамках конкретного религиозного учения.

Религиоведческий анализ, в отличие от теологического, не исходит из признания истинности религиозного учения и не оценивает содержание фильма с точки зрения соответствия догмату. Его цель рассмотреть, как религиозные темы, образы и смыслы функционируют в художественной структуре фильма.

Религиоведческий подход отличается как от теологического, так и от *искусствоведческого* подходов. В рамках искусствоведческого анализа фильма исследуются его эстетические, формальные и технические элементы, такие как сюжет, структура и сценарий; стиль, композиция и цвет; режиссура, актерская игра и монтаж; музыка и звуковые эффекты и др. Искусствовед оценивает фильм с позиции его художественного качества и технических инноваций, сравнивая кинокартину с другими произведениями. Все это выходит за рамки интересов религиоведения, потому что его основное отличие заключается в разнице предметной области. Предметом исследования для искусствоведения является сам фильм, тогда как для религиоведения — это религия в фильме. Отсюда следует еще одно важное и основное отличие религиоведческого анализа фильма от других подходов в исследовании кинематографа — это требование к компетентности исследователя распознавать и интерпретировать религиозные символы, ритуалы и традиции, которые он увидит в фильме. Без этих знаний качественный анализ образов, представляющих религию в кино, невозможен.

Завершая данную тему теоретического исследования, представляется важным повторно указать на те области, к которым не относится религиоведческий анализ образа религии в кино, и на те задачи, которые не входят в его исследовательскую направленность.

1. Религиоведческий анализ не направлен на подтверждение или опровержение религиозных убеждений и не опирается на авторитет конфессиональной традиции. Это не форма богословской интерпретации, не апологетика и не выражение личных религиозных взглядов исследователя.

2. Религиоведческий анализ не является разновидностью искусствоведческого анализа. В задачи религиоведа не входит оценка выразительности режиссерских решений, качество актерской игры или визуальных решений фильма. Безусловно, исследователь может обращать внимание и на формальные особенности фильма, например, отметить принцип монтажной склейки или выбор освещения, однако это должно работать на цель исследования — объяснять, как в данном случае тот или иной прием влияет на изображение религиозной символики в кадре.

Религиоведческий анализ образа религии в кино исследует, каким образом религия изображается средствами кинематографа во внешних проявлениях (атрибутах, ритуалах, поведении персонажей) и во внутреннем содержании (мотивах веры, сомнениях, переживании сакрального опыта). В таком анализе выделяются два уровня: образ религии как репрезентация религии в ее социальном, культурном и идеологическом контексте и религиозный образ как художественная форма, передающая переживание запредельного. Религиоведческий анализ позволяет выявить, каким образом эти уровни участвуют в структуре фильма и как религиозные смыслы включаются в его повествование.

Преимущество религиоведческого подхода заключается в его междисциплинарности. Благодаря сочетанию различных исследовательских подходов религиоведческий анализ позволяет рассматривать религию в кино не как побочную тему, а как значимую смысловую составляющую, через которую фильм затрагивает культурные, мировоззренческие и экзистенциальные вопросы.

1.4. Теоретические основания анализа образов религии в кино

1.4.1. Искусство и религия, религия и кинематограф

Вопрос о соотношении религии и искусства представляет собой не только часть философской традиции, но и методологическое основание для анализа религиозной образности в кино. Понимание их взаимосвязи позволяет выявить те особенности, которые определяют специфику образов религии в художественной культуре, в том числе в кинематографе.

В разных философских традициях соотношение религии и искусства трактовалось по-разному: у одних мыслителей акцент ставился на их внутреннем родстве, у других — на различиях в формах выражения и выполняемых задачах. Несмотря на это, во многих подходах сохранялось

общее представление о том, что обе сферы связаны с осмыслением и выражением *запредельного* — того, что выходит за пределы рационального объяснения и повседневного опыта. Это позволяет рассматривать религию и искусство как родственные формы духовной жизни, в которых человек обращается к предельным вопросам бытия. Исходя из этого, представляется возможным более предметно рассмотреть те функции, которые религия и искусство выполняют в культуре.

1) *Мировоззренческая функция.* Религия и искусство формируют особое восприятие мира и человека в нем. Эта функция проявляется в рамках целостной смысловой картины, в которой осмысляется жизнь, смерть, судьба, страдание, надежда и др. В религии это происходит, например, через ритуал, в искусстве — через художественную форму.

2) *Ценностно-нормативная функция.* Религия и искусство не только формируют образ мира, но и задают отношение к нему — через выражение ценностей и идеалов. В религиозном контексте это выражается в представлениях о добре и зле, грехе и святости, жертве и покаянии. Искусство также обладает способностью передавать моральные оценки — не в виде прямого назидания, а через структуру и содержание образа, конфликта или композиции. Таким образом, обе сферы моделируют этическое пространство, в котором человек ориентируется: что достойно уважения, что вызывает отвращение, а что кажется трагичным или героическим.

3) *Экзистенциальная функция.* Религия и искусство обращаются к жизненным ситуациям, в которых человек сталкивается с тем, что выходит за пределы повседневного опыта, например, смерть, страдание, вина или любовь. Для этих переживаний не всегда достаточно рационального объяснения. Религиозный и художественный образы позволяют не просто говорить об этих состояниях, а выразить их так, чтобы они стали доступными для восприятия. В этом смысле религия и искусство выполняют схожую задачу — озвучивать через свою специфическую форму то, что остается *невывказанным*, тем самым сохраняя способность субъекта быть в диалоге со своим глубинным жизненным опытом.

4) *Символическая функция.* Религия и искусство чаще всего передают смыслы через образ, знак, жест, ритуал, то есть в форме, которая одновременно выражает и скрывает, требует толкования и удерживает многозначность. Символ делает возможным присутствие *запредельного* в форме, доступной восприятию.

5) *Культуротранслирующая функция.* Религия и искусство, будучи неотъемлемой частью культуры, выполняют функцию сохранения и передачи ценностей, накопленных в традиции. Эта функция выражается в том, что опыт

прошлого остается значимым для новых поколений и продолжает формировать восприятие мира в меняющемся историческом контексте.

Помимо основных функций, указывающих на родство религии и искусства как форм духовной жизни, можно указать и на ряд дополнительных, которые проявляются в определенных контекстах. Так, *познавательная функция* — способность религии и искусства передавать образное или интуитивное знание — безусловно играет важную роль, однако она скорее связана с символической и экзистенциальной: познание здесь происходит через включенность в образ и переживание.

Стоит также упомянуть *ритуально-событийную*, которая характерна для определенных форматов — прежде всего для динамичных видов деятельности: ритуала, литургии или кинематографа и театра, где смысл реализуется через действие во времени и пространстве. Вне этих форматов (например, в иконописи, поэзии, индивидуальном восприятии фильма) событийный элемент не является определяющим. Эти функции могут использоваться при разборе отдельных проявлений религиозного или художественного опыта, но они не составляют основу общего сходства между религией и искусством.

В этом функциональном контексте раскрывается междисциплинарный подход Стива Нолана⁸¹, применяющего психоаналитическую модель Жака Лакана к анализу кино как пространства религиозной символики. По Нолану, три ключевых элемента христианского таинства Причастия: фигура «Другого», нарратив и идеологическое пространство получают кинематографическое воплощение: актер выполняет роль посредника, сюжет разворачивает архетип спасения, а зритель включается в идеологическую реальность через эмоциональное соучастие. Современные голливудские фильмы, особенно в жанре политического боевика, по его мнению, замещают религиозное искупление утверждением национального нарратива, где борьба с «Иным» становится формой коллективного спасения. Таким образом, киновосприятие сближается с литургическим действием, в котором смысл не сообщается напрямую, а переживается через участие.

Параллельный смысловой вектор развивается в концепции трансцендентального стиля, предложенного Полом Шредером⁸². Он рассматривает кино как искусство, обладающее уникальной способностью воспроизводить структуру религиозного переживания не за счет прямой репрезентации священного, а через особую организацию времени, действия и

⁸¹ Nolan S. Film, Lacan and the subject of religion: A psychoanalytic approach to religious film analysis. London, 2009.

⁸² Schrader P. Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer. Oakland, 2018.

восприятия. Ссылаясь на Жака Маритена, Шредер предлагает отличать художественные средства как изобильные (abundant) и скудные (sparse)⁸³: первые вовлекают зрителя с помощью эмоциональности, нарратива, выразительности; вторые — наоборот, создают эффект отстраненности и сдержанности, удерживая зрителя в состоянии молчаливого ожидания. В трансцендентальном кино сакральное не сообщается напрямую, оно не проговаривается, а возникает как событие восприятия, рождающееся в паузе или в тишине. В таких условиях художественная форма становится подобием литургии, где зритель не получает готового смысла, а приобщается к нему через внутреннее движение. Структура трансцендентального стиля строится как путь: от повседневного (the Everyday) — через несоответствие (Disparity) — к застывшему изображению жизни (Stasis). Это движение не столько внешнее, сколько внутреннее — от эмпатии к со-присутствию, от эмоционального отклика к опыту тишины, в которой может раскрыться трансцендентное. Медленная динамика, паузы, повторяющиеся действия в таких фильмах становятся не просто стилистическими приемами, а формой духовного действия, аналогичной ритуалу. В отличие от «религиозного кино» с эффектной репрезентацией чуда или катарсиса, где зрителю предлагается сочувствовать герою и таким образом «пережить» веру, трансцендентальный стиль не дает готового отклика. Он оставляет пространство. И именно это делает его близким к религиозному опыту: не по содержанию, а по структуре восприятия. По мысли Шредера, кино, будучи изначально «изобильным» и профанным искусством, может стать средой сакрального, при условии, что оно способно отказаться от своих выразительных соблазнов и открыть зрителю возможность быть в тишине. В отличие от Нолана, акцентирующего внимание на структурных аналогиях между кино и литургией, Шредер сосредоточен не на символическом содержании, а на самом способе организации восприятия. Его трансцендентальный стиль не имитирует структуру обряда, а создает ее заново — через паузу, повтор, отстранение или молчание.

К важным для настоящего исследования наблюдениям можно отнести и *«легитимирующе-разлегитимирующую»* функцию, которую И. Н. Яблоков выделяет как одну из функций религии: «Узаконение некоторых общественных порядков, институтов, отношений, норм, образцов как должных или, наоборот утверждение неправомерности каких-то из них»⁸⁴. В определенных исторических условиях данная функция может проявляться и в

⁸³ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Москва, 2024. С. 201.

⁸⁴ Основы религиоведения: учебник для студентов и преподавателей вузов / под ред. И. Н. Яблокова. Москва, 2001. С. 85–86.

искусстве. Так, в советском антирелигиозном кино она используется как инструмент разлегитимации религии: вера представляется как устаревшее и вредное мировоззрение. Искусство при этом становится средством утверждения новых идей, соответствующих научному и материалистическому взгляду на мир. Таким образом, в подобной культурной ситуации искусство временно принимает на себя функцию формирования мировоззренческих ориентиров, аналогичную той, которую в других контекстах может выполнять религия.

Созвучные наблюдения отражены в работе Джона Лайдена, который рассматривает кино как феномен, выполняющий функции, аналогичные религии. В рамках функционального подхода он выделяет три ключевых элемента: миф, мораль и ритуал, и утверждает, что кино способно 1) формировать мировоззрение, 2) транслировать ценности и 3) предлагать участие в символическом действии. Эти элементы соотносятся с мировоззренческой, ценностной, символической и, в определенной степени, экзистенциальной функциями, выделенными в настоящем исследовании. Кроме того, акцент на участии зрителя в происходящем позволяет связать подход Лайдена с ритуально-событийной функцией, в рамках которой смысл раскрывается через включенность во временное и пространственное измерение действия.

В социально-культурной перспективе интерпретация Лайдена соотносится с *интегрирующе-дезинтегрирующей функцией*, также описанной И. Н. Яблоковым. Согласно его трактовке, религия способна либо укреплять существующий общественный порядок, объединяя людей вокруг общих смыслов и норм, либо, напротив, подрывать его, выступая источником разногласий и переоценки ценностей. Сходным образом кино может выполнять роль средства коллективной консолидации либо оказывать дестабилизирующее воздействие, ставя под сомнение устоявшиеся представления о мире и человеке.

Рассмотренные подходы демонстрируют проявление взаимосвязи искусства и религии не только в их сходных функциях, но и в общей устремленности к выражению того, что выходит за пределы обыденного опыта. Кино в этом контексте оказывается средой, где религиозное содержание может быть передано художественными средствами, а художественное — приобретает свойства духовного высказывания. Тем самым кинематограф становится не просто пространством репрезентации, но формой сопричастности: он способен воспроизводить структуру религиозного опыта. Это сближение делает искусство и религию двумя разными, но созвучными способами прикосновения к запредельному, что отражено и в

высказывании искусствоведа Клайва Бэлла: «Искусство и религия — два пути, по которым человек уходит от мира обстоятельств к состоянию экстаза. Между эстетическим и религиозным восторгом пролегает родственная связь. Искусство и религия приводят к схожему состоянию духа»⁸⁵.

1.4.2. Образ религии и религиозный образ в кино

Понятие «образ», вынесенное в заглавие данного исследования, требует предварительного уточнения, поскольку относится к числу многозначных категорий. Оно активно используется в различных гуманитарных дисциплинах, включая философию, религиоведение, теорию искусства и культурологию, и в каждом из этих контекстов приобретает специфическое смысловое наполнение.

Философским обоснованием этого термина более 2000 лет назад занимался Платон, согласно учению которого, образы являются копиями вечных идей. Благодаря его философии в современном языке до сих пор существует понятие «прообраз» или «образец», по семантике близкий к античному. Для Платона материальный мир, воспринимаемый органами чувств — это бледная тень умозрительного мира идей, где находится первоначало всего сущего. Соответственно, образ, как отражение чувственного мира, оказывается еще дальше от подлинной истины, представляя собой «копию копии». Такое понимание образа накладывает отпечаток и на отношение Платона к искусству. По мнению философа, оно вводит зрителя в заблуждение, представляя искаженную картину реальности. Художник ввиду своей телесной ограниченности не может обладать истиной и поэтому способен создавать лишь подобию, далекие от правды. Подобные образы, апеллируя к чувствам, а не к разуму, лишь отвлекают человека от созерцания истинных идей, уводя его в мир иллюзорных представлений⁸⁶. Именно поэтому Платон предлагает ввести строгую цензуру искусства в своем идеальном государстве, допуская лишь те произведения, которые воспитывают добродетель и способствуют укреплению государственного строя.

Концепция образа в учении Аристотеля в корне отличается от платоновской онтологии и гносеологии. Он отвергает представление Платона о мире идей, которые существуют отстраненно и являются истинным прототипом материального мира, и полагает в основу познания чувственный

⁸⁵ «Art and Religion are, then, two roads by which men escape from circumstance to ecstasy. Between aesthetic and religious rapture there is a family alliance. Art and Religion are means to similar states of mind» (Bell, 1913, p. 68).

⁸⁶ Платон. Государство // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Москва, 1994. С. 399.

мир, который в самом себе и содержит универсальные формы (eidos). Посредством образов искусство подражает природе (physis), то есть реальным процессам становления и развития в мире. Оно выявляет всеобщие закономерности и сущностные черты этих процессов. Если у Платона образ — это иллюзия, обман, далекое подобие истинной реальности, то у Аристотеля образ — это способ познания реальности, выявление ее скрытых потенций и универсальных форм. Он отражает реальность, но не просто копирует ее, а осмысляет и преобразует. Искусство через образы либо подражает природе, либо создает то, что природа не в состоянии создать самостоятельно⁸⁷.

Говоря об образах, Платон использует целый ряд терминов, каждый из которых несет определенную смысловую нагрузку. Ключевым является уже вышеупомянутое понятие *эйдос* (εἶδος) — вечная и неизменная идея, существующая в отдельном мире и являющаяся первоосновой всего сущего. *Эйкон* (εἰκών) — копии эйдосов, доступные человеческим чувствам. Наконец, наиболее удаленным от истины является *эйдолон* (εἰδῶλον) — иллюзия, порожденная воображением, либо искусством. Именно последний термин представляется наиболее близким к понятию «образ» применительно к данному исследованию. Однако в представлении Платона *эйдолон* — это негативное понятие, связанное с обманом чувств и искажением истинной реальности.

В отличие от своего учителя Платона, Аристотель, рассматривая понятие образа, оперирует несколькими иными терминами, отражающими его эмпирический подход к познанию мира. Он использует *морфе* (μορφή) для обозначения образа-формы, подчеркивающего внешний вид вещи, и *типос* (τύπος) — для обозначения образа-отпечатка, который образуется при соприкосновении субъекта и объекта. Важным понятием является и *фантазма* (φάντασμα) — образ, существующий в воображении. И среди всего этого многообразия выделяется термин *эйкон* (εἰκών), который, хоть и встречается у Платона, у Аристотеля приобретает иное значение. Именно *эйкон*, как способ репрезентации и отражения реальности, представляется наиболее значимым для данного исследования. Примечательно, что термин *эйкон*, от которого произошло слово «икона», также отсылает к богатой традиции религиозного искусства, что особенно актуально при анализе образа религии в кинематографе.

В целом, понятийная система Аристотеля прекрасно иллюстрирует ключевые этапы и аспекты процесса создания фильма, от замысла до воплощения на экране. Так, например, *морфе* обозначает форму, внешний вид фильма, его визуальное воплощение; *типос* — след, отпечаток реальности,

⁸⁷ Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. Т. 3. Москва, 1981. С. 98.

запечатленный на пленке, отражение эпохи и авторского замысла; *фантазма*, в свою очередь, раскрывает воображение автора, его личные образы и переживания, воплощенные в кино; *эйкон* предстает как репрезентация – это сам фильм как целостное произведение, отображающее определенные идеи и смыслы. При этом каждый из этих элементов не существует изолированно, а находится в тесной взаимосвязи, формируя единое художественное целое.

Однако, несмотря на ценность аристотелевского подхода, в контексте анализа образа религии в кино необходимо учитывать существенный временной разрыв между античной философией и современным кинематографом. Этот разрыв предполагает и смену парадигмы в понимании природы познания и, соответственно, природы образа. Если Аристотель исходил из объективной реальности, отражаемой в чувственном опыте, то, например, философия трансцендентального идеализма Иммануила Канта предлагает принципиально иную перспективу, в которой структуры самого разума активно формируют человеческий опыт. И хотя прямое сопоставление гносеологических концепций двух столь разных мыслителей — задача сложная и чревата упрощениями, представляется любопытным провести параллели между ключевыми терминами, учитывая, что любые аналогии здесь носят условный характер и не претендуют на полное соответствие.

Так, аристотелевский *эйдос* как сущность вещи, постижимая разумом, может соответствовать кантовской *вещи в себе* (Ding an sich), доступ к которой, в отличие от концепции греческого философа, принципиально ограничен. *Эйкон* как образ вещи, отражающий ее *эйдос*, находит соответствие в кантовском *явлении* (Erscheinung) – феномене; однако, если у Аристотеля *эйкон* является отражением, то для Канта *явление* активно конструируется сознанием. Аристотелевская *фантазма* находит свое переосмысление в кантовском *воображении* (Einbildungskraft), предстающем активной силой, синтезирующей эти данные. *Морфе* – форма вещи, у Канта находит отражение в *схеме* (Schema) — правиле, с помощью которого рассудок подводит чувственные представления под понятия. Следовательно, если Аристотель видел в образе отражение объективной реальности, то Кант подчеркивал активную роль сознания в конструировании образа, а также принципиальную невозможность познания сущности вещей.

В рамках гносеологии Канта все познаваемое предстает как *явление*. *Образ* (Bild) — это результат взаимодействия *вещи в себе* с априорными формами чувственного восприятия и категориями рассудка (количество, качество, отношение и модальность). *Воображение* играет посредническую роль между чувственностью и рассудком. Оно способно «представлять

предмет также и без его присутствия в созерцании»⁸⁸. Кант различает репродуктивное воображение, которое воспроизводит то, что уже было дано в опыте и продуктивное воображение, которое создает новые образы и представления, комбинируя элементы опыта. Именно конструирующая и проектирующая функции продуктивного воображения обеспечивают возможность познания окружающего мира.

Применительно к исследованию образа религии в фильме, в рамках кантовской концепции, само кинопроизведение и его религиозные образы предстают как *явление*, то есть как форма, в которой замысел автора становится доступным для восприятия. В то же время, *вещь-в-себе*, непостижимая в своей полноте, представляет собой эту истину или замысел режиссера, которые лежат в основе фильма, но не могут быть познаны непосредственно. Пространство и время, как априорные *формы чувственности*, организуют восприятие фильма, а *категории рассудка* позволяют осмыслить увиденное. И, наконец, *воображение*, необходимое как режиссеру, так и зрителю, активно участвует в создании, восприятии и интерпретации этих образов, формируя понимание религиозных аспектов человеческого опыта.

Г. В. Ф. Гегель не только снимает кантовское ограничение *вещи в себе*, утверждая возможность познания абсолютной истины, но и рассматривает образ как «*видимую чувственность*», через которую действует и выражает свою сущность Абсолютный дух. В частности, в его «Лекциях по эстетике» *образ* определяется как результат соединения чувственной формы и содержания. Образ является посредником между абстрактным содержанием и конкретным восприятием. «Чувственное в художественном произведении возводится созерцанием в чистую видимость, и художественное произведение находится посредине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью. <...> Для духа эта видимость чувственности выступает как образ, вид или звучание вещей»⁸⁹. По Гегелю образ является результатом художественного творчества и служит чувственным выражением внутреннего содержания и идейного замысла. Он помогает соединить субъективное восприятие с объективной реальностью. Так, образ становится средством достижения познания и понимания универсальных истин через конкретные художественные произведения.

Справедливо будет заметить, что Гегель рассматривает образ в рамках искусствоведческой парадигмы, то есть его интересует сущность именно художественного образа, что перекликается с тематикой данного

⁸⁸ Кант И. Критика чистого разума. Москва, 2020. С. 105.

⁸⁹ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Эстетика: в 4 т. Т. 1. Москва, 1968. С. 44–45.

исследования.

Лингвист Н. Ю. Гончарова выделяет два концептуальных направления, в рамках которых развивалось философское исследование категории образа. Во-первых, образ как *пассивное отражение* объектов материальной действительности, которое служит посредником между личностью и объективной реальностью. Во-вторых, образ как *творческое начало*, результат сознательной деятельности как один из способов освоения реальности⁹⁰. Обзор философских концепций образа показывает, что большинство из них, несмотря на различия, в той или иной мере включают в себя оба направления. При этом Гегель рассматривает пассивную и активную функции как диалектически взаимосвязанные моменты единого процесса, через который Абсолютный дух, посредством образов, осуществляет самопознание.

Несмотря на многообразие философских интерпретаций, анализ показывает, что в основе образа заключена, прежде всего, его гносеологическая функция — роль образа в процессе познания и постижения мира. В данном исследовании предполагается выйти за рамки этого подхода, обратившись к философии, где акцент смещается с познания на бытие.

М. Хайдеггер, принимая во внимание метод феноменологического анализа Э. Гуссерля, делает следующий шаг: переносит фокус на онтологическую природу образа, рассматривая его как способ раскрытия бытия и существования человека в мире. Работы Хайдеггера сложны прежде всего тем, что они не дают конкретные ответы о сущности вещей, традиционные для классической философии. Вместо того чтобы понимать сущность как «что», Хайдеггер, часто рассматривает сущность как «как» — каким образом то или иное явление показывает себя, подробно описывая процесс раскрытия этого бытия во времени и пространстве. Этот процесс раскрытия центрального понятия *алетейя* (Aletheia) — истины как раскрытия сокрытого — Хайдеггер демонстрирует в ряде своих работ, уделяя особое внимание художественному творчеству.

Различение двух типов картин, предложенное философом в его эссе о «Сикстинской Мадонне», имеет важное значение для понимания роли образа в раскрытии истины. Во-первых, Хайдеггер выделяет *образ-картину* — образ, замкнутый на себе, на эстетическом созерцании, который, будучи перенесенным в музей, теряет свою изначальную связь с бытием и превращается в объект для восприятия. Во-вторых, он говорит об *образе-окне*, который открывает доступ к сакральному и позволяет пережить бытие в его полноте. Это образ, связанный с конкретным местом (например, с церковью),

⁹⁰ Гончарова Н. Ю. Общетеоретические основы изучения понятия «образ» // Вестник Вятского государственного университета. – 2012. – Т. 3. – № 2. – С. 34.

с ритуалом и традицией, и в котором происходит раскрытие божественного присутствия.

1. Образ обладает свойствами «внезапности»: «Любой образ всегда лишь внезапно входит в свое свечение, образ и есть не что иное, как внезапность свечения»⁹¹.
2. Образ — это НЕ символ и НЕ отображение.
3. Образ — это явление места, обусловленное временем и пространством. В случае с таинством — это церковь.
4. Образ — это раскрывающееся сокрытие, то есть представление вещи в качестве сущности или истины — *алетейи*.

Хайдеггер подчеркивает, что образ является не репрезентацией, а *событием*, приводящим в присутствие бытия через конкретное место, время и ритуал. Такое различие открывает более широкий философский горизонт, в котором образ перестает быть чем-то вторичным по отношению к истине или реальности.

Однако философия образа в XX веке развивалась не только в рамках онтологического направления, предложенного Хайдеггером. Параллельно ей складывалось иное представление, связанное с интуитивной философией Анри Бергсона. В его работах образ перестает быть отражением или знаком.

Он понимается как нечто, находящееся между вещью и восприятием — как живая подвижная реальность. Образ существует сам по себе, но включается в процесс, когда встречается с телом, настроенным на действие. «Итак, я нахожусь в присутствии образов, — принимая это слово в наиболее широком смысле, образов воспринимаемых <...> Среди этих образов есть один, который выделяется из всех остальных тем, что я знаю его не только извне по восприятиям, но также изнутри по чувствованиям: это мое тело. <...> Все происходит, как будто в совокупности образов, которую я называю вселенной, ничто действительно новое не может возникнуть иначе, как при посредстве каких-то особых образов, тип которых мне являет мое тело»⁹². Важнейшим в его философии становится понятие *длительности* — внутреннего, непрерывного времени, в котором все меняется и течет. Образы — это не фиксированная форма, а движение, становление, поток. Они «действуют и реагируют друг на друга». Образы не дают готового смысла, но рождают его каждый раз заново в самом *опыте восприятия*.

Такое понимание образа как подвижной, живой реальности, связанной с телом, действием и внутренним временем, становится основой для философии Жюль Делёза. Он опирается на идеи Бергсона, но развивает их в другом

⁹¹ Хайдеггер М. О «Сикстинской Мадонне» // Исток художественного творения. Москва, 2008. С. 420.

⁹² Бергсон А. Материя и память // Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. С. 416–417.

направлении. У Делёза образ уже не требует субъекта восприятия — он существует как *сила, различие и интенсивность*, способные порождать новые смыслы и состояния. «Назовем Образом множество того, что явлено»⁹³. Образ у Делёза — это не форма, а поток, в котором рождаются новые ощущения и идеи.

На этой основе философ выстраивает свою типологию образов, представленную прежде всего в двух книгах о кино. В этих работах Делёз рассматривает образ как нечто реальное, но не вещественное — как часть самой ткани мира, которая не сводится ни к восприятию отдельного человека, ни к логике нарратива. Философ выделяет два основных типа образов — каждый из них выражает особый свой способ действия, видения и становления. Образ-движение соотносится с классическим линейным кинематографом и основан на связности восприятия, действия и эмоций, представляя субъект, действующий в определенной ситуации. В этом типе образа Делёз различает модальности: *образ-восприятие*, фиксирующий точку зрения; *образ-действие*, выражающий реакцию на ситуацию; и *образ-переживание*, раскрывающий внутреннее состояние через крупный план. Образ-время возникает тогда, когда нарушается причинно-следственная логика действия, и само время перестает быть привязанным к действующему субъекту. Делёз вводит здесь понятие *оптико-звукового образа* как чистого восприятия и *образа-кристалла*, в котором сплетаются действительное и воображаемое, прошлое и настоящее. На этой же концептуальной основе развиваются *образ-воспоминание*, отражающий чистую длительность и вневременное присутствие прошлого в настоящем, и *образ-греза*, в котором царит субъективное, смутное, восприятие, вытесняющее активное действие. Завершает эту систему чистый *образ-времени*, в котором само становление становится объектом выражения, а образ утрачивает привязку к линейному нарративу, становясь автономной силой.

Такой подход к языку кинематографа может стать продуктивным для анализа образов религии в советском художественном кино. Особенно в тех случаях, когда речь идет не о прямом изображении религиозных сюжетов или символов, а о переживании сакрального через форму образа. В условиях советской идеологии прямое изображение религии в кино часто исключается, но религиозный образ продолжает существовать — не как иллюстрация веры, а как форма особого восприятия, связанная с памятью, внутренним временем и переживанием. Особенно это актуально для авторского кинематографа 60-80-х гг. Делёзовская концепция образа позволяет рассматривать религиозный образ не как символ заранее заданного значения, а как силу, действующую

⁹³ Делёз Ж. Кино. Москва, 2004. С. 108.

внутри киноповествования — создающую напряжение, открывающую доступ к невыразимому, нарушающую линейную причинность.

Анализ философских трактовок образа показывает, что само понятие «образ» выходит за рамки его традиционно-эстетического понимания. Последовательное осмысление данного понятия обуславливает необходимость введения авторского определения, задающего концептуальные рамки настоящего исследования. При этом в отличие от делёзовской концепции представляется важным отметить роль воспринимающего субъекта в выявлении и раскрытии образов. *Образ — это способ бытия смысла и его становления во времени и пространстве. Он соединяет мыслящее и мыслимое, внутреннее и внешнее, видимое и невидимое, актуальное и потенциальное, раскрываясь в процессе своего восприятия как событие через опыт взаимодействия с воспринимающим сознанием.*

Образ не является замкнутым объектом, но представляет собой многомерную структуру, в которой разные планы бытия взаимодействуют и открываются в акте соучастия. В этом пересечении и рождается смысл. Эти пары представляют собой ключевые координаты образа, раскрывающие его многомерную природу. Пара «*мыслящее и мыслимое*» описывает гносеологическое измерение: образ возникает как напряжение между активностью субъекта и тем, что может быть постигнуто как содержание, но не обладает самостоятельной онтологией без акта мышления. «*Внутреннее и внешнее*» обозначают экзистенциальное измерение: это различие между интимным, пережитым, субъективным и тем, что получает телесную, визуальную или социальную форму, выходя за пределы индивидуального сознания. «*Видимое и невидимое*» — онтологическая пара, указывающая на сложность визуального поля: то, что дается зрению, всегда сопряжено с тем, что ускользает, не визуализируется, но при этом структурирует опыт — будь то символ или духовная глубина. Наконец, «*актуальное и потенциальное*» выражают темпоральное измерение образа: актуальное — это то, что присутствует, свершилось и стало данным в опыте, тогда как потенциальное — это скрытая возможность, еще не реализованная, но способная актуализироваться в процессе восприятия, как бы развертывая образ во времени.

«Образ религии» и «религиозный образ»

Разграничение понятий «образ религии» и «религиозный образ» имеет важное значение для данного исследования, поскольку они обозначают различные уровни репрезентации и взаимодействия с религиозным в пространстве художественного произведения. Их демаркация проходит в

соответствии с предметом исследования. *Образ религии* фокусирует внимание на саму религию как социокультурный феномен и ее компоненты: религиозную деятельность, религиозные отношения, религиозные организации, религиозное сознание верующих⁹⁴. Тогда как *религиозный образ* представляет собой форму презентации сакрального содержания: объектов веры, религиозных символов и прежде всего — переживания запредельного. Здесь акцент смещается с социальной репрезентации к внутренней напряженности сакрального опыта, который находит отражение в восприятии зрителя. В данной работе используются оба термина — «образы религии» и «религиозные образы», что позволяет расширить предметное поле и учитывать как институциональные и культурные проявления религии, так и ее содержательные и символические аспекты. Понятия «образ религии» и «религиозный образ» различаются как два функциональных уровня репрезентации религиозного, но при этом частично пересекаются, в зависимости от содержания и контекста художественного произведения.

Религиозность для образа — это его модальность. Она задает тематику, тональность и смысл образа: либо утверждая веру, либо, наоборот, воплощая ее утрату, отрицание или деконструкцию. При этом в контексте настоящего исследования, посвященного анализу репрезентации религии в кинематографе, и «образ религии», и «религиозный образ» рассматриваются как художественные образы. Это означает, что вне зависимости от предмета изображения они подвергаются художественной интерпретации, преломляются через призму авторского видения и наделяются определенной эстетической и смысловой нагрузкой. *Художественность* — это не модальность, а скорее способ существования образа в пределах искусства. Она определяет форму и средства выражения, придает образу структурную завершенность и способность воздействовать на восприятие зрителя. Иными словами, религиозность — это *как* образ существует в контексте веры, сакрального пространства и культуры, а художественность — это то, *как* образ реализуется через эстетические и художественные средства. В обоих случаях — это форма образа, но форма, направленная на разные цели и использующая разные инструменты. Религиозная форма образа является способом представления религиозного содержания, а художественная форма — способом его творческого переосмысления и преображения.

Следовательно, *художественный религиозный образ*, понимаемый как способ бытия смысла, представляет собой особую форму художественного выражения, в которой религиозные элементы (символы, сюжеты, идеи)

⁹⁴ Яблоков И. Н. Религиозные отношения // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2011. – № 1. – С. 182.

становятся инструментом для создания уникального эстетического и смыслового события. Такой образ соединяет мыслящее (замысел автора, его религиозные или антирелигиозные убеждения) и мыслимое (религиозные догматы, традиции, тексты), внутреннее (духовный опыт художника, его эмоциональное отношение к религии) и внешнее (культурные и социальные проявления религии), видимое (конкретные кадры, визуальные символы) и невидимое (скрытые религиозные смыслы, аллюзии, подтексты), актуальное (то, что непосредственно представлено в произведении) и потенциальное (возможности различных интерпретаций). При этом стоит учитывать, что мыслящим субъектом со внутренним опытом может быть не только автор художественного произведения, но и зритель, который также участвует в событийности смыслов.

Для более точного понимания способов функционирования образа религии и религиозных образов в кинематографе необходимо обратиться к их внутренней организации. Поскольку оба типа образности существуют в художественном поле, они формируются не только через содержание, но и через форму, восприятие и пространственно-временную локализацию. Эти уровни позволяют выявить не только различие между внешней репрезентацией религии и внутренним религиозным содержанием, но и способы их взаимодействия в пределах киноязыка.

Образ религии в фильме. 1. Смысловая основа. В основе образа религии заключена репрезентация самой религии в социокультурном пространстве. Она может быть представлена как часть национальной традиции, как способ объяснения мира, как источник морали или как социальный институт. Смысловая направленность образа при этом зависит от того, какую роль автор приписывает религии: позитивную, нейтральную или отрицательную. Важным становится не только то, как показана религия, но и вера как часть внутреннего опыта героя. На этом уровне в центре внимания оказывается не сакральное содержание, а видимая сторона религиозной принадлежности, как она проявляется на уровне поведения и взаимодействия с миром.

2. Форма выражения. Формально образ религии в кино строится через узнаваемые визуальные, речевые и поведенческие элементы, связанные с религиозной тематикой. Это может быть определенная манера речи, жест, одежда, атрибутика, архитектура, а также ситуации, в которых религия становится частью действия или конфликта. Образ религии выражается не только через то, *что* показано, но и через то, *как* это показано.

3. Включенность субъекта. Образ религии обращен к зрителю как к участнику интерпретации, но эта вовлеченность имеет опосредованный характер. Зритель не просто воспринимает религию, а сталкивается с тем, как

она уже была воспринята — кем-то внутри фильма: автором, персонажами, культурной средой. Это создает эффект двойного восприятия. Религия предстает в художественном произведении как явление, уже осмысленное и представленное определенным взглядом. Художественный образ, то есть субъективный взгляд на ту или иную религиозную традицию, воплощается на экране в соответствии с целью художественного произведения. Также и собственно образ религии — это собирательное представление о религиозной традиции, но не сама религия. Если обратиться к понятийному аппарату Г. В. Ф. Гегеля, то прежде, чем образ будет представлен на экране, то есть перейдет в «чистую видимость», он условно проходит двойную процедуру «созерцания».

Также стоит отметить, что в процессе восприятия художественного образа зритель не всегда сохраняет исключительно активную интерпретирующую позицию: в определенные моменты он может оказываться в положении воспринимающего объекта, подверженного воздействию образа. Это не устраняет его субъектности, но демонстрирует двустороннюю природу художественного восприятия: зритель одновременно интерпретирует образ и включается в создаваемую им смысловую ситуацию, становясь ее частью.

4. Временная динамика. Образ религии в кино раскрывается не только через сюжетные события, но и через динамику отношения к религии внутри фильма. Развивается не столько сама религия как тема, сколько ее значение для персонажей и для смысловой структуры произведения. Во времени проявляется то, как религия входит в их жизнь, отторгается, осмысливается или теряет актуальность. Временная динамика не сводится к последовательности эпизодов, а выражает внутреннюю работу смысла, которая сопровождает образ на протяжении всего фильма. В этом проявляется его соответствие общей природе образа как становящегося бытия: смысл не дан сразу, он раскрывается во времени как движение, как напряженное приближение к своей форме.

5. Пространственное измерение. Образ религии в кино всегда связан с определенным местом, через которое религия становится видимой. Это может быть не только культовое здание, но и любое пространство, где проявляется или обсуждается религиозная тема. Важно не само место, а то, как оно организует восприятие: создает ли атмосферу уединения, подчеркивает ли официальность, вызывает ли сомнение, напряжение или иронию. Пространство формирует отношение к религии — как к живой традиции, к социальной роли или к идеологической проблеме.

Если образ религии формируется на уровне репрезентации и социального восприятия, то религиозный образ затрагивает более глубокий пласт — связанную с верой внутреннюю форму присутствия.

Религиозный образ в фильме. 1. Смысловая основа. В основе религиозного образа лежит обращение к запредельному — к тому, что выходит за границы повседневного опыта и не может быть сведено к рациональному объяснению. Это не обязательно прямая апелляция к божеству или догматике, но всегда — присутствие духовного в том или ином виде. Он несет в себе внутреннюю направленность на смысл, который превышает изображаемое.

2. Форма выражения. Форма религиозного образа не сводится к изображению предметов веры или внешней религиозной атрибутики. Она строится из средств, с помощью которых кино способно передать переживание, напряжение, тишину, ожидание — все, что связано с ощущением сакрального. Это может быть длительность кадра, отсутствие музыки, ритмическая пауза, игра света и тени — элементы, в которых религиозный смысл не утверждается напрямую, а постепенно проступает. В отличие от образа религии, где форма делает религию узнаваемой, здесь форма создает условие ее ощутимости.

3. Включенность субъекта. Религиозный образ становится полноценным только в опыте восприятия. Он не существует как завершенная и однозначная форма — его смысл складывается в процессе соотнесения с внутренним миром зрителя. Здесь восприятие не сводится к наблюдению: оно предполагает участие, отклик, проживание. В отличие от образа религии, который воспринимается как представление о чем-то внешнем по отношению к зрителю, религиозный образ обращен к его внутреннему опыту. Он не просто демонстрирует смысл, а становится частью переживания, вызывая отклик и создавая ситуацию личной соотнесенности с тем, что не может быть до конца выражено словами.

4. Временная динамика. Религиозный образ в кино не возникает сразу — он требует времени, чтобы раскрыться. Его смысл не задается напрямую, а проступает постепенно. Часто он не связан с развитием внешнего действия, а формируется как напряжение, ожидание, молчаливое присутствие. В этом отношении религиозный образ близок к тому, что Ж. Делёз называет образом-временем — это форма, в которой не действие ведет к смыслу, а сам процесс является смыслом. Такой образ живет не в событии, а в состоянии, и обращен не к пониманию, а к переживанию. В отличие от образа религии, который развивается в логике повествования — через поступки героев, повороты сюжета, внешние конфликты, — религиозный образ действует иначе. Он не

«идет вперед», а словно удерживается в состоянии. Религиозный образ может на короткое время останавливать течение фильма, создавая ощущение выпадения из хода событий — как если бы зритель оказался в другом, более глубоком временном слое. Такое ощущение временной насыщенности делает возможным не просто восприятие, а соприкосновение с тем, что выходит за пределы сюжетной логики.

5. Пространственное измерение. Религиозный образ не просто размещен в пространстве — он формирует его изнутри. Это пространство не служит фоном действия и не фиксируется как социально узнаваемое место, а переживается как место присутствия. Даже если на экране показан бытовой интерьер, религиозный образ может изменить его восприятие — сделать более наполненным по смыслу. В таком пространстве возникает особая чувствительность к визуальным деталям в кадре. В отличие от образа религии, где пространство выступает как место действия и контекстуально подчеркивает социальный или культурный характер религии, в религиозном образе пространство представлено атмосферой или состоянием, в котором раскрывается запредельное.

Важно отметить, что восприятие образа в кино неразрывно связано с подготовленностью самого зрителя. Уровень его религиозной или культурной образованности и общее понимание символизма фильма — все это влияет на *интерпретацию*. Один и тот же эпизод может быть воспринят как образ религии с акцентом на внешнем плане, в то же время другой зритель уловит в нем более глубокое, неявное измерение — религиозный образ как форму присутствия запредельного. Также стоит учитывать, что восприятие не ограничено только тем, что заложено в структуру фильма: зрителю свойственно видеть в образе нечто личное, проецировать собственный опыт и ожидания — даже если это прямо не выражено в визуальном или смысловом ряде.

Вторым важным фактором, влияющим на восприятие, оказывается не сам предмет изображения, а контекст, в который он помещен. Один и тот же элемент, например, крест, в зависимости от визуального и смыслового окружения может выступать либо как знак религиозной принадлежности (образ религии), либо как центр переживания, в котором возникает ощущение присутствия чего-то большего, выходящего за пределы видимого (религиозный образ). Из этого следует, что интерпретация образа также определяется не тем, что показано на экране, а тем, как этот образ встроен в смысловую ткань фильма.

В антирелигиозных фильмах образ религии приобретает выраженно критический характер. Религия изображается как социально вредное или

устаревшее явление. Такие образы часто строятся через карикатурное изображение верующих и показ ритуалов, вызывающих у зрителя осуждение или иронию. Вместе с тем, даже в таких фильмах может сохраняться структура религиозного образа, когда отдельные сцены используют элементы визуального построения, характерные для сакральных образов, но в ином содержательном контексте. Возникает то, что можно назвать *инверсией сакрального*: вместо священного трепета и ожидания встречи с нуминозным, зритель сталкивается с реальным, физически ощутимым страхом (полной противоположностью *mysterium tremendum* Р. Отто), вызванным сценами изуверских ритуалов и подавляющей религиозной атмосферой. Такие сцены не подтверждают существование потустороннего, а, напротив, разоблачают его, представляя как источник иррационального давления или насилия. Вместе с тем, в фильмах научно-атеистической направленности подобная инверсия может утверждать иной тип сакральности, формирующейся в рамках советского мировоззрения. Такое кино формирует особую форму советской духовности, в которой источником ценности становится сам человек — его труд, честность, моральная стойкость и подвиг во имя Родины.

ГЛАВА 2. ПОЛИТИЧЕСКАЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ОБРАЗОВ РЕЛИГИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1900–1991-Х гг.

2.1. Церковно-государственное регулирование религиозной тематики в кинематографе дореволюционной России

Кинематографу, рожденному на заре XX века, суждено было стать одним из самых массовых видов искусства. Сегодня невозможно представить наше культурное пространство без кино, но всего столетие назад поколение людей, перешедших рубеж веков, отнеслось к новому явлению весьма неоднозначно. Одним из самых консервативно настроенных общественных институтов в Российской империи конца XIX века оставалась православная церковь. В то время она имела огромное влияние на различные сферы жизни общества, ее намерения подкреплялись действующими указами на государственном уровне.

Известный факт, вошедший в культурную историю человечества – это первый киносеанс, который состоялся 28 декабря 1895 г. в Париже, в «Гранд Кафе» на бульваре Капуцинов. «Живая фотография» была запечатлена и спроецирована при помощи аппарата французского изобретателя Луи Люмьера. С этого времени подобные сеансы начинают регулярно проводиться в увеселительных заведениях разных стран. В России знакомство с диковинным зрелищем проходит весной 1896 г., сначала в Петербурге и в Москве, а затем и в других городах: Киеве, Харькове, Ростове-на-Дону, Нижнем Новгороде.

Кино не сразу получило статус десятой музы на Олимпе искусства, в начале своего развития оно было прежде всего техническим аттракционом, веселящим людей. Киновед Н. А. Лебедев отмечал, что «в течение многих лет кинематограф был не столько средством просвещения, сколько распространителем безвкусицы, пошлости и порнографии»⁹⁵. Таким был взгляд некоторых советских интеллигентов. Нетрудно догадаться, как к зарождающемуся «легкомысленному» кинематографу могло относиться духовенство в царской России.

Система взаимодействия религиозных объединений с государством в Российской империи формировалась в условиях жесткой административной централизации, что обеспечивало государственный контроль над конфессиональной сферой. В исследовательской литературе представлены различные модели сотрудничества государства с религиозными

⁹⁵ Лебедев Н. А. Кинематограф в дореволюционной России. Москва, 1958. С. 6.

объединениями: идентификационная, отделительная и кооперационная⁹⁶, каждая из которых отражает специфику нормативного участия религии в публичной жизни. Российская империя ближе всего подходит к идентификационной модели, при которой православие выступало в качестве государственной религии, а национально-конфессиональный вопрос находился под прямым контролем административной системы. Высшим органом управления Православной церкви выступал Святейший синод, глава которого назначался непосредственно императором, что иллюстрирует подчиненный характер церковной иерархии в структуре имперской власти. При этом данные административные механизмы охватывали не только религиозную сферу как таковую, но и смежные области, включая культуру. Так, до революции не была создана законодательная база, регулирующая деятельность кинематографа, этот пробел компенсировался системой ограничительных циркуляров, исходивших от синодального ведомства, что служило одним из эпизодов практического проявления церковно-государственного контроля в сфере искусства.

Первые синодальные указы, регулирующие изображение священных образов в искусстве, были зафиксированы в XVII и XIX вв. Так в указе от 31 декабря 1852 г. был наложен запрет на показ картин (восковых, туманных и живых), изображающих Спасителя, Богоматерь, Тайную Вечерю, Апостолов и т. п.⁹⁷ А уже во время зарождения кинематографа первым запретительным документом в России принято считать постановление Синода, которое было сформулировано в результате реакции на французский фильм 1897 г. «Рождение и жизнь Христа в картинах» («La vie et la passion de Jesus Christ») и датируется 30 марта 1898 г. Согласно этому указу запрещалось «показывать путем, так называемой, живой фотографии священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы и Угодников Божиих <...> Приняв во внимание, что живая фотография посредством быстрого движения показываемых лиц, производит сильное впечатление на зрителей, представляя изображаемые предметы как бы живыми и действующими, и что появление при подобных условиях изображений Христа Спасителя и Его Пречистой Матери, а также других священных лиц представляется крайне несоответствующим чувствам благоговейного уважения к святыне и может породить соблазны, Святейший синод постановил воспретить на будущее

⁹⁶ Мирошникова Е. М. Кооперационная модель государственно-церковных отношений: опыт и проблемы. Москва, 2007. С. 17–27.

⁹⁷ О цензуре картин // Вся кинематография: настольная адресная и справочная книга / под ред. Ц. Ю. Сулиминского. Москва, 1916. С. 66–69.

время при устройстве зрелищ показывать путем живой фотографии означенные священные изображения...»⁹⁸.

После выхода синодального постановления и донесения его содержания до различных департаментов в Синод и в Министерство внутренних дел стали приходить вопросы, связанные с исполнением этого постановления. Например, градоначальник Ростова-на-Дону уточнял у Департамента полиции, распространяется ли данный запрет в целом на кинокартины религиозного содержания. На что данный Департамент, ссылаясь уже на свой циркуляр (от 2 мая 1898 г., № 2094)⁹⁹, указал ему на ограничения только в изображении священных лиц¹⁰⁰.

Были примеры, когда представители религиозной общественности предлагали законодательно запретить показ «живых» картин религиозного содержания. Так в обращении Генерал-губернатору Приамурскому Архиепископ Владивостокский и Камчатский описывал, как один из представителей благочиния присутствовал на кинопоказе, где на экране демонстрировались рождение, земная жизнь, страдание, смерть и воскресение Иисуса Христа. Его религиозные чувства были затронуты недостоверностью изображаемых событий, а также тем, что создатели картины сместили акцент с божественности Божьего Сына на его человеческую природу. «Неудовлетворительное чувство возбуждает картина: поклонение волхвов, на которой Спаситель представлен движущим ручками беспрерывно, как бы радуясь стольким подношениям и как бы желая завладеть ими сейчас. Не соответствует исторической правде картина: сон Божественного младенца, где Мать Божья с распущенными волосами и непокрытой головой; агония Спасителя и смерть, когда была тьма по всей земле – на картине тьма не показана». Ссылаясь на указ Святейшего синода от 1852 г., священнослужитель просит запретить демонстрацию картин на религиозные темы¹⁰¹.

После публикации постановления о запрете в разные годы велась активная переписка с владельцами электротeatров, в которой указывалось на невозможность демонстрации кинокартин, изображающих священные лица. В Уфе владельцу тетра «Аполло» Юрию Федоровичу Герингу запретили показ картины «Рождество и жизнь Господа нашего Иисуса Христа»¹⁰². В 1908 г. в Петербурге владельцу кинотеатра Корнилию Кречмеру отказали в

⁹⁸ Определение Святейшего Синода «О недозволении на будущее время...» // Церковные ведомости. – 1898. – № 14-15. – С. 81. См. также: РГИА. Ф. 796, оп. 179, д. 4039; ГАРФ. Ф. 102, оп. 55, д. 81, л. 1-2.

⁹⁹ РГИА. Ф. 1282, оп. 3, д. 100, л. 35.

¹⁰⁰ ГАРФ. Ф. 102, оп. 55, д. 81, л. 9-11.

¹⁰¹ Там же, л. 26.

¹⁰² Там же, л. 12.

представлении на экране «рождения, жития и смерти» Иисуса Христа. Несмотря на его аргументы, которые указывали на успешное проведение подобных сеансов до синодального запрета: «в течение трех дней <...> евреи и магометане без всякого постороннего замечания или предупреждения сидели на представлении без шапок», Синод отклонил прошение¹⁰³.

В переписке Обер-прокурора Синода с Департаментом полиции от 1912 г. описывается обращение епископа Таврического к губернатору. Согласно которому священнослужитель обращается к местному градоначальнику с просьбой запретить показ кинокартины «Рождение, жизнь и смерть Моисея». Вице-губернатор аргументировал свой отказ тем, что «картины кинематографов цензурируются в Санкт-Петербурге и Москве особым Комитетом и местной цензуре не подлежат». В итоге департамент полиции постановил городским управленцам выполнять постановление Синода от 1898 г.¹⁰⁴

В 1914 г. Акционерному обществу «А. Ханжонков и К^о» было отказано в съемке православных святынь. Кинофирма собиралась «снять в кинематокартинах высокочтимые святыни нашей Святой родины, как-то лавры, монастыри, древние соборы и вообще все то, что имеет ценность в археологическом значении». Синод обратил внимание на то, что на наружных стенах храмов часто имеются священные изображения, которые согласно мартовскому установлению 1898 г. запрещено демонстрировать посредством «живой фотографии», поэтому определил «настоящее прошение оставить без последствий»¹⁰⁵.

В этой реакции церковной общественности на новое культурное явление не было ничего необычного, на протяжении нескольких веков пьесы, поставленные по религиозным сюжетам в театрах в Российской империи, были представлены таким образом, чтобы избежать прямого появления Иисуса Христа на сцене. Так, например, в Министерстве внутренних дел была зафиксирована жалоба от Обер-прокурора Синода на актера Адельгейма, который гримируется в образ Иисуса Христа при исполнении роли Уриэля Акоста в драме К. Гуцкова. «Названный артист выступает в тунике с широкими рукавами, подпоясанный шнуром с узлами, наподобие католических монахов, или же надевает хитон. Кроме того <...> артист Адельгейм снимается на фотографических карточках в означенной одежде, причем принимает положение и окружает себя такой обстановкой что портреты его легко могут быть приняты за картины католического художника,

¹⁰³ РГИА. Ф. 796, оп. 189, д. 8483, л. 1-3.

¹⁰⁴ РГИА. Ф. 797, оп. 82, отд. II, ст. 3, д. 367, л. 2-3.

¹⁰⁵ РГИА. Ф. 796, оп. 199, отд. VI, ст. 1, д. 135, л. 1-5.

изображающих Христа, стоящего перед Пилатом или Синедрионом, а также моление о чаше». Департамент полиции МВД разослал циркуляр всем градоначальникам, в случае приезда артиста Адельгейма в пределы вверенной им губернии запретить ему переодеваться в этот образ, чтобы в дальнейшем избежать «профанации христианских верований»¹⁰⁶.

Быстро развивающийся кинематограф поставил главный вопрос перед Синодом: каким образом к нему следует относиться с позиции церковных канонов? Как к динамичному изобразительному искусству или как к театральному действию? В первом случае, фильмы о Христе можно расценивать как религиозные картины, приравненные к иконам, но данная концепция не получила активного развития среди духовенства.

Если же воспринимать кино как запечатленное театральное действие, то здесь у церковной общественности возникали с «Великим Кином» непреодолимые догматические разногласия. Отношение православной церкви к театру всегда было негативным. Положения относительно театральных зрелищ уже были изложены в 62-м правиле VI Вселенского собора¹⁰⁷, в котором осуждаются театральные празднества в честь богов, надевание трагических или комических масок, а также переодевание мужчин в женскую одежду и наоборот. 24-ое правило этого же Собора запрещает посещение священнослужителями театральных зрелищ¹⁰⁸. А 51-ое правило регламентирует посещение увеселительных мероприятий всеми мирянами. Комментатор древних церковных установлений Никодим (Милаш) так объясняет это установление: «Воспрещаются вообще христианам представления комические, цирковые и балетные»¹⁰⁹.

Важно отметить, что православные апологеты всячески отрицают связь литургии с театральным действием. Богослужение, по их мнению, – это символический акт. Хлеб и вино не являются плотью и кровью, они лишь символизируют их, священник не играет Бога или Сына Божьего, он лишь символизирует его своим священным саном¹¹⁰. Однако известно, что еще в дореволюционном прошлом нашей страны существовала практика храмовых и внехрамовых постановок, в том числе: «Пещное действо», «Шествие на

¹⁰⁶ ГАРФ. Ф. 102, оп. 55, д. 57.

¹⁰⁷ Правило 62 Шестого Вселенского Собора // Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/213 (дата обращения: 23.12.2021).

¹⁰⁸ Правило 24 Шестого Вселенского Собора // Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/175 (дата обращения: 23.12.2021).

¹⁰⁹ Правило 51 Шестого Вселенского Собора // Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/202 (дата обращения: 23.12.2021).

¹¹⁰ Духанин В. Н. Православие и мир кино. Москва, 2005. С. 109–110.

осляти», «Умовение ног» – все это сосуществовало в рамках традиций театра Древней Руси.

В начале XX в. все-таки некоторые послабления были. Как отмечает Ю. Г. Цивьян¹¹¹, в 1907 г. на экраны вышел фильм «Жизнь и страсти Иисуса Христа» (Франция). Зрители должны были не просто смотреть фильм, но делать это благочестиво – со снятыми головными уборами, как в храме, за этим следила полиция. Б. С. Лихачев описывал бурную эмоциональную реакцию зрителей: «Публика, смотревшая этот фильм, неистовствовала. Женщины плакали, а во время сцены распятия почти на каждом сеансе происходили истерики»¹¹².

Синодальные запреты нарушались, об этом пишет А. В. Чернышов, указывая на многочисленные афиши российских кинотеатров, в которых показывали «запрещенные религиозные боевики»¹¹³.

К 1910 г. большинство прокатных фильмов было на библейскую тематику: «Иродиада», «Даниил во рву Львином», «Эсфирь», «Юдифь» и др. После успеха «Выхода евреев из Египта», французы анонсировали новую серию кинокартин по мотивам Ветхого и Нового Заветов. Однако уже первая картина «Отче наш» (студии «Гомон») была категорически запрещена – полиция вновь начала массовые проверки и выпустила очередной циркуляр для градоначальников¹¹⁴. Как раз к этому времени в Москве уже два года работал цензурный комитет, который возглавлял чиновник особого поручения Б. Б. Шереметев, тогда еще инспектор типографий и книжной торговли.

Исполнительной цензурирующей властью в сфере кинематографа была не только полиция, но и другой департамент при Министерстве внутренних дел, который занимался отбором кинолент для всеобщего показа – это Главное управление по делам печати. В его ведомстве изначально была цензура печатной продукции и граммофонных лент, а после – и кинофильмов. В 1908 г. вышел циркуляр, в котором подробно описывались критерии цензуры кинолент: «Не могут быть разрешаемы к демонстрированию картины, противные нравственности и благопристойности, картины кощунственные...»¹¹⁵.

В 1909 г. в Главное управление по делам печати пришло письмо от тамбовского губернатора. В нем описывался сюжет просмотренной

¹¹¹ Tsivian Yu. Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film // *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. An Invention of the Devil: Religion and Early Cinema* / eds. F. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning. Lausanne, 1992. P. 72.

¹¹² Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926): материалы к истории русского кино. Ленинград, 1927. С. 39.

¹¹³ Чернышов А. В. Кино и религия: из истории взаимоотношения русского православия с кинематографией. 1897–1917. Ч. 1. Липецк, 1977. С. 11.

¹¹⁴ Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926): материалы к истории русского кино. Ленинград, 1927. С. 78–79.

¹¹⁵ РГИА. Ф. 776, оп. 22 (1907 г.), д. 33, л. 14.

киноленты, в которой, по мнению градоначальника, содержатся признаки кощунства, несмотря на то что эта лента была пропущена цензурой за номером «358». В фильме «Растительный сок» демонстрировалась чудодейственная жидкость, которую выпила девочка и выросла до облаков, где повстречалась с Богом, окруженным ангелами и апостолом Петром. Творец осенил девочку рукою, затем она уменьшилась, а картина на этом завершилась¹¹⁶. В переписке между департаментами было выяснено, что картина «Растительный сок» фирмы братьев Пате действительно существует, но по своему содержанию не имеет ничего общего с сюжетом, описанным тамбовским градоначальником. Таким образом, в канцелярии московского губернатора сделали вывод о том, что в Козловском городском саду демонстрировалась другая картина, но с одинаковым названием, о чем и сообщили в Главное управление по делам печати¹¹⁷.

Дальнейшие синодальные ограничения в деятельности кинематографистов лишь усиливались. В 1910-х гг. кроме запрета на изображения святых лиц к этому списку добавляются ангелы и православные святые. Также появляется запрет на киносъемку православных священников, съемку внутри церквей и сооружение декораций по подобию храма. Кроме этого, остро стоял вопрос о возможности посещения кинотеатров священнослужителями.

Столичная газета «Петербургский листок»¹¹⁸ даже опубликовала анкету под названием «Может ли духовенство посещать синематографы?», благодаря которой сегодня можно узнать мнения известных православных деятелей и ученых начала XX века о кинематографе. В опросе приняли участие: А. А. Желобовский, протопресвитер военного и морского духовенства, член Святейшего Синода; М. И. Горчаков, заслуженный профессор церковного права Императорского Санкт-Петербургского университета; С. А. Соллертинский, протоиерей, профессор Санкт-Петербургской духовной академии; А. П. Храповицкий, епископ, митрополит Киевский и Галицкий (1918 г.), позже первый председатель Архиерейского синода Русской православной церкви заграницей; И. Е. Евсеев, профессор Санкт-Петербургской духовной академии; Д. И. Беликов, председатель Учебного комитета при Синоде и др.¹¹⁹

¹¹⁶ РГИА. Ф. 776, оп. 22 (1907 г.), д. 33, л. 29 – 29 оборот.

¹¹⁷ Там же, л. 33-34.

¹¹⁸ «Может ли духовенство посещать кинематограф?» // Петербургский листок. – 1909. – № 38. – 8 (21) февраля. – С. 2.

¹¹⁹ Чернышов А. В. Кино и религия: из истории взаимоотношения русского православия с кинематографией. 1897–1917. Ч. 1. Липецк, 1977. С. 17–19.

В 1913 г. в журнале «Вестник кинематографии» было описано дело священника Саратовской епархии. В нем староста церкви обвинил о. Константина в любовной связи с чужой женой. Позже выяснилось, что это обвинение было лжесвидетельством, однако архиепископ Саратовский понизил о. Константина до псаломщика и отправил его в монастырь. В ходе разбирательств выяснилось, что священнослужитель был замечен в драке с детьми старосты церкви, а также посещал кинематограф. О. Константин написал жалобу в Синод, оправдывая себя тем, что он не был инициатором нападения, а посещение кинематографов не является предосудительным делом. Кроме этого, он указал на архиепископа Серафима Кишиневского, который регулярно устраивает такие сеансы в архиерейском доме «и приглашает на них своих певчих и духовенство города». Синод постановил освободить о. Константина от всех взысканий и перевести в другую епархию. На основании этого случая можно сделать вывод, что в 1913 г. Синод не придерживался консервативной позиции относительно посещения кинематографов священнослужителями.

Не всегда цензура запрещала фильм полностью, были случаи, когда из кинопроизведения удалялись некоторые сцены. Так, например, фильм Е. Бауэра «Дитя большого города» (1914) был пропущен цензурой за исключением сцены, где персонажи крестятся. В американском фильме «Thorns of love» («Шипы любви», 1915 г.) был не допущен кадр, в котором распятие находилось рядом с корытом¹²⁰. Любопытный факт, связанный с фильмом Якова Протазанова «Уход великого старца» (1912), снятый по мотивам воспоминаний о Льве Толстом. Фильм так и не был показан в России из-за протестов семьи писателя и близких к нему людей. Однако даже если бы он и получил одобрение от родственников Толстого, выйти в прокат ему бы помешал Синод. Причиной этому стала бы финальная сцена, в которой Льва Николаевича после смерти на небе принимает в свои объятия Иисус Христос. И в этом случае, скорее всего цензоров задело бы не изображение святых образов, а то, что к моменту своей кончины русский писатель был отлучен от православной церкви.

Согласно дореволюционному справочнику «Вся кинематография» к 1916 г. существовали следующие запреты: на изображение Иисуса Христа, Богородицы, ангелов и святых; на изображение Евангелия, хоругвей и церковной утвари; на изображение религиозных обрядов и Таинств, кроме венчания по неправославному обряду; на действия с крестным знаменем; на

¹²⁰ Tsivian Yu. Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film // Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. An Invention of the Devil: Religion and Early Cinema / eds. F. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning. Lausanne, 1992. P. 76.

съемку богослужений всех христианских конфессий, а также православных духовных лиц. Была разрешена наружная съемка храмов и памятников с изображением святых; съемка внутреннего вида храмов, кроме православных; съемка религиозных неправославных процессий, а также изображение икон, крестов или распятий в углу комнаты, если «обстановка не является оскорбительной для священных предметов»¹²¹.

Синодальные запреты касались разных сфер, в том числе и проведения увеселительных мероприятий в дни религиозных праздников. В качестве примера можно привести Устав о предупреждении и пресечении преступлений, который на протяжении нескольких лет в разных редакциях регламентировал «всякие общенародные забавы и общественные увеселения, в том числе театральные представления, концерты, маскарады и разные зрелища» в зависимости от церковного календаря¹²². Как известно, кинематограф является зрелищным искусством, поэтому данные ограничения касались в том числе и его.

Л. В. Преснякова уточняет, что для некоторых кинолент цензоры все же делали исключения. Так в 1913 г. епископ Нарвский разрешил на протяжении нескольких вечеров в храме демонстрацию фильма, изобличающего алкоголизм. Несмотря на то, что кинопоказ проводился в четвертую неделю Великого поста, мероприятие было одобрено Священным синодом¹²³. Этот процесс был запущен благодаря инициативе Главного совета «Всероссийского трудового союза христиан-трезвенников», обратившихся к деятелям русской культуры для объединения сил на борьбу с пьянством. В том году вышла кинокартина «Пьянство и его последствия» акционерного общества «А. Ханжонков и Ко», которая оказалась полезной для идеологической работы Союза.

Постепенно кинематограф входит в религиозно-общественную жизнь. Так, например, в Ростове-на-Дону архимандрит Гарегин организовал цикл лекций назидательной тематики, сопровождая их показом фильмов. В Кишиневе епископ Серафим предложил приобрести киноаппаратуру в церковь и разнообразить службу кинопоказами, тем самым привлекая больше народа в церковь¹²⁴. Интерес к кинематографу у религиозного сообщества стал настолько велик, что как отмечает Чернышов, к концу 1916 г. трезвенные

¹²¹ Вся кинематография: настольная адресная и справочная книга / под ред. Ц. Ю. Сулиминского. Москва, 1916. С. 68–69.

¹²² Собрание законодательства Российской Империи. Т. 14 // Свод уставов о предупреждении и пресечении преступлений. Изд. 1890 г. Ст. 145. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rus-sky.com/history/library/vol.14/vol.14.3.htm> (дата обращения: 23.12.2021).

¹²³ Преснякова Л. В. Церковь и кинематограф в дореволюционной России // Религиоведение. – 2009. – № 3. – С. 153.

¹²⁴ «Разные известия» // Вестник кинематографии. – 1914. – № 1 (81). – С. 33.

союзы начали поднимать в Синоде вопрос о монополии на кинематограф¹²⁵. К тому времени тема уже активно обсуждалась в Государственной думе и шло делопроизводство¹²⁶.

По результатам исследования можно выделить несколько областей, в которых православная церковь и дореволюционный кинематограф пересекались. Во-первых, это присутствие религиозной тематики в кино и связанные с ней запреты на отечественные постановки. Во-вторых, законодательные и административные документы, включая переписку высокопоставленных лиц и регламентацию кинопоказов в периоды постов и праздников. В-третьих, высказывания священнослужителей в прессе о «живой фотографии». В-четвертых, использование кинематографической техники религиозными организациями в духовно-просветительских целях.

Отношения церкви и кинематографа в дореволюционной России развивались по пути постоянных ограничений. Несмотря на отдельные послабления в сфере религиозной цензуры, в целом церковь воспринимала кинематограф как духовного врага, способного развращать общественность. Такой позиции способствовала уже многовековая догматическая осторожность церкви в отношении театральных зрелищ, к которым в итоге был отнесен и кинематограф. Ближе к революционным событиям отношение церкви к кинематографу стало меняться в лучшую сторону. Духовенство увидело в нем средство идеологического воздействия. По этой причине в церквях была разрешена демонстрация кинокартин просветительской направленности даже во время религиозных календарных праздников. И хотя многие запреты на изображение святых, культовых предметов и обрядов не были сняты, религиозное сообщество уже успело по достоинству оценить практическую значимость нового вида искусства.

Анализ взаимоотношений православной церкви и кинематографа в Российской империи на рубеже XIX и XX веков демонстрирует сложные процессы адаптации традиционных религиозных институтов к новым культурным реалиям¹²⁷. Первоначальная реакция церкви, продиктованная опасениями перед потенциальными угрозами со стороны кинематографа, со временем сменилась признанием его просветительского потенциала. Этот переход от жесткой цензуры к более конструктивному взаимодействию демонстрирует, как социальные институты способны адаптировать новые технологии, соотнося их с собственными идеологическими и

¹²⁵ Чернышов А. В. Кино и религия: из истории взаимоотношения русского православия с кинематографией. 1897–1917. Ч. 1. Липецк, 1977. С. 60.

¹²⁶ ГАРФ. Ф. 102, оп. 74, д. 74, ч. 1.

¹²⁷ Сучкова О. А. Отношения православной церкви и кинематографа в Российской империи // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2022. – № 1. – С. 124–137.

образовательными задачами.

2.2. Религия в контексте эволюции идеологии и государственной политики советского времени

Государственная политика в отношении религии представляет собой один из значимых аспектов взаимодействия власти и общества, отражающий взгляды государства на систему духовных убеждений, культурные традиции и ценностные ориентиры. Взаимодействие этих двух сторон формируются в зависимости от идеологической платформы, экономических условий и исторического контекста страны¹²⁸. В советский период политика в сфере свободы совести не ограничивалась административным регулированием: она выступала одним из инструментов воздействия на общественное сознание и формирования светского мировоззрения, соответствующего господствующей идеологии. Как подчеркивает М. И. Одинцов, подход государства к регулированию религиозной сферы принято рассматривать как «устойчивую сумму качеств и характеристик политики конкретного, отдельно взятого государства на протяжении того или иного самостоятельного периода его политической истории»¹²⁹. В контексте советского времени эта модель регулирования приобрела еще более острое значение, так как религия столкнулась с мощным вызовом со стороны государственной атеистической идеологии.

Период с 1917 по 1991 гг. отечественной истории стал временем постоянного напряжения в религиозной жизни верующих. На протяжении всего становления советского государства религия воспринималась как идеологический враг, опора старого порядка и классового неравенства, из-за чего все 70 лет она находилась в борьбе с государственной идеологией, определявшейся взглядами партии — марксистско-ленинскими, а следовательно — материалистическими, атеистическими. Однако в разное время государственно-конфессиональные отношения качественно отличались. Декрет об отделении церкви от государства стал знаковым моментом, определившим дальнейшую антирелигиозную политику. В 1925–1939 гг. государство все чаще применяло репрессивные меры к религиозным организациям, что привело к массовым закрытиям храмов и сокращению штата духовенства.

¹²⁸ Сучкова О. А. Законодательные реформы в сфере свободы совести в России на рубеже 1917–1918 гг. // XXVII Царскосельские чтения. Год педагога и наставника: материалы международной научной конференции. В 2 т. Т. 2 / под ред. Л. М. Кобриной. Санкт-Петербург, 2023. С. 69.

¹²⁹ Одинцов М. И. Вероисповедные реформы в Советском Союзе и в России. 1985–1997 гг. Москва, 2010. С. 13.

Во время великой Отечественной войны правительство Союза ослабило негативное воздействие на религию, и наоборот, активно использовало верующих и духовенство как консолидирующую силу в борьбе с фашизмом. В послевоенные годы началось активное сотрудничество между государством и православной церковью, что проявлялось в увеличении новых приходов. 60-е годы стали повторением 1937-1938 гг. по накалу антирелигиозных мероприятий, однако борьба велась уже не с позиции воинствующего атеизма, а на основе научно-атеистического мировоззрения. В 70-е гг. СССР стал активным участником на международной арене, по этой причине правительство искало новые способы, доказывающие другим странам религиозную свободу в советской стране. На этом этапе шел пересмотр законов, проводились международные конференции с вовлечением представителей религии из других стран. 80-е гг. стали логическим завершением этих попыток. Заручившись поддержкой запада, новое правительство объявило политику гласности и курс на «перестройку» существующего режима (при этом, не забывая ленинских заветов). Нововведения коснулись и религиозной жизни общества. Два закона о свободе совести, параллельно вышедших в конце 1990-го г. и подписанных главами идеологически конкурирующих федеративных субъектов, говорят о серьезном политическом, экономическом и идейном разломе СССР того времени. После чего наступает кардинально новый этап развития государственно-конфессиональных отношений уже в России.

Этапы развития религиозной политики в СССР прошли от резкого антирелигиозного курса после Октябрьской революции до признания свободы в сфере свободы совести в начале 90-х гг. Изменения государственно-церковной политики и антирелигиозной пропаганды полностью зависели от общеполитических процессов, культурных и научных достижений СССР, а также социально-экономических отношений с другими странами. Перемены, произошедшие к концу 80-х гг., ознаменовали начало новой эры, когда религия заняла свое место в общественном и культурном пространстве России, снова заявив о себе в условиях свободы.

2.3. Образы религии в советском кинематографе 1920-х – 1940-х гг.

События Октябрьской революции 1917 г. оказали огромное влияние на религиозную и социально-политическую жизнь страны. Искусство также претерпевает серьезные изменения, теперь оно становится на службу новых политических идей. Стоит отметить, именно в советский период кинематограф получил теоретическую и практическую базу, ставшую

фундаментом современного кино. Но пока новое государство, как и формирование цензурных комитетов, находится в стадии формирования, отечественная кинематография, воспользовавшись этой лазейкой, еще какое-то время продолжает выпускать фильмы на пограничные темы с религиозными мотивами, которые одинаково не приветствовалась бы как в имперской, так и советской России. Одной из таких тем было изображение в фильмах образа дьявола, а также набирал популярность жанр криминальных драм.

Тема демонической личности, тема смерти и ранее присутствовали на экранах дореволюционного кинематографа. Особенно ярко, как направление декаданса, это проявилось после неудавшейся Революции 1905 г. С одной стороны причины интереса к подобной тематике были связаны с разочарованием в социальных условиях и упадническими настроениями в обществе, с другой — с культурными тенденциями того времени, в частности с массовым увлечением теософией, оккультизмом и спиритизмом. Теоретиками этих модернистских веяний можно назвать символистов, для которых образ дьявола в эстетическом смысле стал выразителем идей в их поэтическом творчестве. Поэтическое декадентство отказывалось от привычных нравственных норм (чему во многом поспособствовали идеи Ф. Ницше), по этой причине сатанинские мотивы в поэзии нужны были для поиска новых творческих смыслов и этических представлений.

В 1917 г. и за пару лет до этого выходило множество фильмов на подобную тематику. «Сатана ликующий» (1917 г.) — история о пасторе Тальноксе, который призывает своих прихожан бороться с соблазнами, пока сам не становится жертвой искушения. К нему приходит дьявол под видом странника и подталкивает к воровству и духовному падению. «Венчал их сатана» (1917 г.) — любовная драма, повествующая о женщине, которая заключила сделку с дьяволом и вершила судьбы своих любовников, закончив весьма трагично. Сохранилось всего 23 минуты фильма, но, согласно примечаниям к постановке, в фильме было множество дерзких элементов, включая сатану в обличье священника, проводящего свадебный ритуал. Иногда в названиях фильма слово «дьявол» лишь олицетворяло злые черты характера главных героев, как например, в фильмах «Скерцо дьявола» (1917 г.) или «Потомок дьявола» (1917 г.). Но с уверенностью можно сказать, что фильмы мистического жанра, которые использовали религиозный образ искушителя скрыто или явно, заняли целую нишу в кинопроизводстве того времени.

Другим тематическим направлением можно назвать антисектантские фильмы. В павильонах киностудии «Русь» вышла трилогия «Лгущие Богу»:

«Хлысты» (1917 г.), «Белые голуби» (о скопцах) (1917 г.) и «Бегуны» (1918 г.), посвященная судебным процессам и неприглядным качествам русского сектантства. Данная тема была поднята, благодаря инициативе Михаила Семеновича Трофимова, русского предпринимателя, который собрал свой капитал, благодаря строительным подрядам. Однако увлечение «электрическим театром» сделало его одним из крупных организаторов кинопроизводства в дореволюционной России. В 1915 г. Трофимов совместно с М. Н. Алейниковым основал творческое товарищество киноателье «Русь». Название отражало стремление создателей подчеркнуть национальную идентичность в киноиндустрии. Сам Трофимов родился в семье староверов, и будучи человеком глубоко религиозным, он не мог пройти мимо темы религиозного меньшинства. Он надеялся на духовное и нравственное возрождение России и верил в «русскую идею». Окружающая реальность того времени была апокалиптической: война, терроризм, упадок церкви, расцвет сектантства и образ Григория Распутина, который, по мнению многих верующих, являл собой антихриста¹³⁰. Поэтому разоблачение религиозного инакомыслия для России, еще не разорвавшей связь с православием, было вполне подходящим для этого периода. При этом находясь в идеологической войне с религиозными меньшинствами, он выступает и против власти большевиков, приход к власти которых он воспринимал как крах России.

Похожая идея была иносказательно воплощена в очередном фильме на религиозную тематику «Девьи горы» (1919 г.). По запросу Трофимова, Евгений Чириков создал киноверсию своих известных «Волжских легенд». Фильм повествовал о приходе Антихриста в этот мир. Это была одна из первых кинокартин, которую запретили в СССР. Однако в 1921 г. первый нарком просвещения А. В. Луначарский отмечает этот фильм как самую «роскошную и художественную» постановку, «какие имеются в области русского производства фильмов», но из-за того, что «картина проникнута религиозной идеей», она признана Наркомюстом «политически не подходящей»¹³¹.

С приходом к власти советского правительства началась кардинальная трансформация государственной политики в отношении религии, был взят курс на антирелигиозное просвещение народа. Кроме этого, по мнению идеологов воинствующего атеизма, борьба с религией не могла быть выиграна только пропагандой научного мировоззрения в условиях капитализма, где она имеет крепкие социальные корни. Для этого необходимо вовлечение

¹³⁰ Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века: русский кинематограф 10-х гг. и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х гг. Москва, 2005. С. 54.

¹³¹ «Отзыв о работах кинематографического общества „Русь“» // Исторический архив. – 1961. – № 3. – С. 278.

трудящихся в активную борьбу за революционное преобразование общества, которое будет направлено на уничтожение капиталистической почвы и построение коммунистического общества.

С 1918 по 1920-е гг. в рамках антирелигиозной политики проводится Кампания по вскрытию мощей в православных и католических церквях. Эти действия, по мнению правительства, должны были помочь в борьбе с верой в их нетленность, прочно существующей в умах верующих. Писались различные брошюры, снимались документальные и художественные фильмы (например, «Чудотворец», 1922 г.), разоблачающие религиозные чудеса. Кинематограф как стратегическое искусство, оказывающее глубокое влияние на массы, сразу же был взят на вооружение советскими идеологами.

В. И. Ленин в беседе с А. В. Луначарским отмечал: «Цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место. <...> Вы должны будете развернуть производство шире, а в особенности продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне. <...> Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»¹³².

Цитата Ленина о «важнейшем из искусств» в оригинале приводится со слов А. В. Луначарского в письме историку кино Г. Болтнянскому. Однако многие моменты переписки указывают на то, что председатель СНК РСФСР лично держал под контролем вопрос развития советской кинематографии. Особой значимостью он наделял кинохронику. В записке о вскрытии раки Сергия Радонежского, в которой «ничего, кроме трухи и старый костей не оказалось», Ленин просит о скорейшем показе этого фильма «во всей Москве»¹³³.

Основной целью кинематографа В. И. Ленин считал просвещение народных масс. Он выступал за исключение из репертуара кинотеатров вульгарность и мещанство, которые усыпляют бдительность зрителя и отдаляют его от политической борьбы. «Неужели у нас нет сил изобразить нашу революционную борьбу настоящего и революционную борьбу прошлого, <...> или разработать всевозможные сюжеты для борьбы с религией, где не нужно никакого издевательства, а нужен только правильный естественно-научный подход?» — вспоминает слова Ленина В. Д. Бонч-Бруевич¹³⁴.

В. И. Ленин любил также смотреть и художественное кино. По словам Н. К. Крупской уже во время болезни он успел познакомиться с фильмами

¹³² «Из беседы В. И. Ленина с А. В. Луначарским» // Советское кино. – 1933 – № 1–2. – С. 10.

¹³³ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: сборник документов и материалов. Москва, 1973. С. 20

¹³⁴ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: сборник документов и материалов. Москва, 1973. С. 117.

«Комбриг Иванов», который ему не понравился, и кинокартину «Чудотворец», к которой он отнесся благосклонно¹³⁵.

Ключевым государственным документом стал декрет Совета народных комиссаров РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению» от 27 августа 1919 г., согласно которому кинопромышленность становилась национальной. В это же время появляется такой вид визуальной идеологической пропаганды как агитпоезда и агитпароходы. Это специально оборудованный, в том числе и кинотехникой, транспорт, предназначенный для просветительской деятельности среди населения в качестве связи между центром и периферией страны. Характер лент, транслируемых в таких передвижных кинотеатрах, был самой разной тематики: промышленные, научные, а также антирелигиозные¹³⁶.

Итак, в 1919 г. в прокат выходят хроникальные фильмы «Вскрытие мощей Сергия Радонежского» и «Вскрытие мощей Тихона Задонского». Документальное кино использовалось как орудие антирелигиозной пропаганды, где высшие духовные лица под пристальным взглядом камеры, вскрывали раки и извлекали мощи, развенчивая тем самым легенды о чудесном сохранении тел святых людей. Эти фильмы создавались специально во время Пасхальной недели. К похожей теме можно отнести выпущенные в 20-30-е гг. документальные научные фильмы в жанре агитационного кинематографа («политпросветфильм»), которые активно использовались в просветительской работе «Союзом воинствующих безбожников», например, «Опиум» (1929 г.) или «Сектанты» (1930 г.)

«Союз воинствующих безбожников» становится главной антирелигиозной силой в 20-30-х гг. советской России. Под эгидой организации выпускаются различные газеты и журналы, а также проводятся провокационные мероприятия во время религиозных праздников. В этом смысле примечательна история баптиста Г. П. Винса. Он стал очевидцем, когда время пасхального богослужения к зданию баптистской церкви приехали комсомолы, одетые в костюмы ангелов и бесов, и ворвались в здание церкви с криками «Бога нет!»¹³⁷. Подобная карнавальная культура была частым методом антирелигиозного воздействия довоенного времени. Однако в 60-х гг., когда происходила смена пропагандистской парадигмы, она была высмеяна в фильме «Тучи над Борском» как неэффективная и хулиганская.

¹³⁵ Ленин, Сталин, партия о кино / сост. Н. Лебедев. Москва; Ленинград, 1938. С. 25.

¹³⁶ Ленин, Сталин, партия о кино / сост. Н. Лебедев. Москва; Ленинград, 1938. С. 13.

¹³⁷ Винс Г. Тропой верности. Санкт-Петербург, 1997. С. 36.

Образы православия. Первым антирелигиозным игровым фильмом принято считать «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне» (1918 г.) Этот фильм — так называемая «агитка» времен гражданской войны, в котором сюжетные ходы и выразительные средства представляли собой прямое выражение лозунгов советской власти и основных идей политики партии. В основе истории одноименная басня Демьяна Бедного. В экранизации сатирически обыгрывается сюжет о том, как священник, желая разбогатеть, прибегает к мистификации с «явленной» иконой и при поддержке богобоязненной тетки Домны организует инсценировку ее обретения. Прихожане начинают поклоняться иконе, что приводит к росту доходов Панкрата. Однако епархиальные власти забирают икону в Москву и используют ее для крестных ходов, перехватывая поток прибыли.

Любопытен факт, связанный с историей создания этой киноагитки. Актер, который должен был сыграть Панкрата, отказался от роли из-за своих религиозных убеждений. Другие актеры так же не захотели изобразить священнослужителя на экране. В итоге роль попа Панкрата сыграл сам режиссер Н. Ф. Преображенский, который на тот момент являлся председателем Московского кинокомитета Наркомпроса РСФСР¹³⁸.

Поскольку фильм сохранился не полностью, анализ возможен с опорой на доступные фрагменты. Образ попа Панкрата строится как гротескное воплощение священнослужителя, использующего религию в корыстных целях. Особую выразительность придает персонажу подчеркнуто длинный и тонкий нос, что усиливает карикатурность облика, визуально ассоциируя его с обманом и жадностью. И в целом его мимика, жесты и манера поведения подчеркивают хитрость и стремление к личной выгоде. Основой обмана становится инсценировка обретения иконы — купленная и «случайно» обнаруженная икона утрачивает свой сакральный смысл, превращаясь в средство для обогащения. Подчеркнуто суетливая мимика героев усиливает сатирический характер фильма, формируя у зрителя представление о религии как о средстве обмана и наживы.

Экранизация классической повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» в 1918 г. в эти переходные годы также могла быть идеологическим ходом. Советский искусствовед С. С. Гинзбург в своем докладе о фильмах «Отец Сергей» и «Поликушка» на встрече в Московском доме кино в 1956 г. говорил, что первоочередная задача культурной революции — сделать классическое наследие русской литературы и искусства достоянием народных масс. Он отметил также в своем выступлении, что в дореволюционном кинематографе господствовала главным образом уголовная и салонно-психологическая

¹³⁸ Иезуитов Н. «Агитки эпохи гражданской войны» // Искусство кино. — 1940. — № 5. — С. 50.

тематика, которая развращала своим содержанием зрителей. А вот новый советский кинематограф был призван к смелому обновлению тематики своих произведений. «Он искал путей воплощения на экране революционных тем и революционных образов»¹³⁹. Из этого можно сделать вывод, что образ отца Сергия, который фактически бросил вызов традиционному образу жизни духовенства, вполне мог стать революционным и созвучным времени. В образе отца Сергия нетрудно разглядеть и самого Толстого. Его собственное религиозное учение, которое привело к отлучению от церкви, характеризует его как реформатора. В. И. Ленин называл Толстого «зеркалом русской революции»¹⁴⁰, однако, не одобрял его религиозные идеи. При этом отмечал, что все противоречия, которые носил в себе великий писатель, были отражением социальных процессов, происходивших в его время. Возможно, именно потому, что образ отца Сергия, в котором легко угадывается сам Толстой, оказался созвучен духу времени и революционной повестке и его духовные поиски, воплощенные на экране, не были запрещены, несмотря на религиозную тематику.

Фильм снят без карикатурных преувеличений, характерных для агитационных картин того времени. Изображение церкви, сцены посвящения в сан, монастырская жизнь и богослужебная обстановка переданы правдоподобно и в соответствии с реальной церковной практикой. Антирелигиозная направленность здесь не выражается через сатиру, а строится на драматическом изображении духовной борьбы и неразрешимых внутренних противоречий героя, связанных с несовершенством самой церковной системы. Уход героя в монастырь не спасает от внутренней борьбы, а в дальнейшем — от падения в искушение. Кроме того, уже сама причина ухода героя в монастырь, неудавшаяся любовная история, ставит под сомнение глубину его духовного выбора. Так в фильме демонстрируется идея о том, что сама церковная среда не способна решить духовные противоречия человека. История отца Сергия представляла собой не только личную драму героя, но и агитационный материал, который легко вписывался в антирелигиозную риторику, указывающую на несостоятельность церкви решать подобные внутренние конфликты.

В 1922 г. началась антицерковная кампания, направленная на изъятие церковных ценностей для борьбы с массовым голодом в Поволжье и других регионах. Кампания вызвала массовые протесты и волнения среди верующих, а в последствии по всей России прошли судебные процессы над

¹³⁹ РГАЛИ. Ф. 2923, оп. 1, д. 871, л. 1-2.

¹⁴⁰ Лев Толстой как зеркало русской революции // В. И. Ленин об атеизме, религии и церкви / под ред. А. Ф. Окулова; сост. А. Андриенко, М. М. Персиц. Москва, 1980. С. 75–80.

священнослужителями разных уровней. Несмотря на тяжелое финансовое положение в стране, советский кинематограф продолжал свою работу.

В этот же год было снято два фильма под руководством режиссера А. П. Пантелеева по сценариям А. Е. Зарина. Александр Петрович Пантелеев входил в число первых русских кинорежиссеров, в дореволюционном Петербурге он стоял во главе фирмы «Русское кинодело», а после стал зачинателем советского кинематографа. В 1918 г. он снял фильм «Уплотнение» по сценарию Луначарского. Это была первая советская кинопостановка Петроградского кинокомитета (нынешнего «Ленфильма»). Писатель и журналист Андрей Ефимович Зарин специализировался на детской и художественно-исторической литературе. Он выражал неприязнь к монархии и критиковал самодержавие в периодической печати, за что подвергался репрессиям при царской власти.

Одним из фильмов, которые получились в результате сотрудничества режиссера и сценариста была кинокартина «Чудотворец» (1922 г.). Фильм выстроен вокруг комического сюжета, в котором солдат, похитив драгоценный камень из иконы, утверждает, что получил его от самой Богоматери. Перед церковными властями встает выбор: обличить солдата и тем самым отвергнуть чудо или признать его, укрепив веру прихожан. В итоге солдат получает награду, а его невесту отпускают на свободу. Комическое разрешение конфликта подчеркивает абсурдность религиозной догматики и демонстрирует готовность духовенства подстраивать «чудо» под собственные интересы. Как писал Н. А. Лебедев: «По свидетельству Н. К. Крупской, фильм был показан Ленину в Горках во время его последней болезни и понравился Владимиру Ильичу как пример удачной антирелигиозной пропаганды»¹⁴¹.

Несмотря на то, что повествование строится вокруг комической ситуации, сатира заложена не сколько в форме подачи, а в самой логике развития событий. Дилемма, перед которой оказывается духовенство, показана как абсурдный выбор между признанием чуда и покрытием воровства. В сцене совета церковного руководства акцент сделан на демонстрации их нерешительности и растерянности перед ситуацией. Стол, за которым принимается решение, символически отделяет их от внешнего мира, возможно подчеркивая замкнутость церковной среды. Использование титров с формулировками: «Необходимо, владыко, признать чудо! Иконе — слава, вере — укрепление!» усиливает сатирическую направленность фильма, демонстрируя, как вера в чудо становится поводом для оправдания ложного деяния ради сохранения авторитета церкви. Кроме этого, на решение

¹⁴¹ Лебедев Н. А. «Чудотворец» // Энциклопедия кино [Электронный ресурс]. URL: <http://www.km.ru/kino/encyclopedia/chudotvorets> (дата обращения: 18.07.2023).

духовного совета влияет и быстро распространившаяся молва о «чуде» среди простого населения. Через эти приемы высмеивается не только поведение церковных иерархов, но и суеверное мышление, глубоко укорененное в народной среде.

Более сложная по сюжету драма «Отец Серафим»¹⁴² также снята этим творческим тандемом в 1922 г. Фильм интересен тем, что в нем показаны два разных образа священнослужителя. Один из них — амбициозный священнослужитель, стремящийся к возвышению по службе, а другой — верующий, который искренне хотел служить Богу, но столкнулся с лицемерным церковным начальством. При этом можно с уверенностью сказать, что оба образа являются трагическими в своем воплощении. Отец Серафим, по всей видимости, так и продолжил бы свое двуличное служение людям, а Воскресенский так и не стал бы достойным членом общества из-за того, что он попросту потерял рассудок. В данном контексте религия играет роль плохого фундамента, который одному герою дает возможность возвыситься над остальными людьми, а другому герою — ложные надежды. Кинокартина была отнесена к разряду слабых и бездарных. Особой критике была подвергнута показанная в фильме обстановка революционного подполья, ее наивность и неправдоподобность¹⁴³.

Фильм «Комбриг Иванов» был снят в 1923 г. по одноименному стихотворению («Коммунэры») Г. Лелевича, который был на тот момент одним из руководителей Всероссийской ассоциации пролетарских писателей. Сюжет строится вокруг конфликта между командиром красной кавалерии и дочерью священника, который разрешается после публичной антирелигиозной лекции. В фильме образ духовенства выстраивается через совмещение различных сатирических приемов. Поп представлен как зажиточный хозяин с богатым домом и прислугой, что подчеркивает его особое положение среди жителей деревни. В общении с красноармейцами он демонстрирует показное почтение, однако, оставаясь без свидетелей, выражает скрытую враждебность — плюет в их сторону. На фоне главного героя показаны и другие представители духовенства, в чьих жестах отражается формальное благочестие: один из них одновременно спит и крестит рот во время зевка, другой — осеняет себя крестным знамением, когда пьет водку и закусывает. Подобные сцены показывают, как религиозные обряды превращаются в механические действия, выполняемые по привычке, без осмысления их смысла и значения. Продолжением этой линии становится сцена лекции, где видно, что священнику трудно противостоять доводам

¹⁴² РГАЛИ. Ф. 2733, оп. 1, д. 1128, л. 1-4.

¹⁴³ «Сапоги всмятку» // Жизнь искусства. — 24.10.1922. — № 42. — С. 2.

комбрига. Через этот эпизод авторы показывают, что церковь удерживала свое влияние благодаря невежеству людей, но агитационная работа в лице новых просветителей разрушала эти устоявшиеся представления. В советское время лекции и разъяснительная работа рассматривались как важнейшее средство борьбы с религиозными предрассудками и способом формирования нового мировоззрения.

Фильм имел большой успех по всей России, в разных изданиях выходили рецензии на новую кинокартину. К достоинствам фильма относили отражение актуальной тематики — быта красной армии. «В Комбриге Иванове русского, родного в смысле близости к зрителям темы, переживаний, общего фона — хоть отбавляй. Настоящая деревня, крестьян, заснятые так, как они есть, а не как хотелось съемщику. Красная армия со своими ленинскими уголками — палатками, маршами, постоями на обывательских квартирах»¹⁴⁴. К недостаткам картины критики отнесли слабый сценарий и излишнюю театральность происходящего на экране. «Комбриг Иванов» стал одним из первых советских фильмов, который вышел в американский прокат под своим названием: «Beauty and the Bolshevik», по всей видимости, таким образом, словесно обыгрывая известную сказку «Красавица и Чудовище». Фильм был в списке тех, которые смотрел В. И. Ленин в горках.

После выхода «Комбрига Иванова» студия «Пролеткино» получила множество писем от зрителей с просьбой поставить полноценный фильм на антирелигиозную тему. В письмах говорилось, что «борьба с религией и ее влиянием в быту — это третий фронт, на котором пора разворачивать наступательные сражения»¹⁴⁵. Просьба была удовлетворена драматургом Дмитрием Чижевским, который быстро написал сценарий «В дебрях быта» (1924 г.), названным в договоре как «Третий фронт». Режиссером был назначен Александр Ефимович Разумный, которому в последствии поручили руководить съемочной группой во время похорон Ленина. К сожалению, кинокартина не сохранилась. Малочисленные описания сюжета сводятся к тому, что в семье рабочего рождается ребенок, но родители не могут договориться о том, в каких традициях его воспитывать. Жена и теща настаивают на крещении в церкви, в то время как отец предлагает заменить этот обряд на октябрины. В конечном итоге, Гусев решает дать своему сыну имя Владлен и отвезти его в рабочий клуб. Однако женщины все же устраивают крещение в церкви, которое заканчивается трагически — ребенок простужается и умирает. Как уже понятно, это вторая картина на тему новой коммунистической обрядности, которая в условиях современной идеологии

¹⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2972, оп. 1, ед. хр. 220, л. 42.

¹⁴⁵ Разумный А. Е. У истоков... Воспоминания кинорежиссера. Москва, 1975. С. 91.

должна прийти на смену старой. В своих воспоминаниях режиссер Разумный писал, как перед каждым кинопоказом выступал представитель из горкома партии или из отдела народного образования. Он рассказывал зрителям о новом, советском образе жизни и о том, как преодолеть остатки темного прошлого: невежества, предрассудков и суеверий¹⁴⁶.

«В дебрях быта» был не единственным фильмом, где из-за религиозных традиций умирал ребенок. В 1925 г. на Третьей фабрике Госкино был снят фильм «Морока». В нем негативный акцент был смещен на местного деревенского знахаря, чья деятельность в итоге разоблачается. Церковная жизнь показывается в фильме фоном, пока не становится ясно, что сцена причастия была ключевым моментом. Ребенка причащают из той же посуды, из которой за несколько минут до этого пил один из героев фильма, больной сифилисом. В итоге «колдуна» берут под стражу по обвинению в убийстве (хотя скорее всего в халатном отношении к больному), а ребенок становится жертвой в этой истории. Комсомолец, его отец, который приехал в отпуск к своей семье, сокрушается со словами, что во всем виноватой оказалась человеческая непросвещенность, «темнота». Фильм получил преимущественно положительные отзывы, отмечена правдоподобность деревенского быта и отсутствие агитационных шаблонов¹⁴⁷.

О фильме «Хозяин черных скал» (1924 г.), снятом под руководством театрального актера и режиссера Петра Чардынина на студии ВУФКУ, известно не так много. Основная информация хранится в немногочисленных рецензиях на него. Фильм показывает историю монаха, спасшего девушку, которую монахи по ошибке почитают как богородицу, что приводит к утрате духовных ориентиров. Кинокартина заявлена как комедия, в нем отражена сатира на духовенство, его узость мышления, предрассудки и лицемерие монахов, которые могут быть сбиты со своего духовного пути появлением одной девушки. Н. Лебедев указывает на наличие фактических ошибок, в частности, на смешение католических и православных традиций в одежде и обрядах. Но в целом отмечает, что это одна из лучших картин отечественного производства¹⁴⁸. Не согласен с ним В. Ерофеев, который посчитал «этот антирелигиозный сценарий ничего не говорящим ни уму, ни сердцу». Критик также указывает на фактическую ошибку о «русских священниках в католическом монастыре» и в целом говорит об идеологическом провале картины, отмечая только «блестящую фотографию»¹⁴⁹. Современный киновед В. Миславский пишет о том, что режиссеры с дореволюционным и

¹⁴⁶ Разумный А. Е. У истоков... Воспоминания кинорежиссера. Москва, 1975. С. 92.

¹⁴⁷ «Морока» // Вечерняя Москва. – 12.09.1925. – № 208. – С. 3.

¹⁴⁸ Лебедев Н. «Хозяин черных скал» // Новый зритель. – 1924. – № 3. – С. 14.

¹⁴⁹ Ерофеев В. «Хозяин черных скал» // Кино-газета. – 15.01.1924. – № 3. – С. 2.

театральным стажем искали золотую середину между старыми формами киноискусства и новыми революционными требованиями. Кроме этого, он отмечает космополитизм Чардынина. Это не удивительно, ведь режиссер находился в эмиграции в Латвии, в начале 20-х гг. и работал на украинских студиях. По всей видимости, эти религиозные ляпы, на которые указывали российские критики, являются творческим почерком самого режиссера. «Заслуга Чардынина в том, что он умеет создавать для своих постановок какой-то космополитический бытовой фон, вне нации и вне стран. <...> Также мы видим этот космополитический общечеловеческий тип паука-монаха и его „братию“, торгующих религией, как товаром в „Хозяине черных скал“»¹⁵⁰.

Впервые на экране отрицательный образ священнослужителя вкупе с разоблачением образа кулака был показан в фильме «Бедняку впрок — кулаку в бок» (1924 г.) В кинокартине был поднят вопрос социального страхования частных хозяйств в селах. Этому поспособствовал вышедший тремя годами ранее Декрет «О государственном имущественном страховании» (от 6 октября 1921 г.), который оказывал материальную поддержку гражданам в случае пожаров, падежа скота, природной порчи растений и др. Сюжет строится вокруг конфликта в деревне, где зажиточный крестьянин и священник пытаются сорвать внедрение государственного страхования и в итоге оказываются разоблачены.

Образ священника строится через выразительные черты внешности и поведения, которые подчеркивают его отрицательные стороны. Его лицо передает насмешливую снисходительность и расчетливость, мимика нередко выражает скрытое пренебрежение. В манере поведения ощущается самодовольство и небрежность: расслабленные позы и фамильярная жестикуляция. Эти черты особенно проявляются в сценах общения с кулаком: священник легко переходит к неформальной беседе, распивает спиртное, подыгрывает замыслам о девушке, не проявляя нравственных ограничений. После поджога он сохраняет равнодушие к последствиям, заботясь лишь о собственных убытках. Кулак отказывает священнику в убежище и сопровождает отказ грубым жестом — показывает ему фигу, подчеркивая насмешку и унижение. Финальный донос завершает линию образа священника как фигуры мелочной и корыстной. Связь между священником и кулаком демонстрирует общее стремление этих социальных слоев сохранить власть над крестьянами, используя прежнюю систему взаимозависимости. Раньше помощь после пожаров и других бедствий жители деревни получали от зажиточных соседей или через пожертвования в храм. Это создавало

¹⁵⁰ Миславский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3, ч. 2. Харьков, 2017. С. 323–324.

зависимость и укрепляло положение кулаков и духовенства. Государственное страхование разрушает эту зависимость: теперь помощь приходит напрямую от государства, без посредников. Введение новой системы воспринимается ими как угроза их доходам и положению в деревне.

Фильм получил поддержку как первая агитка Госстраха и обсуждался в рамках дискуссий кино о советской деревне. Однако к недостаткам картины критики относили шаблонность сценария, которая была свойственна всем «деревенским фильмам». Подобные работы, по их мнению, представляли собой винегрет из «кулака, бедноты, учителя, попа, селькора, сельсовета, гармоники, самогона, любви к деревенской девушке и пр.»¹⁵¹ А все потому, что они создавались городскими режиссерами и интеллигентами, не имеющими представления о сельском быте.

В 1924 г. выходит антирелигиозный фильм «Старец Василий Грязнов», в основу которого была положена разоблачающая брошюра И. А. Шпицберга «Святой Василий Грязнов защита подмосковных акул текстильной промышленности». Василий Павлово-Посадский (в миру Василий Иванович Грязнов) — православный святой, который был известен обращением старообрядцев. Одним из основных обвинений в адрес Грязнова со стороны Шпицберга, редактора журнала «Атеист», было управление ткацкой фабрикой в Павловском Посаде совместно с купцом Яковом Ивановичем Лабзиным. Образ монаха-капиталиста, как никто другой являл собой пример классового врага. Неудивительно, что эта история получила широкий резонанс. Рабочие фабрики и местные жители продолжали почитать этого старца даже спустя 40 лет после его смерти. В 1917 г. была прервана канонизация Василия Павлово-Посадского, а в 1920 г. прошел судебный процесс над игуменьей Покровско-Васильевского монастыря Алевтиной, купчихой первой гильдии Ольгой Лабзиной и другими сторонниками причисления к лику святых Василия Грязнова. Среди материалов, рассмотренных в рамках дела, было обнаружено завещание Грязнова, составленное в 1868 г., согласно которому, половина доли Грязнова совместного дела с купцом Лабзиным была передана его родственникам. В результате, Ольга Лабзина, его супруга, стала миллионершей. Впоследствии она организовала общину и начала процесс канонизации. Чтобы ускорить этот процесс, она составила «Житие» Грязнова, в котором описывались 12 чудес, включая исцеление головной боли квасом и избавление горбатой девушки от ее недуга после купания в реке. Для опровержения предполагаемого благотворного отношения Грязнова к

¹⁵¹ Кино: советская кинематография. Кино на Западе и Востоке. Наше производство. Наши работники (режиссеры, актеры, операторы). Киношкола и кинообразование. Библиография. Иллюстрации. Москва, 1925. С. 42–43.

рабочим было представлено «Общее расписание» фабрики. Согласно его жестким правилам, с работников ткацкой фабрики взимался штраф в размере дневной зарплаты за опоздание на 15 минут. Также для них было обязательным посещение церкви. Кроме этого, Шпицберг описывает¹⁵² экспертизу отрезанных пальцев Грязнова, в результате которой профессор П. Семеновский установил, что останки были подвержены мумифицированию эфирными маслами. Это открытие противоречило сверхъестественному нетленному сохранению тела, на котором настаивали сторонники канонизации. Заведующий VIII (V) отделом Наркомюста П. А. Красиков одобрительно отозвался о сценарии и отметил, что работа получила положительный отклик со стороны Крупской и Луначарского¹⁵³.

Фильм отсутствует в широком доступе, но на основе сохранившихся данных можно сделать вывод, что его центральная идея заключалась не только в разоблачении православной церкви, которая обогащается за счет легковверных прихожан, но и в критике самой природы религиозного почитания. История старца показывает, как культ возникает из человеческих прагматических интересов, а чудеса становятся частью заранее продуманной схемы создания святого образа. Фильм был призван разрушать у зрителя представление о религиозной святости, показывая, что духовный авторитет может быть не только куплен, но и сознательно сконструирован ради власти и влияния.

Еще один пример кинематографического разоблачения религиозных чудес — короткометражный фильм «Похождения Ваньки Гвоздя» (1924 г.). Комедийная сатирическая история строится на том, как священники при участии мошенника Ваньки Гвоздя инсценируют прибытие «святых мощей» Иисуса Христа и оказываются разоблачены разгневанными прихожанами. Здесь важно прояснить, что согласно Новому Завету, мощей Иисуса Христа не существует, поскольку Он воскрес и вознесся на небеса на третий день после казни. Подобное расхождение могло быть вызвано либо отсутствием у создателей точных представлений о христианском вероучении, либо сознательным отказом от библейских положений в рамках антирелигиозной сатиры. В атеистическом контексте подобная трактовка позволяла не признавать само учение о воскресении, а также использовать данный прием для создания комического эффекта и дискредитации религиозной веры. При этом высмеивалась и наивность самих прихожан, которые не знали или не задумывались о догматах своей веры.

¹⁵² Шпицберг И. А. Святой Василий Грязнов: защита подмосковных акул текстильной промышленности. Москва, 1925. С. 19.

¹⁵³ РГАСПИ. Ф. 17, оп. 60, д. 158, л. 36.

В 1925 г. после выхода постановления, которое регулировало производство и оборот спиртных напитков, советская власть начала активную борьбу с подпольной торговлей алкоголем. Это нашло отражение и в кинематографе того времени. Священники в этих фильмах выступали заодно с нелегальными продавцами самогона. В качестве примера можно привести фильмы «Чудо с самогоном» и «Паук и муха». Кинокартины не дошли до наших дней, и единственным источником информации о них являются каталоги и рецензии. «Чудо с самогоном» рассказывает историю, в которой пионеры на летнем отдыхе разоблачили деревенских самогонщиков — продавца-изготовителя, его жену и священников. А в фильме «Паук и муха» была выражена любимая метафора советского агитационного киноискусства. Еще в начале 20-х гг. художник В. Н. Дени изобразил карикатурного священника в образе паука, собирающего рукой прихожан к себе в храм. Под картиной на постере было напечатано стихотворение Демьяна Бедного, в котором автор назвал священника паучком-крестовичком. В кинокартине «Паук и муха» роль «паука» уже исполняет самогонщик Терентий, который держит в страхе крестьян, как мух. Премьера фильма провалилась, присутствующие на первом показе фильма в Ассоциации революционной кинематографии дали отрицательную оценку просмотренному. Главным ее недостатком посчитали ту же шаблонность персонажей: толстопузый кулак, пьяница и прелюбодей поп, а также отсутствие правдоподобного изображения сельского быта¹⁵⁴.

В подобной карикатурной логике образ священника легко расширился за пределы сугубо религиозной тематики, переходя в сферу бытовых преступлений и прямого соучастия в уголовных схемах. Наряду с обличением «попов-торговцев самогоном» в сюжетах появляются образы священников как воров, мошенников и шантажистов. Так, в фильме «Когда пробуждаются мертвые» (1928 г.) священник прячет имущество беглого аристократа в могиле под видом похорон, но возвращение «покойника» запускает цепочку комических событий. Как и в других подобных фильмах, антигерой в рясе представлен не столько духовным лицом, сколько фигурантом уголовной интриги, в которую включены ложь, сокрытие улики, подлог и корысть. Религиозный атрибут, крест на могиле, превращается в элемент обмана, а сам факт «воскрешения» высмеивает веру в чудо. Финал, в котором священников настигает правосудие, подчеркивает идею неизбежного разоблачения.

У критиков возникли разногласия по поводу очередной антирелигиозной киносатиры. Кто-то назвал ее «хорошим почином»¹⁵⁵, а кто-то — «халтурной

¹⁵⁴ «Паук и муха» // Вечерняя Москва. — 16.06.1925. — № 134. — С. 3.

¹⁵⁵ «Когда пробуждаются мертвые» // Советское кино. — 1926. — № 8. — С. 30.

и бесталанной»¹⁵⁶. «Попы — пробный камень для художника. Режиссер Дмитриев, поставивший невеселую комическую картину, споткнулся на них. <...> Есть что-то отталкивающее в затасканном, грубом шаблоне изображения гримасничающих и прыгающих попов, — отталкивающее уже не от церковников, а от такого их изображения»¹⁵⁷.

Тема сокровищ и религии поднималась в советском кинематографе и ранее. В 1924 г. на «Госкинопром Грузии» был снят фильм «Пропавшие сокровища», согласно сюжету которого красные и белые борются за сокровища, спрятанные в грузинском монастыре. К недостаткам картины тогда отнесли ее длинный метраж и неоправданно растянутые сцены драк с монахом. А в целом фильм был принят положительно как детектив с «сатирическими изображениями монашеского жития»¹⁵⁸.

Фильм «За монастырской стеной» (1928–1929 гг.), созданный студией «Всеукраинского фотокиноуправления», известен сегодня лишь по отзывам критиков и аннотациям в сборниках. В нем рассказывается о дочери крестьянина Левина, которая попадает в женский монастырь и наблюдает внутри его стен всевозможные человеческие пороки. Только восстание крестьян во главе с ее братом помогает освободить девушку. Фильм был назван пошлым, хотя бы потому что сюжетная канва строится дважды на одном и том же повороте — героиню хотят изнасиловать, сначала помещик, а потом и священнослужитель, а она сопротивляется и избегает этого. Также критики отмечали, что кинокартина не раскрывает религиозное мировоззрение. Она показывает только порочных попов, но не изображает искренних верующих, которые могут использовать этот фильм для борьбы с «выродившимися церковниками»¹⁵⁹. С точки зрения критиков, фильм в большей степени антицерковный, чем антирелигиозный. Так как он изображает только недостойное поведение священников, но не показывает верующих, которые могли быть более понятными зрителю. В итоге создается впечатление, что критика направлена не на саму религию, а только на церковных иерархов, использующих свое духовное положение во вред.

Еще один утерянный фильм «Кривой рог» (1928 г.) уже традиционно для агитационного фильма на тему сельского быта рассказывает о борьбе красноармейца с отживающими деревенскими устоями в лице попа и кулака. Мировоззренческая дихотомия разрешается, разумеется, с очернением образа религии, когда во время одной из кулацких пьянок загорается изба, а

¹⁵⁶ «Красная армия на страже СССР» // Жизнь искусства. — 16.08.1927. — № 33. — С. 8.

¹⁵⁷ Херсонский Х. «Когда пробуждаются мертвые» // Правда. — 12.01.1927. — № 9. — С. 5.

¹⁵⁸ «Пропавшие сокровища» // Вечерняя Москва. — 13.11.1924. — № 260. — С. 3.

¹⁵⁹ 113. Херсонский Х. «О пошлой фильме („За монастырской стеной“, ВУФКУ)» // Правда. — 14.03.1929. — № 60. — С. 4.

красноармеец вместе с местными комсомольцами спасает единственного сына вожака кулаков. После этого отец Паисий, потеряв поддержку своей просветительской деятельности, уезжает из Кривого Рога. Такая упрощенная трактовка, конечно, проставляет однозначные оценки, но вряд может существенно повлиять на отход от религии значительной части населения, которое было ей привержено многие сотни лет хотя бы на уровне традиций и бытовых обычаев.

В фильме «Белый орел» (1928 г.) появляется эпизодическая сцена с участием архиерея, которая отражает отношения между церковью и властью в дореволюционной России. Губернатор, по приказу которого была расстреляна толпа протестующих, испытывает угрызения совести и просит священника отслужить панихиду по убитым. В ответ архиерей язвительно замечает: «Ваше превосходительство, будь я на вашем месте, платочком, может быть, не махал бы!», напоминая о том, что взмах платка был сигналом к началу стрельбы. Этот диалог показывает осторожную позицию духовенства: архиерей не осуждает сам факт расстрела, но старается не брать на себя ответственность. Его слова звучат как уклонение от прямого морального суждения, в них нет ни сочувствия к погибшим, ни осуждения власти. В этом образе особенно ярко проявляется равнодушие и жестокосердие церковных служителей, которые идут вразрез с христианскими заповедями о милосердии и сострадании.

Похожий фильм-сатира на тему государственной власти на местах «Государственный чиновник» (1931 г.), но уже в советской России. Главного героя кинокартины Фокина, вороватого госслужащего, как и его оппонента Разверзева, грабителя и разбойника, можно часто увидеть в церкви. В режиссерском сценарии само церковное убранство и его посетители описываются с большой долей злой иронии. «Истово крестятся, шепчут молитву убогие старушки, барыньки-салоппницы. Важно и благоговейно стоят генеральские старички застарелые ученые и мордастые торговцы с Охотного. Торопливо крестятся и униженно кланяются заплесневелые чинуши. Среди них набожнее других молится Фокин... Уставились в благоговении ханженские лица молящихся... Нудят, трезвонят большие колокола... Поют, надрываются глотки певчих...»¹⁶⁰. В фильме заложена идея, что грабители и вредители на верхах — суть одно, а принадлежность к религиозной среде — это индикатор ненадежности того или иного советского гражданина. Интересная деталь: Фокин воспитывает свою дочь, в религиозном ключе, с учетом политического контекста начала 20-х гг. На вопрос дочери, кто такой Ленин, он отвечает, что Владимир Ильич был хороший, честно работал, и за

¹⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 631, оп. 3, д. 52, л. 37-38.

это Боженька сделал его комиссаром, поэтому он катается на автомобиле¹⁶¹. В фильме подчеркивается, что религиозность героя — это проявление идеологической отсталости и невежества, которые выглядят особенно нелепо в сочетании с его должностью, отягощенной воровством и служебными злоупотреблениями. На фоне общего сатирического тона возникал риск восприятия фильма как намек на недостатки действующей в стране власти, которая допускает таких людей в свои ряды. Вероятно, именно поэтому картина была признана вредной и в дальнейшем запрещалась и переделывалась.

Еще одним важным направлением кинематографа становится тема экономического переустройства страны, которая также получает свое отражение в антирелигиозной пропаганде. В этом смысле примечателен один из фильмов А. П. Довженко «Земля» (1930 г.), в котором полным ходом показан процесс коллективизации, актуальный для того времени. Главного героя, борющегося за развитие коллективного хозяйства и технический прогресс, убивают местные односельчане — противники новой политики. Его отец, середняк, до этого случая также противился этому процессу. Однако после смерти сына в сцене со священником он говорит ему: «Бога нет. И вас нет». И просит друзей своего сына похоронить его по новым советским обычаям без отпевания.

Последние 18 минут хронометража в кинокартине параллельным монтажом показывается ряд событий, по смыслу дополняющих друг друга.

1. Основная линия — похоронное шествие с поющими комсомольцами;
2. раздетая догола невеста погибшего главного героя, обезумевшая от горя, которая срывает в истеричном порыве иконы со стены;
3. священник, стоящий на коленях у алтаря и проклиная колхозы и тех, кто выступает за них;
4. публично признающий свою вину убийца, которого уже никто не замечает, так как толпа слушает увлеченную речь комсомольца.

Если собрать эти события в одну смысловую линию, то зрителю открывается идея революционных преобразований, изживание старых устоев с религией и суевериями, которые не дают утешения. По меньшей мере разочарование двух героев в вере говорит об изменении их мировоззрения.

Также сквозной темой здесь проходит идея общего и частного. Это особенно хорошо видно в борьбе кулаков за свою землю, которая к тому времени уже не являлась их собственностью. В фильме явно показано, что смерть одного человека в селе стала всеобщей потерей, и мертвый обряд отпевания не смог бы заменить вдохновенную речь секретаря партийной ячейки о вечной памяти Василя, чье дело будет процветать.

¹⁶¹ РГАЛИ. Ф. 631, оп. 3, д. 52, л. 11.

Сам режиссер поделился, как брал антирелигиозные идеи на примере села Яреськи, в церкви которой он бывал. «Зашел я в церковь — там три бабы, на следующей неделе — то же самое. Спрашиваю, почему нет людей. Говорят, не ходят. „Так, может, закроете церковь?“ — „Сама, — говорит, — закроется“. Я узнал, что эта церковь уже закрылась. Поэтому в фильме дядя Панас и говорит: „Бога нет и вас нет“. А у батюшки даже нет сил на это реагировать»¹⁶². Собственно, именно такой образ религии, одиноко агонизирующей в своем бессилии, критики назвали главным недостатком картины. Так как на тот момент было рано говорить о том, что классовая борьба закончилась. Несмотря на замечания, фильм был оценен как новаторская работа, достойная особого внимания, но при этом был запрещен к показу вплоть до 1950-х гг. из-за натуралистических сцен, а после был отредактирован. В 1958 г. кинокартина была включена в список 12 лучших фильмов в истории кино на Всемирной выставке в Брюсселе. Немой кинематограф был лишен возможности передавать голос персонажей, однако ближе к 1930-м гг. он активно совершенствовался в других выразительных средствах. Этому поспособствовало и творчество А. П. Довженко, который использовал символический язык, по сути, создавая свой неповторимый стиль.

В фильмах конца 20-х гг. можно также встретить и другие идейные стороны образа православия. Так, например, в фильме «Бог войны» (1929 г.) наряду с англичанами, католиками, мусульманами и иудеями, православные служители активно содействуют военному делу. В фильме показано время Первой Мировой войны, когда священники печатают листовки, благословляют солдат во время сборов на фронт, отправляют им посылки с нательными крестиками. При этом параллельным монтажом зрителю показывают, как могильщики подготавливают братские могилы. Послание авторов довольно однозначно: участие религии в деле войны по факту лицемерно, она на всех языках говорит о мире, хотя в реальности всячески поддерживает убийство солдат.

В 1930-е гг. на фоне усиливающегося партийного контроля над культурной сферой происходят существенные изменения в характере антирелигиозных фильмов. Кинематограф продолжает развивать подобную тематику, однако ее пафос становится более сдержанным, осмысленным. Постепенно уходит гротеск и карикатура, и сами образы религии приобретают новые смыслы. Это связано с идеологическим поворотом в 1932 г., который нашел отражение в Постановлении ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»¹⁶³. Согласно которому была упразднена

¹⁶² РГАЛИ. Ф. 2081, оп. 1, д. 353, л. 18-19.

¹⁶³ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». 23

система независимых объединений, что положило начало созданию централизованных творческих союзов. Хотя в этом документе кинематограф не был упомянут напрямую, принципы идеологического единообразия распространились и на него, что проявилось в темах и выразительных средствах. Закрепленный на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. метод *социалистического реализма* стал обязательным ориентиром и для кинематографистов. Согласно постановлению об утверждении устава Союза писателей СССР, «социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии», при этом художественное изображение должно сочетаться с задачей «идейной перedelки и воспитания трудящихся людей в духе социализма»¹⁶⁴. В этих условиях религия продолжала изображаться как идеологический оппонент, но уже с опорой на утвержденные партийные установки, ориентированные на воспитание советского гражданина.

Так, например, в фильме «Личное дело» (1932 г.) впервые на экране разоблачается не священник, а верующий. Мастер Штуков трудится на судостроительном заводе, а в свободное время служит в церкви. Во время Пасхи он пропускает ночную смену, выбрав участие во всенощном бдении, что приводит к поломке ключевой детали судна и срыву графика. В поисках решения Штуков принимает предложение переплавить церковный колокол, что позволяет сдать корабль в срок. Авторитет среди верующих он теряет, но получает поддержку в рабочем коллективе. Финал картины подчеркивает приоритет производственной ответственности над преданностью религиозному мировоззрению. Выбор колокола позволяет придать действию символическое звучание, превращая его в акт самоопределения героя.

Постепенно авторы отказываются от традиционного для начала 20-х гг. жанра антирелигиозной агитки с лубочными образами попов и кулаков. Однако в 30-х гг. все же встречались и такие примеры. В политической киносатире «Счастье» (1934 г.) показаны корыстолюбивый священник и монахиня. В другой сатирической кинокартине «Потерянный рай» (1937 г., «Грузия-фильм») местный священнослужитель ради богатства идет на сделку с разорившимся дворянином и разыгрывает сцену с его чудесным воскрешением.

апреля 1932 г. // Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953. Москва, 1999. С. 172–173.

¹⁶⁴ Об утверждении устава Союза Советских писателей СССР. 17 февраля 1935 г. № 259 // Собрание законов и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства СССР за 1935 г. № 1–32. Отдел второй. Москва, 1935. С. 54.

В 1941 г. выходит фильм «Каджана» по повести Нико Ломоури. В этом фильме также затрагивается религиозная тема, которая раскрывается через целый ряд форм религиозности. Сюжет строится вокруг семьи бедняка, на чью землю посягает местный князь, прибегающий к помощи гадалки, церковных образов и народных суеверий, чтобы запугать и принудить к отказу. Первый антирелигиозный мотив, показанный в фильме — суеверия и гадания, не теряющие популярности среди определенных слоев общества. Князь направляет к беднякам гадалку, которая предсказывает несчастье в случае отказа отдать землю и рассказывает устрашающие истории об аде. Так формируется сюжетная линия обмана, основанного на религиозном страхе. Второй мотив — использование образов религии как источника страха. Дочка бедняка, переодевшись в черта, пугает впечатлительного брата до потери речи. Третий — ложные надежды на чудесное исцеление. Родители решают отвести мальчика к иконе Святого Георгия, надеясь на возвращение речи. Пока они обходят храм в железных веригах, девочка молится перед иконой, находит за ней фигурки и начинает с ними играть. В этот момент Каджана молча подходит к иконе, которая начинает двигаться и падает на него. Услышав крик мальчика, сестра понимает, что он снова говорит. Для зрителя становится очевидной нелепость происходящего и ложность религиозных упований. Исцеление оказывается не чудом, а результатом стечения обстоятельств и сильного эмоционального потрясения.

Религиовед Т. А. Фолиева, анализируя этот фильм, приходит к выводу об особом отношении режиссера Пипинашвили к религиозным образам. Исследовательница покадрово проводит параллели фильма со знаменитыми фресками, изображающими библейских персонажей и святых. Также она пишет о противопоставлении суеверий и религии в фильме в пользу последней: «Несмотря на атеистический пафос и иронию, здесь мы наблюдаем скорее уважительное отношение, чем отрицание и влияние безбожников»¹⁶⁵. В фильме действительно охвачены сразу две стихии, которые, с точки зрения коммунистической идеологии, олицетворяют ветхое прошлое — магия и религия. К первой относится гадалка, ее авторитет в деревне и запугивание семьи страшными рассказами про дьявола и ад. Ко второй относится храм, ритуалы, иконы и вера в чудодейственную силу молитвы. Однако какого-либо идейного противопоставления здесь не наблюдается, а проводится смысловая параллель, объединяющая и то, и другое. Связующим звеном оказывается мальчик Каджана, который «заболел» от одного якобы злого воздействия гадалки (или ее предсказания) и «выздоровел» от другого — вроде как доброго

¹⁶⁵ Фолиева Т. А. С. М. Эйзенштейн и ученики: антирелигиозная повесть «Каджана» К. К. Пипинашвили // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2023. – Т. 13. – № 3. – С. 557–575.

божественного вмешательства. Но это всего лишь внешний план, именно так и видят эту ситуацию суеверные и набожные обыватели, как например, жители деревни. Авторы же показывают нам внутренний план всех этих процессов: гадалка заведомо обманывает семью, так как она действует в одной связке с финансово заинтересованным лицом — князем, а икона просто падает на мальчика, напугав не меньше, чем образ черта. Отсюда и его «чудесное исцеление», которое, по сути, стало иронией авторов, как в выражении «клин клином». Посредником в этих событиях стал непоседливый характер его сестры Като.

В самой повести Н. Ломоури история «чудесного исцеления» была описана немного по-другому. Местным жителям так надоели богомолы, которые проводили постоянные молебны и бдения, что они решили отправить местного мальчика в церковь, который от лица святого Георгия приказал бы им уезжать. Голос, звучащий из темноты, оказал большое влияние на гостей деревни, и Каждана снова заговорил. Другие способы развития сюжета, по сути, не меняли ироничности всей истории.

Режиссер Л. Варламов высказался во время просмотра и обсуждения кинокартины, подтверждая идею об отрицательной трактовке религии в фильме: «Когда мальчик идет на свету, ярком солнце и потом в темноту церкви — это хорошо. В этом я чувствую мысль режиссера, который спускает мальчика именно в преисподнюю этих всяческих религиозных предрассудков...»¹⁶⁶

Ближе к 40-м гг. в советском кинематографе все чаще стали появляться фильмы о подвигах полководцев или о других исторических личностях. Во многом это было связано с распространяющимся в мире нацизмом и усложняющимися отношениями СССР с Германией. Для руководства страны было важно задействовать кинематограф для идеологической борьбы с фашизмом. В фильме «Александр Невский» (1938 г.) показана борьба князя с рыцарями Тевтонского ордена, в образах которых недвусмысленно читается облик нацистской Германии. Религия представлена тремя основными образами. Монах Ананий, помощник воеводы-предателя, который сдал Псков тевтонцам. Его девиз прост: «Каждый сам за себя стоит. Где спать лег, там и родина». Второй образ — католический епископ на службе у магистра Тевтонского ордена. Он произносит пафосные речи про Бога и единовластие Рима. Пока он это делает, на органе музицирует другой монах, в титрах обозначенный как «черный». У него роль без слов, примечательна только его внешность — угловатый овал лица, крючковатый нос. Зритель помнит этого фактурного актера по фильму «Крест и маузер», там Н. Рогожин тоже играл

¹⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2923, оп. 1, д. 81, л. 5-5 об.

роль церковного деятеля и по совместительству беглого шпиона, укрывающегося в костеле. Как уже видно, все три религиозных образа в фильме — отрицательные, потому что все они выступают на стороне врага.

В фильме «Первопечатник Иван Федоров» (1941 г.) было показано противопоставление мира просвещения, технического прогресса в лице создателя первой типографии Ивана Федорова и темного монастырского подземелья, где монахи от руки продолжают писать книги. В результате козней бояр и духовенства книгопечатнику приходится уйти из Москвы. Стоит отметить, что образ царя Ивана Грозного в фильме показан с положительной стороны. Именно он дал Федорову деньги из казны на строительство печатни. Более подробно его образ будет раскрыт в исторической киноэпопее «Иван Грозный» в 1944 г. Вторая часть фильма была отправлена на доработку, но в связи со смертью режиссера не была доделана. Первоначальная версия второй серии вышла уже в 1958 г., а третья осталась только на бумаге.

Идея кинокартины о великом русском царе была предложена И. Сталиным, он же утвердил сценарий и режиссуру С. Эйзенштейна. «Ибо только при триедином, сильном, слитном царстве внутри твердым можно быть и вовне», — такие слова Ивана IV звучат во время венчания на царство. В них легко читается аллегория на государства, которые были совсем недавно присоединены к СССР в связи с политическими событиями. Да и в целом военная обстановка требовала подобных фильмов для поднятия духа. Образы религии в фильме преимущественно отрицательные. Митрополит Пимен во время мнимой смерти Грозного переходит на сторону бояр-предателей, затем выполняет функцию посредничества между ними, однако царь в последствии лишает его сана и отправляет в Новгород. Любопытна сцена оплакивания царем Анастасии Романовны. К Ивану Грозному, находящемуся в глубокой печали, приходит Малюта Скуратов и зачитывает список предавших его бояр. Тем временем Пимен читает 68-ой Псалом, в котором описываются страдания человека, потерявшего друзей и символически утопающего в душевном болоте. Во время чтения строчки «Поношение сокрушило сердце мое, и я изнемог, ждал сострадания, но нет его, — утешителей, но не нахожу» Иоанн Грозный вскакивает с места и кричит: «Врешь! Не сокрушен еще московский царь!»

Некоторые критики усматривают в образе эйзенштейновского Грозного — образ Антихриста, в последствии оставшегося в одиночестве (не отснятая третья часть фильма). Если учитывать то, что сценарий был написан под руководством Сталина и во время войны, вряд ли авторы захотели бы играть религиозными смыслами. Реакция Иоанна Грозного подается как аллегория победы человеческого духа — мотива, широко распространенного в советской

культуре. С другой стороны, богоборческие мотивы в искусстве того времени не были чем-то новым. Человек — бог, творящий свою судьбу; рай на земле, а не на небе — это все популярные концептуальные элементы антирелигиозных советских произведений искусства. «Коснувшись ошибок Ивана Грозного, Иосиф Виссарионович отметил, что одна из его ошибок состояла в том, что он не сумел ликвидировать пять оставшихся крупных феодальных семейств, не довел до конца борьбу с феодалами, — если бы он это сделал, то на Руси не было бы смутного времени... И затем Иосиф Виссарионович с юмором добавил, что „тут Ивану помешал бог“», — рассказывает актер Н. К. Черкасов о встрече Сталина со съемочной группой фильма¹⁶⁷.

И все же в отечественном кинематографе 40-х гг. были замечены моменты, которые говорили о явном потеплении к религиозной тематике. Так, например, в фильме «Георгий Саакадзе» (1942 г.) после успешного боя с османами полководец поднимает руки к небу и благодарит Бога. В фильме «Радуга» (1943 г.) жители оккупированной деревни крестятся, видя в небе советский самолет. В кинокартине «Секретарь райкома» (1942 г.) показана финальная сцена, которая происходит в церкви. Глава партизанского отряда, чтобы выявить шпиона, специально собирает своих сослуживцев, чтобы выманить немцев. Когда те прибыли на место и собрались расстреливать партизан, неожиданно со всех сторон прибыло подкрепление. Примечательна сцена боя, в котором участвовал и настоятель (по режиссерскому сценарию — «священник Иван»¹⁶⁸) этой церкви, сражавшийся наравне с остальными партизанами, отчаянно избивая немца каким-то предметом. Далее на крыше церкви, где расположена колокольня, командир говорит старику бить в колокол, чтобы «звон набата в душу русскую ворвался, за сердце брал людей, к мести звал». На что старик отвечает и крестится: «Господи, спаси землю русскую! Так вдарю, что всем врагам тошно станет». В фильме также неоднократно встречаются крестящиеся партизаны. Это один из редких советских фильмов того времени, в котором есть роль священника при полном отсутствии антирелигиозной пропаганды. Священнослужитель и партизан в одной связке, они вместе воюют против фашизма. Получается, что внутренний враг в данных обстоятельствах становится союзником в борьбе против внешнего врага.

Уже после событий Великой отечественной войны в фильме «Крейсер Варяг» (1946 г.) появляется совершенно нейтральный образ корабельного священника — отца Паисия, который являет собой ученое духовенство. Его эпизодическая роль заключается в переводе высказывания корейского

¹⁶⁷ Черкасов Н. К. Записки советского актера. Москва, 1953. С. 380.

¹⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2372, оп. 5, д. 52, л. 43.

лодочника о надвигающейся войне. Как и «Секретарь райкома», этот фильм был удостоен Сталинской премии II степени.

Анализ кинокартин показывает, что в 30-40-х гг. значительно уменьшается появление православного священника на экране. Акцент смещается в сторону других религий, сектантства, а также западного христианства, в частности католичества. Во многом это было связано с возникающими геополитическими изменениями в мире и нарастающей волной националистического движения в Европе. Идеологам СССР было важно показать, что церкви выражали поддержку фашистским режимам, а сделать это было возможно только в рамках европейской культуры, в которой доминировали католицизм и протестантизм.

Образы католичества и протестантизма. Свержение царизма в феврале 1917 г. породило у католической церкви надежду на возможность активизации на территории бывшей Российской империи. После выхода Декрета 1918 г. все религии оказались в одинаково ограниченном положении, установленном государственной властью. До конца 20-х гг. преследования католиков не имели массового характера, так как советское государство использовало контакты с Римской курией для дипломатических отношений. После признания СССР другими европейскими государствами антикатолическое давление было усилено. Во второй половине 1930-х гг. римско-католические структуры прекратили свое существование.

На западе католическая церковь имела большое влияние на культурную жизнь ряда европейских стран и США. Католики еще с конца 20-х гг. оценили огромную возможность кино и начали уделять ему повышенное внимание. В 1934 г. перед участниками Международного конгресса учебного кино папа Пий XI призывал верующих использовать кинематограф в интересах католической церкви¹⁶⁹.

В советской культурной политике 20-30-х гг. католиков, как и представителей остальных конфессий ждало разоблачение на экранах страны. Антирелигиозная пропаганда была с ними даже более беспощадна, чем с православием. Если православного священника в те годы представляли как пьяницу и стяжателя, то образ католического служителя начинает обрастать другими отрицательными качествами.

Первым фильмом советского периода, изображающим католическую церковь, можно считать «Крест и маузер» (1925 г.). Ксендз Иероним, завербованный иностранной разведкой, использует храм как прикрытие для шпионской деятельности. В прошлом он был замешан в преступлении: после

¹⁶⁹ Богемский Г. Ватикан и кино // Наука и религия. – 1972. – № 1 – С. 70.

связи с сиротой он приказывает убить младенца и подбросить его в еврейский квартал. Спустя годы раскаивается, но погибает от рук сообщников. В этом фильме религиозный образ получает новую концептуальную окраску. Кроме подлости, разврата, криминальных наклонностей и ненависти к людям, священник обвиняется еще и в антигосударственной деятельности и шпионаже. Само название «Крест и маузер» указывает на слияние религиозной и милитаристской сил, которые органично соединяются, усиливая друг друга в своей разрушительной направленности. Кинообраз, представляющий этот «вредоносный союз», главный шпион умирает с крестом и пистолетом в одной руке. Таким образом в фильме акцентируется реакционность религии и участие церковных сил в политической борьбе, где допустимы любые средства.

Если говорить об особенностях самого сюжета, то В. Шкловский отмечал несостыковки дат между христианской и еврейской Пасхой¹⁷⁰. Кроме этого, он обвинял создателей в «вольтерианстве», то есть в том, что критика церкви в фильме ограничивается либеральной сатирой в духе Вольтера — насмешками над суеверием и пороками духовенства. Тогда как смысл религии и власть церкви следовало бы осмысливать с позиций марксистской революционной критики их социальной и классовой функции.

В целом фильм был встречен критиками положительно. Отмечалась новизна режиссерского метода, операторской работы, подбор типажей, а также особенность монтажных склеек. Картину даже отметил нарком просвещения А. В. Луначарский, назвав ее «новой и крупной победой советской кинематографии», подчеркнув ее сильное агитационное воздействие и захватывающую фабулу¹⁷¹.

В фильме «Луч смерти» (1925 г.) появляется персонаж — католический патер Рево, которого сыграл сценарист кинокартины Всеволод Пудовкин. По сюжету священник является сторонником фашистского режима условно-выдуманной западной страны, которая является антиподом революционной России. В фильме есть сцена, где он борется со своим соперником, другим фашистом Фогом. На протяжении всего фильма персонаж не проявляет черт, которые могли бы быть соотнесены с христианской этикой, оказываясь полностью вовлеченным в шпионскую деятельность, чтобы получить изобретение советского ученого. В результате его образ лишен положительных характеристик, а индивидуальные черты сводятся к функциональной роли отрицательного персонажа, выстроенного в

¹⁷⁰ Шкловский В. «Без полюса» // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. [Электронный ресурс]. — URL: <https://chapaev.media/articles/6376> (дата обращения: 13.06.2025).

¹⁷¹ ЦГАЛИ. Ф. 662, оп. 1, д. 156, л. 1-2.

соответствии с идеологическими задачами.

В 1928 г. на студии «Госкинопром» в Грузии был снят фильм «Овод» по одноименному роману Э. Войнич в сценарной переработке В. Шкловского. Сюжет разворачивается на фоне революционных событий в Италии XIX века. Католическая церковь показана как часть властной системы, а священник — как доносчик, нарушающий тайну исповеди. Визуальный образ религии строится через несколько символических эпизодов. Сцена прощания Артура и Джеммы происходит на фоне большого распятия. В момент эмоциональной кульминации, когда Джемма отталкивает Артура и дает ему пощечину, он зацепляется за свисающие с распятия четки, которые на мгновение его останавливают и не позволяют последовать за ней. Этот эпизод может интерпретироваться как символ оставшейся привязанности героя к религии. Перед уходом Джемма выбрасывает бумаги — возможный материальный символ их прежних отношений. Бумаги подхватывает ветер и относит к кресту, визуально соединяя личную драму героя с образом распятия. Затем, обращаясь к молчаливому Христу, Артур с возмущением произносит: «И ты... ты видишь это!». Молчание статуи подчеркивает отсутствие божественного вмешательства и символизирует безучастность религии к человеческому страданию. Позже герой уничтожает гипсовое распятие, фиксируя окончательный разрыв с прежними убеждениями. Также в фильме представлен образ кардинала Монтанелли — отца Артура, воплощающего внутренний конфликт между личной привязанностью и приверженностью церковной иерархии. В итоге он сохраняет верность церкви даже ценой утраты сына.

Несмотря на насыщенную символику, картина не получила теплого приема у критиков. По их мнению, создатели сделали акцент на любовной линии и драме главных персонажей, тогда как революционным событиям, подробно описанным в романе, было уделено недостаточно внимания.

В этом же 1928 г. на советские экраны вышел фильм «Кастусь Калиновский», поставленный тем же режиссером, что и «Крест и маузер», Владимиром Гардиным. Он же написал сценарий. Кинокартина повествует о восстании белорусских крестьян в середине XIX века, которым руководил народный герой Кастусь Калиновский. Католические священнослужители в фильме показаны в тесной связи с царской администрацией, польской шляхтой и силами, противостоявшими народному восстанию. Так, например, В. Гардин в литературном сценарии описал ксендза Стефана Скупинского, который в фильме стал «епископом Скублинским»: «Иезуит, монах, начальник общества жандармов, вешателей и кинжальщиков. Умный, жесткий, мгновенно оценивающий обстоятельства, он не останавливается

решительно ни перед чем, для выполнения своей задачи. Садист по существу, он находил громадное наслаждение, видя, как его жертва извивается в мучениях. Несомненно, Степан Скупинский был патологический тип, потому что устройство в подвалах замка комнаты, напоминавшей своей обстановкой средневековые застенки, доказывало полную неуравновешенность ксендза. Скупинский не только организовывал и вдохновлял террористические акты против «красных», но сам собственноручно убивал беззащитных крестьян и женщин»¹⁷². И даже присланный от графа Муравьева представитель полиции не смог того арестовать, так как ксендз представил ему грамоту от Папы Римского, в которой говорится о его канонизации. В режиссерском варианте сценария информация об изуверских качествах характера и его причисление к лику святых была убрана. Описание внешности других персонажей так же характеризует их с негативной стороны. Епископ Красинский описывается как человек «с заплывшими глазками и толстыми чувственными губами». Другие священники, которые не были идентифицированы и соотнесены с персонажами в кинокартине, но были указаны в режиссерском сценарии — это ксендз Бржоско и епископ Ржевусский. Первый, согласно описанию, имел «стриженные волосы и разбегающиеся глазки», выражал волнение «игрой пальцев на груди и поджиманием губ», он «хитрый, трусливый, правая рука и помощник ксендза Стефана Скупинского». Второй был «брюнетом с сильной проседью, высокого роста, с высохшим лицом и орлиным носом»¹⁷³. В самом же фильме образы священников не раскрываются так подробно, как в сценарной проработке героев.

На коллективном просмотре ОДСК кинокартина была признана недопустимой к просмотру. Коренными недостатками были названы несоответствие ходу реальных событий восстания 1863 г. и нераскрытая классовая сущность главного персонажа¹⁷⁴. Критики же обвиняли создателей в тривиальности изображаемых событий, указывая на то, что бегущие революционеры, морально разложившаяся знать, танцующая мазурку, и лукаво улыбающиеся патеры уже были неоднократно показаны во многих фильмах ранее¹⁷⁵.

Совместный проект Германии и СССР, поставленный по сценарию наркома Просвещения А. В. Луначарского и журналиста Г. Гребнера — фильм «Саламандра» (1928 г.). В нем рассказывается история ученого-биолога Цанге, который ставил опыты на саламандрах, доказывая, что внешняя среда и наследственность влияют на формирование нового потомства. Таким образом,

¹⁷² ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 39, л. 7.

¹⁷³ ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 39, л. 27-28.

¹⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 2494, оп. 1, д. 156, л. 1-2.

¹⁷⁵ Марголис Л. «Вместо рецензии (О „Кастусе Калиновском“)» // Кино. — 18.12.1928. — № 51. — С. 4.

профессор опровергает библейское учение о неизменности всех живых организмов. Католический патер Бржезинский совместно с местным принцем Карлштейном начинают открытую борьбу с ученым. Причем сам патер проделал подобный эксперимент и убедился в правоте Цанге, но во имя «высшей правды» он уничтожает экспериментальных животных и свои наблюдения. «Саламандра» одна из первых художественных картин представляет зачатки полемики между наукой и религией. В фильме подчеркивается и тема классовой солидарности между духовенством и аристократией: имея общие интересы, они препятствуют экспериментам профессора, чьи открытия могут поколебать их привилегии. На этом фоне религиозность жены ученого становится уязвимым звеном: ее доверие патеру используется для подрыва авторитета мужа. Пока профессор сталкивается с обвинениями и саботажем, научное сообщество отворачивается от него. В финале он остается в одиночестве, но продолжает работу. Советские коллеги высоко оценивают его достижения и приглашают к сотрудничеству. Сценарий опирается на биографию Пауля Каммерера — австрийского биолога и сторонника материалистической науки, который в действительности покончил с собой после публичного скандала.

Советские критики по-разному оценили этот фильм. К недостаткам отнесли неполное раскрытие причин классовой борьбы вокруг изобретения Цанге. При этом одобрили фильм как значительное начинание в подобной теме взаимоотношений между наукой и государством.

К этому времени можно отнести фильм-притчу «Звенигора» (1928 г.), созданный под руководством А. Довженко. В кинокартине появляется образ католического монаха с четками и фонарем, охраняющего некие сокровища украинской земли, оставленные скифами. Образ его демонизирован и напоминает неприкаянного отшельника Мефистофеля, живущего в лесу. Возможно, подобный способ изображения персонажа был выбран в связи с культурными и религиозными традициями Польши, поскольку эпизод связан с польско-украинским противостоянием на украинской земле. Фильм стал первым в «трилогии Довженко» наряду с кинокартинами «Арсенал» (1929 г.) и «Земля» (1930 г.), в котором также были отражены быт и культура сельской Украины.

«Праздник святого Йоргена» — это экранизация художественного произведения, на этот раз повести датского писателя Х. Бергстедта «Фабрика святых». Фильм был поставлен Яковом Протазановым в 1930 г. и частично переозвучен в 1935 г. Сатирическая кинокартина разоблачает церковные чудеса, а ее главными героями становятся два мошенника и вора в бегах, переодетые в одежду монахинь. В фильме проводится смысловая параллель о

том, как реальные мошенники примыкают к другому оплоту мошенничества под названием «церковь», действующего на протяжении многих веков под личиной благодати. Кроме подтасовки с голосами в выборе «невесты» Йоргена, которой достанется денежный приз, церковная знать участвует в политических делах. Одна из партий просит поддержать ее на выборах, в свою очередь пообещав отмену налога для церкви. В целом образы религии в фильме, как и в повести — собирательные, но основным их прототипом стала католическая церковь. Что любопытно, в структуре самого фильма обыгрывается тема использования кинематографа как инструмента религиозной пропаганды: в одной из сцен показаны съемки инсценированного чуда святого Йоргена. Тем самым авторы обнажают механизмы фабрикации «святости» — зрителю демонстрируется, как под видом чуда создается постановочный зрелищный образ, рассчитанный на массовую аудиторию. Этот прием одновременно обличает и манипулятивную природу религиозной пропаганды, и сами современные технологии массового воздействия. Кинокартина имела популярность у современников, однако критики обвиняли ее в несерьезности и смещении идейных акцентов на мошенников, а не на прихожан, на которых и держится весь религиозный институт.

Фильм «Марионетки» (1934 г.) и ряд других усиливают отрицательные черты образа католического священника. В политическом памфлете, в обезличенном священнослужителе, активно управляющем новоиспеченным правителем страны — парикмахером (который стал принцем в силу случайных обстоятельств), можно узнать образ Папы Римского.

В редких фильмах 40-х гг. католический священник изображается не как идеологический противник, а как человек с добрыми намерениями. В 1946 г. на «Киевской киностудии» был поставлен приключенческий фильм «Зигмунд Колосовский». В нем рассказывается о польском участнике сопротивления против фашистских захватчиков, которые в то время уже были на территории Польши. В одной из сцен он сбегает из-под ареста и укрывается в местной церкви. Ксендз переодевает его в служителя и не выдает немцам. Беглец спокойно проходит через охрану в облачении священника. Сам ксендз Йорис располагает к себе зрителя. У него приятный, спокойный голос, а в его внешности не осталось и следа от той колючести и крючковатости, которая была свойственна западным экранным священникам 20-х гг. Появление такого образа было связано с событиями Второй мировой войны и изменившейся внешнеполитической обстановкой. Поскольку Польша в тот период рассматривалась как союзное государство, а часть католического духовенства участвовала в сопротивлении оккупантам, в советском кино появляется положительный образ священника. Кроме того, в этот период в советской

идеологии наблюдалось некоторое смягчение антирелигиозной риторики: под влиянием военных событий и в первые послевоенные годы отношение к религии было менее жестким, что находило отражение и в кинематографических образах.

Фильм довольно долго был в прокате. Публике понравился герой, который с легкостью менял роли, истребляя гестаповских генералов и освобождая пленных поляков. Даже перед казнью ему удастся бежать с помощью друзей, чтобы продолжить творить свое благородное правосудие. В прессе кинокартина получила преимущественно положительные отзывы.

В 1947 г. на «Мосфильме» был снят фильм «Марите» о подвиге участницы партизанского движения в Литве и Беларуси Марии Мельниковой (Марите Мельникайте). До присоединения в 1940 г. к СССР среднее образование в Литве было платным. На фоне борьбы показано религиозное безмолвие перед социальной несправедливостью. В одной из сцен юная Марите обращается к ксендзу с вопросом, почему бедность лишает ее права учиться. Священник, описан как человек мягкий и благожелательный. В литературном сценарии он представлен как «не пожилой, не лощеный, розовощекий, светски-выбритый ксендз привилегированной церкви, а старый литовский священник, состарившийся в захолустье», он говорит «мягко, благожелательно, успокаивая»¹⁷⁶. Но при этом избегает ответа, призывая к терпению и предлагая работу служанкой. Вместо духовной поддержки он отсылает героиню к привычным социальным ролям.

Во второй сцене, перед казнью, священник вновь появляется, чтобы совершить обряд. Он предлагает отпустить Марите грехи и облегчить страдание, однако не разделяет смысла ее жертвы. Когда священник не может найти слов, чтобы объяснить причины несправедливости в мире, он говорит о смирении, тем самым подводя верующего к принятию этих несправедливых порядков. Немцы используют священника, чтобы он оказал влияние на пленницу. Во время его ухода, один из солдат раздраженно произносит: «Я же говорил, что вы впустую потратите время». Так создатели показывают священника, который становится марионеткой в руках фашизма.

С помощью этих сцен создатели показывают, что попытки ксендза повлиять на волю героини оказываются неубедительными. Его слова не дают ответа на поставленные ею вопросы и не способны изменить ее решения. В более широком смысле подчеркивается, что религия в фильме не предлагает действенного отклика на проблемы несправедливости, а занимает уклончивую и пассивную позицию по отношению к происходящему.

¹⁷⁶ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 5, д. 149, л. 14-15.

Также стоит отметить в фильме скрытую смысловую параллель о сходстве религиозных мучеников и «гражданских святых», которые умирали ради родины. В этом смысле образ этого католического священника схож с образом ксендза в фильме «Соловей» (1937 г.), который просит главную героиню со смирением принимать несправедливости мира, после того, как ее деревню разорил польский пан. Однако в «Марите» священник не вовлечен в политические игры и, в пределах своих представлений, искренне стремится помочь главной героине. Тем не менее диалог между ними не складывается, поскольку один говорит на языке смирения, другой — на языке борьбы. Это подводит к выводу, что религия по своей природе не предлагает пути к подлинному освобождению и справедливости на земле.

Критики приняли кинокартину по большей части радушно, были отдельные замечания о схематизме сценария и отсутствии внимания к деталям. Однако этот и позже другой фильм «Над Неманом рассвет» (1953 г.), в котором также есть образы католичества, сыграют значительную роль в развитии литовской кинематографии.

Если говорить об образах протестантизма, то в отечественном кинематографе 20-40-хх гг. их довольно трудно найти. В 1929 г. в эпизодической роли фильма «Голубой экспресс» появляется протестантский священник, в титрах он значится как «миссионер». Он не выполняет сюжетообразующей функции, а просто представляет собой класс. Это высокий, широкоплечий мужчина в темных очках, который держит в руках Библию и отпускает едкие замечания в адрес китайского народа. В одной из сцен он курит сигарету и наблюдает за танцующими парами: «Китайских варваров надо воспитывать в христианском смирении до последних дней их грешной жизни», — озвучивают его мысли титры немого кино. Сам фильм повествует о революционном движении в Китае, который на тот момент был под влиянием англичан. По всей видимости, миссионер являет собой типичную британскую буржуазию. Чуть больше образ этого персонажа раскрывается в режиссерском сценарии. В нем говорится, что он представитель «Армии спасения» и что приехал не один, а в сопровождении набожных женщин¹⁷⁷. В сценарии описана сцена столкновения с одним из бунтовщиков, где он наставляет винтовку на миссионера и видит, как тот защищается Библией. Парень опускает винтовку, а затем падает замертво от ранения. Оказывается, миссионер прятал револьвер за Священным Писанием. Но вскоре его самого настигает граната¹⁷⁸. Сцена его гибели не вошла в фильм.

¹⁷⁷ ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 71, л. 11.

¹⁷⁸ ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 71, л. 47-48.

Сам поезд символизирует классовое общество. В зависимости от класса вагонов (обыгрывается сходство понятий «класс общества» / «класс вагона»), в нем размещаются пассажиры. В вагоне первого класса: «концессионеры, миссионеры, дельцы, финансисты, просто аферисты». В вагонах второго класса: «ученые, купцы, фабриканты, просто буржуа». В вагонах третьего класса размещаются «кули, земледельщики, ремесленники и просто нищие». В результате стихийного восстания пассажиры третьего класса захватывают поезд, символизирующий собой революционное движение, которое мчится со скоростью паровой железной машины по всей стране и за ее пределы.

Образы ислама. Не только православные и католические священники подвергались осмеянию в кинематографе на заре нового государства. В первые годы становления советского кинематографа фильмы на восточную тематику создавались преимущественно российскими режиссерами, вдохновленными зарубежной модой на экзотический образ Востока. Как правило, сюжеты таких фильмов строились вокруг любовных перипетий, а социально-экономический конфликт, который так был нужен новому идейному государству, либо неумело проходил фоном, либо опускался вовсе. Как писало «Советское кино»: «Гаремы, ноги, пляски обнаженных красавиц, злодеи раджи и прочий рахат-лукум»¹⁷⁹. В этот период, когда русские режиссеры обращались к теме национального быта Востока, появлялись фильмы, вызывавшие идеологические споры, но пользовавшиеся популярностью у зрителей — как, например, «Минарет смерти» (1925). Интерес аудитории был закономерен, к тому времени уже сложился устойчивый интерес к ориентальной литературе и западному кино. Однако в конце 1920-х этот художественный фильм оказался в числе тех, что были запрещены к показу в СССР.

Одной из излюбленных тем нового советского Востока стало изображение неравноправного положения женщины. В фильме «Мусульманка» (1925 г.) эта тема раскрывается на фоне первых лет советской власти в Средней Азии. Так как фильм не сохранился, затруднительно дать какую-то детальную характеристику религиозным образам, показанным в нем. Сам режиссер пишет, что работу над фильмом начал со сценария, который изначально назывался «Дочь Керима». По дороге в Ташкент он его переработал и представил в ташкентском женотделе. Кроме этого, режиссер и актеры общались с местными жителями, чтобы лучше понимать мусульманский образ жизни¹⁸⁰. Фильм получил противоречивые отзывы, кто-

¹⁷⁹ Королевич В. «Лицо национального кино-производства» // Советское кино. — 01.01.1927. — № 7. — С. 25.

¹⁸⁰ «Как мы работали над „Мусульманкой“» // Советский экран. — 1925. — № 24. — С. 9-10.

то обвинял создателей в отсутствии идеологического обоснования социальных ролей, кто-то писал о нечеткости в разворачивании сюжета. Но в целом фильм стал одним из первых, где была заявлена идея раскрепощения восточной женщины, этим он и был интересен современному зрителю.

Фильм «Третья жена муллы» (1928 г.) выделяется среди прочих картин того времени попыткой выведения на передний план образа муллы — фигуры, служившей символом традиционного религиозного уклада. Однако именно этот аспект стал источником напряжения: картина была воспринята как идеологически невыдержанная, несмотря на очевидную антиклерикальную фабулу¹⁸¹.

В фильме «Во имя Бога» / «Шахсей-Вахсей» (1925 г.) образ муллы доводится до полной утраты человеческого облика. Лицемерие героя раскрывается через тайные пристрастия к алкоголю, кальяну и опиатам, а также косвенно обозначается его участие в интимных услугах, прикрытых религиозной риторикой. Наиболее серьезным нарушением становится передача властям имен участников революционного движения. Эта информация добыта через манипуляцию прихожанином, который по наставлению муллы ранит своего ребенка во время шиитского ритуала. В фильме показан шиитский ритуал самобичевания цепями в память о страданиях потомка Мухаммада Али Хуссейна, что становится редким визуальным свидетельством живой религиозной традиции. Однако основной акцент сделан на дискредитации религиозной власти: герой и его сестра, пострадавшие от муллы, примыкают к революционному движению.

Задачей создателей фильма было зафиксировать как можно больше сцен мусульманского религиозного быта. Съёмки велись с натуры, в результате чего группа едва не пострадала во время съёмочного процесса шиитских ритуалов. Кинокартина была осуждена за то, что в ней «антирелигиозность заменена антипоповщиной» и за наивный агитационный характер¹⁸². Но даже советские критики отмечали правдоподобие изображения восточного быта, а также интерес к зафиксированным религиозным практикам. Кроме этого, картина была одобрена ЦК Азербайджанской компартии и другими советскими объединениями как первая картина, которая освещает темные стороны религиозного фанатизма¹⁸³.

«Во имя Бога» был не единственным фильмом, в котором были показаны религиозные ритуалы с натуры. Так, например, в фильме «Чадра» (1927 г.) настоящие дервиши принимали участие в съемках сцены изгнания нечистой

¹⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2494, оп. 1, д. 185, л. 11.

¹⁸² «Шахсей-Вахсей» // Советский экран. — 01.01.1926. — № 3. — С. 30.

¹⁸³ «Во имя Бога» («Шахсей-Вахсей») // Советский экран. — 15.09.1925. — № 26. — С. 10.

силы. Фильм был снят специально к десятилетию Октября на «Узбекгоскино», и он также повествует о раскрепощении восточной женщины. Режиссер с иронией рассказывает о том, что сначала дервиши отказались от облачения в священные атрибуты, объясняя это тем, что им нужно омовение. По этой причине съемочной группе пришлось оплатить баню. Позднее, прервавшись на молитву, они вернулись на площадку — после удвоения гонорара¹⁸⁴. Этот рассказ был опубликован в журнале «Советский экран» и сам по себе стал частью антирелигиозного дискурса, высмеивающего показное благочестие служителей культа.

В фильме «Последний бек» (1930 г.) на роль мусульманского святого был приглашен настоящий суфийский ишан. По воспоминаниям сценариста Михаила Рудермана, при пробах он поинтересовался, видел ли кандидат настоящего ишана, на что тот, смутившись, ответил: «Я сам ишан»¹⁸⁵. В съемках участвовали также реальные муэдзин и мулла, запечатленный в момент чтения молитвы, омовения и явного внутреннего сопротивления происходящему. Он закрывал лицо, отстранялся от камеры, что невольно создавало эффект аутентичного религиозного напряжения. Несмотря на то, что сюжет картины был сосредоточен на борьбе батраков с басмачеством, присутствие реальных религиозных лиц позволяет говорить о стремлении создателей к достоверности и демонстрации религиозной среды изнутри. Однако из-за утраты фильма невозможно точно определить, как трактовались эти образы в финальной версии.

«Дочь святого» (1930 г.) — еще один фильм о религиозном лицемерии и поруганной чести. В основе сюжета лежит история бездетной пары, которая обращается к местному ишану за благословением. Во время приема у женщины падает чадра и обнажает лицо. Служитель считает это призывом к действию и под видом обряда совершает над ней насилие. В результате женщина рождает дочку, но не говорит правды своему мужу. Через образ ишана раскрываются разные стороны злоупотребления религиозной властью. Попирая моральные и семейные устои, он разрушает судьбы людей, которые обращаются к нему за помощью. Так религия превращается в инструмент власти, а духовная должность — в средство для достижения личных целей. Финальная сцена, в которой муж жертвы, ранее преданный служителям религии, пересматривает свои взгляды, завершается символическим отказом от прежней веры.

Не менее важно отметить, что в кинокартине демонстрируется мусульманская молитвенная практика. Согласно наблюдению французской

¹⁸⁴ Инсаров-Вакс М. «Москва-Ташкент. На съемках в Узбекистане» // Советский экран. — 1928. — № 4. — С. 4.

¹⁸⁵ Рудман М. «Последний бек» // Семь дней («Правда Востока»). — 1929. — № 29. — С. 8.

исследовательницы Хлои Дриё, это практика суфийского братства — накшбандия. Именно их зикр начинается с громкого чтения и раскачивания из стороны в сторону. Стоит отметить, что эта практика иступленного покачивания была показана в фильме параллельным монтажом вместе с предполагаемой сценой изнасилования, которая осталась за кадром¹⁸⁶. Это было сделано авторами, во-первых, чтобы стилистически снизить сам образ молитвенной практики, подчеркнув лицемерие духовенства, а во-вторых, чтобы указать на жестокое и бессмысленное насилие над человеческой природой, которое совершается во время подобных религиозных ритуалов.

Кинематограф Востока постепенно обращается и к социально-экономическим темам, в которых религиозный компонент сохраняет важное значение. В фильме «Хаз-пуш» (1927 г.), снятом по мотивам рассказов Раффи (Акоп Мелик-Акопян) и В. Папазяна, духовенство становится частью политической игры. Сеид Габибулла, купец и представитель духовного сословия, обращается к тегеранскому муштаиду с просьбой объявить табак запретным. Несмотря на формально религиозный характер запрета, мотивы героя остаются прагматичными: он стремится надавить на власть ради собственных интересов. В то же время обездоленные крестьяне и ремесленники поднимают восстание, осознавая, что религия не решает их насущных проблем. Единственный появляющийся в фильме мулла ограничивается советом больше молиться, оставляя бедняков один на один с голодом и отчаянием.

В фильме религия показана как система, не способная предложить реальные решения в условиях нарастающих социальных конфликтов. Духовенство либо отстраняется от происходящего, ограничиваясь призывами к смирению, либо, как в случае с сеидом, использует веру для манипуляции народом и защиты собственных интересов. Религиозная риторика служит прикрытием для сохранения привычной иерархии, где богатые богатеют, а бедные — беднеют. Авторы противопоставляют этому социальную осознанность среди бедноты, которая начинает видеть за красивыми словами реальное неравенство. Образы религии в фильме олицетворяют старый порядок, основанный на иерархии классов. Ему противопоставляется зарождающееся прогрессивное движение народных масс, где на смену слепой покорности приходит стремление к переменам.

Фильм получил преимущественно положительные рецензии. К достоинствам картины было отнесено то, что акцент режиссера сместился от любовной линии к классовой борьбе («не борьба за женщину, а борьба за хлеб

¹⁸⁶ Дриё Х. Кино, нация, империя. Узбекистан, 1919–1937 / пер. с франц. В. Петрова. Санкт-Петербург, 2023. С. 213.

сделана стержнем событий в фильме») и то, что политические характеристики социальных групп показаны грамотно. При этом режиссер, по словам критиков, умело ушел от примитивности агитки¹⁸⁷.

Похожую тематику можно найти в фильме «Из-под сводов мечети» (1928 г.). В кинокартине показана борьба бедняков за социальную справедливость, а также старый мусульманский быт и разочарование в вере главного героя, который надеялся на поддержку Аллаха. В основе конфликта — расширение хлопковых плантаций бая за счет крестьянских владений. «Из-под сводов мечети» получил критические замечания за смещение акцентов с классовой борьбы на борьбу личностей. Однако все же рецензенты снисходительно отнеслись к первым шагам «Узбекгоскино» в теме национально-революционного движения¹⁸⁸.

В продолжение «хлопковой темы» на этой студии позже снимают еще один фильм под названием «Рамазан» (1932 г.) По сюжету кинокартины местные власти во главе с баем, муллой и председателем колхоза хотят использовать этот праздник, чтобы саботировать работу на хлопковых полях. В то время собственному производству хлопка в СССР уделялось большое внимание, так как со времен Гражданской войны его импорт полностью прекратился, а текстильная промышленность была в упадке. В антирелигиозных фильмах 20-х гг. довольно однозначно показано, как муллы и ишаны объединяются с баями, чтобы противостоять экономическим и сельскохозяйственным реформам, выражая свое недовольство по поводу выращивания хлопка вместо риса. В «Рамазане» во время поста местные управители с муллой продолжают пить и есть, объясняя это тем, что богатые могут искупить свой грех, а Тимур (главный герой) — нет, так как он беден. Сам пост здесь представлен как скрытая форма ущерба производству. Человек, который не ест, не может хорошо работать, а резкий выход из поста вечером может привести к смерти, что и происходит с отцом главного героя. В фильме показан момент, когда главный герой прыгает в воду, чтобы спасти главу партийной ячейки, тем самым он нарушает религиозный запрет на погружение с возможным проникновением воды в желудок. Таким образом главный герой поступает религиозными установлениями, чтобы спасти человека. В официальной прессе тех лет отсутствует какая-либо критика фильма, в связи с чем Х. Дриё делает вывод, что фильм выходил только в местном прокате. Исследовательница приводит отзыв Главреперткома, который посчитал тему фильма «сложной и запутанной», представления, изображенные в сценарии,

¹⁸⁷ «Хаз-пуш» // Кино. — 31.01.1928. — № 5. — С. 3.

¹⁸⁸ «Из-под сводов мечети» // Новый зритель. — 31.01.1928. — № 5. — С. 12.

«вульгарными», а технику съемки «не способствующей раскрытию сюжета»¹⁸⁹.

Образы иудаизма. В начале XX века отношение к евреям в России было противоречивым. В одних регионах Российской империи проходили жестокие погромы целых кварталов, в других — еврейское население численно превосходило славянское и поэтому было уважаемо за финансовое участие в жизни губерний и даже целых регионов. Дореволюционный кинематограф взял на себя миротворческую миссию, чтобы снизить напряжение в обществе по отношению к евреям. С 1911 по 1917 гг. было снято 120 художественных и документальных фильмов, изображающих быт и жизненный уклад евреев¹⁹⁰. В них, безусловно, были показаны и ветхозаветные традиции, так как этническая принадлежность евреев тесно связана с их религиозными взглядами.

Образы иудаизма на экранах 1920-1930-х гг. начинают приобретать классовый характер. Советская власть активно занялась борьбой с антисемитизмом¹⁹¹, традиционно изображая в кинофильмах еврейский быт, но уже обращая внимание на социальный характер проблем в еврейских общинах и на роль еврейской бедноты в деле революции. Примером могут стать фильмы «Еврейское счастье» (1925 г.), «Мабул» (1926 г.), «Бунт бабушек» (1929 г.), «Каин и Артем» (1929 г.), «Запомните их лица» (1931 г.) и др. В этих кинокартинах религиозное тесно вплетено в повседневные заботы и не выходит на первый план для того, чтобы быть принятым или осужденным зрителем. У фильмов 20-30-х гг. на еврейскую тематику нет явной антирелигиозной направленности, у них была другая задача — изобразить жизненный уклад евреев, чтобы показать их традиции, тем самым приблизить к народу и снизить агрессию по отношению к этой этнической группе в России.

Однако в 1927 г. на студии «Белгоскино» снимают драму «Его превосходительство» (другие названия: «Губернатор и сапожник», «Евреи»), в основу которой было положено реальное событие — покушение сапожника Гирша Леккерта на генерал-губернатора В. В. фон Валя в 1902 г. Причиной этому стало жестокое пресечение первомайской демонстрации рабочих, в том числе и еврейских. Фильм примечателен тем, что в нем появляются раввины,

¹⁸⁹ Дриё Х. Кино, нация, империя. Узбекистан, 1919–1937 / пер. с франц. В. Петрова. Санкт-Петербург, 2023. С. 306.

¹⁹⁰ Бернатоните А. В. Специфика еврейского национального характера в российском и советском кинематографе 1910-1940-х гг. // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. — 2015. — № 2 (8). — С. 82.

¹⁹¹ Фолиева Т. А. Антирелигиозные фильмы и борьба с антисемитизмом в 20-30-х гг. XX в. в Советском Союзе // Народы и религии Евразии. — 2023. — № 1. — С. 93-102.

которые выступали посредниками между знатью и демонстрантами. Кроме этого, важным моментом стоит считать факт, что губернатора и главного раввина сыграл один и тот же актер. На постере кинокартины лицо этих персонажей было сведено в одно и разделено на две половины. На одной стороне был изображен генерал-губернатор, на другой — раввин. Так авторы показывают зрителям, что буржуазное правительство и религиозные деятели ведут одну игру и находятся в одной идейной связке. «Сами распустили отступников! Сорные травы надо вырвать с корнем», — возмущается главный раввин, когда к нему пришли с вопросом, что делать с рабочими демонстрантами. В фильме показаны сцены в синагоге, когда служители держат в руках Тору, а раввин с кафедры проклинает отступников. В это же время параллельным монтажом зрителям показывают демонстрантов, которых расстреливают по одиночке. Религиозная проповедь превращается в оправдание насилия, а сама вера — в инструмент поддержания власти. Через этот прием авторы демонстрируют, что духовная и светская власть действуют сообща, стремясь сохранить существующий порядок и подавить любые попытки его изменения.

Если говорить о социально-философских предпосылках, то со слов режиссера Г. Рошаля, «в кинокартине выявлены не только представители классового антагонизма — еврейской буржуазии и пролетариата, но и казавшиеся аполитичными — носители культуры», простые люди, которые мешали изменениям, происходившим в то время в обществе¹⁹².

Образы буддизма. Первым игровым кинофильмом, изображающим буддистские религиозные традиции в кинематографе, стал «Потомок Чингисхана» (1928 г.). Действие происходит в Монголии, захваченной английскими войсками. Главный герой Баир носит на шее ладанку, предмет, связанный с буддизмом. Именно в ней находится документ, подтверждающий его происхождение от Чингисхана. Противники пытаются использовать его как марионеточного правителя, но он сбегает и присоединяется к партизанам.

Одной из показательных сцен фильма становится эпизод подготовки к официальной встрече. Параллельным монтажом режиссер показывает, как одновременно готовятся представители светской и религиозной элиты. Мужчины из светского окружения надевают парадные костюмы, а ламы облачаются в традиционные одеяния. Женщина надевает тиару, ламе надевают богато украшенный головной убор. Позднее, уже во время встречи, священнослужители получают ордена, что дополнительно говорит о тесной связи религиозной и административной знати. В целом сама сцена облачения

¹⁹² «Евреи» (из беседы с режиссером Л. Рошалем) // Ленинградская газета кино. — 19.04.1927. — № 16. — С. 3.

демонстрирует, как представители светской и духовной власти используют обрядовую форму для подтверждения своего положения. Параллельность кадров, где чиновники надевают парадные костюмы, а ламы облачаются в традиционные одежды, подчеркивает сходство этих действий. Торжественная атмосфера подготовки и последующее награждение орденами создают образ устойчивого порядка, в котором духовная и административная власть действуют совместно: светская власть опирается на авторитет религиозных лидеров, а духовенство получает поддержку и привилегии от властных структур. На фоне общей логики сюжета эта сцена подчеркивает контраст между властью и простым народом.

В фильме «Потомок Чингисхана» был представлен религиозный обряд — мистерия Цам, которая характерна именно для тибетского буддизма. Цель этого таинства — показать присутствие божества на земле и защитить последователей Будды от злых духов. Ламы, надевают маски докшитов (гневных божеств) и исполняют танец, а шанакис — ламы-созерцатели, выступающие без масок, двигаются по намеченному кругу.

Съемка фильма проводилась в Монголо-Бурятской республике, которая была только недавно образована (1923 г.). В нем были задействованы этнические монголы, буряты, ламы Тамчинского дацана, джидинские пастухи, а также жители деревни бывших партизан. Безусловно, съемки в самом дацане не прошли без затруднений. Консервативная религиозная общественность была против допуска съемочной группы на территорию храма. Однако VI Пандито Хамбо-лама Данжа Мункожапов своим авторитетом убедил служителей дать разрешение на съемку. Причем сама церемония должна была проводиться 26 июля, но ради съемочного графика ее пришлось провести раньше. Успеху съемок также способствовала работа Александра Ивановича Оширова, заместителя председателя Бурятского ученого комитета. Когда Пудовкин приехал со съемочной группой, Оширов помогал решать ему организационные вопросы. Фильм вышел в зарубежный прокат под названием «Буря над Азией», его показывали в Германии, Венгрии, Нидерландах. Великобритания же из-за своего неприглядного образа в фильме хотела выкупить негатив для того, чтобы предотвратить показ в своей стране.

Включение в фильм обряда Цам придает повествованию этнографическую точность и позволяет показать буддийскую традицию как часть культурного уклада региона. Подробная демонстрация ритуала создает у зрителя ощущение исторической достоверности происходящего. Вместе с тем обрядовая торжественность и замкнутость церемонии подчеркивают ее отстраненность от социальных изменений, которые происходят в стране.

Ритуал остается частью старого порядка, он никак не влияет на ход событий и не оказывает реальной поддержки народу в период перемен.

Экзотическая буддийская мистерия была неоднократно показана и в других фильмах. Например, в совместном проекте студий «Совкино» и «Востоккино», кинокартине «Князь Церен» (1929 г.), снятой с калмыцкими актерами. Фильм не дошел до наших дней, после выхода на экраны был освистан критиками за художественную наивность и техническую безграмотность.

Еще одной картиной, где вероятно была показана мистерия Цам, стал фильм «Наместник Будды» (1936 г.), снимавшийся в Верхнеудинске (современный Улан-Удэ) и Крыму. Кинокартина не сохранилась, фотографии со съемочной площадки, а также содержание сценария можно найти в архивных документах Российского государственного архива литературы и искусства. «Наместник Будды» стал одним из первых звуковых фильмов, в котором противопоставление традиционной религиозности и советской науки разворачивается в контексте повседневной жизни степного поселения. Прибывшая из райцентра врач Маруся сталкивается с недоверием местных жителей, спровоцированным буддийским духовенством. По наущению Панцук-ламы монах Бадархо устраивает провокацию, обвиняя Марусю в вреде, якобы нанесенном ее вакцинацией. Попытка представить медицину как источник зла с опорой на религиозный авторитет в конечном счете терпит неудачу, и врач успевает оказать помощь жителям.

Фильм был снят после ряда вооруженных восстаний в Тувинской народной республике (1930-1932 гг.). Причин для антиправительственных выступлений тогда было достаточно. Правительство запрещало обращение несовершеннолетних, и поэтому какая-то часть монахов была насильно возвращена в мир. В это же время проходила выборочная национализация (конфискация) имущества. Кроме этого, ламам запретили заниматься земледелием и медициной. В январе 1930 г. в г. Улангом (Монголия) ламы расклеили листовки, в которых говорилось о том, что буддизм сделали в стране врагом и права верующих нарушены. Волна восстаний прошла в этом городе и близлежащих аймаках. Повстанцы держали связь и с тувинцами. Ламы отстаивали свою независимость с винтовками, пулеметами и другим оружием. Восстание было быстро подавлено, а главные виновники приговорены к высшей мере наказания¹⁹³. Хубсугульское восстание в 1932 г. заставило правительство пересмотреть политику в МНР и поменять управленческий состав.

¹⁹³ Кузьмин С. Л. Западно-монгольское восстание 1930 г. в защиту религии // Религиоведение. – 2015. – Т. 1. – С. 53-59.

Эта ситуация показывает, как выбор тем для кинематографа формировался в зависимости от конкретного социально-политического положения, и еще раз подтверждает, что кино не только отражало актуальные настроения в обществе, но и активно использовалось партийным руководством как средство пропаганды. События 1930-1932 гг., которые были крайне скупо отражены в прессе того времени, также стали событийным фоном для романа А. М. Руттера «Араты» (1946 г.). Его содержание частично напоминало сюжетные ходы «Наместника Будды», например, диверсия буддистских служителей: заражение скота инфекционной болезнью.

Сценарий фильма в 1936 г. написал участник революционного движения, советский писатель и журналист П. А. Бляхин. Его более ранние киносценарии имели успех на экране, и что любопытно, все они касались религиозной тематики: «Во имя Бога» (1925 г.), «Иуда» (1929 г.). Сама кинокартина «Наместник Будды» так и не вышла на экран. Режиссер Ю. А. Иванов-Барков в течение нескольких лет пытался добиться реабилитации фильма, направляя обращения в различные инстанции. Одно из его заявлений попало в Следственный отдел Прокуратуры СССР, откуда оно было перенаправлено в Главное управление кино-фотопромышленности при СНК СССР с просьбой разъяснить причины консервации картины. Однако официальным ответом в письме стало категорическое нежелание возвращаться к проекту¹⁹⁴. Среди аргументов указывались искажение образа современного Монгольского государства, изображение народных масс как безвольного орудия японского империализма, а также недостаточная идейная глубина и карикатурный характер антирелигиозных сцен. На фоне внешнеполитического сближения с МНР и идеологической линии на братство народов, подобный фильм был признан политически нежелательным. Дополнительные затраты на его доработку сочли нецелесообразными, и проект окончательно закрыли.

Упомянутый в этом письме фильм «Сын Монголии» (1936 г.), созданный ленинградской группой, напротив, оказался в полном согласии с идеологическим курсом времени и получил официальное одобрение. Кинокартина стала первым игровым монгольским фильмом и была приурочена к пятидесятилетию Монгольской республики. Главный герой Цевен отправляется на поиски сада, поверив пророчеству ламы. Однако вскоре выясняется, что лама обманул его по наущению другого персонажа, стремившегося избавиться от соперника. Образ ламы в этом фильме становится олицетворением лжи, замаскированной под религиозное благочестие. По мере развития сюжета герой проходит путь от наивной веры

¹⁹⁴ ГФФ. Д. 9757, л. 141. (Госфильмофонд. № 9757: «Наместник Будды», л. 141).

к социальной осознанности. Осмыслив происходящее, он отказывается от прежних иллюзий и становится сторонником справедливого переустройства жизни. Несмотря на это, сам режиссер признавал, что социальная линия фильма была реализована не в полной мере.¹⁹⁵

В этой картине религиозные мотивы практически не занимают центрального места: фильм сосредоточен на вопросах национальной и культурной идентичности, освобождении от внешнего давления и росте политического сознания. Вместе с тем в фильме присутствует мифологический и культурный фон, связанный с национальными представлениями, например, образ Чингисхана, который имеет сакральное значение для монгольского народа. Более явно религиозная тема раскрывается через фигуру ламы, который выступает в роли лжепророка. Он направляет героя на ложный путь, действуя в интересах других людей. При этом сохраняются внешние элементы обрядовой практики — молитвенные четки, благословения, храмовые интерьеры, что создает этнографическую узнаваемость образа. Религия здесь показана не как самостоятельная духовная сила, а как средство, с помощью которого одни люди могут влиять на других. Подобный образ показывает, что религия, построенная на безусловном доверии к пророчествам, не дает человеку опоры, тогда как герой, пройдя различные испытания, все же приходит к самостоятельному выбору своего жизненного пути.

При всех недочетах картина была тепло встречена публикой. Его премьера состоялась 6 июля 1936 г., на котором присутствовала все политическое руководство МНР, а также писатели и актеры. Участники съемочной группы получили ордена республики, а режиссер был удостоен высшей награды — ордена Трудового Красного Знамени.

Образы других религий. Традиции алтайского шаманизма получили экранное воплощение в фильме «Каан-Кэрадэ» (1929 г.). К горцам прилетает группа летчиков для борьбы с малярией. Шаман, враждебно настроенный к технологическому вмешательству, не верит, что самолетом управляет человек, а не злой дух. Во время камлания он рассказывает легенду о юноше, который пытается вернуть возлюбленную у гневного божества Каана-Кэрадэ. Получив крылья, он взмывает в небо, но погибает от удара молнии. Позднее аналогичную опасность переживает и самолет, однако летчики спасаются. Поскольку фильм не сохранился, сюжет известен по сценарию.

Особый интерес вызывает эпизод параллельного монтажа, в котором сопоставлены шаманский ритуал и православная служба. «Шаман поднялся

¹⁹⁵ ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 486, л. 46.

медленно, ударяя в бубен, начал монотонно выкрикивать. // Бьет церковный колокол. // Деревенский поп, задрав бороденку молится, слегка помахивая кадилом. Покачивается кадило и из него вьется дым. // Вьется дым жертвенного костра. Все быстрее вертится шаман...»¹⁹⁶. Во-первых, таким образом авторы воплотили идейную связку между традиционной для зрителей религией и другой, довольно экзотической религиозной традицией. Во-вторых, через сходство формальных элементов авторы подталкивают зрителя к пониманию того, что сущность любой религии одинакова.

Подобный прием был использован в фильме «Бог войны» (1929 г.), в котором очередными кадрами показывают англикан, католиков, мусульман, иудеев и православных служителей, обсуждающих участие религиозных организаций в военном деле своих стран. Меняются в этой сцене только облачения религиозных деятелей, гербы и портреты правителей. С одной стороны, таким приемом достигается комический эффект, с другой — снова звучит идея о том, что все религии — суть одно.

В 1929 г. на экраны выходит фильм «Бегствующий остров» по мотивам одноименного романа Всеволода Иванова. В центре повествования — старообрядческая община, живущая в тайге в добровольной изоляции от остального мира. Покинув обитель, один из молодых членов общины знакомится с советской действительностью и начинает агитировать других за отказ от замкнутого религиозного уклада. Финалом становится бегство главной настоятельницы к своей замужней дочери — поступок, через который она разрывает с прежним религиозным укладом и обращается к миру.

Фильм не сохранился, поэтому довольно трудно говорить о деталях, формирующих образы религии. Однако в критических статьях создатели фильма обвиняются в особо «бережном» отношении к чувствам членов общины, которые остались без настоятельницы скита. Да и в целом старообрядческие сектанты, по мнению рецензентов, изображены не как классовые враги, а экспонаты, которых следует сдать в музей. Историческая правдоподобность также оставила у них вопросы. В итоге фильм был признан неудовлетворительным, не выполняющим антирелигиозные задачи¹⁹⁷.

В 1935 г. А. Довженко снимает фильм «Аэроград», в котором староверы представлены как идеологически непримиримая сила, выступающая против советской власти. Во главе общины оказывается диверсант Шабанов, воспользовавшийся религиозной замкнутостью и недоверием верующих к модернизации. Герои фильма противопоставляют миру «красных»

¹⁹⁶ ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 77, л. 8.

¹⁹⁷ Вакс Л. «Бегствующий остров» (на рабочем просмотре ВЦСПС) // Вечерняя Москва. – 28.01.1930. – № 22. – С. 3.

собственное представление о вере и порядке: у них «Бога нет», «женщины в штанах» и «железные дороги». В результате старообрядческая община поддается агитации и восстает против партизан. По изначальному сценарию Шабанов должен был умереть со словами: «Прими, Господи, душу раба Твоего, контрреволюционера», однако в итоговую версию фильма эта реплика не вошла¹⁹⁸. Возможно, авторы посчитали, что подобная сцена может вызвать сочувствие к персонажу или сделать финал двусмысленным. Молитва, сочетающая религиозное покаяние с обозначением собственной враждебности к советской власти, рисковала выйти за рамки допустимого идеологического тона.

Религиозная линия в фильме связана прежде всего с образом старообрядцев, которые изображены как архаичное и замкнутое сообщество. Сцены с их участием выдержаны в затемненной тональности, среди икон и свечей. Старец с крестом на груди и посохом в руках возносит молитвы о защите общины в борьбе с советской властью. Политическое несогласие проговаривается в сцене с пророчеством о «гибели красной звезды от восточного ветра». Однако сами старообрядцы изображены не как активная враждебная сила, а как колеблющаяся группа, чье недовольство используется извне. К вооруженному выступлению их подталкивает диверсант Шабанов, стремящийся манипулировать их верой и страхами в своих интересах. В «Аэрограде» тема противопоставления религии и социалистических преобразований получает еще один смысловой оттенок: вера показана как слабое место, которым пользуются внешние силы и провокаторы.

В то же время само название картины «Аэроград» несет в себе символику движения вверх, к небу и технике, отражая устремленность к социалистическому будущему. Это небо «техническое», управляемое, рациональное, противопоставлено религиозному небу. Староверы остаются на земле, в лесу, где просят помощи у высших сил, которые, с точки зрения авторов фильма, не дадут ответа. На этом контрасте строится основная идея картины: религия — это тормоз прогресса, а движение вперед связано с развитием техники и освоением новых территорий во благо человечества.

Реальный исторический контекст, связанный с дальневосточными старообрядцами, позволяет объяснить выбор этой темы для фильма. Историк А. В. Костров отмечает, что старообрядцы Дальнего Востока пришли в этот регион добровольно, по сравнению, например, со старообрядцами Забайкалья. Их поселили на эти территории «под конвоем» и сделали подконтрольными местной администрации. В 1932 г. дальневосточные староверы подняли Улунгинское восстание, которое было быстро подавлено. Автор допускает

¹⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 631, оп. 2, д. 103, л. 101.

возможность сотрудничества старообрядцев с японскими диверсантами, но не согласен с тем, что это явилось основной причиной восстания, как показано в фильме¹⁹⁹.

Выводы. В советском кинематографе 1920-х – 1940-х гг. образ религии чаще всего раскрывался через мотивы заблуждений, предрассудков и нравственных изъянов духовенства. Наряду с этим в фильмах поднимались темы экономических махинаций, участия духовенства в различных преступлениях и его связей с кулачеством. Отдельное место занимали сюжеты, где религиозные деятели вовлекались в политические интриги, сотрудничали с внешними врагами и выступали против советской власти. В кинокартинах этих лет больше внимания уделялось православной церкви и католицизму, но на экранах появлялись также образы буддизма, ислама, иудаизма и других религий, которые, несмотря на достоверную демонстрацию ритуальных традиций, идеологически демонстрировали социальную отсталость, вредительство и непринятие перемен, происходящих в обществе.

2.4. Образы религии в советском кинематографе 1950-х – 1980-х гг.

1950-е гг. Послевоенное время 1940-х и 1950-х гг. ознаменовалось активным техническим преобразованием. Оно происходило не только в СССР, но и во всем мире. В эксплуатацию входят реакторы на атомной энергии, создаются новые виды ядерного оружия, осваиваются более 6000 новых типов машин и оборудования. Быстрыми темпами идет освоение космического пространства, и в 1957 г. впервые в истории человечества на орбиту земли запускается первый искусственный спутник. В это время также успешно проводятся активные опыты в области химии, микробиологии и селекции.

В связи с торжеством научного прогресса религиозная тематика постепенно перестраивается в другой формат. На первый план выходит идея всемогущества науки и человека в ней, тогда как религия с ее древними представлениями о жизни не может быть авторитетом для советского человека. Подобный дискурс довольно явно присутствует в фильме «Мичурин» (1948 г.) режиссера А. Довженко. В активном преобразовании природы знаменитым биологом и его желании превратить русскую землю в цветущий сад можно увидеть аллюзию на библейский Эдем. Подтверждает этот антирелигиозный подтекст общение главного героя с местным священником Христофором, который называет ученого кощунником,

¹⁹⁹ Костров А. В. Внутренняя и внешняя оппозиция в советском фильме «Аэроград» // Известия Иркутского государственного университета. Серия: История. – 2014. – Т. 9. – С. 153-154.

превращающего «сад Божий в дом терпимости». Мичурин, в свою очередь, называет священнослужителя «чиновником в рясе» и отказывается ремонтировать его часы, объясняя это тем, что они ему не нужны, так как его время не движется. «Вы вечны, как косность», — парирует ученый. Картина была тепло принята критиками и удостоена Сталинской премии II степени.

В Ленинградском Доме кино на обсуждении картины режиссер киностудии «Леннаучфильм» П. П. Петров-Бытов оправдывает грубость Мичурина. Он обвиняет самодержавие и религию как зло, «подавляющее в зародыше гордое человеческое сознание, веру в свои силы и красоту». Отца Христофора он называет «утробой, покрытой бархатом». «Религия, — отмечает режиссер, — тоже прикрывается наукой, теорией Менделя о неизменчивости наследственных признаков». Однако она разоблачается опытами Мичурина, которые доказывают обратное. «Весь устремленный в будущее, Мичурин видит, какие силы преграждают путь городскому человеческому сознанию. Мертвое хватает живое и тащит назад в царство людей, нищих духом»²⁰⁰.

В конце 40-х гг. и в начале 50-х гг. советский кинематограф выпустил целый ряд историко-биографических кинокартин. В 1950 г. — «Мусоргский», «Жуковский»; в 1961 г. — «Белинский», «Пржевальский», «Тарас Шевченко»; В 1952 г. — «Композитор Глинка», «Римский-Корсаков»; в 1953 г. — «Адмирал Ушаков», «Вихри враждебные» (о Ф. Дзержинском) и др. Антирелигиозная тематика в этот период количественно уменьшилась, что говорит о смене идеологического вектора. От борьбы с религией к утверждению человеческого достоинства, от стремления уничтожить врага кинематографическими средствами к визуальной прокламации человеческого героизма в самых различных сферах. Кроме этого, переломный момент в правлении огромной страны и смена власти ненадолго сместили акценты с религиозного вопроса.

Образы религий. При этом нельзя сказать, что в 1950-е гг. образы религии ушли с советских экранов. Основной удар приняла на себя *католическая церковь*. Во многом это было связано с непростой внешнеполитической обстановкой. Вышедший в 1950 г. фильм «Заговор обреченных» переносит действие в абстрактную восточноевропейскую страну, где коммунистическая партия сталкивается с подпольным сопротивлением. В подполье участвуют представители духовенства, политической оппозиции и западной дипломатии. Католическая церковь представлена кардиналом Бирнчем, выступающим против сотрудничества с

²⁰⁰ ЦГАЛИ. Ф. 182, оп. 2, д. 18, л. 3-3 об.

врагами. На фоне конфликта внутри правительства религиозный дискурс используется как альтернатива политическим решениям. Католик призывает к помощи Бога, в то время как премьер-министр, выжившая после покушения, отвечает: «Вы обратитесь к Богу, а мы — к народу». Фильм получил Сталинскую премию II степени и одобрение критиков. «Капризные интонации, изощренный жест, напыщенность князя римской церкви служат прикрытием для прожженного диверсанта и заговорщика», — так характеризует кардинала Бирнча газета «Советское искусство»²⁰¹.

В фильме «Спортивная честь» (1951 г.) присутствует образ пастора, благословляющего футбольную команду. Он показан в последовательной смысловой связке с капиталистом, владельцем этой команды. В разговоре с пастором становится ясно, что ранее он предлагал переломать ноги главному нападающему в команде соперников. Сама идея командной игры, заложенная в сюжет, позволяет увидеть разные подходы к стратегии и олицетворяет собой реальную игру на политической арене между СССР и Западом. Так, например, команда Великобритании — это собрание ярких индивидуальностей, которых владелец футбольного клуба покупал за большие деньги. Он так их и называет в фильме — «товар». Тогда как игровая стратегия команды из СССР строится исключительно на коллективных принципах и взаимовыручке. Критика назвала этот фильм слабым и «сделанным по устаревшим рецептам»²⁰².

В кинокартине «Над Неманом рассвет» (1953) действие разворачивается в литовской деревне, где в центре конфликта — сопротивление работе колхоза, за которым стоит ксендз. Он настраивает прихожан против сельскохозяйственных преобразований. Показательна сцена с параллельным монтажом: за намерение вступить в колхоз Пранкуса наказывают епитимьей — он ползет по полу в храме, а в это время на экране показывают трактор, рыхлящий землю. Такой прием в фильме обесценивает смысл религиозной практики, сводя ее к нелепости. Постепенно раскрывается, что за действиями ксендза стоит внешнее влияние. Он связан с Ватиканом и действует по его поручению. Тактика церковных агентов меняется, теперь они должны внедряться в колхозы и использовать специальные семена, способные навредить урожаю. Разведка разоблачена, а местные верующие в финале включаются в коллективную жизнь деревни. Критики признали тему значимой, но отметили поверхностность драматургического решения. Некоторые авторы были убеждены, что образ ксендза оказался перекрыт другими второстепенными персонажами, изображенными по канонам

²⁰¹ Юренев Р. «Заговор обреченных» // Советское искусство. — 27.06.1950. — № 39. — С. 2.

²⁰² «Слабый фильм о спорте» // Правда. — 13.06.1951. — № 164. — С. 3.

детективного жанра²⁰³.

В фильме «Серебристая пыль» (1953) рассказывается история о создании американским ученым радиационного порошка, который становится предметом торговли между преступными группами. Внимания заслуживает образ пастора, внешне напоминающего представителя «Армии Спасения». Во время уличного выступления о свободе и демократии он организует группу верующих с барабанами, которые перекрывают речь христианскими гимнами. Позже выясняется, что пастор проводит спиритические сеансы, на которых якобы получает ответы от Христа. Один из них — о скорой победе США над коммунизмом. Этот «божественный ответ» используется как обоснование политических действий. В дальнейшем становится ясно, что его религиозная риторика прикрывает деятельность, выгодную криминальным структурам.

В 1955 г. выходит очередная экранизация романа Л. Войнич «Овод», снятая на студии «Мосфильм» в постановке А. Файнциммера. Так же, как и в версии 1928 г., фильм сохраняет общий сюжет романа, но строит образы религии через другие акценты. В фильме 1955 г. католическое духовенство по-прежнему показано как часть властной системы, однако острота антирелигиозной критики смещена в сторону психологизма главных героев. Монтанелли предстает как трагический персонаж, переживающий внутреннюю драму. В фильме появляется сцена его проповеди, в которой авторы символически проводят параллель между страданиями Бога-Отца, отдавшего Сына на крест, и утратой Артура. Через эту отсылку к евангельскому повествованию усиливается конфликт между христианской идеей жертвенности и жертвой, далее совершенной в фильме, как акта жестокой необходимости. Жертва сына не ведет к спасению, а оставляет отца в мучительном одиночестве. По сравнению с версией 1928 г. фильм отказывается от зрелищной агитационной трактовки и визуальных образов, связанных с темой евхаристии. В ранней экранизации этот мотив раскрывался через сцену, где Монтанелли бросает ковчег с дарами, а евхаристическая символика превращалась в обвинение церкви в причастности к кровавой жертве, что соответствовало фабуле романа. В версии 1955 г. эта сцена отсутствует. Вместо нее в финале фильма демонстрируется сцена полного отречения Монтанелли от Бога, чего не было в романе. «Где ты, Бог? Нет тебя!», — поднимает к небу руки епископ. Эта сцена показывает окончательный крах веры героя: тот, кто всю жизнь служил церкви, в момент самой большой утраты признает иллюзорность прежних убеждений. Одновременно через подчеркнутую драматичность интонации создается оттенок скрытой сатиры, которая подчеркивает слепоту и абсурдность

²⁰³ Пиотровский К. «Над Неманом рассвет» // Советская культура. – 22.09.1953. – № 35. – С. 3.

религиозных убеждений. Монтанелли предстает человеком, который до конца полагается на возможность божественного вмешательства, но остается пассивным в момент, когда сам может изменить судьбу сына. Этот внутренний конфликт усиливает антирелигиозную трактовку сцены, обнажая противоречие между религиозной надеждой и личной ответственностью. Также стоит отметить, что в сцене казни Артур отказывается от последнего покаяния — это прием, который позднее станет характерным для других советских картин, где отказ от религиозного примирения перед смертью подчеркивает идейную стойкость героя.

Особо актуальным в 50-е гг. в отечественном кинематографе становится образ ученого, борющегося с религиозными предрассудками. В фильме «Костер бессмертия» (1955 г.) рассказывается о Джордано Бруно, чьи научные открытия о Вселенной поставили под сомнение авторитет Библии. Примечательна пафосная предсмертная речь Бруно на инквизиционном суде, где он говорит о том, что не в этом времени, а в другом «встретитесь вы с духом моим, когда герой будущего изничтожит, развеет и искоренит вас, как скверную память, как позорное пятно мира». И хотя сейчас известны другие причины казни ученого, например, его увлечение мистическими учениями (герметизм, неоплатонизм, пифагорейство и др.) и отрицание некоторых библейских догматов, зритель наблюдает за жизнью «советского» Джордано Бруно, созданного в рамках зарождающегося научно-атеистического дискурса. Сам образ католического духовенства представлен прямолинейно и в негативном ключе, в некоторых моментах даже комично.

Относительно нейтральный образ западного проповедника представлен в фильме «Тропой грома» (1956 г.), рассказывающем о расовом угнетении темнокожего населения США. Фильм является экранизацией одноименного романа Питера Абрахамса и поставлен Ереванской киностудией. Один из героев фильма, священник, обобщенный представитель протестантской традиции (вероятно, методистской или баптистской). В оформлении его костюма использован характерный элемент — стилизованный пасторский шарф, напоминающий упрощенную форму лютеранской столы или беффхена. Он предстает духовным наставником главного героя Ленни, недавно окончившего университет и решившего открыть школу на своей родине. Несмотря на принадлежность к белому большинству, священнослужитель органично интегрирован в темнокожую диаспору и проявляет участие и поддержку. Однако в его взглядах сохраняется традиционалистское представление о «естественном» различии между расами: он убежден, что Бог создал людей с разным цветом кожи, чтобы они жили по-разному. Эта позиция показывает внутренние ограничения религиозного человека — он

поддерживает своих прихожан, но не готов ставить под сомнение сам порядок, в котором одни остаются в подчиненном положении. В кульминационной сцене священник призывает к молитве, но герой говорит, что «мало становиться на колени, надо действовать». В финальном кадре растерянный священник остается один, не способный предложить практического ответа, что является визуальным решением, усиливающим внутреннюю ограниченность его позиции. В прессе того времени о священнике можно встретить довольно теплый отзыв: «Добротой и искренностью светится лицо старика...»²⁰⁴. Возможно, такая трактовка не до конца учитывала противоречивость образа священника, который, оставаясь доброжелательным, придерживался идеалистической картины мира и не был готов выходить за пределы сложившегося социального порядка.

В историко-биографическом фильме «Иван Франко» (1956 г.) есть сцена, в которой главный герой встречает своего школьного друга Михайло Гринчука, обучающегося в семинарии. Его друг очень рад встрече и приглашает к себе в гости, кормит и поит главного героя. Во время беседы выясняется, что «святые отцы проклинаят» Ивана Франко как революционера и писателя, однако будущему пастору все равно, он подливает вина. И даже после пламенной речи главного героя, о том, что он и его единомышленники-революционеры сеют в людях дух непокорности, о котором говорится в Библии, Гринчук отрешивается и пытается перевести тему. Но Иван Франко не хочет продолжать беседу, он уходит. Ему важно, чтобы его мотивы и поступки были понятны его другу детства, собирающемуся стать священником. Сцена любопытна тем, что у революционера нет озлобленного оппонента, который при любом удобном случае приводит цитату из Писания. Его друг Михайло — радушный и легкомысленный человек, который сделал профессиональный выбор не по идейным соображениям, а потому что там весело и «монашки». В этом тандеме революционер снова занимает выигрышную позицию — он серьезен, собран и знает, что ему дальше делать, о чем и сообщает своему приятелю, искренне не понимающему, почему тот так быстро уходит. В конце фильма постаревший и получивший высокий чин священник уже с легкостью выполняет приказания Преосвященства проклясть «отступника и богохульника» Ивана Франко во время молебна. Контраст между героями строится по принципу антитезы, где убежденность Франко в преобразующую силу свободы и человеческое достоинство противопоставляется легкомысленной, лишенной внутренней опоры церковной карьере его друга.

²⁰⁴ Колесникова Н. «Тропую грома» // Советская культура. — 09.06.1956. — № 67. — С. 3.

В фильме о революционере подполья «Красные листья» (1958 г.) появляется более «традиционный» для советских фильмов образ западного священника, который сотрудничает с местной реакционной властью. Ксендз хочет исповедовать приговоренного к смерти подпольного революционера, он же венчает его, и он же присутствует во время его казни, призывая к покаянию и покорению Божьей воле. Но главный герой непоколебим и остается верен социалистической идее.

Одной из знаковых кинокартин конца 50-х гг. на тему реакционного западного духовенства является кинокартина «Иванна» (1959 г.). В центре сюжета — Иванна Ставничая, которая недавно окончила с отличием гимназию и планирует поступить в местный Львовский университет. Однако ее жених, богослов Роман Герета, не дает ей этого сделать. Он подговаривает своего приятеля, украинского националиста, Каблака, чтобы тот вычеркнул ее фамилию из списков, зачисленных якобы по решению коммунистов, которые недавно пришли к власти на Западной Украине.

После Польской кампании Красной армии в 1939 г. и присоединении Западной Украины и Западной Беларуси к СССР в этих областях остались несогласные с такими реформами. В фильме показаны сторонники возвращения к прежним границам — это украинские националисты, а также духовенство греко-католической церкви во главе с митрополитом Андреем Шептицким. Епископ Шептицкий — реальная, историческая личность. Факт его сотрудничества с немецкими захватчиками доказан архивными материалами²⁰⁵. Под его руководством проводились массовые расстрелы коммунистов, евреев, местной интеллигенции и др. Он писал поздравительные письма Гитлеру, отправлял украинскую молодежь на принудительные работы в Германию. Униатские священники проводили молебны за победу нацистов и призывали население подчиняться оккупационным властям. С победой СССР германофильские взгляды А. Шептицкого кардинально изменились настолько, что он даже письменно выражал поддержку И. Сталину. Только после смерти митрополита в 1944 г. греко-католическая церковь на Украине была ликвидирована по причине ее идеологической связи с Ватиканом, а после Львовского собора (1946 г.) она была объединена с православной церковью. Большинство активных сторонников УГКЦ ушли в «подполье» до конца 80-х гг.

В кинокартине «Иванна» изображены исторические события 1939 г., показывающие в том числе и нападение фашистской Германии на территорию

²⁰⁵ Петрушко В. И. Об эволюции политических взглядов униатского митрополита Андрея Шептицкого в годы Второй мировой войны // Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Вып. 1. № 19. Москва, 2009. С. 312–315.

Западной Украины. Какое-то время Иванна убеждена, что СССР — это враги, и пытается раздавать листовки пленным коммунистам в тюрьме. После того, как она понимает, что была обманута своим же женихом, а также ее крестным отцом Шептицким, героиня вызволяет пленных и помогает партизанам в борьбе против оккупантов. Перед казнью Иванна срывает с себя нательный крест, тем самым показывая, что она порывает с религией и верой в Бога.

Сценарист В. Беляев утверждал, что «все основные эпизоды киноповести опираются на строго документальные факты»²⁰⁶. На творческой встрече после просмотра фильма режиссер В. Ивченко отметил, что изначально он хотел показать лагерь военнопленных мягче. Но, когда он стал разбирать материал в МГБ (если это Министерство государственной безопасности, то на момент 1960 г. оно уже называлось КГБ), то там оказалось много страшных фактов. «Многое выбиралось из газет, из трудов различных, из показаний. Передо мною раскрылась по-другому и вся история с униатами... Я и православную церковь ненавижу и мне хотелось бить и по этим делам»²⁰⁷, — признался режиссер. Театровед И. И. Шнейдерман назвал картину не антирелигиозной, а антиклерикальной и антиуниатской²⁰⁸.

Фильм получил широчайший отклик в отечественной прессе, о нем написали многие региональные СМИ, а также киноведческие и искусствоведческие журналы. Рецензии о самом фильме были преимущественно положительными, активно обсуждалась фигура А. Шептицкого и тема религиозного фашизма. В статье «Крест и свастика» автор, возможно, обыгрывает название другого фильма «Крест и маузер» (1925 г.), который так же повествует о шпионах, скрывающихся в католической церкви. В любом случае, само сравнение двух символов — христианства и немецкого расистского националистического движения, говорит не в пользу первого. «Публицистическая страстность, с которой создатели «Иванны» обрушиваются на темную, калечащую людские души силу религии с ее проповедью рабской покорности, воплощенной в кресте, на зловещую, выползающую кое-где из щелей тень свастики, делает их фильм по-настоящему современным»²⁰⁹.

Традиционная для России конфессия не могла уйти с экрана, однако *образы православия* появлялись немного реже, чем, например, образы католических священников. Тема противостояния просвещенного персонажа и религиозного невежества, громко заявленная в фильме «Мичурин», повторяется в другой историко-биографической картине «Михайло

²⁰⁶ Березницкий Я. «Крест и свастика» // Искусство кино. — 1960. — № 4. — С. 103.

²⁰⁷ ЦГАЛИ. Ф. 182, оп. 2, д. 84, л. 40.

²⁰⁸ ЦГАЛИ. Ф. 182, оп. 2, д. 84, л. 18.

²⁰⁹ Березницкий Я. «Крест и свастика» // Искусство кино. — 1960. — № 4. — С. 106.

Ломоносов» (1955 г.). В небольшом эпизоде архиепископ приходит к графу Шувалову с жалобой на ученого. Основные претензии — доказательства Ломоносовым «множественности миров» и «несотворенности мира». При этом добавляет, что в католической Европе его за такие мысли давно сожгли бы, а «отеческие» священники же заботятся о его исправлении и предлагают отправить ученого в Соловецкий монастырь на исправительные работы.

Тема религии затрагивалась и в детском кинематографе, которому отводилась особая роль в формировании мировоззрения подрастающего поколения. Эта линия антирелигиозного воспитания молодежи была официально закреплена в постановлении ЦК КПСС от 7 июля 1954 г. «О крупных недостатках в научно-атеистической пропаганде и мерах ее улучшения»²¹⁰, где подчеркивалась необходимость усиления атеистической работы среди школьников, студентов и молодежи, а также создания научно-популярных и художественных фильмов антирелигиозного содержания. Отмечалась важность систематического разъяснения научных знаний о строении мира, происхождении жизни и человека, противопоставления их религиозным представлениям. В этом контексте презентация антирелигиозной темы в детском художественном кино требовала особого подхода: сюжет фильма должен был быть увлекательным, познавательным и одновременно отвращать от религии.

Эти задачи находят отражение в сатирической экранизации повести Л. Лагина «Старик-Хоттабыч» (1957 г.), в котором противопоставляются древние невежественные представления о мире и современные достижения науки. В этой истории джинн, выпущенный из бутылки после трех с половиной тысяч лет заточения, рассказывает об Индии, которая находится «на самом краю земного диска». Старик религиозен, его речь полна архаизмами, и он искренне не понимает, почему его друг Волька не хочет быть богатым и жить во дворце, получая прибыль от продажи разных товаров. «Лучше смерть, чем стать спекулянтом», — отвечает пионер. Отказ Вольки показывает неприятие идеи личной выгоды, которая противоречит социалистическим представлениям о труде и справедливости. Для советского человека труд должен служить обществу, а стремление к обогащению воспринимается как морально недопустимое.

В другом детском фильме «Орленок» (1957 г.) церковный староста шпионит в пользу немцев, в то время как настоятель храма активно сотрудничает с партизанами и предоставляет церковь для встреч и передачи

²¹⁰ Постановление ЦК КПСС «О крупных недостатках в научно-атеистической пропаганде и мерах ее улучшения». 7 июля 1954 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 8. 1946–1955. Москва, 1985. С. 428–432.

оружия. Такой образ неожиданно удивляет и напоминает о времени, когда облик священнослужителя времен Великой отечественной войны в фильмах до 1953 г. был представлен в нейтральном или положительном ключе. «Сказано тебе, что это не поп». «А кто?» — уточняет юный помощник партизан. «Кто-кто... Догадывайся...», — отвечает его друг, неся сверток с оружием, найденным на полях боя, в церковь. Это наводит на мысль, что все-таки создатели не стали обелять образ религии и диалогом показали, что это скорее всего партизан под прикрытием, который мог неплохо разбираться в православном учении, чтобы совершать богослужения. Далее в фильме «Фронт без флангов» (1975 г.) зрителю покажут разочаровавшегося в вере священника, который хочет помогать партизанам. Возможно, и в фильме «Орленок» в храме служил такой отец Павел, который обладал нужными знаниями, но умом и сердцем был с Красной армией. Врагом героев в этой истории становится церковный староста, который выдает юных помощников и священника немцам, однако позже его разоблачают.

В киноповести «Олеко Дундич» (1958 г.) беглые сербские солдаты укрываются в доме у священника. Образ эпизодический, однако интересна деталь — на вид плутоватый священнослужитель говорит, что занимает «нейтральную позицию». Так обычно говорят, чтобы во время военных действий спасти свою жизнь. Этот эпизод не выявляет каких-либо других существенных признаков религиозного образа, однако поведение священника показывает его трусость и стремление к приспособлению, что соответствует распространенной в советском кинематографе модели критики духовенства через демонстрацию нравственных слабостей.

Биографический фильм «Григорий Сковорода» (1959 г.) показывает путь странствующего философа и поэта, где основной акцент сделан на борьбу с духовенством. В духе вольтерианского дискурса Сковорода многократно на протяжении всего фильма полемизирует со священниками на тему социального неравенства и лицемерия церкви, которая, прикрываясь «ученостью», творит зло. «А нужна ли церковь? Любовь к ближнему не имеет никакой секты», — заключает Григорий Сковорода.

Его философские труды относят к пантеизму. Он высоко ценил богословие Александрийской школы, античное наследие стоицизма и платонизма, считал, что живые организмы обладают заданным природой или Богом потенциалом для саморазвития. При этом выступал против институциональной религии, настаивал на аллегорическом толковании Библии и отстаивал концепцию «сродного труда» — работы по призванию, приносящей удовлетворение. Многие его взгляды сближали его с философами Ренессанса и Спинозой. В советскую культуру имя украинского философа

попало благодаря В. Д. Бонч-Бруевичу, который исследовал его взаимоотношения с русским сектантством (духоборами). Григорий Сковорода был чрезвычайно популярен среди крестьян, выступал против гнета официального духовенства, а также отстаивал концепцию «сродного труда» (работы по призванию, которая приносит удовлетворение и ощущение счастья). Все это было созвучно политико-идеологическому настрою нового государства, поэтому в 1918 г. имя Григория Сковороды оказывается в «Постановлении СНК об утверждении списка памятников великим людям»²¹¹, его сочинения издаются всесоюзным тиражом, о нем снимают фильм.

В карикатурной комедии «Русский сувенир» (1960 г.), высмеиваются стереотипы иностранцев о советских людях. На протяжении всего фильма иностранная делегация туристов после крушения самолета вынуждена остановиться в Сибири. Местные жители во главе с пассажиркой этого самолета, Варварой, знакомятся с достижениями СССР во всех сферах жизни. Иностранцы — представители капиталистического общества, среди которых оказывается философ-богослов, постоянно цитирующий Библию. Когда он задает вопрос: «А чем же они заменили Бога?», ему сразу указывают на красный угол в избе, где вместо икон висит портрет Мичурина. Так идея о замещении религии научным знанием, характерная для советской идеологии этого периода, получает в фильме гротескное выражение.

Фильмов на тему *ислама* становится намного меньше по сравнению с предыдущими годами. В некоторых кинокартинах образы мул и имамов уже не раскрываются с какой-то необычной для советского кинематографа стороны. Активно помогающие богатому сословию мусульманское духовенство противопоставляет себя классу бедняков. В таких фильмах остается неизжитой социальная несправедливость. В качестве яркого примера можно назвать фильм «Бай и батрак» (1953 г.). Фильмы о басмачах активно начинают появляться в 1950-е гг., хотя сама тема уже прочно укоренилась в советской истории. Басмачи представляли собой различные группы повстанцев, объединенных общей целью борьбы против советской политики в регионах Средней Азии. Их движение было разнообразным и включало в себя как национально-освободительные, так и религиозные аспекты. Басмачи активно сопротивлялись Красной армии и проводили партизанскую борьбу в гористых районах Центральной Азии. Религиозный радикализм в этой ситуации противостояния безусловно дополнял отрицательную характеристику этих формирований. В качестве примера можно привести

²¹¹ Декреты Советской власти о Петрограде. 25 октября (7 ноября) 1917 г. – 29 декабря 1918 г. Ленинград, 1986. С. 205–206.

приключенческий фильм «Застава в горах» (1953 г.) о буднях пограничников, воюющих с басмачами, поддержку которым оказывает иностранная разведка.

«Антисектантские» фильмы 1960-х гг. Период 1958-1964 гг. в религиозной истории нашей страны принято связывать с антирелигиозной кампанией, которая проводилась в рамках политики Первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущева. В эти годы в массовом порядке закрывали церкви, религиозные учебные заведения и молитвенные дома. Религиозные служители и верующие подвергались административным и уголовным преследованиям. Религия к этому времени уже становилась в большей степени идеологическим врагом, нежели политическим. В основе этой идеологии, по мнению властей, находились ложные представления о мироустройстве. Если в довоенный период атеизм был воинствующим и был направлен на активную борьбу с деятельностью религиозных объединений, то послевоенный период на смену открытому давлению приходит акцент на формировании атеистического мировоззрения через образовательные и культурные инициативы. Государство переходит к стратегии постепенного вытеснения религиозных представлений посредством просвещения, популяризации научных знаний и внедрения атеистических ценностей в систему образования и культуру. В конце 50-х – начале 60-х гг. партийные идеологи активно задействовали язык кинематографа для подавления «религиозного дурмана».

Основанием для решительных действий кинематографистов стало два постановления ЦК КПСС. В одном из них «Об ошибках в проведении научно-атеистической пропаганды среди населения» (10 ноября 1954 г.) были изложены основные направления работы в русле атеистического просвещения населения через «преодоление религиозных пережитков». Согласно документу, к активному сотрудничеству приглашались деятели искусства и «другие, способные с позиций материалистического мировоззрения убедительно разьяснять антинаучный характер религии». Несколько месяцами ранее вышло первое более подробное постановление «О крупных недостатках в научно-атеистической пропаганде и мерах ее улучшения» (7 июля 1954 г.). В нем сообщалось о том, что средства кинематографа никак не задействуются в атеистической пропаганде, по этой причине образовательным учреждениям необходимо усиливать воспитательную работу через показ научно-популярных фильмов учащимся. Министерству культуры СССР было поручено составить план и по нему выпустить многосерийные или полнометражные научно-популярные и в том числе художественные фильмы антирелигиозного содержания.

В рамках антирелигиозной кампании Н. С. Хрущева особое внимание уделялось борьбе с так называемыми сектами. Под эту категорию попало большинство русских протестантов: евангельских христиан, баптистов, пятидесятников, адвентистов седьмого дня, а также отдельно стоящих от них Свидетелей Иеговы. Усиление давления на эти группы было обусловлено несколькими факторами. Во-первых, данные религиозные объединения, как правило, демонстрировали более активную миссионерскую деятельность и более строго придерживались своих религиозных убеждений, что воспринималось властями как угроза идеологическому единству советского общества. Во-вторых, многие из этих групп не признавали советскую власть в полной мере и отказывались от регистрации своих общин, что делало их более уязвимыми для репрессий. В-третьих, власти опасались влияния протестантских общин, особенно зарубежных, и их предполагаемой связи с западными странами. Именно в период с 1960 по 1962 гг. наблюдается резкий рост количества кинолент, направленных против религиозных меньшинств, что свидетельствует о стремлении использовать кинематограф как инструмент идеологической борьбы, дискредитации этих групп и формирования негативного общественного мнения.

«Люблю тебя, жизнь» (1960 г.) — кинолента, которая открывает череду фильмов, показывающих религиозные меньшинства в СССР в самом неприглядном свете. В центре сюжета инженер Тимофей Корнеев, работающий на кондитерской фабрике и вступающий в коммунистическую партию. На фоне его профессионального и идеологического роста разворачивается линия борьбы с «сектой иеговистов». Однажды он встречается мальчика Егорку, который говорит, что его дедушку призывает к себе Всевышний. Тимофей провожает ребенка и оказывается в доме, где у постели умирающего старика сидит старейшина. Из разговора герой узнает, что члены общины выступают против богатства и зла, не употребляют алкоголь и табак, отвергают церковную иерархию и считают, что рай должен быть на земле. Все эти признаки сближают их с коммунистами. Однако сразу после этого старейшина включает запись с проповедью, где утверждается, что весь мир является враждебной Богу организацией.

В общину входит и Груня, работница той же фабрики. Несмотря на добросовестную работу, она избегает общественной активности, не вступает в комсомол и остается замкнутой. Женя, снабженец, влюбляется в нее и изучает Священное Писание, чтобы найти с ней общий язык. Он уговаривает Груню сходить в кино. В это же время параллельным монтажом показаны тающие льдины — приходит весна. В одном из диалогов звучит знакомый конфликт эпохи: «Вам не 20, вам 120 лет. Вы живете не в нашем времени. Спутник,

Белка, Стрелка... и Армагеддон». Груня снимает платок и улыбается — этот жест становится свидетельством ее внутренних изменений.

Финальные сцены усиливают заданную линию. Члены общины пытаются насильно увезти девушку, но Тимофей останавливает их. Мальчик Егорка, собравшись стать пионером, спасает девочку от хулиганов. Через эти события авторы показывают, что жизнь — это не смирение, о котором говорится в разных религиях, а непрекращающаяся борьба за справедливость.

Режиссер фильма М. И. Ершов имел опыт общения со Свидетелями Иеговы, и у него сложилось свое мнение об этой организации. «Секта эта страшная и жестокая. Я был на одном собрании сектантов, слушал и не мог поверить — как можно дойти до такого бесчувственного фанатизма? Они ждут конца света, политические события подводят под свою веру. И великолепно знают, что в мире происходит. Нам пришлось дать подтекст этой борьбы за мир (по радио) в речи иеговистов. Это страшные люди, которые хотят, чтобы их запрятали в тюрьму, они считают себя мучениками, они играют на этом!...»²¹².

В целом критика благодушно отнеслась к новому фильму. К недостаткам было отнесено отсутствие в фильме методов для ведения атеистической пропаганды, а также большое количество одновременно заявленных проблем (стиляги, испытательный срок будущего члена компартии, сектанты, сиротство и др.), которые режиссер не смог в полной мере раскрыть.

Обсуждение фильма со студентами ленинградских вузов позволяет реконструировать повседневный уровень антисектантского дискурса конца 1950-х годов. Участники делились личными наблюдениями. Один из студентов высказался о необходимости заменить показанную в фильме секту: «Зачем было брать эту секту? Нужно было взять другую — пятисотенников. Вот ребята из-за Карпатя, которые со мной учатся, разве они будут спокойно смотреть, как Егорку уводят? Они будут бороться. И они борются. И они боролись. И бандиты были. Это же антисоветские люди, они же против нашей власти. У них центр и главная страна — Америка»²¹³. Очевидно, под «пятисотенниками» имелись в виду пятидесятники. Другая участница встречи рассказала о своей попытке пригласить баптистку в театр: «Когда я принесла ей билеты, она посмотрела и сразу меня оскорбила: „Идите сами!“. Я опешила и потом только мне объяснили, что она религиозная женщина и что в ее веру не входит посещение театров»²¹⁴.

²¹² ЦГАЛИ. Ф. 183, оп. 2, д. 22, л. 27-28, 30.

²¹³ ЦГАЛИ. Ф. 183, оп. 2, д. 22, л. 23-24.

²¹⁴ ЦГАЛИ. Ф. 183, оп. 2, д. 22, л. 17.

Подобные обсуждения были характерны не только для студенческой аудитории. В этот период в официальной прессе активно формировался образ религиозного меньшинства как носителя антисоциальной позиции. В антирелигиозной кампании конца 1950-х – начала 1960-х гг. использовались разнообразные жанры: сатирические стихи, разоблачительные очерки, «исповеди» бывших верующих и популярные в то время рассказы очевидцев, сумевших, по утверждению авторов, выйти из-под влияния сект. Типичным является пример из одного из таких текстов: «На заводе „Красный треугольник“ молодая работница, швея цеха №2 попала под влияние баптистов. В результате девушка стала замыкаться в себе, не читала книг, газет, не посещала кино и театра, стала чуждаться всего, чем жила окружающая ее молодежь... Комсомольцы окружили ее большим вниманием и девушка в конце концов поняла что ее молодой, задорный, жизнерадостный комсомольский коллектив лучше и выше фанатиков-сектантов, именующих себя „братьями во Христе“ и распевających тоскливые религиозные псалмы»²¹⁵.

Подлинность подобных свидетельств остается под вопросом, однако структура таких нарративов работает на формирование устойчивого образа религиозного меньшинства как угрозы. Эти истории призваны вызывать эмоциональный отклик, формируя коллективную настороженность по отношению к сектантам. В отличие от современных медийных стратегий, где подобные нарративы зачастую служат коммерческим интересам, в советский период они были частью целенаправленной идеологической политики.

Союз воинствующих безбожников активно занимался атеистической пропагандой в 1920–1930-е гг. В этот период выходили специализированные издания антирелигиозной направленности²¹⁶. С конца 1950-х гг. функции идеологического просвещения были переданы обществу «Знание», которое интегрировало атеизм в структуру научного мировоззрения. На него была возложена подготовка и проведение антирелигиозных лекций, а также выпуск методической литературы. В 1959 г. начал издаваться научно-популярный журнал «Наука и религия», а в университетах стали формироваться первые кафедры научного атеизма.

К теме религиозных меньшинств обращается и режиссер В. Ордынский в фильме «Тучи над Борском» (1960 г.). При подготовке картины он приглашает консультантов и специалистов, «знающих в лицо всех сектантов»²¹⁷, что

²¹⁵ ЦГАЛИ. Ф. 293, оп. 5, д. 37, л. 34.

²¹⁶ Сучкова О. А. Образ религиозных меньшинств в России в контексте исторического дискурса // XXII Царскосельские чтения: материалы Международной научной конференции (23–24 апреля 2018 г.). Санкт-Петербург, 2018. С. 130.

²¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2936, оп. 1, д. 463, л. 18.

указывает на стремление авторов действовать в соответствии с идеологической линией. В центре сюжета история Оли Рыжковой, увлеченной одноклассником. Во время признания в чувствах ее случайно слышит директор и публично осуждает, напоминая, что главная задача ученицы — учеба. Оля чувствует себя униженной. В этот момент Митя признается, что верит в Бога и «общается с Ним лично». Для советского общества Митя — социальная проблема, так как он сектант-пятидесятник.

Два характерных эпизода появляются уже в завязке истории. Первый связан с организацией антирелигиозного вечера, который устраивают сами школьники. В этом приеме выявляется мета-уровень, антирелигиозная кинокартина демонстрирует инструменты антирелигиозной работы внутри советского общества. Сам вечер показан комически — докладчик постоянно заглядывает в листок, сценка с «жадными попами» оформлена в лубочной стилистике, разоблачение плачущей иконы с шлангом и кружкой Эсмарха выглядит нарочито грубым. Веселый музыкальный фон, отклеивающиеся усы и растерянные «актеры», не вполне понимающие происходящее, позволяют говорить о намерении создателей иронизировать над устаревшими приемами антирелигиозной пропаганды. В эту же линию вписывается и эпизод с подростком, который надевает на голову ведро и приходит в общину пятидесятников, чтобы посмеяться. Учительница, присутствующая при этом, справедливо замечает, что это уже не пропаганда, а хулиганство: «Старые люди со старым сознанием, но оскорблять их чувства никому права не дано».

Второй значимый момент — обращение Оли к отцу с вопросом о том, кто такие сектанты. В ответ она получает типичное для того времени объяснение: «Это верующие, которые отсекались, то есть отошли от официальной церкви». Это определение не раскрывает сущность понятия с научной точки зрения, но хорошо иллюстрирует его бытовое восприятие. Образ «отсеченности» от чего-то большого, институционального и традиционного становится одним из устойчивых признаков, который приписывается понятию «секта» в массовом дискурсе, несмотря на его методологическую уязвимость²¹⁸.

В советском восприятии пятидесятники нередко представлялись именно как секта, поскольку их небольшие, замкнутые общины резко контрастировали с массовостью и институциональной укорененностью православной церкви. Новизна движения, его харизматический характер и недостаток информации усиливали впечатление, что это отвлечение или «догматический бунт», хотя на самом деле пятидесятничество формировалось

²¹⁸ Сучкова О. А. К вопросу об использовании слова «секта» в русскоязычном дискурсе // Труды IV Конгресса российских исследователей религии «Религия как фактор взаимодействия цивилизаций», Благовещенск, 24–28 сентября 2018 года. Благовещенск, 2018. С. 171.

в рамках протестантской традиции и исторически не связано с православием. В фильме подобное определение отражает массовое клише, но не соответствует генетической природе движения. Вместе с тем в социологической перспективе слово «секта» может быть применено к пятидесятникам в аналитическом смысле. Здесь уместно вспомнить типологию Э. Трельча, согласно которому, «секта» обозначает малочисленное и замкнутое сообщество с добровольным членством и высокой требовательностью к своим участникам²¹⁹. По этим признакам пятидесятники в советском контексте действительно обладали чертами «сектантского типа»: они существовали небольшими группами, дистанцированными от общества и государства, а их жизнь строилась на основе строгих норм и личной вовлеченности.

Негативная коннотация слова «секта», закрепившаяся в советском обществе, в фильме получает сюжетное развитие и отражается в переживаниях главной героини. Внутреннее напряжение героини постепенно нарастает, она сталкивается с непониманием со стороны как сверстников, так и взрослых. Одноклассник полагает, что она поцеловала ему руку, чтобы он не выдал Митю. Учительница связывает поведение Оли с возможной связью с Митей, предполагая, что девочка испытывает вину. Отец делает формальное замечание, одновременно отвлекаясь на производственные переговоры. В ответ Оля молча кладет на стол комсомольский билет и уходит.

Фильм демонстрирует ограниченность социальных институтов в работе с подростками, оказавшимися в ситуации внутреннего выбора. Публичное унижение со стороны директора, попытка учительницы сблизиться с ученицей через призму своего жизненного контекста, отсутствие внимания со стороны отца и насмешки одноклассников подчеркивают изоляцию героини. На этом фоне ее обращение к религиозной общине предстает не столько идеологическим выбором, сколько попыткой найти поддержку. Фильм затрагивает не только тему сектантства, но и проблему одиночества, с которой советское общество оказывается неспособным справиться.

В фильме довольно достоверно показывают некоторые элементы богослужения евангельских христиан: во время проповеди звучит основание учения пятидесятников, раскрывающееся в книге Деяния апостолов о сошествии Святого Духа, пророчествах и иных языках, показывается «святое целование», а также поются традиционные гимны №70 «Как овечку, Пастырь сильный», №413 «Иисус, всем сердцем верю я», №2207 «Мой друг ты измучен борьбой непосильной» и другие из сборника «Песнь Возрождения». Вполне

²¹⁹ Трельч Э. Церковь и секта // Религия и общество: хрестоматия по социологии религии. Москва, 1996. С. 226–238.

уместна попытка показать иступленные молитвы пятидесятников — действительно, их моления могут проходить довольно активно. Однако в фильме они доведены до абсурда и нагнетают отрицательные эмоции у зрителя: фоновый плач ребенка, мрачные полутона и трясущиеся в религиозном экстазе верующие.

Для оправдания радикальных мер по борьбе с сектантством создатели фильма формируют предельно негативный образ религиозной общины. Этого достигают не только через показ отстраненности верующих от светской жизни, но и показывая их деструктивную, почти криминальную деятельность. Среди таких эпизодов — «святое чудо» с возвращением пропавшего сына Бочарникова, которое оказывается подстроеным. А также сцена истязания главной героини, почти распятой на кресте ради искупления ее «гордыни». Один из персонажей становится свидетелем этой сцены, героиню освобождают, и перед ней открывается совсем иное будущее уже вне религиозного влияния.

Многочисленные отзывы и рецензии на фильм «Тучи над Борском» показывают, что он произвел на современников сильное впечатление. Некая Седина на обсуждении фильма с активом городского штаба атеистов подтверждает, что пятидесятники так себя и ведут: «Товарищи не перегнули палку, как это часто бывает, поэтому фильм достигает своей цели». И при этом отмечает, что 90% пятидесятников — это «хорошие советские труженики». То есть неправдоподобность ситуации с крестом заключается в том, что кто-то все-таки должен был остановить старейшину — «не все догматики»²²⁰. С ней полемизирует Поликанов — помощь должна прийти «не от сердобольных пятидесятников, а от общественности, которая поднимается на борьбу с религиозными пережитками»²²¹. Стоит отметить, что такое сюжетное решение в целом и соответствует художественному замыслу режиссера Ордынского — помощь приходит со стороны. Если бы кто-то из сектантов одумался, они бы уже не были настолько отрицательными персонажами.

Более предметный разговор, касающийся религиозных вопросов, получился на встрече с научно-атеистическими работниками и пропагандистами. Ученый библиист И. А. Кривелев в первую очередь обращает внимание, что понятие «сектанты» — отжившее. «Оно придумано господствующей церковью»²²². Примечательно, что он высказывает свою лояльность к баптизму, отмечая, что он «ближе к православию, чем к скопчеству» и что не стоит все сводить к одному. И приводит пример, как «в

²²⁰ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 715, л. 5-6.

²²¹ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 715, л. 15.

²²² РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 717, л. 5.

одном почетном учреждении устроили атеистическую выставку — „Башню стражи“ положили рядом с „Баптистским вестником“...»²²³. То есть, по мнению ученого, издание «Свидетелей Иеговы» не должно лежать рядом с изданием баптистов, должна быть какая-то дифференциация по признаку «сектантности» или опасности для общества. Крывелев полагает, что нужно говорить не сколько о вреде конкретных пятидесятников-изуверов, а о ложности и вредности религиозного мировоззрения в целом. Стефанович отмечает, что в фильме есть досадные погрешности: «Жаль, что нас не пригласили раньше, кое-что можно было бы подсказать»²²⁴.

По словам режиссера В. Ордынского, фильм снимали 16 месяцев в городе Касимов (Рязанская область). В основу сюжеты был положен рассказ «одного человека». Что касается сбора информации, то по словам режиссера, посещались собрания пятидесятников, были прослушаны документальные записи фонограмм. «Дело не в том, что они молятся или не молятся, верят в Бога или нет. <...> А в том, что они теряют, что у них есть, они теряют связь с внешним миром, отгораживаются стеной и перестают жить»²²⁵. Ордынский считает материальную корысть сектантов примитивной, поэтому акцент был сделан на моральных качествах членов этой религиозной организации. «Страшно не то, что обирают, страшно, что обкрадывают людей духовно»²²⁶.

И. И. Нусинов, один из соавторов сценария совместно с С. Л. Лунгиным, в интервью признался, что в случае пересмотра концепции они бы отказались от сцены распятия героини, поскольку подобные случаи встречаются крайне редко. Первоначально история должна была завершиться психическим срывом героини: в финале она должна была кричать «Дай! Дай!»²²⁷.

В работе над фильмом «Тучи над Борском», как уже было указано ранее, были приглашены консультанты. Один из таких указан в титрах — С. Петяшин, который по установленным данным может быть, как сотрудником Совета по делам религиозных культов, так и офицером НКВД в отставке²²⁸. Важно отметить, что на «Мосфильм» были приглашены ученые-атеисты, но их пожелания не были учтены после просмотра фильма, впрочем, это видно и по обсуждению с научно-атеистическими работниками²²⁹. Таким образом, попытка создать киноповествование, опирающееся на научный подход, не была реализована. Очевидно, что рациональный дискурс атеистической науки

²²³ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 717, л. 7.

²²⁴ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 717, л. 12.

²²⁵ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 715, л. 29.

²²⁶ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 715, л. 34.

²²⁷ РГАЛИ. Ф. 2936, оп. 1, д. 669, л. 37.

²²⁸ Фолиева Т. А. «А в общем картина такая, что лучше бы ее не было»: к юбилею антирелигиозной кинокартины «Тучи над Борском» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. — 2021. — № 94. — С. 50.

²²⁹ РГАЛИ. Ф. 2936, оп. 1, д. 986, л. 38.

оказался недостаточно совместим с задачей фильма, ориентированной на эмоциональное воздействие. Художественный кинематограф, в отличие от документального, обладает возможностью моделировать вымышленные ситуации, не опираясь на фактический материал, и в рамках советского идеологического контекста эта свобода активно использовалась.

В целом основания для появления такой истории в художественном фильме существовали: подобные сюжеты уже давно циркулировали в общественном пространстве и ожидали экранного воплощения. Однако остается открытым вопрос об их достоверности. Так, в 1960 г. состоялся судебный процесс над руководителем московской пятидесятнической общины Иваном Федотовым, обвиненным в подстрекательстве к убийству дочери одной из прихожанок. По словам самого Федотова, инцидент был результатом провокации, организованной сотрудниками КГБ. Согласно его версии, оперативники использовали женщину, находившуюся в нестабильном психическом состоянии, которая во время богослужения в лесу должна была в определенный момент встать на колени и умолять не убивать ее ребенка. Сразу после этого, как утверждает Федотов, на место прибыли люди в штатском с кинокамерой²³⁰. Позднее к этому делу были добавлены случаи самоубийств нескольких женщин-прихожанок. Сам Федотов отрицал какую-либо причастность общины, объясняя произошедшее личными обстоятельствами, внутренними конфликтами и состоянием здоровья этих женщин²³¹.

В это же время были сняты документальные фильмы «Правда о сектантах-пятидесятниках» (1959 г.), «Это тревожит всех» (1960 г.), «Пусть торжествует жизнь» (1961 г.). По существу, они показывают только быт и элементы богослужения пятидесятников, но благодаря обличающему закадровому тексту, устрашающим крупным планам и монтажу, фильмы выставляют пятидесятников в самом негативном свете, определяя их как «ненавистников всего живого». В отличие от документального жанра, художественный кинематограф предоставляет больше возможностей для эмоционального воздействия и позволяет более ярко воплотить все необходимые идеи, работающие на общее дело атеистической пропаганды.

В 1962 г. на студии «Молдова-фильм» была снята кинокартина «Армагеддон», в которой в очередной раз подвергаются критике «Свидетели Иеговы». Центральными персонажами становятся мать Домника и ее две дочери. Отец семейства, Тома, не может заключить официальный брак с Домникой из-за запрета, исходящего от лидера общины — «Старшего брата»,

²³⁰ Федотов И. П. Встать! Суд идет! – Москва, 2006. – С. 60, 72.

²³¹ Там же. С. 113.

который представлен в фильме как американский шпион. Этот персонаж осуществляет сбор сведений, играет роль координатора и действует под прикрытием религиозной деятельности, не демонстрируя при этом никаких проповеднических функций. Он занимается исключительно организационными задачами, включая распространение листовок и получение информации с военных объектов.

Один из ключевых эпизодов связан с разговором Траяна и школьного учителя Василия Радовича, который озвучивает атеистическую позицию. Он называет религию «соблазном с ее обещаниями лучшей жизни» и подчеркивает, что вера «Свидетелей Иеговы» в тысячелетнее царство после Армагеддона усиливает иллюзорность такого соблазна. Радович упрекает советское общество в том, что оно недостаточно серьезно отнеслось к антирелигиозной работе, ограничившись клубной пропагандой.

Фильм также иллюстрирует социальные механизмы привлечения в ряды религиозных общин. Домника помогает больной соседке по хозяйству, рассказывая о своей вере как о нравственном долге. Соседка позднее присоединяется к общине, что представляется как результат не критического осмысления, а эмоционального воздействия.

Отдельного внимания заслуживает сцена богословской полемики между Домникой, ее соседкой и учителем. Радович задает вопросы о численности спасенных, ссылаясь на догмат «144 000 избранных». В ответ героини продолжают напоминать о скором конце света. Аргументы со стороны верующих подаются как иррациональные, основанные на вере, а не на логике. Подобная структура спора акцентирует бесперспективность диалога между научным мировоззрением и религиозной убежденностью.

Важный идеологический элемент фильма — представление «Свидетелей Иеговы» как политически враждебной организации. Через фигуру «Старшего брата» религиозное объединение наделяется чертами вражеской разведсети, связанной с США. Эта связь подчеркивается и визуально, и на уровне реплик, формируя устойчивый образ угрозы.

Фильм заканчивается трагедией. Несмотря на то, что «Старший брат» дает формальное «благословение» на брак Наталицы и Траяна, стремясь не привлекать к делу лишнего внимания, это решение уже не может изменить ход событий. Веруца, поднявшись на чердак за куклой, становится случайным свидетелем разговора шпиона с его помощником. Преследуя девочку, «Старший брат» косвенно становится виновником ее гибели. Итоговая оценка звучит в аннотации к фильму: «Только теперь все поняли, что представляют собой иеговисты»²³².

²³² Советские художественные фильмы: аннотированный каталог: в 3 т. — Т. 4. — Москва, 1961–1968. — С. 444.

Кинокартину «Армагеддон» можно отнести не столько к антирелигиозному, сколько к шпионскому жанру. Она не вызвала заметного интереса у критиков, возможно, потому что она была создана на студии одной из союзных республик, к продукции которых в советское время проявлялось меньше внимания. Фильм оставляет двойственное впечатление. В нем представлены отдельные фрагменты религиозного быта и элементов вероучения Свидетелей Иеговы, однако эти линии не получают достаточного развития. Основной акцент смещен в сторону подпольной деятельности и негативной характеристики самих верующих, тогда как религиозная жизнь оказывается отодвинутой на второй план. Отдельного упоминания заслуживает общая мрачная тональность фильма, сохраняющаяся практически во всех сценах, за исключением эпизодов с участием маленькой Веруцы. Сюжетный финал, в котором она погибает, может интерпретироваться как попытка выразить катастрофические последствия существования сектантской среды. При этом важно отметить, что косвенным виновником гибели ребенка становится персонаж, по своей сути не связанный с религией, что вносит дополнительную сложность в интерпретацию идеологического замысла фильма.

Кинокартина «Грешница» (1962 г.) была поставлена по одноименной повести Н. С. Евдокимова. Это история взаимоотношений между советским гражданином и молодой женщиной, связанной родственными узами с религиозной общиной. Жениха, которого для нее подобрали верующие из Сибири, она не принимает, что становится поводом для внутреннего конфликта. На протяжении всего фильма героиня колеблется между индивидуальным выбором и ощущением долга перед Богом. В кинокартине не указывается, к какой именно религиозной организации принадлежит община, сектантство представлено в обобщенном виде. Однако в повести прямо указано, что речь идет о пятидесятниках.

Стоит отметить, что в «Грешнице» довольно нетипичная для антисектантских фильмов того времени героиня — веселая, общительная и волевая. Сами персонажи показаны живыми, не карикатурными. Некий Уськов, который, по его словам, был приглашен в качестве консультанта в фильме, отмечает, что сектантство может быть с приятным лицом, так как многие члены общин являются членами бригады коммунистического труда. «Раньше у нас на Северном Кавказе был проповедник, баптист — лауреат Сталинской премии, который изобрел драгу. В Симферополе был архиепископ — лауреат Сталинской премии как крупный хирург»²³³. Он также согласен, что эта картина показана по-человечески живой. Ксения хорошо работает и

²³³ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 4, д. 621, л. 18.

родители ее — колхозники. Однако при этом он уверяет, что все это внешнее благовидное проявление сектантства, а внутренняя сущность — духовное изуверство.

Важное отличие повести от экранизации заключается в финале. В литературном источнике героиня совершает самоубийство, бросившись с обрыва, тогда как в фильме показаны лишь ее душевные мучения, и концовка остается открытой. Сам писатель и сценарист объясняет гибель героини тем, что он не мог поступить иначе: «Я был свидетелем очень многих подобных ситуаций и подобных человеческих судеб... Я писал повесть о том, что вера в потусторонний мир всегда калечит души людей»^{234 235}.

Сначала повесть, а потом и фильм вызвали новую волну негодования по отношению к пятидесятникам. Одна из запротоколированных встреч обсуждения повести пестрит свидетельствами «бывших сектантов» и страшными историями из жизни²³⁶. Снова была приглашена Анна Красина, уже известная по делу епископа Ивана Федотова, которая до этого на подобных встречах рассказывала одну и ту же историю о том, что этот пастор заставлял ее отдать в жертву дочку. Также была целая череда рассказов о делах, которые творят сектанты в разных городах. В целом встреча, посвященная повести, больше напоминала антирелигиозный вечер, чем обсуждение литературного произведения.

Обсуждение фильма «Грешница» носило более сдержанный и аналитический характер. Участники неоднократно сравнивали эту кинокартину с «Тучами над Борском», не в пользу последней. Преимущество «Грешницы» заключалось в ее сдержанном повествовании, достоверных персонажах и сюжете, приближенном к реальности. Искусствовед Б. И. Бродский отмечает: «Перед нами верующие — не идиоты, не сумасшедшие, не прощальги. В числе этих верующих есть чистый, хороший, благородный человек. Эта картина подкупает, чем „Тучи над Борском“ с кликушеством...». Он также подчеркивает отсутствие явных указаний на принадлежность к конкретной конфессии: «В картине взята правильная линия на то, что она не против определенной формы сектантства и может быть не против определенной области религии, а против слепой и религиозной веры»²³⁷.

Г. В. Ульянов также считает, что демонстрация «ужасов» о сектантах — не продуктивное занятие, так как случаи религиозного фанатизма редки. По его мнению, искусство должно воздействовать на эмоции, потому что

²³⁴ РГАЛИ. Ф. 618, оп. 17, д. 260, л. 80.

²³⁵ «За рамками повести» // Литературная газета. — № 23. — 21.02.1961. — С. 3.

²³⁶ РГАЛИ. Ф. 618, оп. 17, д. 260, л. 80.

²³⁷ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 4, д. 621, л. 4-5.

верующие не мыслят логически. «Зритель должен сам сделать выводы. Его не убеждают, что религия – это плохо, что Бог – это плохо, что бога нет. И это самое главное — отсутствие такой прямой пропаганды в фильме»²³⁸. В целом общественность радушно приняла новую кинокартину, которая в свое время стала еще одним инструментом в борьбе с религиозными предрассудками.

В фильме «Конец света» (1962 г.) сталкиваются два идеологических врага — сектанты и православные, чья враждебная позиция раскрывается через их противостояние. Старец Филин — беглый раскулаченный, который выбрал обличье духовного лидера, чтобы обеспечить себе кров и пропитание. Православный священник представляет новое поколение духовенства — либеральную ученую молодежь 60-х гг., открытую к светской культуре. Он сдержан, методичен, скептически относится к чудесам, о которых говорят прихожане. Однако религиозные старушки отдают предпочтение мистицизму и пророчествам старца Филина. Сектантская община изображена как собирательная, хотя на их собраниях звучат гимны из сборника «Песнь возрождения», используемого в баптистской и пятидесятнической среде.

Полемика между героями обнажает критику обоих лагерей: Филин обвиняет отца Михаила в светскости, распущенности и утрате благочестия, а тот в ответ предаёт анафеме оппонента. Показанная затем сцена бытовой ссоры с женой и образ жизни священника: алкоголь, джаз, мотороллер, подчеркивают формальность новой религиозности, изображенной авторами не в пользу православия. Именно поверхностность такой полусветской веры приводит к ее поражению перед сектантством, которое ближе и понятнее мифическому мышлению деревенских жителей. На этом фоне акцентируется и проблема массового исхода молодежи из села в город, усиливающая атмосферу религиозной и социальной дезориентации.

На обсуждении киносценария фильма драматург И. И. Нусинов поделился наблюдением, что примеры служителей, интегрированных в светское общество, встречаются все чаще: «Я знаю в Клину попа, у которого жена — балерина, окончившая хореографическое училище Большого театра. Танцевать ей там негде, так она от скуки организовала в местном клубе хореографический кружок. Так что все это может быть и это правда»²³⁹.

Режиссер И. В. Лукинский отмечает интересное решение создателей показать сразу двух идейных врагов советского общества: и православие, и сектантов. «Тогда православные говорили: вот вы видите, какие сектанты нехорошие — идите к нам. Или сектанты говорили: видите, какие

²³⁸ РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 4, д. 621, л. 9.

²³⁹ РГАЛИ. Ф. 2936, оп. 1, д. 669, л. 32.

православные нехорошие — идите к нам в секту. Тут же найдено интересное решение, когда разгорелась дискуссия между двумя религиями»²⁴⁰.

Однако сам сценарист В. И. Соловьев на заседании сценарно-редакционной коллегии по обсуждению кинофильма «Конец света» как будто перечеркивает репликой все вышесказанное его коллегами, в том числе и им самим в фильме: «Простите Христа ради за то, что не вышло в этой картине. Дай вам Бог доброго здоровья за все хорошие слова. Больше ничего сказать не могу»²⁴¹.

«Цветок на камне» — еще один антисектантский фильм, снятый в 1962 г. В центре сюжета снова община пятидесятников, однако быт религиозной группы и элементы богослужения практически не показаны. Образ пастора Заброды предельно утрирован. Он руководит религиозной общиной, одновременно работает в библиотеке и скрывает свою деятельность. Он лицемерит, заискивает перед партийными представителями и пользуется доверием верующих, чтобы распоряжаться их имуществом. Кроме того, он испытывает навязчивый интерес к главной героине, прихожанке Христине. Любовная линия встроена в религиозный конфликт. Христина влюблена в Арсена, и тот, пытаясь доказать серьезность чувств, приходит на собрание. Заброта требует от него «от имени Бога» крайней жертвы — отрубить себе палец. Этот эпизод демонстрирует не только фанатизм, но и абсурдность происходящего. Арсен не выполняет просьбу и вскоре становится участником антирелигиозного спектакля, который приводит Христину в отчаяние. Позже она обнаруживает у Заброды хранившееся «жертвенное» золото и теряет веру. Сюжет развивается предсказуемо, а сама религиозная тема не получает глубокой проработки. Отдельную эмоциональную ноту в восприятие фильма вносит гибель актрисы, исполнившей главную роль.

Другие образы религии 1960-х гг. Религиозные меньшинства были не единственными идеологическими врагами советского общества в 1960-х гг. На экранах боролись с любым проявлением религии.

В фильме «Чудотворная» (1960 г.) православие становится виновной в доведении ребенка до суицида. Мальчик Родька находит икону в заброшенной церкви, и его бабушка объявляет, что он святой. Давление окружающих ломает его психику. Спасает ребенка школьная учительница, объясняя, что дрожание колокола — не чудо, а физическое явление. После этого мальчик ломает икону и наказывается бабушкой. В отчаянии он убегает к реке, где его снова спасает учительница, тогда как остальные остаются безучастны.

²⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2468, оп. 3, д. 143, л. 23.

²⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2468, оп. 3, д. 144, л. 31.

В фильме затрагиваются и социальные проблемы. Председатель колхоза готов передать старую церковь епархии в обмен на помощь со строительством. Учительница Прасковья Петровна резко осуждает его, упрекая в продаже человеческих душ. Священник избегает конфликтов и уклоняется от прямых ответов. Прасковья Петровна — единственная фигура, сочетающая нравственную твердость и научное мышление. Ее образ продолжает популярную в советском кинематографе тему учителя-просветителя, противопоставленного религиозному мировоззрению. Именно она помогает ребенку побороть страх и вернуть способность мыслить самостоятельно.

Мотив столкновения науки и религии получает дальнейшее развитие в ряде картин, где образ ученого становится воплощением просвещенного, рационального начала. В 1963 г. выходит фильм «Все остается людям», в котором основной конфликт раскрывается в диалогах между главным героем — Федором Дроновым и священником — отцом Серафимом, родственником жены Дронова. Один из разговоров между этими персонажами происходит во время игры в шахматы, обозначающее интеллектуальное соперничество, что довольно символично. Сам диалог строится по принципу дуальности: самолет-ангел, наука-вера, сильные-слабые, земля-небо, плоть-дух, регистрация-таинство и пр. Основной аргумент отца Серафима — наука не дает ответы вопросы, которые часто задает человек, а если дает, то мертвым языком. Тогда как религия отвечает «незамедлительно и душевно». Ученый высмеивает «душевность» верующих и напоминает, что все, что создано на земле — плоды рук человеческих, которые творились не молитвами, а вопреки им. «Не по пути», — отвечает Дронов на предложение Серафима Николаевича об участии православной церкви в построении Семилетнего плана развития народного хозяйства СССР. Вопрос о загробной жизни неоднократно поднимается в диалогах с главным героем. Если священник утверждает, что отсутствие идеи загробной жизни ожесточает человека, лишает его совести и ответственности за свои поступки (ведь Бога нет), то ученый убежден, что как раз осознание конечности своего существования сильнее заставляет людей задумываться о том, как они живут свою жизнь, потому что она у них одна — земная.

Дронов озвучивает основную идеологическую линию того времени: церковь лицемерна, поскольку веками уничтожала людей, проповедуя любовь, и богателя, заявляя о нестяжательности. Единственно верным путем для советского человека он считает не веру в Бога, а доверие к человеку, к его разуму и творческим возможностям. Этого он придерживается и в собственных действиях: зная о приближающейся смерти, ученый, не жалея себя, делает все, чтобы довести испытания двигателя до успешного завершения. Через его поступки и отношение к жизни раскрывается идея

вечной жизни, но не в загробном, а в земном, человеческом измерении. Отсюда и название «Все остается людям» — человек продолжает жить в делах, его труд продолжается в его учениках, детях, книгах и созданном им наследии. «Бороться и создавать — для того и живем. Иначе зря родился, напрасно существовал и навсегда умер», — подводит итог академик Дронов.

Новый подход к изображению религиозного образа проявляется в фигуре отца Серафима. Он просит признать за священниками право на искреннюю веру. Обращаясь к ученому за признанием своей позиции, священнослужитель впервые на советском экране предстает не в карикатурном виде, а как человек с аргументированной позицией. Важно, что именно в фильме «Все остается людям» священнику было позволено высказаться всерьез, без гротеска и насмешки. Последнее слово, безусловно, остается за ученым. Однако отец Серафим не подвергается осмеянию, его убеждения показаны с определенным уважением. Диалоги в духе античной полемики используются для демонстрации того, что религия не способна стать основой социалистического общества, и в этом контексте она в итоге отвергается как ложная идея.

К подобному диалогу прибегают создатели фильма «Жили-были старик со старухой» (1964 г.). Только с одной стороны это сектант по имени Володька, а его оппоненты — комсомольцы и главный герой Григорий Иванович Гусаков, который отстаивает честь коммунизма в споре. Он утверждает, что советскому обществу еще мало лет, чтобы делать вывод о его эффективности, а вот христианство за 2000 лет наделало много плохого. В этом же фильме развивается идея про Гагарина, который летал в космос и не видел там Бога, но уже от лица верующего. «А вы, товарищ Приходько, Гагарина видели? Значит, и Гагарина нет», — уверенно парирует Володька. Сам спор в целом абсурден, но что интересно, он ведется с Володькой не как с сектантом, а в целом как с носителем религиозной идеи. Возможно, именно образ сектанта подошел создателям фильма, чтобы в очередной раз поднять вопрос о смысле религии в обществе. Это связано с тем, что религиозные меньшинства более свободны в своем прозелитизме, чем представители традиционных религий.

Противостояние науки и религии в контексте мусульманской культуры показано в фильме «Звезда Улугбека» (1964 г.). Главный герой — реальная историческая личность, среднеазиатский государственный деятель, ученый-математик, астроном и просветитель XIV века. Его научным устремлениям активно мешает местное духовенство. В фильме поднимаются спор о форме Земли и многие другие вопросы, которые могли пошатнуть мировоззрение правоверного мусульманина средневековья. Кроме этого, в фильме приводятся цитаты из Корана, которыми султан обличает ученых мужей в

мечети. Его революционные взгляды на ислам, с позиции очень близкой к диалектической, оказались им не по нраву. Поэтому в этом обществе его судьба была предрешена, совет и даже его духовник решают предать его смерти. Однако Улугбек спасается бегством из города. В рамках традиционного антирелигиозного дискурса фильм показывает, как борьба с догматизмом становится необходимым условием для развития науки и освобождения человеческого разума.

На обсуждении фильма 20 человек против одного проголосовали за присуждение фильму I категории. «Фильм разоблачает реакционность самой сущности религии, звучит, как гимн науке и человеческому разуму. <...> С большой силой убедительности Ш. Бурханов создает интересный и своеобразный образ Улугбека, раскрывает трагедию правителя-ученого, историческую закономерность его гибели», — сказано в заключении худсовета «Узбекфильма»²⁴².

В 1966 г. на советские экраны ненадолго выходит фильм «Андрей Рублев». Парадоксальность судьбы этого фильма в том, что на западе он сразу завоевал массу престижных наград и кинопремий, тогда как в СССР он был сразу положен «на полку». Режиссера А. Тарковского и создателей фильма обвиняли в излишней жестокости отдельных сцен. После долгих лет переписок, повторного монтажа, картина снова выходит в ограниченный прокат в 1971 г. Широкую популярность на родине фильм получил только в конце 80-х гг.

Само изображение иконописца на киноэкране во время активной антирелигиозной пропаганды объясняется несколькими причинами. Во-первых, само имя Андрея Рублева было утверждено в «Постановлении СНК об утверждении списка памятников великим людям» 1918 г.²⁴³ и подписано Лениным. Отношение руководителей страны к иконописцу объяснялось его талантом и художественной ценностью его работ, но никак религиозной деятельностью. А. В. Луначарский писал: «Не смотря на наше отвращение к церкви, <...> не можем отрицать огромной культурной ценности религиозной живописи, религиозной архитектуры, религиозной музыки»²⁴⁴. По воспоминаниям П. Д. Малькова, Ленин тоже придерживался этой позиции. Проходя мимо Благовещенского собора, он спросил у Владимира Ильича, следует ли убирать иконы: «Обязательно следует. Только не все: старинные, представляющие художественную и историческую ценность, надо оставить, а

²⁴² РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 2, д. 36, л. 19.

²⁴³ Декреты Советской власти о Петрограде. 25 октября (7 ноября) 1917 г. – 29 декабря 1918 г. – Ленинград, 1986. – С. 205-206.

²⁴⁴ Мараш Я. Н. Использование памятников культового искусства в атеистической пропаганде. – Минск, 1980. – С. 16.

остальные убрать»²⁴⁵. Из этого можно сделать вывод, что главным героем в советском фильме может стать и иконописец. В этом случае такая кинокартина становится в один ряд со многими другими автобиографическими и историческими драмами.

Вторая причина, которая объясняет, почему именно в 60-х гг. появляется такой фильм — это творческая интеллигенция, которая получила относительную свободу в своем самовыражении. Недаром этот период с середины 1950-х гг. называется «оттепелью», в том числе он характеризовался и активным интересом интеллигенции к русской духовной культуре. Религиозное искусство постепенно становится предметом исследования, оживляется интерес к русской религиозной философии, пишутся романы, снимаются фильмы. Д. И. Сазонов отмечает, что все эти культурные преобразования связаны не с поиском истоков или восстановлением русских традиций, но «с прорывом молодых интеллектуалов в духовное измерение»²⁴⁶.

В-третьих, в это время в СССР начали проходить различные мероприятия в честь 600-летия со времени рождения Андрея Рублева. В 1960 г. в Москве прошла выставка, организованная издательством Академии художеств СССР. Еще в 1947 г. был основан Музей Андрея Рублева, Постановление Совета Министров СССР было подписано председателем И. В. Сталиным. В 1960 г. после реставрации состоялось официальное открытие музея, который до сих пор находится на территории Спасо-Andpоникова монастыря.

Таким образом предпосылок для создания фильма об Андрее Рублеве было достаточно. Работа над кинокартиной начинается в 1961 г., когда пишется сценарий под авторством А. Тарковского и А. Михалкова-Кончаловского. После многократных исправлений в 1964 г. их совместный труд публикуется в журнале «Искусство кино», а затем и начинаются съемки.

Кинокартина «Андрей Рублев» однозначно выбивалась из ряда традиционных биографических фильмов. К тому времени А. Тарковский получил мировое признание с фильмом «Иваново детство», его режиссерский стиль был уникален в то время и не шел ни в какое сравнение с советскими антирелигиозными агитками 60-х гг. по своей концептуальной насыщенности и выразительным приемам. Перед режиссером стояла непростая задача — снять биографическую драму об известном иконописце, о котором сохранились лишь обрывочные сведения, вплоть до отсутствия точных данных о дате рождения. По этой причине само средневековье, время, в которое жил Андрей Рублев, становится в фильме самостоятельным

²⁴⁵ Там же. С. 17.

²⁴⁶ Сазонов Д. И. «Религиозное диссидентство» как явление духовного возрождения в СССР в 60-80-х гг. XX века // Обсерватория культуры. – 2014. – № 1. – С. 138.

действующим персонажем. Оно показано как тяжелый, мрачный период, с междоусобными распрями, набегами Золотой Орды, голодом, болезнями и жестоким наказанием за инакомыслие со стороны церковной власти. В этом смысле Тарковскому было проще выстраивать сюжет, поскольку фильм не касался напрямую советской действительности, а обращался к эпохе, которую принято называть «темным временем» на Руси. Именно этот образ прошлого, в котором церковь ассоциируется с насилием и страхом, мог быть воспринят как допустимый с точки зрения идеологических требований, что, вероятно, и сыграло роль в решении запустить процесс съемок.

К отрицательному образу средневекового православия в фильме «Андрей Рублев» можно отнести:

- периодические набеги княжеских посланников, карающих язычников во имя сохранения православной веры;

- образ монаха Кирилла, который выдает скомороха-кощунника карателям; он же очень хочет попасть в компаньоны к Феофану Греку, чтобы разделить его славу; он же по причине зависти к Андрею Рублеву, которого выбрали вместо него, проклинает своих братьев во Христе и уходит в мир; он же с досады избивает до смерти своего верного пса. В этом образе сплелись все человеческие грехи: гордыня, зависть, злость, ненависть к людям и ко всему живому, при том, что данный персонаж является Божьим послушником;

- предательство брата князя, который до этого момента клялся в церкви на кресте о примирении с ним;

- монахов-сплетников в Андрониковом монастыре, которые за спиной обсуждают Андрея Рублева, давшего обет молчания.

В фильме показывают «крещеный, но не просвещенный» русский народ, многовековые мытарства которого создатели персонифицируют в образе Христа, идущего по снегу в рубище и несущего свой крест. Таким его представляет Андрей Рублев в разговоре с Феофаном Греком, согласно видению А. Тарковского.

Сам образ иконописца — полная противоположность других образов религии, показанных в фильме. Андрей Рублев олицетворяет собой Божью любовь и милость Нового завета вопреки законническому Ветхому завету. Он считает, что людей нужно спасать любовью, а не страхом. Как художник он отказывается рисовать в храме сцены Страшного суда, поэтому рисует Рождество Христово. Спасая местную юродивую от погромщиков церкви, он убивает насильника, по этой причине принимает на себя епитимью в виде обета молчания. На контрасте страшных картин древнерусского средневековья рассказывается история художника, черпающего свое вдохновение свыше, переживающего кризисы, но через какое-то время снова

облетающего крылья, как бы продолжая историю того попытавшегося взлететь и потерпевшего неудачу народного умельца, показанного в прологе фильма.

А. Солженицын заметил сходство средневековья с советским временем, а страдающий образ Рублева с современным «переодетым творческим интеллигентом, отделенным от дикой толпы и разочарованным ею»²⁴⁷. На что А. Тарковский ответил, что он никогда не занимался критикой существующей власти, да еще и таким странным образом. Главная тема фильма, со слов режиссера — это уникальность и важность человеческого опыта на протяжении его жизненного пути. Андрей Рублев — преемник Сергия Радонежского, который воспитывал своего ученика в духе любви и братства. Но все наставления своего учителя Рублев понял только после того, как прошел мытарства и лишения. Это был его духовный путь, его жизненный опыт. «Речь идет о том, что опыт преподать нельзя, его можно только пережить»²⁴⁸.

Как видно из признаний режиссера, фильм довольно антропоцентричен, в центре сюжета — судьба русского народа. Вера главного героя сводится к духовному опыту, раскрытию его характера и, по сути, вторична. Никто из создателей не ставил перед собой задачу проповеди Евангелия и обращения советских людей в православие. При всем при этом кинокартина «Андрей Рублев» стала логическим выражением умонастроений творческой интеллигенции того времени, она показала принципиально иной уровень выражения идей кинематографическим языком и своим существованием поставила под сомнение смысл антирелигиозной компании как раз ко времени отставки Н. С. Хрущева. Безусловно, она не оказала большого влияния на религиозность общества, хотя бы потому что первый показ был закрытым, а второй в 1971 г. — только для избранных. Но сам факт, что во время активной работы агитпропа шла подготовка фильма, в котором главным положительным героем был монах и его мировоззрение, уже говорит о несостоятельности идеологической линии государства отменить Бога во всех сферах жизни советского человека. На деле оказалось, что невозможно рассказать о жизни иконописца, не раскрыв мотивы, побудившие его к творчеству. Причем сделать это в негативном ключе тоже не удастся — пропадает цельность личности главного героя, для которой Создатель — это неоспоримый факт и движущая причина как художника. В связи с этим неоднократные попытки положить этот фильм «на полку» под различными

²⁴⁷ Солженицын А. «Фильм о Рублеве» // Вестник РХДС. – 1984. – № 141. – С. 139.

²⁴⁸ Беседа с А. А. Тарковским и его женой Ларисой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Corti.html> (дата обращения: 12.07.2024).

предлогами говорят о том, цензоры искали повод придержать этот фильм. При этом стоит отметить, что многочисленное количество доработок и указаний сверху в переписке с режиссером были связаны с сокращением сцен жестокости в фильме, а не с темой религии, как это может показаться на первый взгляд. Отсроченная премьера фильма также была обусловлена сменой власти, когда новое управление только устанавливало свои принципы антирелигиозной и культурной политики и по этой причине не совсем понимало, как встроить такой нетипичный для советского зрителя фильм в общую идеологическую канву. В этих условиях госкомитет прибегал к практике повторных редакторских замечаний об устранении сюжетных и идеологических недостатков.

Похожая ситуация была и с фильмами С. Параджанова, чей почерк так же был далек от советской киностилистики. За свою любовь к библейским аллюзиям и религиозной символике в фильмах, вплетенной в культурный фон Армении («Цвет граната», 1968 г.) или Грузии («Легенда о Сурамской крепости», 1986 г.), выпуск его кинокартин в прокат долго откладывался, в иных случаях приходилось и полностью переделывать всю работу²⁴⁹.

Во второй половине 60-х гг. репрезентация образов религии в фильмах несколько сокращается. Основной нагрузки на фильм они не несут, однако стоит обратить внимание на некоторые из них.

Знаменитый советский фильм «Берегись автомобиля» (1966 г.) включает в себя эпизод о пастыре с прибалтийским акцентом, который соглашается купить краденую «Волгу» у главного героя. Он признается, что платит мелкими купюрами, потому что это церковные пожертвования, которых, к слову, «осталось немножко». То есть до этого момента было гораздо больше. По всей видимости, так авторы показывают немалую прибыль с такого дела. Еще один важный момент — это краткий разговор пастора о вере. «Все люди верят, одни люди верят, что Бог есть, другие, что нет. Ни то, ни другое — не доказуемо». Так впервые на советском экране от религиозного лица, который по зову своего призвания или долгу профессии должен показывать пример веры, звучит агностическое мировоззрение.

В одном из вариантов (1965 г.) режиссерского сценария фильма «Берегись автомобиля» вместо пастора первоначально был прописан другой персонаж — дьякон, что является указанием на критику именно православной церкви. Он так же, как и пастор отвечает, что рубли — пожертвования прихожан. Однако в данной редакции сценария, священник — не агностик, а атеист. В Бога он, как и Юрий Деточкин, тоже не верит.

— Будете пересчитывать?

²⁴⁹ Фомин В. И. Кино и власть: советское кино, 1965–1985 гг. — Москва, 1996. — С. 50.

— Поскольку вы служитель культа — непременно!²⁵⁰

Из этого следует вывод, что на каком-то этапе работы над фильмом было принято решение о смягчении образа священника — сделать его отнесенным к западной христианской традиции, убрать довольно прямолинейные обвинения в воровстве и добавить агностическое мировоззрение, которое иронично высмеивает неопределенность его религиозных взглядов. Такая трансформация персонажа отражала политическую целесообразность, что соответствовало идеологической задаче дискредитации западного христианства как лицемерного и внутренне противоречивого.

В фильме «Доктор Вера» (1967 г.) появляется важный элемент антирелигиозной пропаганды. Немцы позволяют обреченным на казнь жителям оккупированного города исповедаться перед повешением, но коммунисты отказываются целовать крест, который им подносит священник. Подобный прием встречается в советском кинематографе неоднократно, как и отказ от покаяния перед казнью, и служит для демонстрации нравственной стойкости советских героев, которые даже перед лицом смерти остаются верны своим убеждениям.

В фильме «Таинственный монах» (1967 г.) на территории монастыря разыгрывается серьезное противостояние. Двое послушников, находящихся в нем — это беглые белогвардейцы, против которых в монастырь был отправлен чекист. Ситуация осложняется тем, что новая «монахиня» Елизавета оказывается посланницей Врангеля и ответственной за предстоящее контрреволюционное восстание. Как такового разоблачения религии в фильме нет, но в нем в очередной раз звучит устоявшаяся для того времени мысль о поддержке православной церковью белого движения. Кроме этого, закрытый формат монастыря располагает к тому, что за его пределами могут твориться антигосударственные дела.

«Мертвый сезон» (1968 г.) — кинокартина, посвященная подвигам советских разведчиков в годы «холодной войны». В ней присутствует несколько сцен с настоятелем храма в Даргейте, который в целом демонстрирует лояльность к деятельности русского разведчика. Однако, даже осознавая все опасности, грозящие человечеству, отец Мортимер отказывается назвать имена, доверенные ему во время исповеди — таинство становится для него приоритетом по сравнению с человеческими жизнями. В одном из диалогов акцентируется пассивная позиция пастора, который, опираясь на Писание, говорит о предначертанной судьбе и неизбежности конца света. Тогда происходит неожиданный поворот, полковник Ладейников цитирует 33-ю главу Иезекииля, где говорится о стражнике, который, увидев «идуший меч»

²⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 6, д. 28, л. 84.

и не затрубив в «трубу», становится виновным в гибели людей. Но отец Мортимер непреклонен.

Осведомленность в библейских текстах революционеров и разведчиков, людей далеких от религии, все чаще становится неотъемлемой чертой этих положительных героев. Как, например, десятью годами ранее, в фильме «Шторм» (1957 г.), революционер сражает игуменью ее же оружием, цитатой из второй главы Послания Иакова о вере, которая «без дел мертва». Игуменья по началу отказывается пустить страждущих и скрывающихся от тифа людей, но после обличения революционером, открывает монастырь. Сами же цитаты, прозвучавшие в их полемике, имеют весьма приблизительное содержание, не всегда соответствующие конкретному месту в Новом завете. Как например, высказывание о дереве, не приносящем плод, которое срубают и бросают в огонь, написано не в шестой главе Евангелия от Матфея, а в третьей.

Использование библейских цитат в речи советских героев фильмов выполняет несколько функций. Во-первых, таким образом подчеркивается их культурная эрудиция. Даже будучи людьми светского, атеистического мировоззрения, они владеют ключевыми элементами своей культуры, в том числе религиозными текстами, что является индикатором образованного человека. Во-вторых, знание Библии позволяет героям вести полемику с представителями духовенства, использовать их собственную аргументацию против них самих и тем самым обличать слабость и несостоятельность религиозного мировоззрения.

Если в этих сюжетах советские персонажи выступают как оппоненты духовенства, демонстрируя превосходство светской идеологии, то в других фильмах внимание сосредотачивается уже на критике самой церковной системы как источника зла и угнетения. В 1969 г. снимается фильм по мотивам романа эстонского писателя Э. Борнхёе «Последняя реликвия», где негативный образ католической церкви представлен в духе французского Просвещения и его атеистического направления. Монашеское аббатство плетет интриги, чтобы заполучить в монастырь реликвию, проявляя особую жестокость в отношении других персонажей.

Похожий деструктивный образ католической церкви представлен и в фильме «Я, Франциск Скорина» (1969 г.). В нем монахи-иезуиты с помощью различных манипуляций пытаются заставить Франциска заняться книгопечатанием в интересах монастыря. Сам образ первопечатника не является чем-то новым для кинематографа СССР, в 1941 г. был снят фильм об Иване Федорове. Исторические личности, которые боролись со средневековой «темнотой» ума — это популярные герои фильмов того времени, когда наука была призвана побеждать религиозные предрассудки. Именно поэтому

инквизиционные костры, зло ради всеобщего божественного блага, козни, принуждения — это довольно типичный облик средневековой католической церкви на советском экране конца 1960-х гг.

В отзыве к литературному сценарию фильма «Я, Франциск Скорина» старший редактор Главного управления художественной кинематографии В. Святковская отмечает, что в нем хорошо раскрыта тема, разоблачающая католических священнослужителей. Однако, подчеркивает она, в сценарии присутствуют и «добрые люди», христиане, которые помогают Скорине печатать книги на русском языке. «Следовало бы найти убедительные, а также ненавязчивые штрихи, которые оставляли бы ясное представление, что христианские церковники и католические — одного поля ягоды»²⁵¹, — резюмирует редактор. Из этого комментария становится очевидно, что представители кинематографической цензуры придерживались антирелигиозной линии, но при этом демонстрировали ограниченное понимание конфессиональных различий.

1970–1980-е гг. В начале 1970-х гг. в советском кинематографе сохраняется критическое отношение к религиозной тематике, но постепенно меняется характер ее художественного воплощения. Антирелигиозная пропаганда дополняется элементами психологической драмы, где религиозная проблематика включается в развитие характеров, отражает внутренние сомнения и личные переживания героев, а образы религии начинают выполнять более сложную сюжетную функцию.

Оригинальный способ изображения Жанны д'Арк и контекста религиозного средневековья изобрел режиссер Г. Панфилов. В фильме «Начало» (1970 г.) он разворачивает две сюжетные линии. Первая — это жизнь провинциальной ткачихи, которую примечает в любительском драмкружке столичный режиссер и предлагает ей роль Орлеанской девы. Вторая линия — это муки Жанны д'Арк во время ее допроса инквизицией. Оригинальность такого воплощения заключается в том, что эти два сюжета безусловно имеют смысловую связь. Муки главной героини и Жанны д'Арк проходят похожие стадии, в одном случае под пытками религиозных палачей, в другом — под гнетом социальных обстоятельств. Здесь стоит отметить, что изначально режиссер намеревался снять фильм исключительно о национальной героине Франции, но цензоры не дали ему это сделать, ссылаясь на то, что в СССР есть свои герои. Тем более изображение на экранах святой, слышавшей голоса, не подходило по идеологическим причинам. Если с тем же Франциском

²⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 1418. Л. 16.

Скориной или с Джордано Бруно можно было бы обыграть конфликт между ученостью и дремучим средневековьем, то в случае с Жанной д'Арк, целующей крест на костре, это было бы сделать гораздо сложнее. Поэтому режиссер перевел эту историю во второй план, дополняя идейный образ главной героини фильма. Таким способом, обойдя запреты, он воплотил свои творческие идеи. Религиозная тема вписана в структуру психологического рассказа о личностном становлении и поиске смысла, где образ святой превращается в аллегорию внутреннего пути обычной женщины.

Одновременно в кинематографе появляются произведения, в которых образы религии вводятся в более обыденном и даже ироничном контексте. В фильме «Семь невест ефрейтора Збруева» (1970 г.) представлен эпизод с участием священнослужителя, выполняющего важную функцию в развитии сюжета и раскрытии характера главного героя. Именно он замечает, что на фотографии изображена мадонна, а не реальная девушка, и тем самым дает знать, что невеста вымышленная. Его слова, проигнорированные ефрейтором Збруевым, становятся первым предупреждением о грядущем обмане. В этом контексте образ священнослужителя приобретает значение человека, говорящего правду, но при этом чье мнение не воспринимается всерьез.

Особое внимание в диалогах акцентируется на его самоидентификации: персонаж дважды поправляет ефрейтора Збруева, настаивая, чтобы его называли «священнослужителем», отвергая выражения «поп» и «сектант». Он показан в светской одежде, сообщает, что окончил духовную семинарию, но не может получить приход, поскольку не состоит в браке. Эта деталь отсылает к практике рукоположения в православной церкви, где получение священного сана обычно следует после заключения брака. Основанием для такого порядка служит 26-е правило Святых Апостолов, согласно которому дьяконы, пресвитеры и другие клирики не имеют права вступать в брак после хиротонии. Рукоположение символически рассматривается как бракосочетание с Церковью, а последующая женитьба нарушала бы данное таинство. «Закостенелая традиция», — извиняющим голосом сетует священник.

Другой важный эпизод — диалог о соотношении духовных и военных званий. Священник ведет его осторожно, не называя фамилий, что подчеркивает его сдержанность и деликатность. Некоторые черты персонажа напоминают баптистского служителя, тем более ефрейтор Збруев на прощание называет его «сектантом». Сопоставляя отдельные характеристики, можно увидеть, что создатели фильма сформировали собирательный образ священнослужителя, для которого окончание духовной семинарии является лишь этапом на пути к церковной карьере, без отнесения его к конкретной

конфессиональной традиции. Этот персонаж представлен как нейтральный и функционально оправданный в структуре повествования, не несущий на себе антирелигиозного заряда, что нетипично для подобных сюжетов. Более того, он окрашен в положительный сатирический тон, во многом благодаря актерской игре Л. Куравлева.

На фоне подобных эпизодических и внешне нейтральных образов все более заметной становится тенденция к переносу религиозной тематики в сферу личных переживаний и мировоззренческого выбора. Эта линия получает развитие в фильме «Ищу мою судьбу» (1974 г.), где фигура священника впервые становится центром философской и психологической драмы. Это одна из немногих советских картин, в которой внутренний кризис священника становится центральной темой и осмысливается в духе религиоведческой полемики. По мере разворачивания сюжета зритель знакомится с его историей: сирота, воспитывался у родственников, потом сбежал от них, полюбил женщину, но она умерла. В дальнейшем он получил поддержку от религиозного человека, что в итоге и привело его к Богу. В фильме не случайно показываются множественные образы внутреннего смятения и неуверенности героя в выборе пути. Во-первых, в самом начале умирает одна из трех сестер по имени Вера. Она заканчивает свою жизнь из-за трагических обстоятельств, что символически отражает внутренний надлом самого героя. Во-вторых, во время общения с Надеждой он дает книгу Байрона. Известно, что в его поэме «Каин» описан образ Люцифера — мятежного, гордого духа, постигшего силу знания. Его прототип — демон Мефистофель из «Фауста» И. В. Гете, который также мельком упоминается другим персонажем в фильме. Эта литературная цепочка указывает на тип мышления главного героя: он не принимает веру слепо, он ищет, во что именно он верит и в чем его предназначение. Тогда как большинству православных служителей достаточно слепой веры, которая надежно защищает их от сомнений.

Пример такого служителя в фильме — отец Климентий, который неустанно следит за жизнью отца Александра, обличает его в неверии и при этом завидует его популярности среди паствы. В фильме в его лице показан такой тип служителей, которые видят свой успех в продвижении по карьерной лестнице церковной иерархии, догматично следуя литургическим и каноническим предписаниям. И по мнению создателей, это отрицательный герой, так как в нем нет жизни. Закостенелая вера идет в разрез диалектическому мировоззрению советского человека, согласно которому весь мир — это постоянное движение и развитие.

Как ищущий человек отец Александр более открыт к диалогу с атеистами. Так его выступление в библиотеке заставляет замолкать лектора с его шаблонными фразами о «борьбе с поповщиной» и «одурманивании трудящихся масс», которые он приписывает классикам марксизма. На что священник отвечает, что «ни один сведущий человек не станет утверждать, что религию придумали попы» и приводит определение религии по Ф. Энгельсу. В беседу вступает Карякин, поправляя неверно приведенную ранее лектором цитату К. Марса об «опиуме народа», подчеркивая, что она звучит без предлога «для». Преподаватель истории отмечает, что религия была придумана самими людьми. Такой неожиданно грамотный религиозный дискурс в художественном фильме объясняется участием научного консультанта в съемках. В создании этой кинокартины принимал участие В. И. Гараджа, профессор, доктор философских наук, специалист по социологии религии, чьи труды до сих пор являются актуальными для современных исследователей. На тот момент он был замдиректора Института научного атеизма Академии общественных наук при ЦК КПСС.

Стоит отметить, что этот момент в полемике между священником и атеистом про «религию для народа» главный редактор Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино Д. К. Орлов уже после съемок фильма внезапно просит убрать, объясняя это несущественной разницей вариантов перевода на русский язык. Хотя известно, что в оригинале эта фраза звучит, как «*Opium des Volkes*», в которой отсутствует предлог «для». Этот же редактор защищает честь пропагандиста, чьи методы работы высмеиваются в фильме: «Эти различия не совсем ясны для специалистов, тем более нет оснований показывать в смешном видео рядового пропагандиста, не знающего этих различий»²⁵². В связи с этой претензией возникает закономерный вопрос, если даже пропагандист, выступающий в публичном пространстве, не обязан точно знать материал, который транслирует, то на ком тогда лежит ответственность за достоверность идеологической интерпретации? Именно эта проблема и обнажается в сатирическом ключе в сцене с лектором. Несмотря на то, что редактор получил письмо из «Мосфильма» о проведении правок, сцена дискуссии в фильме оставляется в изначальном объеме, хотя бы по причине того, что она несет в себе смысловую функцию, связанную с развитием хода дискуссии.

В разговоре с преподавателем истории Карякиным раскрываются его основные воззрения относительно веры и Бога, что делает отца Александра не приходским священником, совершающим требы, а скорее религиозным философом. Он воспринимает библейскую историю не буквально, а

²⁵² РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 70.

символично, так, например, он считает, что воскрешение — это миф о вечном стремлении человека к возрождению, к новой жизни. В этой интерпретации, он безусловно накладывает собственные искания о своем предназначении и другом пути, попытки выбора которого он предпримет в будущем. Линия доводов Карякина довольно схожа с воззрениями советского академика Дронова из «Все остается людям». Совесть, вечная жизнь через дела человека на земле для потомков, стойкая выдержка, а не смиренное терпение — вот основные составляющие его идейной позиции. При этом чувствуя подобную «половинчатость» священника, он пытается его переманить на свою сторону, так как, по сути, не видит большой разницы между тем, что тот говорит и чего придерживается сам историк. Однако, как можно заметить из некоторых высказываний, отец Александр просто боится сделать этот шаг. «Человеку свойственно не идти до конца, покуда он не знает, какие ценности его ждут впереди», — признается священник. Карякин в свою очередь определяет интеллектуальные метания отца Александра как кризис. В этом диалоге звучат множество интересных мыслей, в частности преподаватель предполагает, что религия будет еще долго существовать в обществе, и причина этому — страх смерти. «Религия сулит вечное бессмертие... Этот козырь не легко побить». Но мысль о загробной жизни — это ложь, которая принижает разум. «Человек должен возвысится до понимания бессмертия в своих делах», — заключает Карякин.

Ближе к развязке духовные переживания главного героя усиливаются. Он пишет Надежде письмо, в котором говорит, что собирается «победить инерцию в жизни и неуверенность в будущем, чтобы изменить свою жизнь», и едет в город, чтобы отказаться от сана, но вышестоящие духовные лица переубеждают его, после чего отец Александр получает назначение в Курск. В последних кадрах, уже находясь в поезде, он, охваченный сомнениями, сходит с него и идет по бескрайнему полю — в открытую, неизвестную, но внутренне свободную жизнь.

В финале фильма эволюция образа священника приобретает символическое звучание, воплощая мировоззренческий выбор, который он сделал не в пользу религии. В свое время причиной его обращения к вере становится личная горе, что представляется авторам важным отправным моментом. Через различные образы и ситуации демонстрируется, что подобный путь приводит героя к внутреннему тупику. Следование религиозным догматам ограничивает способность к самостоятельному мышлению, поскольку опора на Божью волю снимает личную ответственность. На протяжении повествования не раз звучит мысль о том, что религия выполняет функцию обезболивающего: она снимает симптомы, но не

устраняет причины страдания. Главный герой долгое время не может преодолеть это состояние, это связано как с внутренней неуверенностью, так и со страхом перед неопределенностью, которая ждет его за пределами привычного уклада. В этом контексте показательно, что ключевую роль в развитии героя играет персонаж по имени Надежда. Само имя приобретает символическое значение, отражающее центральную идею фильма. Именно через общение с ней как с человеком, сочетающим личную доброту и способность к диалогу, в сознании героя пробуждается стремление к выходу за пределы замкнутого религиозного круга. В заключительной сцене сохраняется аллюзия на крылатое выражение, согласно которому надежда умирает последней, что придает поступку священника дополнительную экзистенциальную окраску.

Можно предположить, что образ отца Александра имеет художественный прототип — отца Леонида из фильма почти десятилетней давности «Журавушка» (1968 г.). По любопытному совпадению в этом фильме священника играл Георгий Жженов, тогда как в «Ищу мою судьбу» он исполнял роль оппонента служителя культа. Отец Леонид в «Журавушке» на редкость приятный персонаж, он помогает главной героине узнать информацию о ее пропавшем на войне муже, всячески поддерживает ее, и в целом это самый обычный живой не карикатурный священник, содержащий приход в деревне. Но есть в его образе детали, которые не дают зрителю отнести его к разряду положительных. Во-первых, его проигрышная идейная позиция, которая уже традиционно озвучивается в диалоге с атеистом. Основная претензия священника к безбожникам — отсутствие духовности. «Для многих потеря близкого — это потеря всего, потеря самого смысла жизни. И что вы дадите им? Чем вы утешите несчастных?» «Обман — ваше утешение», — парирует его оппонент и спрашивает про истоки духовной силы русского народа, победившей фашизм: «Разве не вера в жизнь?» Отвергая веру в Бога, он традиционно для атеистического дискурса утверждает веру в человека. В другой сцене он спрашивает священника, верит ли он в Бога и получает молчание в ответ: «Это не честно. Служить и не верить». «О чем вы? — оправдывается отец Леонид, — разве я сказал вам, что не верю?» Однако подтверждения веры от священника зритель так и не дождался. Все эти детали наводят на любопытное сходство образов отца Леонида и Александра. Если отец Леонид еще пока не знает о своем шатком положении, отец Александр уже осознает этот внутренний конфликт и разрешает его в пользу отречения и дальнейших поисков самого себя. Эти детали сближают его с образом отца Александра. Если отец Леонид еще не осознает шаткость своей позиции, то герой фильма «Ищу мою судьбу» проходит этот путь до конца, признавая

внутренний конфликт и выбирая поиск. В этом смысле можно говорить об идейной эволюции: Леонид — это Александр в прошлом, тем более что в «Журавушке» образ священника остается открытым для развития.

Возвращаясь к фильму «Ищу мою судьбу», стоит отметить, что в литературном сценарии сцена полемики между атеистом и священником была довольно краткой и перемежевывалась с репликами других персонажей. В самом фильме дискуссия была доработана и предстала перед зрителями уже в ином виде. Во многом этому поспособствовало участие не только выдающегося религиоведа, но и рекомендации доктора философских наук А. Ф. Окулова. Профессор советует авторам более глубоко изучить вопрос сущности атеистической полемики, а также проанализировать, почему люди отказываются от религии. Окулов высказал необходимость этого анализа, чтобы зрители не получили ложного впечатления, будто вера Любы держалась исключительно на симпатии к отцу Александру²⁵³. Кроме этого, авторы, с их слов, консультировались у Э. И. Лисавцева, исследователя и консультанта по религиозным вопросам при ЦК КПСС и у В. Г. Фурова, зампреда Совета по делам религий при Совете министров СССР²⁵⁴.

В заключении сценарно-редакционной коллегии и худсовета говорится, что сценарий философичен, так как описывает два вида мировоззрения. «Один из них отражает пассивно-созерцательное отношение к жизни и в крайнем своем выражении приводит к религиозности, которая разрушает общественные связи людей, лишает их воли к борьбе за лучшее будущее. Другой взгляд активно-созидательный, и лучшее его проявление — наша коммунистическая нравственность»²⁵⁵.

Многие кинодраматурги, прочитав сценарий, не одобрили задумку сценариста Ершова. Так, например, М. Ю. Блейман после ряда замечаний, высказывает сомнение, что советскому зрителю не нужна картина о священнике, разочаровавшемся в вере²⁵⁶. С. Г. Нагорный опасается, что сомневающийся священник может затмить собой антагониста, отстаивающего «правильные и общеизвестные положения нашей идеологии»²⁵⁷.

Сценарий был отправлен на доработку с усилением атеистической направленности и углублением образа коммуниста, противостоящего образу священника. Однако через год «Мосфильм» полностью отклонил доработанный сценарий. Основная причина — главным героем фильма не

²⁵³ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 5-6.

²⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 13.

²⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 2.

²⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 7-8.

²⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 9-10.

может быть священник²⁵⁸. В итоге авторы пишут подробное письмо-справку в вышестоящий орган, который влияет на решение студии — в Комитет по кинематографии, где перечисляют причины, почему этот фильм должен быть поставлен. Одна из главных — преодоление штампов в антирелигиозном кинематографе. «Отказавшись от традиционной формулы „разоблачая попов, разоблачай религию“, мы поставили себе задачу проникнуть в сущность самой религиозной идеологии. Решить такую задачу, на наш взгляд, можно только расширив узкие рамки „агитпроповского“ атеизма, только на широкой философской основе»²⁵⁹. В защиту главного героя авторы приводят ленинский принцип четкого различия между религией как идеологией и людьми — носителями этой идеологии. И даже обвиняют руководство в нетерпимости, напоминая ему, что распространение массового атеизма возможно только в условиях свободы совести. Также авторы отмечают пропагандистский эффект фильма, основанный на симпатии зрителя к священнику: «Непременно требуется, чтобы разуверившийся священник, будучи осужденным всеми героями (и зрителем в том числе) за малодушие, все же имел бы возможность реабилитировать себя. Только в таком случае, уйдя из сферы религии, он уведет с собой максимальное число зрителей, подверженных влиянию религии»²⁶⁰. Делегация авторов была принята в комитете, и сценарий опять был отправлен на доработку с пометкой: «Главным действующим лицом должен стать Корякин»²⁶¹. После внесенных изменений фильм был наконец-то включен в план киностудии «Мосфильм», а в 1975 г. вышел в прокат.

Одним из существенных достоинств фильма является его философская направленность, выраженная в стремлении рассмотреть религиозность как психологически переживаемое состояние. Без глубокого и вдумчивого раскрытия внутреннего мира главного героя подобная задача была бы недостижима. Особую ценность представляет и психологическая достоверность образа, способствующая формированию эмоционального отклика у зрителя. Живой, многомерный персонаж вызывает у зрителя сочувствие и внутренний отклик, что усиливает воздействие фильма на восприятие.

На фоне бытовых сюжетов, в которых религиозная тема получает ироническое или нейтральное прочтение, в 1970-е гг. продолжается и развитие жанра политической драмы. Одним из наиболее значимых произведений этого направления стал многосерийный фильм «Семнадцать мгновений весны» (1973 г.). Особый интерес в контексте исследования образов религии

²⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 14.

²⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 15.

²⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 18.

²⁶¹ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720, л. 13.

представляет персонаж пастора Шлага. В картине он выполняет функцию миротворца, ведя переговоры с высокопоставленными лицами за пределами Германии, но сам того не зная, по факту он действует в интересах советской разведки, собирая информацию о переговорах нацистского руководства. По фабуле фильма Фриц Шлаг — протестантский священник, обвиненный в антигосударственной деятельности за несогласие с политикой нацистского режима. Его внутренняя позиция не соответствует господствующей идеологии, что ставит его в оппозицию к власти. В картине допущена неточность: в своем личном деле он обозначен как католический священник, однако в одноименном романе Ю. Семенова по ряду признаков — названию кирхи, внешним атрибутам и обращению — он представлен именно как протестант.

Образ пастора Шлага в этом контексте оказывается нетипичным для советского кинематографа. Священнослужитель изображен здесь не как носитель пороков или идеологический противник, а как человек, сохраняющий нравственные убеждения и выступающий против политики насилия. Его вера становится не источником конфликта, а основой для стремления к миру. В отличие от большинства образов религии, персонаж Шлага занимает нейтральную, а в определенной степени положительную позицию, близкую по духу к гуманистическим установкам, которые в данном случае не противоречат советской трактовке событий.

Продолжая тему разведчиков, в другом многосерийном фильме «Фронт без флангов» (1975 г.) можно найти еще один пример положительного образа священника. В начале фильма отец Павел роет могилу для погибшего танкиста. Один из солдат подходит к нему и спрашивает, зачем он это делает, ведь похоронить всех погибших все равно невозможно. Священник соглашается, но поясняет, что считает своим долгом предать земле именно этого солдата, поскольку тот погиб как герой, в отличие от некоторых других. Услышав это, другой военнослужащий, поняв, что намек относится к нему, резко обрывает священника: «Ладно, ты, дед, язык-то придержи — не на базаре». По губам актера видно, что он говорит совсем другие слова: «Ладно, ты, поп, ты язык-то придержи — не в церкви». Стоит отметить, что на этапе озвучивания создатели решили отказаться от указания на религиозную принадлежность героя. Такой выбор при озвучивании, вероятно, был обусловлен стремлением смягчить антирелигиозный пафос сцены и не акцентировать внимание зрителя на конфессиональной принадлежности героя, сохранив при этом общий драматический конфликт.

В дальнейшем раскрывается внутренний конфликт героя. Священник признается, что его сердце «ожесточилось», и выражает желание снять с себя

сан, взять в руки оружие и пойти на фронт. Майор Млынский просит его оставаться в тылу, так как тут нужны свои люди. Происходит неожиданное преломление образа священника в советском кинематографе. Во времена Великой отечественной войны эта тема звучала довольно неуверенно, а теперь в середине 70-х гг. в отечественном кинематографе появляется православный священник, который служит во благо страны, защищая свою землю от фашистов. Здесь стоит отметить, что священник этот — разочаровавшийся в вере. Он хочет перекрестить Млынского, но опускает руку. Этот поступок показывает, что для героев фильма религиозная вера и готовность защищать родину оказываются несовместимыми. В этом фильме заметен сдвиг в трактовке религиозной темы: если прежде цель заключалась в разоблачении религиозного сознания, то теперь акцент переносится на демонстрацию жизнеспособности светской этики, основанной на долге, действии и ответственности перед другими. Военная тематика особенно способствует такому идейному смещению, поскольку в условиях войны перед человеком встают конкретные практические задачи — выживание и помощь другим. Именно это осознает отец Павел, одновременно понимая, что новые обстоятельства вступают в противоречие с его прежними религиозными представлениями. Как совершать требы, крестить и читать проповеди, если на глазах убивают односельчанина? В итоге он присоединяется к партизанам, формально сохраняя принадлежность к церковному служению, но уже не руководствуясь прежней системой координат.

Тема отказа от священнического сана как формы внутреннего разрыва с догматической системой получает продолжение и в сюжетах, где религия рассматривается уже не в личностной, а в институциональной плоскости. В 1970-х гг. выходит целый ряд фильмов, затрагивающих образ униатской церкви — темы, знакомой по более ранним картинам. При этом важно учитывать, что с 1946 г. униатская церковь была официально ликвидирована, а ее деятельность переведена в подполье. В конце 1950-х годов это сообщество носило разрозненный и оборонительный характер, формировалось из небольших групп верующих и немногих священнослужителей, действовавших под постоянным давлением властей. К 1970-м годам оно становится более организованным, приобретает устойчивую иерархию, устанавливает связи с зарубежными центрами и правозащитным движением. Эти изменения усиливают внимание к теме униатства в кинематографе: в новых фильмах оно трактуется не только как религиозная, но и как политически ангажированная структура, связанная с националистическим подпольем и внешнеполитическими угрозами.

В 1973 г. на Одесской киностудии был снят биографический фильм «До последней минуты», рассказывающий о жизни писателя, борца с фашизмом и украинскими националистическими движениями — Ярославе Галане. Униатская церковь, с благословения которой, по мнению публициста, была создана «Дивизия СС „Галичина“», предстает в фильме как его идеологический противник. Этому противостоянию фильм и посвящен. Похожие мотивы были в фильме «Иванна», однако здесь борьба проходит уже в мирное время. Кинокартина интересна тем, что в ней показаны два лагеря униатов, первые — это защитники националистического движения, второй лагерь представлен в лице отца Гавриила, который разочаровался в униатской церкви. Появление персонажа, который изнутри критикует свое духовенство и фактически разделяет позицию авторов фильма, становится редким примером сюжетного новаторства для советского кинематографа. «Наконец-то я стану пастырем для своих верующих, а не шпионом для своей отчизны», — заключает персонаж, желая уйти в православие, но националистическое подполье, в состав которого входят и иерархи униатской церкви, убивает его. Участь священника в последствии разделяет и главный герой. Отец Гавриил (Костельник) — это реальное историческое лицо, факты биографии которого в разных источниках носят довольно спорный политический характер. Однако Московский патриархат в 1998 г. признал его смерть мученической.

В 1978 г. на экране снова поднимается вопрос о пособничестве униатской церкви фашистской Германии в годы Великой отечественной войны. Снимается фильм «Искушение чужих грехов», в которой главный герой с отличием оканчивает семинарию и становится униатским священником. Обстановка в семинарии жесткая: открытые доносы и козни священников под видом Божьей воли. Первое разочарование религиозными наставниками, с которым он сталкивается — это их обман. Его невеста ушла в монастырь, полагая, что он принял обет безбрачия. Второе — Богдан видит, как духовные лица, униатские священники активно участвуют в отрядах карателей, расстреливая партизан. «Нет выше Бога, чем совесть людская», — делает вывод Богдан, назвав святым Руси́на, который жертвует собой ради спасения людей. После чего бросает служение и уходит в лес к партизанам. Развитие образа Богдана отчасти напоминает фильм «Иванна», однако «Искушение чужих грехов» отличается большей сюжетной сложностью и насыщен символическими параллелями. Особенно заметны квазирелигиозные проекции между культом святых и военной героикой. Кинокартина создана по повести В. Сычевского «Прощай, Ружена», написанной в середине 1970-х гг. Усложнение мотивов, типичных для антирелигиозной пропаганды, сближение образов христианской жертвы и жертвы солдата, а также акцент на

внутреннем нравственном выборе, не зависящем от догмы, свидетельствуют о стремлении авторов постепенно развивать и углублять образы религии, выходя за рамки прежней идеологической схемы.

Тема сотрудничества униатского духовенства с украинскими националистами снова поднимается в фильме «Тайна святого Юра» (1982 г.). В центре сюжета — тайная деятельность контрреволюционного подполья, возглавляемого униатской церковью и связанного с австрийской разведкой. Главный герой Роман долгое время является частью этого подпольного сообщества, пока не находит документы, подписанные митрополитом, в которых говорится о передаче Украины под контроль Австрии. Фильм продолжает закрепившуюся в советском кинематографе линию антиклерикальной критики, где религиозные институты связываются с внешнеполитическим предательством, разведывательной деятельностью и антигосударственными заговорами. Фильм в настоящее время недоступен для просмотра, сюжет реконструирован по режиссерскому сценарию из архивного дела²⁶². Идеологическая направленность и основные мотивы сюжета находят подтверждение в заключении сценарной редколлегии, где подчеркивается необходимость разоблачения украинского буржуазного национализма и униатского духовенства, отражение сложной политической ситуации в Галиции 1914–1921 годов, а также путь героя Романа: от участия в подполье к пониманию антинародной сути националистических формирований и их духовного лидера митрополита Андрея Шептицкого, что в конечном счете приводит его к вступлению в борьбу на стороне галицийских большевиков²⁶³.

Продолжение линии, связанной с католическим духовенством, можно увидеть в очередной экранизации телеверсии романа Л. Войнич «Овод» (1980 г.). В картине сохраняется одна из ключевых сцен романа, связанная с внутренним кризисом Артура, однако ее трактовка существенно меняется по сравнению с версией 1928 г. и 1955 г. В литературном первоисточнике и ранних фильмах кульминацией становится разрушение распятия — жест, который символизирует не только личное отчаяние героя, но и открытый вызов Богу. В телефильме структура эпизода выстроена иначе: Артур обращается к распятию в молитве и кладет образ на камин, затем в отчаянии ищет веревку, готовясь уйти из жизни. В этот момент внезапно вернувшиеся родственники открывают ему правду о его происхождении. Артур в безумном припадке смеется, берет в руки канделябр, подходит к портрету Монтанелли, его отца, замахивается... После этого следует необычный кадр, снятый снизу вверх: камера показывает своды католического собора так, словно зритель

²⁶² РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 6, д. 5815.

²⁶³ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 6120, л. 2.

лежит на полу и смотрит на потолок. Кадр создает впечатление падения и дезориентации, массивные линии свода сотрясаются и как будто теряют устойчивость. Такой ракурс разрушает ощущение неподвижности сакрального пространства и усиливает мотив внутреннего кризиса героя. Этот визуальный прием подготавливает кульминацию — удар Артура канделябром по портрету Монтанелли, где агрессия обращена не к религиозному символу, а к фигуре отца и духовному наставнику. Подобная замена смещает акценты с богоборческих мотивов на личную драму, связанную с утратой доверия к отцу. Этот сдвиг отражает общую тенденцию в кино конца 1970-х годов, когда антирелигиозная критика утрачивает агитационный характер и все чаще выражается через психологическую драматургию. В этой логике критика церковного института достигается не через разрушение сакральных знаков, а через выявление человеческой уязвимости и утраты нравственного авторитета его представителей.

В кинематографе начала 1980-х годов заметна тенденция возвращения к проверенным темам антирелигиозной критики: монастырский быт, закрытые духовные сообщества, сектантские движения. Эти сюжеты получают новое звучание в фильмах, обращенных как к православной, так и к среде религиозных меньшинств. В 1982 г. на экраны выходит фильм «Житие святых сестер» по мотивам романа М. Вовчок «Записки причетника». Советскому зрителю снова показывают антирелигиозное сатирическое кино о лицемерии православных священников, хотя и в исторической реконструкции XIX века. Сам роман был написан в дореволюционной России и был тогда запрещен, а в начале 80-х гг. тема неприглядной жизни за стенами православных монастырей снова заинтересовала авторов.

В переписке между руководителями можно отметить разные идеологические деятели. В письме директору Одесской киностудии заместитель Главного редактора сценарной редакционной коллегии В. Ф. Заика пишет: «В ряде диалогов Тимоши и Пантелея <...> звучит мысль о том, что служители культа должны быть честными и верными евангельским заповедям. В свете сегодняшних задач, стоящих перед кинематографом, вряд ли уместно ограничиваться такого рода критикой клерикалов. Вернее будет создавать будущий фильм как произведение антирелигиозное, а не направленное только против тех или иных разложившихся служителей культа»²⁶⁴. В заключении по киносценарию указана необходимость подчеркнуть «хищническую мораль служителей культа»²⁶⁵. В другом заключении худсовета и сценарно-редакционной коллегии сообщается, что

²⁶⁴ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 6207, л. 3.

²⁶⁵ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 6207, л. 7.

авторам удалось вскрыть «антигуманную сущность церкви, ханжества и жестокость „святых сестер“»²⁶⁶.

В 1984 г. выходит фильм «У призраков в плену», вновь обращенный к теме сектантства. Несмотря на отсутствие второй антисектантской волны в отечественном кинематографе, эта картина заметно перекликается с фильмами 1960-х гг. Под удар вновь попадает пятидесятническая община, представленная как источник обмана и подмены ценностей. Показан обряд с деструктивным воздействием, а в центре сюжета — история любви, сталкивающейся с несовпадением взглядов на веру и Бога. Однако фильм отличается от предыдущих образцов жанра по культурному тону: герои 1980-х свободнее в выражении чувств и телесности, а образ главной героини, принадлежащей к религиозной общине, дан с большей открытостью и психологической достоверностью. Центральным моментом становится сцена обряда изгнания бесов, после которого героиня оказывается парализована и теряет способность говорить. Она молчит перед матерью и отчимом, однако в последних кадрах, когда к ней заходит близкий ей человек, она улыбается. Этим жестом создается ощущение надежды — как на физическое выздоровление, так и на внутреннее освобождение.

Сценарная редколлегия, отмечая положительные стороны литературного сценария, указывает на «развенчание идеологии веры неофициальных пятидесятников», тем самым, по всей видимости, противопоставляя их «официальным». Возникает вопрос: связано ли это разграничение с попыткой выстроить дихотомию между «плохой» и «хорошей» религиозностью в рамках протестантской традиции? Судя по первоначальным версиям сценария, изначально предполагалась более радикальная развязка: Мария должна была убить Лагуту — пресвитера общины, что воспринималось как акт возмездия и символическое освобождение от «рабских оков, которыми опутали ее сектанты»²⁶⁷. Некоторые сцены, касающиеся повседневной жизни религиозной общины, также были исключены. В частности, по сценарию планировалось показать участие Ивана в репетиции хора (по сюжету он музыкант)²⁶⁸. Известно, что у традиционных пятидесятников существует практика адаптации популярных светских песен: тексты переосмысливаются и «перепеваются» в религиозном ключе. В фильме звучит один из таких гимнов — переделанная песня Ю. Антонова «Море», включенная в сборник «Песнь возрождения» под номером 1314. Подобная особенность творчества внутри религиозной среды уже была представлена в фильме «Конец света»,

²⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 6207, л. 24.

²⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 7149, л. 4.

²⁶⁸ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 7149, л. 18.

где члены сектантской общины шли по деревне с переделанным текстом «Авиационного марша». Однако в фильме «У призраков в плену» сценарная редколлегия при Госкино Украинской ССР запрещает использовать эту песню: «Следует отказаться от использования сектантами „Авиационного марша“ в своих целях, поскольку это известное и дорогое советским людям произведение имеет совершенно определенную традицию и не должно быть скомпрометировано»²⁶⁹.

Доработка сценария в основном касалась усиления «морального уродства» руководителя секты и доработки финала фильма, из которого убрали сцену убийства. Консультантом в фильме указан кандидат философских наук Н. А. Забережьев, единственная информация о котором есть в сборнике статей о религиозном экстремизме, где он указан, как составитель. Это наводит на мысль, что Н. А. Забережьев мог быть членом Совета по делам религиозных культов, либо исследователем религии и, в частности, религиозных меньшинств. Таким образом, фильм «У призраков в плену» представляет собой поздний, но значимый пример продолжения антисектантской линии в советском кино, в котором элементы прежней идеологической критики сочетаются с попытками большей психологической достоверности и драматургической сложности.

В 1985 г. после долгого перерыва на советских экранах в фильме «Не имеющий чина» показывают буддийский дацан и его служителей. Это появление было связано с побегом М. В. Фрунзе из тюрьмы в 1915 г., которая находилась в Забайкальском крае, а там, как известно, исторически сложившаяся территория ламаизма. Служители с радостью принимают беглецов, так как они представляются геологами. Лама лично лечит раненую ногу Фрунзе травами. Оператор показывает общие планы дацана, а также внутреннее убранство храма, знакомя зрителя с интерьером. Однако впоследствии выясняется, что лама отправил в город посыльного, чтобы тот сообщил местным властям о странных посетителях. Из разговоров ссыльных и Цырена, зритель узнает, что лама довольно жесток к тем, кто не подчиняется его приказам, вплоть до убийства. Появление буддийской тематики в советском кино происходит уже в конце существования СССР и сопровождается сохранением общей модели изображения религиозных служителей как людей, внешне доброжелательных, но в конечном счете способных к предательству и насилию ради сохранения своей власти.

Вторая половина 80-х — время новых героев на экранах, это новаторство коснулось и религиозной жизни общества. В СССР усиливается мировоззренческая свобода, внутри страны начинают развиваться новые

²⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 7149, л. 20.

религиозные и мистические течения, люди увлекаются эзотеризмом и чаще обращаются к экстрасенсам. Причем последний феномен не является чем-то из ряда вон выходящим. Еще с начала 80-х в академических кругах шло активное обсуждение способностей целительницы Джуны, за несколько десятилетий проводились эксперименты с Нинель Кулагиной, а позже подобных экстрасенсов будут показывать на центральном телевидении, которое для советских людей всегда было непререкаемым авторитетом.

Так в 1986 г. на Таллинской киностудии снимают фильм «Радости среднего возраста», где по сюжету две супружеские пары отправляются на встречу с экстрасенсом. По дороге они активно обсуждают выдающиеся способности Жанны д'Арк, к которым главная героиня относит и особую божественную интуицию, и экстрасенсорные способности: «Я уверена, что Жанна д'Арк не мудростью спасла Францию, а Божьей волей», — с воодушевлением заключает она. В этом монологе можно увидеть, как разительно отличается религиозный дискурс советских фильмов 80-х от своих предшественников десятилетней давности. К финалу фильма главные герои наконец-то приезжают к этому колдуну и видят много машин. Они получают номер в очереди «1143», на этом история заканчивается. Основной конфликт кинокартины — социально-психологический, о проблемах взаимоотношений и самоопределения. Многие мечты и желания главных героев не осуществились, они с тревогой ощущают равнодушие и поверхностность современной жизни. За разрешением всех этих вопросов они и едут вот к таким магическим специалистам. И стоянка из такого большого количества машин к одному кудеснику, который поможет решить все их проблемы, говорит о глобальном духовном кризисе, назревшем в советском обществе.

В 1987 г. на экраны выходит фильм-рефлексия о роли кинематографа в жизни общества «Человек с бульвара Капуцинов». В самой кинокартине просматриваются довольно однозначные аллюзии на евангельскую историю. Мистер Джонни Фёст (Первый) напоминает образ Христа, только уже принесшего идею высокого искусства, преображающего души. Друг Фёста — Билли Кинг, олицетворяет собой апостольство. Есть в этой истории и предатель «Иуда» — Гарри Маккью, и язычники, которые причастились к новому искусству — индейцы. Сам пастор олицетворяет фарисеев, религиозную иудейскую знать, которая всячески препятствовала распространению идей Христа. В фильме пастор едко и с завистью называет кинематограф «опиумом для народа». Неожиданная подмена понятий иронично отсылает к высказыванию К. Маркса о религии. В этом послании создателей скрыт глубокий смысл. Во-первых, создатели напомнили, что появление нового вида искусства в начале XX века вызвало в религиозной

среде очевидное неприятие из-за страха перед чем-то новым. Во-вторых, сейчас, по прошествии 100 лет, по мнению создателей, кинематограф занимает конкурентную позицию по отношению к религии. И судя по финалу фильма, авторы пророчат победу в будущем именно визуальному искусству, но перед этим ему придется пройти трудный путь. Уже в то время на смену чистому искусству приходит коммерческий кинематограф, о чем создатели с сожалением доносят до зрителя. В этом усматривается уже знакомый конфликт между социалистическими идеалами и капиталистическим миром, который был представлен мистером Секондом (Второй), и в рамках аллюзивного контекста очень напоминал библейский образ дьявола-искусителя.

В 1991 г. выходит экранизация одной из частей трилогии А. Черкасова о старообрядцах «Хмель». Сам роман по частям выходил в СССР в различных литературных журналах в 60-70-х гг. Фильм в то время вряд ли мог быть представлен из-за множества жестоких сцен, без которых фабула была бы нарушена. В начале 90-х гг. советская цензура окончательно ослабла, к тому времени режиссеры уже во всю экспериментировали в жанрах и темах, которые были до этих лет под запретом. В конце 80-х — начала 90-х появился такой жанр, как «перестроечное кино», которое отличалось особой мрачностью сюжетов, трагической судьбой героев и общей безысходной атмосферой. Фильм об изуверской жизни старообрядческой общины отлично подходил к этому переломному времени в истории России и по стилистике, и настроению. Отличие было лишь в том, что «Хмель» повествует о прошлом, а гнетущая атмосфера перестроечных фильмов рассказывала о страхах перед неизвестным будущим, описывая события настоящего.

«Хмель» — двухсерийный фильм, в котором описывается краткий отрезок жизни кочующей общины староверов. Быт, язык и традиции общины сохраняют черты средневековья, хотя действие фильма отнесено к 30-м годам XIX века. Филарет — староста, который держит всю общину в подчинении, прикрывая все действия волей Божьей. Члены общины за провинность подвергаются физическим наказаниям, а за особо тяжкие «грехи», например, рождение шестипалого ребенка — смерти. Так зрители становятся свидетелями сожжения на костре женщины с ребенком, убийства четырехлетнего мальчика, многочисленных пыток и истязаний. В какой-то момент власть Филарета заканчивается и через переворот в общине приходит другой староста. Однако его методы ничем не отличаются от предыдущего духовного правителя, только теперь его мотивы не садистическое удовлетворение от страданий других людей, а более приземленное — стяжательство. Филарет предусмотрительно накопил хорошую казну,

которую новый духовник Калистрат с напарником пускают в оборот, забирая доходы себе. Сам фильм выглядит натуралистично, в нем нет и следа карикатурных зарисовок антисектантского кинематографа 60-х гг. Подобные откровенные зарисовки быта закрытых религиозных общин уже ранее встречались, например, в многосерийном фильме «Михайло Ломоносов» (1986 г.), где была показана сцена самосожжения группы старообрядцев.

Выводы. В послевоенный период 1940-х гг. антирелигиозная пропаганда в советском кино на время утратила прежнюю остроту, уступив место отдельным нейтральным и даже положительным образам религиозных персонажей, что во многом было обусловлено изменениями в государственной политике и актуальными историческими обстоятельствами. Однако уже к середине 1950-х гг. антирелигиозное кино перестраивается в русло научно-атеистического воспитания, ориентированного на популяризацию достижений науки как символа общественного прогресса. В этом контексте широко распространяется мотив противопоставления религии и науки. Одновременно усиливается тема религии как внешнеполитического врага — прежде всего в образах католического и униатского духовенства, тесно связанных в кинематографическом дискурсе с идеями шпионажа и антисоветской деятельности. Особое место в антирелигиозной кампании занимают фильмы о сектантских сообществах — пятидесятниках, иеговистах, баптистах и др., где на первый план выводится тема фанатизма и социальной замкнутости. В дальнейшем, особенно в 1970-е гг., образы религии все чаще обретают психологическую насыщенность, которая выражалась в сложных диалогах, психологических портретах духовенства и верующих, что свидетельствовало о постепенном усложнении языка кинематографа даже в условиях сохраняющейся общей антирелигиозной направленности. Также на протяжении всего рассматриваемого периода заметно сокращаются экранные образы ислама, буддизма, иудаизма и других религий по сравнению с довоенным временем.

ГЛАВА 3. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ И СПОСОБЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗОВ РЕЛИГИИ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1917-1991 гг.

3.1. Особенности репрезентации образов религии в советском художественном кинематографе в контексте религиоведческого исследования

Проведенный анализ советских фильмов показал, что образы религии в них предстают преимущественно как элементы социальной и культурной среды, преломленные через призму идеологии и отражающие исторические и политические задачи эпохи. Хотя в теоретической части исследования были разграничены два термина — «образ религии» и «религиозный образ», практическая часть сосредоточена исключительно на первом. Это связано с тем, что фильмы советского периода в подавляющем большинстве случаев не стремятся воспроизводить внутренний духовный опыт, а представляют религию как внешний объект, переосмысленный в идеологических целях. Такой ракурс исследования потребовал обращения к подходам, позволяющим рассматривать религиозную тему не в контексте сакрального опыта, а через историко-культурные, социально-политические, психологические и художественно-выразительные измерения, раскрывающие специфику репрезентации религиозной темы в советском кино.

В ходе религиоведческого исследования советских фильмов стало очевидно, что анализ образов религии в кино не может ограничиваться только выявлением догматических различий и специфики религиозных течений. Во многих случаях религиозная тема в фильмах представляется как сложный культурный и социальный образ. В связи с этим важную роль играют исторический контекст, идеологические установки эпохи, внутренний мир героев, а также особенности художественного языка самого кинематографа. Анализ потребовал привлечения разнообразных исследовательских подходов — исторического, социологического, психологического, аксиологического, культурологического и др., что стало возможным благодаря междисциплинарной природе религиоведения.

Анализ фильмов показал, что *историко-политический и идеологический контекст* оказался одним из ключевых факторов, без которого было бы невозможно понять смысловую природу образов религии. Обращение к историческим источникам позволило почти полностью выстроить исследование дореволюционного кинематографа: синодальные запреты, циркуляры и документы церковного ведомства объясняют, почему

религиозная тематика строго регулировалась, а образы священных лиц практически не допускались на экран. В советский период образы религии в фильмах тесно следовали за конкретными антирелигиозными кампаниями и государственными инициативами. Так, вскрытие мощей в православных и католических церквях сопровождалось созданием фильмов, изобличающих «религиозные чудеса» — «Чудотворец», «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне», «Старец Василий Грязнов» и др. Активная агитационная работа и лекционная деятельность нашли отражение, например, в фильмах «Комбриг Иванов», «Тучи на Борском», «Ищу мою судьбу» и др. Снимались фильмы, связанные с различными проблемами социального и хозяйственного характера. Так, в картине «Бедняку впрок — кулаку в бок» поднимались вопросы страхования населения, а в фильме «Рамазан» — тема саботажа верующих на хлопковых полях. Исторические события военного времени формировали идеологический запрос на консолидацию общества, что нашло отражение в образе Иоанна Грозного, обращенного к фигуре Сталина в фильмах С. Эйзенштейна. Дальнейшее освоение космоса, развитие ядерной программы и рост научно-технического могущества СССР выдвинули в кино противопоставление науки и религии, что стало заметно в фильмах 1950–1980-х гг.: «Мичурин», «Костер бессмертия», «Михайло Ломоносов» и др. Хрущевская антирелигиозная кампания нашла свое отражение в ряде антисектантских картин и других фильмах этого периода. Отдельное направление составляли картины, предназначенные для атеистического воспитания молодежи, которые разрабатывались в рамках просветительских программ («Старик Хоттабыч», «Орленок»). При этом историко-идеологический контекст оказывал влияние и на выбор конфессиональной тематики. В периоды внутренних кампаний основное внимание уделялось критике православия и различных религиозных меньшинств. Напротив, в периоды внешнеполитического противостояния основной объект критики составляли католическая и униатская церкви, чьи образы присутствуют в фильмах «Крест и маузер», «Над Неманом рассвет», «Иванна», «До последней минуты», «Тайна святого Юра» и др. Представляется важным отметить, что в СССР не снимались случайные картины, а если такое случалось в ранние годы формирования нового государства, то они просто не доходили до наших дней. Кинематограф с самого начала стал одним из инструментов антирелигиозной пропаганды, поэтому образы религии в фильмах формировались не изолированно, а в тесной связи с государственной политикой и идеологическими установками своего времени.

Наряду с внешними факторами в анализе образов религии в кино важное место заняли и *психологические аспекты*. Во многих фильмах внимание

сосредотачивалось на внутреннем состоянии верующих персонажей: их сомнениях, страхах, чувстве вины, стремлении сохранить веру или найти для себя новую опору. Подобная многослойность образов становится особенно заметной в фильмах более позднего времени, когда тема религии все чаще раскрывается через личные переживания героев. В одних случаях в центре оказывались драмы отречения от Бога, где крушение веры становилось итогом внутренней борьбы («Земля», «Иванна», «Овод», «Искупление чужих грехов» и др.). В других раскрывался более сложный процесс сомнений, выбора и внутреннего колебания между религиозной традицией и поиском собственного пути («Ищу мою судьбу», «Тучи над Борском», «Грешница», «Армагеддон» и др.). Существенную роль в раскрытии этих конфликтов играют диалогические сцены, в которых персонажи вступают в открытые обсуждения о религии. И хотя подобные разговоры всегда сводятся к утверждению социалистического мировоззрения, авторы нередко позволяют героям выразить собственные убеждения, что придавало образам дополнительную психологическую глубину.

В религиоведческом исследовании образов религии в кино оказалось важным учитывать не только содержание самих фильмов, но и их *культурный контекст* — восприятие зрителей, мнение критиков и данные архивных материалов. Обращение к киноведческой критике помогло отметить профессиональные оценки и выявить слабые стороны некоторых кинолент. Особенно это коснулось агитационных картин, о которых кинокритики писали как о схематичных и художественно слабых работах. Такая внутренняя рефлексия, вероятно, поспособствовала поиску более сложных выразительных форм в дальнейшем. Изучение реакций современников, реплик во время обсуждений фильмов помогла понять, какие элементы религиозной темы оказывались наиболее важными для того времени. Например, на первых показах фильма «Андрей Рублев» больше всего зрителей возмутили сцены жестокого обращения с животными, и именно эти эпизоды вместе с другими натуралистическими сценами чаще всего упоминались в архивных материалах как причина ограничений показа, а не религиозная тематика. Работа с архивными материалами позволяла воссоздавать контекст создания фильмов и понять их смысловую и идеологическую направленность. Так, при анализе картины «Ищу мою судьбу» удалось установить, кто консультировал создателей фильма, а также какие аргументы использовали авторы, чтобы защитить картину на этапе утверждения. Учет этих источников позволял глубже понять, как формировалась и воспринималась религиозная тематика в кино.

Помимо этого, в исследовании оказался востребован *социологический подход*, позволяющий рассматривать религию в кино не только как систему смыслов, но и как маркер социальной идентичности и положения в обществе. В советском кинематографе верующие часто репрезентируются как носители девиантного поведения, нарушающие светские нормы или противопоставляющие себя «здоровому» социалистическому большинству. Подобная стратегия особенно выражена в антисектантских фильмах 1960-х годов. Это направление в советском кинематографе формирует устойчивый набор социальных характеристик, приписываемых религиозным меньшинствам. Прежде всего, это замкнутость — секта представляется закрытой структурой, отгороженной от социума и враждебной к нему. Вторая черта, выявленная в подобных фильмах — это подчиненность членов общины. Герои, вовлеченные в секту, изображаются как личности слабые, внушаемые, утратившие способность к самостоятельному мышлению и действиям. На этом фоне особенно выделяется образ лидера-сектанта, как правило, харизматичного и опасного, злоупотребляющего доверием. Наконец, религиозная вера в секте изображается как форма зависимости — болезненной, опасной и требующей «лечения» или социального перевоспитания. Эти черты повторяются с вариациями в ряде фильмов, включая «Грешницу», «Тучи над Борском», «Армагеддон», «Люблю тебя, жизнь» и др.

Аксиологический подход оказался важным инструментом для выявления скрытых или явно выраженных ценностных систем, встроженных в киноповествование. Конфликт ценностей — это одна из центральных тем антирелигиозного советского кино. Идеология в нем представлена не просто как система взглядов, а как стремление сформировать у зрителя определенные ориентиры. В большинстве фильмов прослеживается устойчивая дихотомия: религия — наука, вера — знание, сакральное — рациональное, мистическое — просветительское. Научно-атеистическое кино, как одна из форм антирелигиозной пропаганды, особенно ясно показывает эту систему противопоставлений. В таких фильмах, как «Мичурин», «Костер бессмертия», «Михайло Ломоносов», «Звезда Улугбека», образ ученого становится главным носителем истины и прогресса. Его фигура вытесняет религиозное мировоззрение, оно являет собой устаревшие взгляды, тормозящие развитие советского человека. Даже в более мягких вариантах, например, в фильме «Все остается людям», где показан диалог между священником и ученым, идеологическая победа все равно оказывается на стороне научного мировоззрения. Кроме этого, советские фильмы не просто показывают религию в негативном свете, они предлагают взамен другую систему

ценностей. Вместо веры в Бога зрителю утверждают веру в человека, труд, науку и любовь к Родине. Эти идеи формируют новую основу, на которой строится смысл и направление жизни советского человека.

Функциональный анализ, ранее использованный для выявления общих черт религии и искусства, в том числе кино, оказался полезным и в исследовании советского антирелигиозного кинематографа. Однако в этом контексте он показал себя иначе, в подобном кино функции религии не столько воспроизводятся, сколько подвергаются переосмыслению или трансформации. При этом в данном разделе неизбежно будут вновь упомянуты фильмы, уже рассмотренные в историческом, психологическом, аксиологическом и иных контекстах. Это обусловлено тем, что один и тот же фильм может выполнять различные аналитические функции. Такой подход позволяет рассмотреть произведение в разных смысловых проекциях.

а) Мировоззренческая функция реализуется через утверждение научно-материалистического взгляда на мир, в котором религия представляется как устаревший взгляд на мир, а наука — как путь к прогрессу («Мичурин», «Костер бессмертия», «Все остается людям» и др.).

б) Ценностно-нормативная функция выражена через демонстрацию «правильного» поведения, когда герой отказывается от религиозных убеждений и возвращается к труду, жизни в коллективе и выполнению гражданских обязанностей. Подробно эта функция раскрывается в описании аксиологического подхода, примененного в рамках настоящего исследования.

в) Интегративная функция инвертирована — религиозные общины показаны не как формы единства, а как источник изоляции, разрушения и манипуляции, противопоставленный здоровому обществу («Аэроград», «У призраков в плену» и др.).

г) Коммуникативная функция также присутствует в замещенной форме: взаимодействие внутри религиозной среды подаются как ложные или опасные, в то время как сам кинематограф выполняет интегративную и коммуникативную функцию, объединяя зрителей вокруг советских ценностей, что наглядно показано через различные встречи активистов, режиссеров и других специалистов на обсуждении фильмов.

д) Экзистенциальная функция получает земную, материальную интерпретацию, где смысл человеческой жизни связывается с любовью, сохранением памяти и верностью своим убеждениям, а не с религиозной идеей спасения («Ищу мою судьбу», «Овод», «Все остается людям» и др.).

е) Компенсаторная функция остается, однако реализуется через служение и участие в жизни общества, а не через обращение к вере («Иванна», «Марите» и др.).

ж) Ритуальная функция религии в советском кино раскрывается через демонстрацию религиозных ритуалов как смешных или опасных для человека. Например, сектантские обряды в ряде фильмов изображаются как насилие над личностью.

з) Существенное значение имеет выявление разлегитимирующей функции при исследовании антирелигиозного советского кинематографа. В нем религия лишается авторитета, а ее место занимает новая система символов и смыслов. Эта центральная функция реализуется через показ духовенства как лицемерного, корыстного или оторванного от реальной жизни, а также через высмеивание обрядов и верований как суеверий и инструментов манипуляции. Она проявляется в противопоставлении религиозных персонажей активным и прогрессивным героям, чьи ценности связаны с трудом, наукой и коллективной солидарностью. Нередко сохраняются знакомые формы и атрибуты — храм, икона, крест, богослужение, но контекст фильма обесценивает их, связывая с фанатизмом, лицемерием или социальной пассивностью.

Таким образом, функциональный подход позволяет увидеть не только, как в советском кино представлены образы религии, но и как кино вступает с ними в полемику. Оно демонстрирует различные формы религиозного и одновременно их обесценивает, утверждая советскую систему ценностей и представлений о мире.

Антропологический и феноменологический подходы в данном исследовании не были использованы. Антропологический подход предполагает изучение ритуалов, обрядов и символов в их естественной культурной среде, через наблюдение или реконструкцию живой традиции. Советский антирелигиозный кинематограф показывает религиозные образы уже в отрыве от их реального контекста — как элементы, переработанные автором сценария или режиссером в соответствии с идеологическими задачами. Феноменологический подход, направленный на выявление и описание религиозного опыта «изнутри», также не применим, поскольку рассматриваемые фильмы не стремятся передать ценность веры. Для поставленных задач оказалось более продуктивным опираться на методы, позволяющие рассматривать религию в ее культурных, социальных, ценностных и функциональных аспектах, что лучше соответствует специфике советского кинематографа.

Важное значение в данном религиоведческом исследовании получил *анализ художественных средств*. Наибольшее значение он приобрел при изучении фильмов немого периода, в которых смысл строился преимущественно на визуальном ряде. Отсутствие полноценной звуковой

дорожки заставляло авторов активно использовать выразительность мимики, пластики и внешнего облика персонажей. Например, в картине «О попе Панкрате...» образ священника строится через карикатурную гипертрофию черт лица и жестов, что позволяет сразу заметить его комичность, жадность и хитрость. Контраст светлого и темного пространства часто служит символическим маркером. Например, сцены похорон в фильме «Земля» построены на резких световых противопоставлениях, где свет символизирует освобождение от религиозных предрассудков. Можно продолжить смысловой ряд обобщенными примерами из советских фильмов: фабрика, где весело кипит работа и душное темное место собрания сектантов; пасторальная идиллия природы и мрачные стены соборов. Подобная контрастная игра света — это чуть ли не основной способ противопоставления мира религии и социалистического общества в советском кинематографе. Еще одним характерным приемом является параллельный монтаж, позволяющий противопоставить религиозные обряды и жизнь советского человека. В фильме «Над Неманом рассвет» сцена епитимьи прихожанина, ползущего по полу, сопоставляется с работой трактора, вспахивающего землю, что подчеркивает бесплодность религиозного покаяния по сравнению с общественно-полезным трудом. В «Потомке Чингисхана» подобный монтаж использовался для одновременного показа подготовки к официальной встрече светской и религиозной элиты, визуально демонстрируя их тесную связь. В фильме «Каан-Кэрадэ» сцены православного богослужения и шаманских обрядов монтируются параллельно, создавая обобщенный образ религиозного архаизма, противостоящего социалистическому преобразованию. Отдельную роль в создании образов религии играют визуальные метафоры, которые позволяют передавать настроение персонажей. В фильме «Армагеддон» внутреннее освобождение героини от власти религиозной общины сопровождается кадрами весенних проталин — образ весны становится символом личной свободы. В «Голубом вагоне» сама динамика движущегося поезда, крутящиеся колеса, смена пейзажей выступают метафорой исторического движения, развития и прогресса социалистического общества, противопоставленного религиозной статике и догматизму. В рамках религиоведческого анализа художественных средств был выделен ряд визуальных приемов, которые оказались особенно важны для создания образов религии в советском кино. Хотя эти приемы не охватывают всего многообразия кинематографических решений, они очень хорошо демонстрируют, каким образом в советском кино выстраивалась визуальная оппозиция религии и социалистического мира.

Итоги проведенного религиоведческого анализа подтверждают, что междисциплинарный характер религиоведения позволяет рассматривать советский кинематограф как значимый источник для изучения трансформаций образов религии в культуре и выявления механизмов их идеологического переосмысления, закреплённых в художественной форме.

3.2. Способы формирования образов религии в советском художественном кинематографе 1920–1980-х гг.

По результатам проведенного религиоведческого анализа кинокартин советского периода, в которых были представлены образы религии, можно выделить основные способы их репрезентации.

Первый и основной принцип изображения образов религии в советском кино — это «смысловой параллелизм», когда в кадре вербальными, невербальными или формальными средствами кинематографа сравнивают два мира: религии и жизни советского человека. В дальнейшем, после 50-60 гг. эта вражда перерастет в борьбу мировоззрений: религиозного и научного. Также на протяжении 70 лет идеологи будут пытаться заменить религиозную обрядность советской, что будет неоднократно транслироваться на экранах кинотеатров. Концепты, которые будут ниже перечислены, являются частным проявлением этого принципа, но содержащие в самих себе этот дуализм.

Принцип «смыслового параллелизма», показывающего *а) сходство религиозной и советской символики*, например, представлен в кинокартине «Крупная неприятность» (1930 г.). В ней описана комическая ситуация, когда лектор, собирающийся читать лекцию перед комсомольцами, и архиерей, подготовивший проповедь для прихожан, по вине извозчика приезжают в противоположные места. Лектор — в храм, а священник — в дом культуры. В то же время этот параллелизм заложен и в текстуальном оформлении фильма: возникает диалог двух прямо противоположных концепций — христианства и социализма. В кадр попадает икона, где написана цитата из Евангелия: «Говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю». В следующем кадре появляется агитплакат с надписью: «Рай в небесах — это социализм для дураков». Эти две оппозиционные силы вводились для того, что потом идейно противопоставить друг другу в рамках концепта «двух миров». Еще один похожий элемент был замечен в фильме «Рамазан». В нем по сюжету вредителями был уничтожен колхозный котел для приготовления пищи, но позже он был заменен котлом из мечети. Эта замена символически указывала на социально-экономические перемены, происходящие в стране. Похожий

символизм показан в фильме «Личное дело», в котором церковный колокол переплавляется в деталь для судна, что является примером замещения религиозной ценности социальной необходимостью.

Столкновение традиционных, патриархальных ценностей, основанных на религиозном суеверии и новых, прогрессивных идеалов социалистического общества, можно назвать б) *«оппозицией двух миров: отсталого и передового»*. Мир религии отстает в своем развитии, в нем царит индивидуализм, иерархия и архаичная вера в природные силы, а в мире советского человека — научный прогресс, коллективизм и социальные перемены. Классический образ «отсталого» представителя мира — это религиозный старик, сельский житель, сектант, тогда как «передовые» персонажи — это молодые, образованные и энергичные люди, стремящиеся к развитию. Их конфликт символизирует борьбу между старым и новым, архаичным и современным.

Данный концепт довольно явно обозначен в названии фильма С. Эйзенштейна «Старое и новое» (другое название: «Генеральная линия», 1929 г., «Совкино»). При попытке деревенских активистов создать передовое индустриализированное хозяйство, как написано в титрах фильма, «вылезает старое из всех щелей». Следующим кадром в фильме показывают крестный ход с хоругвями. Молящиеся крестьяне идут толпой, чтобы вымолить у Бога дождя. Зрителю показывают, как верующие падают ниц, тем временем священник из рукава вытаскивает что-то вроде гигрометра и подглядывает на небо. В этой связке религия, безусловно, оказывается представителем «старого», отсталого мира. Мало того, что познания о природе у верующих являются примитивными, так еще и сами священники, чтобы поддерживать свой авторитет, обманно пользуются результатами технического прогресса — миром «нового». В фильме А. Довженко «Земля» отец главного героя отказывается от церковного отпевания погибшего сына и просит комсомольцев петь во время похоронного шествия «новые песни». В итоге поминальная процессия совсем не напоминает прощание с человеком, она торжественная и скорее напоминает памятный митинг, во время которого речь секретаря партийной ячейки только усиливает пафос грядущей победы новой жизни над старыми устоями.

Кроме этого, образ староверов в фильмах «Бегствующий остров» и «Аэроград», ушедших в глубинку страны, очень точно изображали эту концепцию «старого и нового». Их образ жизни — это «старое» в квадрате. Невозможность вернуться ни к традиционному православию, ни тем более в светскую жизнь, еще больше усугубляло их отшельническое положение перед стремительно меняющейся секуляризованной советской Россией.

С этим концептом связано довольно популярное утверждение о религии в советском дискурсе как о *пережитке прошлого*. Религия продолжает существовать в настоящем времени и воспроизводится в культуре, но уже не выполняет значимых функций в обществе. Ее остаточные формы препятствуют формированию нового типа личности. Социальные основания религии подорваны, а ее современное существование рассматривается как временное явление, сохраняющееся по инерции.

Концепт, отражающий противоречие между религиозным мышлением и революционными идеями социализма, при котором неизменность религиозных догм сталкивается с процессом социальных преобразований, можно назвать в) *«религия как противоположная революции сила»*. В советских фильмах религия нередко препятствует прогрессу личности и общества. Религиозные персонажи олицетворяют консерватизм и страх перед изменениями. Напротив, герои-революционеры стремятся к освобождению от этих оков, что подчеркивало их активную роль в обществе и выражало идеалы социальной справедливости. Самый частый пример этого концепта в кино — религиозные герои, которые покорно принимают лишения в жизни, потому что такова Божья воля. Христианское смирение, непротивление злу, пассивная жизненная позиция — это основные претензии к верующим в советских фильмах. Социализм не терпит никакой несправедливости, человек сам творит свое счастье и помогает другим, а покорность порождает безразличие к проблемам окружающим. В марксистской теории религия рассматривается как «опиум народа», средство, с помощью которого эксплуататорские классы отвлекают внимание угнетенных от действительности. Религия, согласно этой теории, укрепляет существующий порядок, поддерживая социализацию масс в духе покорности и смирения. Таким образом, в глазах советских идеологов, любые религиозные инстанции автоматически становились врагами прогрессивных перемен, что находило свое отражение в кино через антирелигиозную пропаганду.

В рамках этого концепта можно выделить и еще одну смысловую оппозицию *«идеалистическое и практическое»*. Религия в рамках своей идеалистической природы всегда удерживает внимание либо на священной истории прошлого, либо на обетованных событиях будущего, фактически вынося смысл жизни за пределы актуального настоящего. Напротив, советская идеология всегда сосредоточена на преобразовании настоящей социальной действительности. Это противопоставление наглядно показано, например, в фильме «Тропой грома», в котором пастор, оставаясь в рамках своих представлений о «природном» различии между белыми и чернокожими,

считал, что каждый должен принимать отведенную ему судьбу, тогда как герой не соглашается с этим и требует перемен.

Религия — это статика, апатия, рефлексия, тогда как революция — это развитие, борьба и постоянное движение, которые также являлись философским основанием диалектического материализма. Религия призывает к смирению, тогда как революция призывает к борьбе против несправедливости. С такой стороны ее показывали кинематографисты 20-40-х гг. У многих религиозных кинообразов в речи звучали слова о покорности обстоятельствам: «Хаз-пуш», «Восстание рыбаков», «Марите» и др. В этих сюжетах религиозное сознание предстает как одна из главных преград на пути к социальным преобразованиям.

В концепте *г) «религия как реакционная сила, враждебная политике СССР»* акцент смещается на экономико-политическую сторону критики религии. В советском дискурсе религия рассматривалась как инструмент, используемый правящими классами для манипуляции народом и удержания власти. Католичество и протестантизм на экране изображаются как пособники капиталистического Запада, которые стремятся к неравенству и социальному угнетению рабочего класса. В связи с этим католические священники часто выступают в роли шпионов, стремящихся подорвать социалистическую идею изнутри. В ходе холодной войны представление о западной религии как о реакционной силе усиливалось. Из-за соперничества между социалистическим Востоком и капиталистическим Западом западная церковь изображалась как опора буржуазного строя, а атеизм, наоборот, как символ прогресса и свободы в СССР.

Православных священников особенно в кино 20-30-х гг. также обвиняют в участии в экономической вражде, но внутреннего порядка. Поэтому их часто изображают в сотрудничестве с местными зажиточными крестьянами и помещиками. Такие персонажи показаны лицемерами, всегда ищущими выгоду и способными на предательство.

«Царь», «священник» и «кулак» — это самая распространенная идеологическая связка, отраженная в раннем антирелигиозном кинематографе. Свою концептуальную основу она получила в рамках марксистско-ленинской теории и впервые была изображена в агитационном плакате «Царь, поп и кулак» в 1918 г. Причем плакат на польском языке изображал ксендза, а на татарском — муллу. Концептуальной основой, объединяющей эту триаду, была экономическая выгода. Кулак — мелкий помещик, приносит доход самому главному «помещику» в стране, царю. Священник так же имеет свою долю — церковную землю, а часть сумм, собранных на церковные нужды, он жалует в казну и, конечно же, молится за

царя. В этих взаимоотношениях не получает выгоду только один социальный слой — крестьяне. Примеры этих отношений можно увидеть в фильмах «Бедняку впрок — кулаку в бок», «Паук и муха», «Чудо с самогоном», «Кривой рог» и др. Чуть позже фигуру царя на плакатах стала заменять фигура «капиталиста», но суть враждебности это не меняло. Похожие образы, где священник становится компаньоном царя или другого власть имущего горожанина, были показаны в фильмах «Рамазан», «Кастусь Калиновский», «Белый орел», «Саламандра», «Голубой экспресс», «Восстание рыбаков» и др.

Ближе к середине 30-х гг. священник, по большей части католический, в кино уже становится приспешником не просто капиталиста, но и в целом — мирового фашизма, как например, это было изображено в фильмах «Рванные башмаки» или «Марионетки». В 40-х гг. католики преимущественно остаются отрицательными персонажами, тогда как православие на какое-то время легитимируется, становясь одним из символов, объединяющих русский народ, что отвечало идеологическим задачам в условиях войны с фашизмом.

Еще один частый прием антирелигиозной пропаганды в советском кино — это создание негативных характеристик духовенства через демонстрацию их личных и нравственных пороков. Этот подход формирует концепт *«Священники — собрание пороков»*. Будь то православный или католический священник, мулла, раввин или лама — как правило, они отрицательные персонажи. Обманы с поддельными чудесами, плачущими иконами, нетленными мощами и прочее отражено в фильмах «О попе Панкрате...», «Чудотворец», «Старец Василий Грязнов», «Похождения Ваньки Гвоздя», «Когда пробуждаются мертвые», «Потерянный рай», «Каджана» и др. Религиозные ритуалы, вредящие здоровью человека, а также религиозная отсталость, отрицающая современную медицину (лечение молитвой, камланием или травами), показаны в фильмах «В дебрях быта», «Морока», «Во имя Бога» («Шахсей-Вахсей»), «Рамазан», «Наместник Будды», «Каан-Кэрадэ» и др. В ряде фильмов демонстрируется, как священнослужители используют свое служебное положение для установления неподобающих близких отношений: «За монастырской стеной», «Крест и маузер», «Во имя Бога» («Шахсей-Вахсей»), «Дочь святого» и др. Доносы от верующих на революционеров и нарушение тайны исповеди есть в фильмах «Отец Серафим», «Овод» и др. Алчность высокопоставленных религиозных деятелей показана в фильме «Комета» (1929 г.), в котором регулярные поборы в пользу церковных нужд шли на личные блага муллы. Показательна сцена борьбы попа и монахини за кошелек в политической киносатире А. Медведкина «Счастье» (1934 г.). Жестокосердность верующих показана в фильме «Рванные башмаки» (1933 г.), где под предлогом соблюдения Божьего

Слова учителя применяют физические и моральные методы наказания. Безразличие к человеку, механическое выполнение священником своих обязанностей показано в экранизации второй части автобиографической трилогии М. Горького «В людях», в сцене покаяния главного героя (1939 г.). К порокам можно отнести религиозные предрассудки, из-за которых погибают люди, например, в фильмах «Под властью адата» (1926 г.) и «Закон гор» (1927 г.) Однако здесь стоит привести обратный пример, который показан в фильме «Аэроград». Особым драматическим моментом в нем была сцена расстрела главным героем своего лучшего друга, укрывавшего японского дезертира. Из этого можно сделать вывод, что убийство по религиозным мотивам, с точки зрения советской морали, — это архаичное поведение и глупые предрассудки, тогда как убийство предателя родины — правильный, хотя и нелегкий поступок.

Условно положительные образы религии, которые представлены единичными примерами в отечественном кинематографе, неоднородны. Однако эти фильмы можно разделить на два типа. Первые — это фильмы, где священники борются против фашизма. Вторые — это кинокартины, в которых верующие или священнослужители отрекаются от веры. Эти сюжетные ходы могут пересекаться в одном фильме.

3.3. Эволюция образов религии в советском художественном кинематографе 1920–1980-х гг.

В отечественном кинематографе образ религии проходил длительный и неоднородный путь становления, отражая изменения культурной политики, идеологических установок и общего отношения к религиозной тематике в разные исторические периоды. В дореволюционный период тема религии в кино практически не получила развития. Это было связано с позицией Русской православной церкви, которая выступала против изображения священных сюжетов и лиц на экране. Основным аргумент заключался в недопустимости переноса сакрального в визуальную сферу. Кино воспринималось как техническая новинка, не предназначенная для выражения духовных смыслов. В результате образы религии были представлены преимущественно в иностранных фильмах, поступавших в прокат, тогда как в отечественном кинематографе религиозная тематика практически не развивалась и оставалась вне поля экранного выражения.

Тем не менее уже в 1910-х гг. в церковной среде начинает формироваться интерес к возможностям кинематографа. Постепенно становится очевидным,

что это новое средство выразительности оказывает все более заметное влияние на массовое сознание и может использоваться в просветительских целях. В условиях нарастающей секуляризации и утраты прежнего культурного влияния Церковь стремится сохранить свое присутствие в общественном пространстве и обращает внимание на потенциал кино. Возникают инициативы по использованию фильмов в приходских школах, обсуждаются механизмы контроля за содержанием кинопродукции, соответствующей религиозным и нравственным ориентирам. Хотя эти попытки не приобрели масштабного характера, они свидетельствуют о постепенной переоценке отношения к новому искусству: от настороженности — к стремлению адаптировать его к задачам духовного влияния.

Период 1917–1918 гг. занимает особое место в развитии отечественного кинематографа. После падения имперской власти и до установления жесткой советской цензуры складывается ситуация неопределенности, в которой становятся возможными репрезентации тем, ранее исключенных как церковной, так и государственной властью. Показательно, что при послаблении государственного и церковного контроля кинематограф не обратился к возвышенному или ангельскому, а выбрал образ дьявола — как наиболее выразительное отражение кризиса. Именно в это время активно появляются сюжеты, связанные со злом, искушением и нравственным падением. Обращение к подобным мотивам отражает глубокие культурные и духовные перемены, происходившие в обществе. Кино данного периода отражает ощущение потери прежних ценностей и тревогу перед будущим. Образы дьявола и зла становятся способом выразить страх перед распадом привычного уклада.

На этом фоне начинают также появляться фильмы, направленные против сект, в которых выражается стремление отдельных режиссеров отличить истинную веру от ее искаженных форм. Подобные сюжеты отражали не только желание сохранить нравственные ориентиры в условиях социального кризиса и постепенного идеологического перехода от православной монархии, но и стремление отдельных религиозно настроенных авторов напомнить о корнях своей веры. Что любопытно, подобные разоблачающие сюжеты против сектантов предвосхищают визуальные и идейные приемы, которые будут широко использоваться в советских антирелигиозных фильмах последующих десятилетий.

Анализ советских фильмов 1920–1940-х гг. позволяет отметить, что обращение к религиозной тематике осуществлялось преимущественно в рамках антирелигиозного дискурса. Вместе с тем характер этой репрезентации варьировался в зависимости от политических и социальных условий,

оказывавших влияние на идеологическую направленность фильмов. В 1920-е гг. наибольшее распространение получили сатирические и карикатурные образы религии, в первую очередь связанные с православием и исламом.

При этом уже в первые годы своего формирования советский кинематограф начал осмыслять собственную художественную и идеологическую функцию. Основными проблемами антирелигиозного кино 20-х гг. критики своего времени называют деление персонажей на «чистых» и «нечистых», однотипные сюжетные ходы, перегруженность материалом, схематическое и карикатурное изображение героев. Если это священник, то он обязательно должен выглядеть крайне нелепо, тем самым якобы отвращая людей от веры. «Попа сажают пить самогон с кулаками. Этим самым думают его скомпрометировать перед деревней. Будто бы поп не пьет самогон и не с кулаками. Попов заставляют на протяжении тысячи метров с лишним драться и т. п. Такое попоедство до зрителя, конечно, не доходит»²⁷⁰, — писали киноведы того времени. Некоторые из подобных «агиток» были сняты с проката как непригодные²⁷¹. В список попали «Отец Серафим» (1922 г.), «Буревестник» (существовало несколько фильмов с похожим названием, но фильм «Буревестники», снятый в 1924 г. как раз показывал работу революционного подполья, и в нем была роль священника) и «Чудо с самогоном» (1925 г.), который еще ранее был признан «халтуркой из „деревенского быта“ с дежурными попами, кулаками, батраками и прочими персонажами»²⁷². Неудивительно, что все эти фильмы не дошли до нашего времени²⁷³.

20 ноября 1928 г. вышел циркуляр Главного репертуарного комитета № 7065 с приложениями, в которых были представлены списки кинокартин советского производства, пересмотренных ГРК и допущенных к дальнейшему демонстрированию в пределах РСФСР на сроки и для аудиторий, как указано в документе²⁷⁴. Окончание проката у большинства датировалось 1 января 1930 г. Более именитым фильмам, получившим выверенную идеологическую репутацию, как например фильм «Броненосец Потемкин», было разрешено быть в прокате до 1 января 1933 г. Согласно сопроводительному документу, значительная часть оставленных в прокате картин допущена с ограничениями, которые вызваны «недостаточной идеологической выдержанностью»²⁷⁵. При этом полное их снятие с экранов выявило бы дефицит фильмов в стране.

²⁷⁰ Веремиенко М. «Советское производство кино-картин в 1924–25 году» // Советское кино. — 1926. — № 1. — С. 5-6.

²⁷¹ «Лучше поздно, чем никогда» // Жизнь искусства. — 09.12.1928. — № 50. — С. 20.

²⁷² Недоброво В. «Старые фильмы» // Жизнь искусства. — 3.08.1926. — № 31. — С. 19.

²⁷³ РГАЛИ. Ф. 645, оп. 1, д. 391, л. 206.

²⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 645, оп. 1, д. 391, л. 166-174.

²⁷⁵ РГАЛИ. Ф. 645, оп. 1, д. 391, л. 225.

Кроме идеологической невыдержанности киноведы обвиняли режиссеров-современников в неумении отличать антирелигиозную критику от антиклерикальной, а также выявлять классовую сущность религии, а не просто высмеивать ее. Идеологический курс страны был направлен на масштабную агитационную работу против религии в целом и требовал глубокого подхода.

К подобным высотам кинематограф эволюционирует к концу 40-х гг., но в 30-х гг. религиозная тематика перестраивается в сторону борьбы против фашизма, частично сектантства (баптизм), других религий — буддизма, старообрядчества и др. Националистическое движение европейских стран было тесно связано с западным христианством, поэтому основной удар в кинематографе 30-х гг. пришелся по католицизму, тогда как православие отошло на второй план.

40-е гг. и особенно годы Великой Отечественной войны принесли умеренное «потепление» в религиозную тематику на экране. Палитра образов православных священников стала более разнообразной: зрители могли наблюдать, как за отрицательными, так и нейтральными образами священнослужителей в фильмах. Положительные образы встречались по-прежнему редко, но подобные примеры в советском военном кинематографе все же были. Кроме этого, в кинокартинах открыто показывали проявление религиозности верующих людей (осенение крестным знаменем, восклицания «Господи!», «Боже» и т.д.), что делало персонажей более живыми, «объемными». Кино этого периода развивалось довольно быстрыми темпами, одни темы сменяли другие, и их выбор во многом зависел от социально-политической обстановки. Если 1920-е гг. можно охарактеризовать как период относительного застоя, когда кинематограф сохранял довольно однообразный подход к изображению священнослужителей, то уже к 1940-м гг. наблюдается заметное усложнение способов репрезентации религии на экране, отражающее общий эволюционный сдвиг всего советского кинематографа.

На основании анализа фильмов, снятых в период с 1950 по 1991 гг., можно сказать, что образы религии трактуются по-прежнему преимущественно в отрицательном контексте. Особая тенденция послевоенного кинематографа, в которых также присутствуют подобные образы — это автобиографические драмы: «Тарас Шевченко», «Борис Годунов», «Михайло Ломоносов», «Иван Франко», «Олеко Дундич», «Григорий Сковорода» и др. Советский кинематограф продолжил традицию фильмов об известных людях, начатую еще в середине 40-х гг. В связи с этим в данный список можно включить и кинофильм «Мичурин» 1948 г., в котором довольно наглядно представлена борьба науки и религии — главного

идеологического противостояния, в дальнейшем ставшее частью научно-атеистического дискурса.

Подобная идеологическая линия является логичным продолжением антирелигиозной пропаганды в связи с активным развитием научного прогресса того времени и встречается в фильмах других годов, вплоть до конца эпохи советского кинематографа. Так, ранее выявленный в рамках данного исследования концепт *«Оппозиция двух миров: отсталого и передового»*, также находит свое продолжение в фильмах об образованных людях своего времени. Объединяет все эти биографические кинокартины яркая личность главного героя, утверждающая научную картину мира. Этот просветитель активно борется с «темнотой» религии и невежеством старых устоев. Борьба могла быть с трагичным исходом, как например в фильме *«Костер бессмертия»* про Джордано Бруно, либо с концом, подающим надежды, как в фильме *«Звезда Улутбека»* или *«Я, Франциск Скорина»*. А могла быть и с полным торжеством науки и прогресса, как в фильме *«Все остается людям»*, где главным героем становится советский ученый. И если сюжет последнего фильма описывает ситуацию современного зрителям времени, то первые три повествуют о событиях Средних веков.

Средневековье — довольно частый образ советского кино, олицетворяющий невежественность и отсталость. Это время ассоциировалось с феодализмом и отставанием от прогресса, а сама средневековая Европа обычно была представлена католической церковью. Именно западная религиозная традиция во второй половине XX века в отечественном кинематографе получила акцентированно негативную интерпретацию как воплощение религиозного догматизма и как идеологического оппонента, чья деятельность рассматривалась в контексте угрозы государственной безопасности. Так, концепт *«Религия как реакционная сила, враждебная политике СССР»* продолжает оставаться актуальным в фильмах вплоть до распада Советского Союза. Однако в это время не происходит его активного развития. По сравнению с фильмами 20-40-х гг. в 50-х гг. концепт скорее редуцируется до негативного образа только одной католической церкви в том числе и современной, оставляя в прошлом связку из «царя, попа и кулака» (*«Над Неманом рассвет»*, *«Заговор обреченных»* и др.).

В 60-ые гг. и позже актуальными становятся фильмы про разведчиков, по сюжету которых главные герои нередко оказываются за границей, где сталкиваются с западными церковниками (*«Мертвый сезон»*, *«17 мгновений весны»* и др.). Отдельной темой в фильмах становится борьба с униатской церковью во времена Великой Отечественной войны (*«Иван Франко»*, *«Иванна»*, *«До последней минуты»*, *«Искушение чужих грехов»*, *«Тайны*

святого Юра» и др.). В фильмах можно встретить демонстрацию подпольной антисоветской деятельности представителей православной церкви («Достигаев и другие», «Конец атамана»), а также религиозных деятелей, которые предают положительных героев или каким-то образом препятствуют их деятельности («Олекса Довбуш», «Шторм», «Неимеющий чина» и др).

Эти способы создания образов религии на протяжении десятилетий воспроизводятся в кинематографе практически без существенной переработки. Так, мотив борьбы науки и религии сохраняет свою актуальность вплоть до конца советского периода. В фильме «Михайло Ломоносов» (1986 г.) вновь появляется сцена спора со священником о несоответствии между научными открытиями и библейским учением — аналогично тому, как это было реализовано в одноименной ленте 1955 г., где духовенство представлено как символ отсталого средневекового мировоззрения, препятствующего развитию науки.

Фильмы, в которых показываются неприглядные стороны служителей культа, остаются актуальным сатирическим приемом в кинематографе. Поэтому концепт *«Священники — собрание пороков»* обнаруживает свое присутствие в образах священнослужителей вплоть до распада Советского Союза. Особого развития и трансформации концепт не претерпевает, однако в 1950-1980 гг. появляются фильмы, в которых сатира оказывается довольно мягкой, с элементами комичности, как например, в фильме «Королева бензоколонки», «Берегись автомобиля» и в некоторых других. Во многом это обусловлено активным развитием жанра комедии в эти годы, а также мастеров, которые уже научились превращать карикатурных священников 20-30-х гг. в привлекательных отрицательных героев, не выпадающих из нарратива фильма своей нарочитостью.

И хотя образы религии в советском кинематографе в целом сохраняли преимущественно отрицательную тональность, встречаются и примеры иной направленности. Для формирования положительного персонажа на отечественном экране зачастую было достаточно продемонстрировать его открытое неприятие религиозных догматов, например, как в фильме «Фронт без флангов», где священник публично отрекается от веры и присоединяется к партизанскому отряду. Также довольно распространен в советских фильмах символизм отречения от религиозной обрядности — отказ от исповеди или крестного знамения перед лицом опасности («Иванна», «Доктор Вера»).

В отечественном кинематографе особенно после 1970-х гг. стали появляться более глубокие примеры образов религии. Например, священник из «Семи невест ефрейтора Збруева» — эпизодическая роль, которая была введена намеренно, в последствии станет для главного героя ключевой. Это

бывший семинарист, которому нужно жениться, чтобы получить сан. В фильме заявлена проблема, с которой сталкиваются многие выпускники семинарий. Священник здесь скорее нейтральная фигура, так как никакого осуждения ни от Збруева, ни от других персонажей он не получает, отмечается только легкая ирония в обсуждении церковных чинов и армейских званий. Этот диалог, судя по всему, был введен намеренно, чтобы показать комичность этой взаимосвязи: семинариста, желающего служить в приходе, и недавно отслужившего молодого солдата. Объединяет их общая нужда — непременно жениться. Однако, как потом выяснится, солдат в этом смысле свободный человек и может выбирать невест, а вот духовный сан требует жертв.

Положительный пастор Шлаг из телевизионного сериала «Семнадцать мгновений весны» — прежде всего персонаж литературный. Кроме этого, по различным данным, у него были реальные прототипы. Есть версии, что это был лютеранский богослов Д. Бонхеффер или протестантский пастор М. Нимеллер. Возможно, что это был в целом собирательный образ священнослужителя, настроенный против нацистского режима, которого воплотил в своем романе Ю. Семенов. Основной функцией пастора Шлага в сюжете становится его участие в миротворческой международной деятельности. В то же время богословские рассуждения персонажа иронично ставятся под сомнение в репликах Штирлица, что позволяло сохранять идеологическую линию антирелигиозной критики.

Несмотря на указания художественного совета, центральной фигурой фильма «Ищу мою судьбу» выступает священник отец Александр. Основное внимание зрителя сосредотачивается на его внутренних сомнениях и переживаниях, составляющих основную драматическую линию картины. Его антагонистом в фильме становится преподаватель, последовательно отстаивающий научно-атеистическую позицию. В финале именно сомнения, посеянные в сознании священника в ходе их бесед, приводят к победе атеистического мировоззрения, что позволяет отнести фильм к числу антирелигиозных произведений. Вместе с тем новаторство картины заключается в том, что здесь впервые в советском кинематографе предпринята попытка исследовать внутренний мир верующего человека и те мотивы, которые лежат в основе его религиозной позиции. Фильм снят в жанре советской драмы, без карикатуры, масок и иронии. Выверенные при участии консультантов философские диалоги, продуманный символический ряд и детально проработанные образы персонажей формируют кинокартину как выразительный пример осмысленного и содержательно насыщенного произведения антирелигиозной направленности.

В конфессиональном распределении образов религии в фильмах доминируют персонажи, связанные с православной традицией. Однако критика католической церкви и в целом западной церкви также присутствует в советском кинематографе, особенно ярко — в 50-х гг. И только ближе к окончанию советской эпохи она заметно затихает, как в общем и накал антирелигиозной пропаганды. Количество фильмов, в которых представлены образы ислама, в этот период заметно сократилось по сравнению с предыдущими десятилетиями. При этом основное внимание в них сосредоточено на теме борьбы с басмачами («Застава в горах», «Встреча у старой мечети»), либо же они отражают концепт «Оппозиция двух миров: отсталого и передового» («Бай и батрак», «По путевке Ленина», «Одержимый», «Колокол Саята», «Под пеплом — огонь», «Когда женщина оседлает коня» и др.). В ходе анализа кинокартин позднего периода выявлен единственный фильм, в котором представлены образы буддизма — ламы и дацан в картине «Не имеющий чина».

Отдельно можно выделить фильмы про сектантов (пятидесятников, адвентистов седьмого дня, Свидетелей Иеговы и др.) в советском кинематографе, образы которых были наиболее востребованы в начале 60-х гг. и далее единожды появляются в середине 80-х гг. («У призраков в плену»). Сюда же можно отнести и фильм «Хмель» (1991 г.) о жестокой и авторитарной общине русских староверов XIX века, которые строят свою обрядность и учение по сектантскому типу, что роднит их с теми же образами кинематографических пятидесятников.

Тематика фильмов, где были замечены образы религии, неоднородна. Довольно часто можно встретить священников в жанре исторической драмы («Агония», «Легенда о княгине Ольге», «Певучая Россия», «Борис Годунов» и др.) или в указанных выше фильмах-биографиях. Во многом это связано с тем, что религия, в частности православная вера, является неотъемлемой частью культурного контекста дореволюционной России.

Образы священников довольно часто появляются в экранизациях классических произведений писателей, живших до 1917 г. Для данного исследования интересна причина выбора того или иного рассказа, повести или романа для экранизации в конкретное время советской истории. Можно с уверенностью сказать, что большинство таких фильмов содержат негативную коннотацию этих образов религии: «Невеста» (1956 г.) по рассказу А. П. Чехова, в котором осуждается мещанские ценности, связанные с выгодным браком с сыном священника или «Евгения Гранде» (1960 г.) по роману Оноре де Бальзака, в котором аббат имеет планы на богатство главной героини и по этой причине уговаривает ее уйти в монастырь. Похожий образ

алчного духовенства присутствует и в фильме «Житие святых сестер» по роману М. Вовчок. Однако также были обнаружены и другие «оттенки» образов религии в кино, как например, священник-книголюб в фильме «Анафема» по рассказу А. И. Куприна, которые не подчиняется приказу духовенства предать анафеме Л. Н. Толстого, а наоборот, поет ему «Многая лета». Стоит отметить, что «Отец Сергей» Толстого за 70 лет советской истории был экранизирован дважды, в 1918 и 1978 гг. Это говорит о лояльном отношении советской власти к творчеству писателя, некоторые труды которого по своей сути представляют антицерковную пропаганду — одну из разновидностей антирелигиозной. Однако есть и немногочисленные примеры нейтральных образов священников, как например «Преступление и наказание» (1969 г.). Сделать их другими режиссерам не представлялось возможным, так как эти образы уже ранее созданы писателями и имеют свою сюжетную задачу, поэтому в подобных экранизациях на них просто не делают смыслового акцента.

К концу 1980-х гг. в отечественном кинематографе начинает активно расширяться спектр религиозных тем, ранее находившихся под запретом: появляются сюжеты, связанные с оккультизмом, мистическими учениями, обращениями к экстрасенсам и подобными практиками. Ослабление цензурных ограничений предоставило авторам большую свободу в выборе тем и художественных средств, что привело к усложнению форм репрезентации образов религии, а также к их большей натурализации. Снятие жестких границ между разрешенным и запрещенным открыло перед кинематографистами возможность более свободного осмысления религиозной проблематики. С одной стороны, подобные реформы позволили искать альтернативные способы донесения творческих идей, как например, евангельские аллюзии в фильме «Человек с бульвара Капуцинов». С другой стороны, они открыли ящик Пандоры, породив новый натуралистический кинематограф, в котором, например, драма на тему жизни сектантов («Хмель») со сценами жестокости делает образы религии более правдоподобными, приближенными к жизни, но от этого и более пугающими современника.

Концептуальная эволюция образов религии свидетельствует о сложности процесса их переосмысления в рамках советского кино. Однако за пределами художественных решений остается главный вопрос: насколько эффективной оказалась сама идеологическая стратегия, положенная в основу антирелигиозного и научно-атеистического кинематографа? Несмотря на четкую идеологическую линию, систему просветительской работы и активное участие общественных деятелей, итог планомерной работы, направленной на дискредитацию образа религии в кино, остается неоднозначным. Уже в 1960-

е годы в условиях культурной «оттепели» оформляется новый тип художественного мышления, ориентированный на символизм и экзистенциальную проблематику. Одним из его ярких представителей становится А. Тарковский. В 1970-е гг. этот вектор находит продолжение в более сложных и многослойных формах, где религиозные мотивы все чаще вплетаются в структуру психологической драмы, порой выходя за рамки прямой пропагандистской установки. В 1980-х гг. на общем культурном фоне становится заметным распространение ранее вытеснявшихся форм сакрального. Возможно, антирелигиозное кино в определенной степени выполнило поставленную задачу, оно способствовало формированию новых мировоззренческих границ и вытеснению традиционной религиозности из публичного дискурса. Однако за пределами этого идеологического пространства сохранялось то, что не поддавалось полному устранению — внутренняя потребность, укорененная в опыте человеческого существования, которую можно обозначить как «религиозное чувство», как стремление к мистическому опыту или как философское измерение бытия. Это заставляет задуматься, было ли столь быстрое возвращение религии в кинематограф после распада СССР следствием незавершенности социалистического проекта, или же за этим стоит эта потребность в сакральном? Религиозное чувство, по-видимому, не сводится к социальным факторам и затрагивает более глубокие слои человеческого бытия.

Советское кино, разоблачающее религию, при всей своей идеологической направленности не смогло устранить в обществе саму потребность в религиозном. Более того, парадоксальным образом именно ограничения и цензура стимулировали авторов искать новые формы, в которых религиозное сохранялось под видом экзистенциального конфликта или этического выбора. В таких сюжетах критика религии нередко приобретала сложные и многослойные выражения, не всегда однозначно воспринимаемые зрителем. Вместо прямолинейной агитации они могли пробуждать интерес к духовному опыту и вызывать внутренний отклик, порой вопреки изначальному замыслу. Все это свидетельствует о том, что религиозная тема, даже в условиях идеологического контроля, сохраняла способность к культурной трансформации.

В постсоветское время тема религии возвращается в российское кино в новом контексте. Оно становится откликом на внутреннюю пустоту, проявившуюся после снятия идеологических ограничений. Меняется и религиозная тематика: наряду с историями о святых и подвижниках все чаще поднимаются вопросы о вере, долге, жертве и нравственной ответственности. В фильмах «Поп» (В. Хотиненко), «Остров» (П. Лунгин), «Иуда»

(А. Богатырев), «Левиафан» (А. Звягинцев) религия выходит за рамки церковной тематики и становится частью более широкого философского и экзистенциального дискурса. Это говорит не столько о возвращении религии в кинематограф, сколько о стремлении человека заново осмыслить веру как внутренний нравственный и мировоззренческий ориентир.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование образов религии в кино позволяет увидеть, как кинематограф отражает сложные процессы смысловых, культурных и идеологических изменений в обществе. Анализ отечественной и зарубежной литературы показывает, что в изучении темы сложилось широкое методологическое основание, включающее теологический, феноменологический, функциональный, культурологический, социологический, аксиологический и исторический подходы. Все они в разной степени используются как западными, так и российскими авторами. В зарубежных работах чаще подчеркиваются общие функциональные и культурные аспекты, тогда как в отечественных исследованиях акцент нередко смещается на изучение взаимодействия религии и кино в конкретных исторических контекстах, в том числе советского периода.

Понятие образа в исследовании религиозной тематики в кино получает теоретическое обоснование. В работе уточняются философские основы понимания образа, опирающиеся на гносеологические, онтологические и феноменологические аспекты его природы, раскрытые в трудах Платона, Аристотеля, И. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, М. Хайдеггера, А. Бергсона, Ж. Делёза и других мыслителей. На этой основе сформулировано определение *образа* как способа бытия смысла и его становления во времени и пространстве, соединяющего мыслящее и мыслимое, внутреннее и внешнее, видимое и невидимое, актуальное и потенциальное, раскрывающегося в процессе восприятия как событие взаимодействия с сознанием зрителя.

Особое значение в рамках исследования приобретает разграничение понятий *образа религии* и *религиозного образа*. Образ религии определяется как изображение религии в культурном и социальном измерении — через институты, вероучения, обряды и поведение верующих. Религиозный образ, в свою очередь, соотносится с художественным выражением сакрального опыта, передающим запредельное средствами кинематографического языка. Это различие создает понятийную основу анализа, позволяя в дальнейшем выделить содержательные и выразительные характеристики образов религии в кино. В данном исследовании в качестве предмета анализа было выбрано именно понятие образа религии, поскольку в большинстве советских фильмов религия показана не как личный духовный опыт, а как внешний социокультурный феномен, подверженный идеологической трансформации. Такой подход обусловил необходимость анализа образа религии не с точки зрения религиозных переживаний героев и поиска трансцендентного смысла, а с опорой на исторические, политические, психологические и

художественные аспекты, определяющие особенности ее экранного воплощения.

Проведенная дифференциация религиоведческого, теологического и искусствоведческого подходов к изучению образов религии в кино позволила определить специфику каждого из них. Религиоведческий подход опирается на знание о различных религиозных традициях, их догматических и обрядовых особенностях, но при этом не сводится к простой проверке соответствия кинематографического образа конфессиональной достоверности. Основное внимание уделяется смысловым, культурным и мировоззренческим аспектам репрезентации религии в художественном тексте, а также ее социокультурным функциям и роли в структуре фильма. Теологический подход соотносит изображенное с догматическими установлениями конкретного вероучения, оценивая достоверность и соответствие канону. Искусствоведческий подход сосредоточен на выразительных средствах художественного языка — композиции, стилистике, символике, изобразительном ряде. Такое разграничение дает возможность рассматривать религиоведческий анализ как самостоятельную исследовательскую стратегию. Его основным преимуществом является междисциплинарность, создающая основу для всестороннего изучения образов религии в кино как сложных социокультурных феноменов.

В данном исследовании междисциплинарность религиоведения позволило интегрировать целый комплекс методов и исследовательских стратегий. Исторический подход предоставил возможность соотнести экранные образы с конкретными этапами культурной и политической жизни страны, выявить их связь с антирелигиозными кампаниями и государственными инициативами. Социологический подход способствовал рассмотрению религиозной тематики как показатель социальной принадлежности и характеристику отношений внутри религиозных сообществ. Психологический анализ помог понять внутренние конфликты героев, их сомнения в вере и поиск жизненных ориентиров. Аксиологический подход раскрыл систему ценностей социалистического общества, встроенную в киноповествование, и ее противопоставление религиозной картине мира. Культурологический подход позволил рассматривать образы религии в контексте культурного дискурса — через анализ критических отзывов, зрительских реакций и архивных материалов, что дало возможность выявить наиболее значимые для эпохи элементы религиозной тематики и проследить их влияние на художественные решения. Функциональный подход показал, как в кино переосмыслились мировоззренческие, ценностные, интегративные, коммуникативные, экзистенциальные и другие функции религии в контексте

антирелигиозной модели. Дополнительно анализ художественных средств выявил, каким образом визуальный ряд, монтажные решения и символика формировали оппозицию между религиозным мировоззрением и советской системой ценностей. Такое сочетание подходов позволило не только всесторонне рассмотреть образы религии, но и выявить закономерности их идеологического переосмысления, закреплённые в художественной форме.

Визуальные и композиционные приемы играли важную роль в формировании образов религии в советском кинематографе. В немых фильмах смысловые акценты передавались через мимику, пластику актеров и подчеркнуто гипертрофированные черты персонажей. Контраст светлого и темного пространства служил символическим выражением противопоставления религиозной архаики и социалистического обновления. Прием параллельного монтажа позволял сопоставлять религиозные ритуалы с трудовой деятельностью, подчеркивая противоположность бесполезных ритуалов и социально полезного труда. Визуальные метафоры, такие как изображение быстро движущегося поезда или смены времен года, отсылали к идее исторического прогресса и освобождения от догматических ограничений. В более поздние периоды возрастает внимание к психологической разработке внутреннего мира персонажей, что отражается в диалогах, раскрывающих идейное противостояние религиозного и социалистического мировоззрения.

Эти особенности художественного решения, в свою очередь, находили свое отражение и в реакции зрителей. Создаваемые в советском кинематографе образы религии оказывали заметное влияние на формирование общественных представлений о религии. В разные периоды в центре изображения оказывались различные аспекты, связанные с религией: религиозное невежество, социальная отсталость, моральные изъяны духовенства. Наряду с этим в отдельных направлениях, особенно в антисектантских фильмах 1960-х гг., активно формировались образы верующих как людей уязвимых, зависимых от давления религиозных лидеров и противопоставленных идеалам прогресса. Важную роль в закреплении подобных представлений играли кинопросмотры и последующие обсуждения, на которых зрители проговаривали основные идеологические акценты, заложенные в фильмах. В ходе этих обсуждений подчеркивалась отсталость религиозных взглядов, социальная опасность сектантских сообществ, их разобщающая роль и несоответствие научному мировоззрению советского общества. Зрители сами формулировали выводы о заблуждениях верующих, отсутствии у них критического мышления и необходимости борьбы с подобными явлениями. Так, образы религии не только транслировали идеологическую позицию, но и через коллективные обсуждения помогали

зрителям закреплять представление о религии как об опасном явлении для общества.

Одним из ключевых приемов формирования образов религии в советском кинематографе становится «смысловой параллелизм», при котором вербальные, невербальные и формальные кинематографические средства создают оппозицию между двумя мирами — религиозным и советским. В рамках этого принципа выделяются наиболее частые концепты: «сходство религиозной и советской символики», «оппозиция двух миров: отсталого и передового», «религия как противоположная революции сила», «религия как реакционная сила, враждебная политике СССР», а также концепт «священники — собрание пороков», в котором акцент делается на демонстрации нравственных изъянов духовенства. Помимо этого, определяются группы условно положительных образов, где религиозные персонажи либо борются против фашизма, либо проходят путь отречения от веры. Такая структура концептов обеспечивает внутреннюю организацию репрезентации религиозной тематики в советском кинематографе и отражает ее соответствие идеологическим задачам эпохи.

Эволюция кинематографических образов в контексте государственной политики носила неоднородный характер и в значительной степени определялась политико-идеологическими условиями конкретных периодов. В дореволюционный период кинематограф в России столкнулся с противоречивым отношением со стороны православной церкви, что объяснялось конфликтом между догматическими установками и масштабным культурным значением нового вида искусства. Учитывая то, что до 1917 г. православная церковь была частью государственного аппарата, она выполняла ключевые регулятивные функции в стране. Церковь формировала общественные нравственные нормы, курировала образование и цензуру и служила инструментом идеологического и социального контроля. Ее деятельность была направлена на сохранение стабильности, укрепление государственных устоев и защиты традиционных ценностей, что сделало ее тесно зависимой от власти. Многочисленные постановления Синода работали преимущественно в ограничительном ключе. В первую очередь не допускалось кощунственных действий со стороны нового вида искусства, под которым подразумевалось изображение святых лиц на экранах кинематографов.

В 1910-х гг., кроме запрета на изображения святых, появились ограничения и на изображения ангелов и православных святых. Также были введены запреты на киносъемку священнослужителей. Тем не менее, уже в начале XX века церковно-общественное мнение о «живой фотографии» стало

смягчаться. В отдельных случаях позволялось использование кинематографа в просветительских целях, таких как демонстрация фильмов антиалкогольной направленности. Во многом это связано с развитием самого кинематографа и временем, которое было необходимо духовенству для адаптации к новому виду искусства. Известно, что к нему со стороны религиозного сообщества изначально сложилось отношение как к светскому увеселению, но при всем при этом его преимущества в деле просвещения были очевидны. В дальнейшем кинематограф был на какое-то время взят на вооружение православной церковью. Однако развитие этого направления было прервано из-за смены власти и утраты церковью влияния на государственные процессы.

В истории Советского Союза особое место занимала борьба с религиозным мировоззрением, целью которой было формирование нового, коммунистического общества, основанного на марксистско-ленинской идеологии. Одним из наиболее эффективных инструментов для достижения этой цели оказалось искусство, особенно такое массовое и доступное, как кинематограф. Советское правительство осознавало огромный потенциал кино как средства массовой коммуникации и активно использовало его для распространения идеологических ценностей, начиная с первых лет существования нового государства.

Кинематограф в Советском Союзе с начала 1920-х гг. стал важным инструментом для распространения атеистического мировоззрения. Это соответствовало общей политике государства, направленной на подчинение всех сфер искусства коммунистической идее. Идеологи понимали силу кино как посредника между государством и массами и целенаправленно использовали его для достижения просветительских целей, внедряя атеистические идеи и критику религии через визуальные образы.

В первые годы советской власти начали выходить фильмы, высмеивающие церковные ритуалы, разоблачающие «чудеса» и показывающие попов-обманщиков. Игровое кино этого времени часто строилось на простых антирелигиозных схемах: православный священник жаден, корыстен, идеологически и финансово связан с зажиточными крестьянами, а его жертвами становятся доверчивые прихожане. В этом отношении кинематографический образ мусульманина по степени негативной окраски близок к образу православного верующего. Вместе с тем добавляется еще один акцент — мусульманские религиозные обряды и традиции изображаются как противоречащие интересам и задачам советского общества. Например, саботаж необходимой работы по сбору хлопка в поле во время Рамадана. Католические священники с самого начала развития советского кинематографа получают клеймо шпионов из-за связи с западом. Участие

католической церкви в политических заговорах против СССР будет неоднократно транслироваться в художественном кинематографе на протяжении 70 лет. Чуть позже к ним присоединятся собирательные образы протестантских проповедников, а в 60-х гг. и сектантские сообщества. В целом на характер и содержание кинопроизведений существенное влияние оказывали социально-политические процессы: раскулачивание, коллективизация, индустриализация и политика новой экономической ориентации. Религия воспринималась советской властью как фактор, препятствующий социальным преобразованиям, а в ряде случаев — как прямая политическая угроза, учитывая участие части духовенства в поддержке Белого движения. Эти политические конфликты, а также представление о вреде религиозных предрассудков для повседневной жизни советского общества находили отражение в кинематографе того времени.

В 1930-е гг. образ религии сохраняет карикатурный характер, однако по мере развития кинематографа авторы постепенно начинают переосмысливать сложившиеся подходы. Происходит отход от «лубочного» стиля и формируется интерес к новым темам и способам изображения религиозной проблематики на экране. Ближе к середине 30-х гг. на первое место выходит тема борьбы с фашизмом, по этой причине все чаще появляются фильмы с католическим духовенством. Усиливается антирелигиозная пропаганда: религиозные деятели все чаще изображаются как враги нового строя, пособники байства, буржуазии и колонизаторов.

Стоит отметить, что именно в 20-30-е гг. советского кинематографа было показано наибольшее количество конфессий на экране. Кроме многочисленных примеров, где показаны христианские и мусульманские образы, в кино можно было увидеть и традиции еврейского религиозного быта. В 20-30-е гг. был снят ряд фильмов, направленных на демонстрацию роли еврейской бедноты в революции и борьбу с антисемитизмом. В это время также были представлены фильмы о буддизме, шаманизме и старообрядцах. Тематическое разнообразие фильмов 1920–1930-х гг. отражает, с одной стороны, стремление авторов к поиску различных сюжетов и форм осмысления религиозной проблематики, а с другой — попытку агитационных структур охватить этнические группы малых республик, входивших в состав СССР. Об этом свидетельствует и тот факт, что большинство подобных фильмов оставались в прокате в национальных республиках на местных языках, не переводясь на русский.

С началом Великой Отечественной войны резкая критика религии в кино заметно ослабляется. Однозначно негативные религиозные персонажи с пороками практически исчезают из фильмов военного времени, уступая место

патриотическому повествованию. Политика страны привлекает религию на борьбу с фашизмом, и на какое-то время атеистическая пропаганда была фактически прекращена. Единичные примеры образов религии в фильмах военных лет показывают в основном лояльность к православию, но католичество и протестантизм остается под критическим фокусом из-за внешнеполитической обстановки в Европе.

В военное время активно снимаются фильмы на историческую тематику. Эпические фильмы, такие как «Александр Невский», «Иван Грозный», использовали образы религиозных деятелей для создания антагонистов главных героев, а также для демонстрации позиции царя, который формально сотрудничает с церковью, но при этом сохраняет «самодержавную» линию, что в общем отражало реальную политическую ситуацию в СССР тех лет.

После 1945 г., особенно с началом «холодной войны», усиливается идеологическое противостояние СССР с «буржуазным миром». В результате тема «реакционного духовенства Запада» становится одной из постоянных в советских фильмах: католические и протестантские священники часто показываются как шпионы, пособники националистов и фашистов, лицемеры или просто корыстные люди. В антирелигиозном ключе подчеркивается исторический факт сотрудничества отдельных католических и униатских священнослужителей с немецкими оккупантами, а также связи униатства с Ватиканом.

В конце 1940-х – начале 1950-х гг. формируется образ прогрессивного героя, противостоящего миру религиозной архаики. Священнослужители в этих сюжетах изображаются как силы, препятствующие распространению просвещения и научных знаний. Антирелигиозная кампания 60-х гг. продолжает этот дискурс, усиливая роль научных знаний в обществе. Стоит отметить, что пропаганда этого времени отличалась от 20-30-х гг. тем, что ранний атеизм был воинствующим, напористым, непримиримым к любым проявлениям религиозного, но не имеющим достаточной теоретической базы, позволяющей вести атеистические диспуты с верующими. В 60-х гг. атеизм приобрел черты академического статуса и был поставлен на фундамент науки, которая в это время процветала в самых разных отраслях и в первую очередь в освоении космоса. Теперь у пропагандистов было основание говорить, что Бога и в космосе нет, поэтому никто с неба за нами не следит. А вот такой резкий эволюционный скачок в науке сделал именно человек, что дает право называть его богом и творцом жизни. Человекоцентричность — одна из важных черт антирелигиозной политики. В ней прославляется человек-рабочий, человек-герой, человек-учитель. В рамках борьбы с религией в искусстве, в СМИ, в агитационной работе на первый план начинает выходить

образ просвещенного — человека-ученого. Не важно, к какой эпохе или стране принадлежит этот человек, если он борется против религиозного невежества в том месте, где он живет, значит он потенциально занял бы сторону научного прогресса будущего. При этом сами художественные образы могли создаваться без учета реальной биографии этих героев в пользу общей идеи.

Вторая важная черта образов религии этого периода, отраженная в кинематографе — это образ верующих, чье мировоззрение и образ жизни начинает интересовать идеологов, следующих принципу «врага нужно знать в лицо». Все чаще на экранах показывают религиозный быт, элементы богослужения, а также все чаще в диалогах озвучивается идейная конфронтация между советским человеком и представителем той или иной конфессии. Особенно ярко это проявилось в антисектантском кинематографе 60-х гг. В этот период образ верующего представлен в абсолютно негативном свете, без надежды на какие-либо изменения. Однако уже после антирелигиозной кампании Хрущева в конце 60-х – начале 70-х гг. в кино все чаще встречаются более сдержанные и осмысленные дебаты между наукой и религией, во время которых верующему позволяют высказать свою точку зрения. И хотя заведомо носитель религиозных идей является отрицательным персонажем, его мнение в фильме учитывается как данность.

Еще одним проявлением противоречивости образов религии в кинематографе 1950–1960-х гг. становится интерес к истории и культуре страны, неразрывно связанной с православной традицией. Этот интерес стимулирует творческие поиски молодой интеллигенции этого времени, одним из итогов которых становится фильм «Андрей Рублев», насыщенный эстетикой православного средневековья. Хотя религиозная тематика в картине преимущественно служит фоном для истории творческого пути иконописца, сам факт обращения к православной культуре вызвал у зрителей большой интерес.

1950-60-ые гг. можно назвать самым ярким и противоречивым этапом эволюции образов религии в фильмах. С одной стороны, советское кино продолжало оставаться мощным рупором идеологии: образы религии изображались в негативном ключе и становились объектом критики с позиций научного атеизма. Особой чертой этого времени становится осуждение религиозных меньшинств или сектантства. С другой стороны, «оттепель» позволила некоторым режиссерам выйти за рамки прямолинейной антирелигиозной пропаганды и создать более глубокие по форме и содержанию ленты, где религиозные мотивы звучали неоднозначно и привлекали внимание ищущей публики.

В 1970-х гг. происходит постепенный спад критики религии. В это время редко выходят фильмы, в которых образы религии выполняют важную функцию. В этот период появляются попытки отражать религиозные конфликты через внутренние драмы, поиски смысла жизни и сопоставление религиозной и научной картины мира на более глубоком философском уровне. Именно тогда в кинематографе начинают встречаться нейтральные и даже положительные образы верующих. С одной стороны, антирелигиозный дискурс сохраняется, с другой — кардинально меняются формы его подачи. В качестве оппонентов положительного героя-просветителя в кино теперь выступают представители духовенства, а не рядовые верующие, поскольку именно священнослужители обладают профессиональными знаниями в своей области и могут быть соперниками в аргументированной дискуссии. И хотя исход такого противостояния предопределен, новизна этих фильмов заключается в том, что верующим предоставляется возможность высказать свою позицию.

Для образов религии в кино 1980-х гг. сложно выделить единую тенденцию. В этот период продолжают выходить антиуниатские и антисектантские фильмы, сохраняются выпады в адрес православия и религии в целом. Однако именно во второй половине 1980-х гг. влияние идеологического контроля заметно ослабевает. Об этом свидетельствует появление картин, обращающихся к эзотерической и мистической тематике, что становится возможным в условиях духовной либерализации и общего курса на обновление. Однако при этом стоит отметить, что послабления не означали резкого изменения атеистического курса идеологии в сторону одобрения религиозного мировоззрения. Атеистический дискурс продолжался в партийных выступлениях вплоть до распада СССР. Советский кинематограф так же придерживался этой идеологической линии до завершения своей эпохи.

За советский период образы религии в отечественном кино претерпели существенные изменения. По своей глубине многие из них уже не сопоставимы с карикатурными образами священнослужителей, характерными для ранних советских фильмов. Вместе с тем эта эволюция не была повсеместной, вплоть до 1990-х гг. встречаются картины, в которых образы священников продолжают изображаться в упрощенной и схематичной манере, как носителей тех или иных пороков. Однако те изменения, которые все-таки произошли, объясняются сменой социально-политического контекста, совершенствованием мастерства режиссеров, работой художественных советов. Предположительно, одним из важных факторов, повлиявшим на качество изображения религии в отечественном кино следует считать интерес к научному исследованию религии. Институт научного атеизма занимался

исследованием различных аспектов религии, что позволяло формировать более глубокое понимание религиозных явлений и напрямую общаться с верующими. Сотрудники института с интересом делились своими знаниями и консультировали творческие группы по вопросам, связанным с религиозной тематикой. Такой углубленный подход помог ряду режиссеров избежать упрощенных и стереотипных изображений верующих. Вместо этого формировались образы, отражающие сложность и многозначность религиозных переживаний, что придавало фильмам большую выразительность и реалистичность.

Полученные результаты подтвердили гипотезу о том, что ключевым приемом репрезентации образов религии в отечественном художественном кино XX века стал смысловой параллелизм, выстраивающий оппозицию между религиозным мировоззрением и социалистической системой ценностей. Анализ обширного корпуса антирелигиозных фильмов показал, что на протяжении десятилетий этот прием служил основным инструментом идеологического воздействия. При всей эффективности данной стратегии работы отдельных режиссеров демонстрировали, что религиозная тема могла сохраняться в трансформированных формах, через символические образы или драматургию этического выбора. Эти элементы не подрывали идеологическую линию, но свидетельствовали о многообразии художественных решений даже внутри жестко регламентированного антирелигиозного кинематографа.

Список литературы и источников

1. Арзамаскин Ю. Н. Деятельность советского государства по пропаганде свободы исповедания ислама в СССР средствами кино в 1945-1966 гг. // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2018 (3). – № 3 (47) – С. 100-105.
2. Аригин Е. И. Вторжение религии в советский кинематограф: между «волшебным» и «вечностью» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2017. – № 3. – С. 311-321.
3. Аригин Е. И. Философия религии. Академическое введение в основные концепции и термины: учебное пособие для студентов специальности и направления «Религиоведение». – Владимир: Издательство ВлГУ, 2014. – 406 с.
4. Аристотель. Физика // Сочинения: в 4 т. – Т. 3. – Москва: Мысль, 1981. – 613 с.
5. Беляева-Сачук В. А., Трушкина Е. Ю. Бурятский буддизм в советском этнографическом кино 1920-1930-х гг. // Исторический курьер. – 2022. – № 5 (25). – С. 116-129.
6. Бергсон А. Материя и память // Творческая эволюция. Материя и память. – Минск: Харвест, 1999. – 1408 с.
7. Бернатоните А. В. Специфика еврейского национального характера в российском и советском кинематографе 1910-1940-х гг. // Томский журнал ЛИНГ и АНТР. – 2015. – № 2 (8). – С. 80-90.
8. Богемский Г. Ватикан и кино // Наука и религия. – 1972. – № 1. – С. 67-72.
9. В. И. Ленин об атеизме, религии и церкви / общая редакция А. Ф. Окулова; составители А. Андриенко, М. М. Персиц. – Москва: Мысль, 1980. – 405 с.
10. Васильцов К. С., Казурова Н. В. Светский и религиозный Стамбул в турецком кинематографе // Азия и Африка сегодня. – 2018. – № 9. – С. 73-79.
11. Винс Г. Тропой верности. – Санкт-Петербург: Библия для всех, 1997. – 305, [2] с.
12. Гаранов Ю. С. Христианские ценности в современном отечественном кинематографе: философский анализ: специальность 24.00.01. «Теория и история культуры»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Гаранов Юрий Сергеевич; Астраханский государственный университет. – Астрахань, 2014. – 17 с.
13. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Эстетика: в 4 т. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1968. – 312, [1] с.

14. Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 557 с.
15. Головнева Е. В., Головнев И. А. Шаманизм в советском антирелигиозном кинематографе 1920-1930-х гг. (на примере фильма «Игденбу» (1930) Амо Бек-Назарова) // Этнография. – 2022. – № 3 (17). – С. 197-219.
16. Гончарова Н. Ю. Общетеоретические основы изучения понятия «образ» // Вестник Вятского государственного университета. – 2012. – Т. 3. – № 2. – С. 33-37.
17. Горбачев О. В., Мазур Л. Н. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920-1980-х гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. – № 3 (1). – С. 40-52.
18. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века: русский кинематограф 10-х гг. и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х гг. – Москва, 2005. – 430, [1] с.
19. Гуревич П. С. Религиоведение: учебник для вузов. – М: Издательство Юрайт, 2025. – 573 с.
20. Гурьянов П. С. Антирелигиозная борьба большевиков в 1920–1930-е гг. при помощи кино // Общество: философия, история, культура. – 2018. – № 8. – С. 131-135.
21. Делёз Ж. Кино. – Москва: Ad Marginem, 2004. – 622 с.
22. Дриё Х. Кино, нация, империя. Узбекистан, 1919–1937 / перевод с французского В. Петрова. – Санкт-Петербург: Academic Studies Press; Библиороссика, 2023. – 468 с.
23. Друбек Н. Рождение кино в Российской империи и киноцензура // Вестник ВГИК. – 2017. – Т. 9. – № 4. – С. 8-21.
24. Друбек Н. Рождение кино в Российской империи и киноцензура // Вестник ВГИК. – 2018. – Т. 10. – № 1. – С. 8-19.
25. Духанин В. Н. Православие и мир кино. – Москва: Драккар, 2005. – 190 с.
26. Евлампиев И. И. Традиция исихазма в русской культуре: от Андрея Рублева до Андрея Тарковского // Verbum. – 2000. – № 2. – С. 80-95.
27. Егоров В. А. «Маленький Будда» Б. Бертолуччи и «Кундун» М. Скорсезе — новый ориентализм в эпоху Modernity // Кинематографические миры Старого и Нового света: от традиции до революции. – 2019. – С. 67-68.
28. Ермакова М. В. Образ православного священника в современном отечественном кинематографе // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. – 2011. – № 4 (41). – С. 105–116.

29. Зябликов А. В. Агиографические мотивы в советском кино 1930–1950-х гг. // Вестник Северного федерального университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. – 2017. – № 3. – С. 40-48.
30. Зябликов А. В. Мотивы христианского мученичества и подвижничества в советском героическом кинематографе // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 4–2. – С. 71–75.
31. Казин А. Л. Христианские смыслы в киноискусстве XX – начала XXI века. Образ и изображение // Временник Зубовского института. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2008. – № 2. – С. 94-117.
32. Казурова Н. В. Ислам и постреволюционный иранский кинематограф // Религиоведение. – 2012. – № 1. – С. 164-171.
33. Казурова Н. В. Кинематограф как инструмент культурной экспансии Ирана в странах мусульманского Востока // Asiatica: Труды по философии и культурам Востока. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2013. – Вып. 7. – С. 118-131.
34. Казурова Н. В. Роль ислама в формировании этнической и эстетической идентичности иранского кинематографа // Восток (Oriens). Афро-азиатские общества: история и современность. – 2012. – № 2. – С. 67-73.
35. Кант И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н. О. Лосского. – Москва: Академический проект, 2020. – 654 с.
36. Капорина Ю. В. Мотив мученичества в советском и постсоветском кинематографе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 1 (43). – С. 87–90.
37. Кино: советская кинематография. Кино на Западе и Востоке. Наше производство. Наши работники (режиссеры, актеры, операторы). Киношкола и кинообразование. Библиография. Иллюстрации. – Москва: Пролеткино, 1925. – 102, [2] с.
38. Ключева Л. Б. К проблеме трансцендентального кино. Исследование П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – № 4. – С. 73-88.
39. Костров А. В. Внутренняя и внешняя оппозиция в советском фильме «Аэроград» // Известия Иркутского государственного университета. Серия: История. – 2014. – Т. 9. – С. 150-155.
40. Кузьмин С. Л. Западно-монгольское восстание 1930 г. в защиту религии // Религиоведение. – 2015. – Т. 1. – С. 53-59.
41. Лебедев Н. А. Кинематограф в дореволюционной России. – Москва: Госкиноиздат, 1958. – 52 с.
42. Ленин, Сталин, партия о кино / составитель Н. Лебедев. – Москва; Ленинград: Искусство, 1938. – 104 с.

43. Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926): материалы к истории русского кино. – Ленинград: Academia, 1927. – 216 с.
44. Мараш Я. Н. Использование памятников культового искусства в атеистической пропаганде. – Минск: Полымя, 1980. – 40 с.
45. Медведь Е. Н. Кинематографические интерпретации образа Христа // Религия в меняющемся мире. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2012. – С. 165-174.
46. Мирошникова Е. М. Кооперационная модель государственно-церковных отношений: опыт и проблемы: монография. – Москва: Институт Европы РАН; Тула: Изд-во Тульского гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого, 2007. – 180, [1] с.
47. Миславский В. Н. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 3, ч. 2. – Харьков: Дом Рекламы, 2017. – 527 с.
48. Михельсон О. К., Поляков Н. С. Буддизм в западном кинематографе. Формирование образа и интерпретации // Вестник СПбГУ. – 2013. – Сер. 17. – Вып. 4. – С. 97-101.
49. Мойжес Л. Переосмысление мотива смерти в произведениях жанра киберпанк: религиозные тропы // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2015. – № 1 (33). – С. 269-296.
50. Морозов Е. М. Церковь и кинематограф: диалог или противостояние? // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2010. – Т. 11, № 1. – С. 172–179.
51. Морозов И. А. Корни древа: интерпретации архетипического образа «дерева» в современном кинематографе // Этнографическое обозрение. – 2012. – № 6. – С. 60-72.
52. Некрасова Е. С. «Запретное удовольствие» или новые возможности. Отношения кино и христианских церквей в конце XIX — начале XX века // О свободе совести и о религиозных объединениях: коллективная монография. – Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, 2024. – С. 145-200.
53. Норманская Ю. В. Образ украинской греко-католической церкви (УГКЦ) в советском антирелигиозном кинематографе (на примере к/ф «Иванна») // Наука и образование сегодня. – 2018. – № 2 (25). – С. 27-29.
54. Носачев П. Г. Репрезентация алхимии в современной медиакультуре // История и философия науки в эпоху перемен: сборник научных статей. – М: Русское общество истории и философии науки, 2018. – Т. 2. – С. 101-103.
55. О цензуре картин // Вся кинематография: настольная адресная и справочная книга / под ред. Ц. Ю. Сулиминского. – Москва: Чибрарио де Годэн, 1916. – С. 66–69.

56. Одинцов М. И. Веросповідні реформи в Советському Союзі і в Росії. 1985–1997 гг. – Москва: Російське об'єднання дослідників релігії, 2010. – 441, [1] с.
57. Орищенко С. С. «Монах и бес» как своевременный разговор о любви в фильме Николая Досталы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2017. – № 6. – С. 79–82.
58. Основы религиоведения: учебник для студентов и преподавателей вузов / [Ю. Ф. Борунков и др.]; под ред. И. Н. Яблокова. – Москва: Высшая школа, 2001. – 567, [1] с.
59. Островская Е. А. Религиозные идеологемы в южнокорейском кинематографе // Корея и Россия: общество, политика, история, культура: к 120-летию корееведения в СПбГУ. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2018. – С. 273–282.
60. Осыка Я. М., Борисов С. Н. Сакральное в современной культуре: о присутствии сакрального в современности посредством киноэкрана // Вестник БГТУ им. В. Г. Шухова. – 2014. – № 4. – С. 236–241.
61. Пальшкова М. А. Особенности атеистического дискурса в кинематографе «воинствующего безбожия» 1920-х гг. // Вестник ВГИК. – 2024. – Т. 16. – № 1 (59). – С. 41–57.
62. Перельштейн Р. М. Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60–80-х годов: специальность 17.00.03. «Кино-, теле- и другие экранные искусства»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Перельштейн Роман Максович; Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. – Москва, 2008. – 26 с.
63. Перельштейн Р. М. Видимый и невидимый мир в киноискусстве. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 208 с.
64. Петрушко В. И. Об эволюции политических взглядов униатского митрополита Андрея Шептицкого в годы Второй мировой войны // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Вып. 1. – № 19. – Москва: ПСТГУ, 2009. – С. 312–315.
65. Писманик М. Г. Религиоведение: учебное пособие. – Москва: Юнити-Дана, 2015. – 280 с.
66. Платон. Государство // Собрание сочинений: в 4 т. – Т. 3. – Москва: Мысль, 1994. – 654, [2] с.
67. Пожаров А. И. Трансформации христианского эсхатологического мифа в современном медиакультурном пространстве: специальность 24.00.01

- «Теория и история культуры»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Пожаров Алексей Игоревич; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. – Москва, 2016. – 26 с.
68. Поляков Н. С. Символизм мирового древа в современном Западном кинематографе // Евразийский союз ученых. – 2015. – № 8-3 (17). – С. 36-37.
69. Поляков Н. С. Фигура Иуды в западном кинематографе: эволюция образа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 3 (53), ч. III. – С. 153-157.
70. Попов В. А. Христианские коммуны Проханова // Наука и религия. – 1990. – № 7. – С. 48–51.
71. Преснякова Л. В. Церковь и кинематограф в дореволюционной России // Религиоведение. – 2009. – № 1. – С. 148-155.
72. Пронина Т. С. Религия как источник культурной идентичности в современной России // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Казань, 2015. – Т. 157, кн. 1. – С. 130–139.
73. Разумный А. Е. У истоков... Воспоминания кинорежиссера. – Москва: Искусство, 1975. – 144 с.
74. Ризаева А. С. Восток-Запад. Два вектора исламского кинематографа // От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского. – Москва: ГИИ, 2016. – С. 347-358.
75. Сазонов Д. И. «Религиозное диссидентство» как явление духовного возрождения в СССР в 60-80-х гг. XX века // Обсерватория культуры. – 2014. – № 1. – С. 137-141.
76. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: сборник документов и материалов. – 2-е изд., доп. – Москва: Искусство, 1973. – 242 с.
77. Смирнов М. Ю. Своевременное религиоведение. Вопросы теории и методологии российских исследований религии: монография. – Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2024. – 188 с.
78. Смирнов М. Ю., Бокова О. А., Антонов К. М. Философия религии и религиоведение: учебное пособие. – Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2017. – 115 с.
79. Советские художественные фильмы: аннотированный каталог. – Т. 4. – Москва: Искусство, 1961–1968. – 824 с.
80. Соколовский М. Кино и религия в условиях культурной коммуникации XX века: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Соколовский

Марек; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 1999. – 305 с.

81. Сучкова О. А. Законодательные реформы в сфере свободы совести в России на рубеже 1917–1918 гг. // XXVII Царскосельские чтения. Год педагога и наставника: материалы международной научной конференции, 18–19 апреля 2023 г., Санкт-Петербург: в 2 т. – Т. 2 / под общ. ред. Л. М. Кобриной. – Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 69-72.

82. Сучкова О. А. К вопросу об использовании слова «секта» в русскоязычном дискурсе // Труды IV Конгресса российских исследователей религии «Религия как фактор взаимодействия цивилизаций», Благовещенск, 24-28 сентября 2018 г. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2018. – С. 170-174.

83. Сучкова О. А. Обзор феноменологических концепций в книге С. Нолана «Фильм, Лакан и предмет религии: психоаналитический подход к анализу религиозного фильма» // XXVI Царскосельские чтения: Материалы международной научной конференции (19–20 апреля 2022 г.). – Том I. – Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2022. – С. 101-105.

84. Сучкова О. А. Образ религиозных меньшинств в России в контексте исторического дискурса // XXII Царскосельские чтения: Материалы Международной научной конференции (23–24 апреля 2018 г.). – Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2018. – С. 127-135.

85. Сучкова О. А. Отношения православной церкви и кинематографа в Российской империи // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2022. – № 1. – С. 124-137.

86. Сучкова О. А. Проблемные вопросы изучения темы «кино и религия» в работах западных исследователей // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2021. – № 1. – С. 163–180.

87. Сучкова О. А. Психоаналитический подход в исследовании религиозной тематики в кино // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2023. – Т. 24. – № 3-1. – С. 262-269.

88. Сучкова О. А. Репрезентация мифологемы Мирового дерева в контексте восточной и западной религиозной традиции на примере кинематографа // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы X Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием), Пермь, 15-17 октября 2020 г. – Ч. 1. – Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2020. – С. 443-450.

89. Трельч Э. Церковь и секта // Религия и общество: хрестоматия по социологии религии / сост. В. И. Гараджа, Е. Д. Руткевич. – Москва: Аспект Пресс, 1996. – С. 226–238.

90. Федоров А. В. Опыт герменевтического анализа советских аудиовизуальных медиатекстов антирелигиозной тематики на занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. – 2013. – № 7. – С. 78-94.
91. Федотов И. П. Встать! Суд идет! – Москва: Титул, 2006. – 333, [2] с.
92. Фолиева Т. А. «А в общем картина такая, что лучше бы ее не было»: к юбилею антирелигиозной кинокартины «Тучи над Борском» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. – 2021. – № 94. – С. 39-53.
93. Фолиева Т. А. Антирелигиозные фильмы и борьба с антисемитизмом в 20-30-х гг. XX в. в Советском Союзе // Народы и религии Евразии. – 2023. – № 1. – С. 93-102.
94. Фолиева Т. А. С. М. Эйзенштейн и ученики: антирелигиозная повесть «Каджана» К. К. Пипинашвили // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2023. – Т. 13, № 3. – С. 557-575.
95. Фомин В. И. Кино и власть: советское кино, 1965–1985 гг. – Москва: Материк, 1996. – 370, [1] с.
96. Хайдеггер М. О «Сикстинской Мадонне» // Исток художественного творения. – Москва: Академический проект, 2008. – 528 с.
97. Халилов В. М. Религия и церковь в кино США // США. Канада. Экономика – политика – культура. – 2017. – № 4. – С.106-120.
98. Халтурин Ю. Л. Каббала в современной массовой культуре // Новое в науке и образовании: материалы конференции / сост. и отв. ред. Ю. Н. Кондракова. – 2015. – С. 263-269.
99. Черкасов Н. К. Записки советского актера. – Москва: Искусство, 1953. – 392 с.
100. Чернышов А. В. Кино и религия: из истории взаимоотношения русского православия с кинематографией. 1897–1917. Ч. 1. – Липецк: Всесоюзное общество «Знание», 1977. – 96 с.
101. Шахов А. С. Ислам и кинематограф // История кино: современный взгляд (киноведение и критика): по материалам конференции. – Москва: Материк, 2004. – С. 128-134.
102. Шахов А. С. Киноэкран Арабского Востока: проблема радикального ислама // Вестник ВГИК. – 2017. – Т. 9. – № 2 (32). – С. 123-132.
103. Шахов А. С. Мелодрамы «Арабского Голливуда»: фактор ислама // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. – 2014. – № 3. – С. 222–227.

104. Шерстнев Г. Обличение приема: к прагматике звукового антирелигиозного фильма // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 2 (138). – С. 170-181.
105. Шпицберг И. А. Святой Василий Грязнов: защита подмосковных акул текстильной промышленности. – Москва: Научное общество «Атеист», 1925. – 32 с.
106. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / перевод с англ. А. Шульгат. – Москва: Des Esseintes Press, 2024. – 239 с.
107. Элбакян Е. С. «В отличие от теологии аксиомы в науке носят локальный, “технический” характер...» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2016. – №. 3 (34). – С. 190-199.
108. Элбакян Е. С. История религий: учебник для вузов. – Москва: Издательство Юрайт, 2025. – 257 с.
109. Яблоков И. Н. Религиозные отношения // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2011. – № 1. – С. 182-185.
110. Язькова В. Е. Модернизм и традиционализм: новые аспекты диалога католической церкви и светской культуры // Научно-аналитический вестник Института Европы РАН. – 2018. – № 3. – С. 179-185.
111. Янгиров Р. О русской рецепции экранных интерпретаций Евангелия // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 3. – С. 271-283.
112. Bell C. Art. – London: Chatto and Windus, 1913. – 202, [2] p.
113. Bird M. Film as hierophany // Horizons. – 1979. – Vol. 6. – No. 1. – P. 81–97.
114. Deacy C. Faith in film: Religious themes in contemporary cinema. – Aldershot: Ashgate, 2005. – 184 p.
115. Dwyer R. Filming the Gods: religion and Indian cinema. – London; New York: Routledge, 2006. – 208 p.
116. El Khachab W. Cinema as a Sacred Surface: Ritual Rememoration of Transcendence // Kinephanos: Journal of Media Studies and Popular Culture. – 2013. – Vol. 4. – P. 32–47.
117. Epstein J.: Critical essays and new translations / ed. by S. Keller, J. N. Paul. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. – 439 p.
118. Fraser P. Images of the Passion: The sacramental mode in film. – Westport, CT: Praeger Publishers, 1998. – 201 p.
119. Johnson R. What is cultural studies anyway? // Social Text. – 1986. – No. 16. – P. 47.
120. Johnston R. K. Reel Spirituality (Engaging Culture): Theology and film in dialogue. – Grand Rapids: Baker Academic, 2006. – 351 p.

121. Last R. A. Style-Sensitive Approach to Religion and Film // *Numen*. – 2012. – Vol. 59. – No. 5–6. – P. 545–563.
122. Lyden J. C. Film as religion: Myths, morals, and rituals. – New York: NYU Press, 2003.
123. Marsh C. Cinema and Sentiment: Film's Challenge to Theology. – Milton Keynes: Paternoster, 2004. – 162 p.
124. Martin J. W., Ostwalt C. E. Screening the sacred: Religion, myth, and ideology in popular American film. – Boulder: Westview Press, 1995. – 193 p.
125. Miles M. R. Seeing and believing: Religion and values in the movies. – Boston: Beacon Press, 1996. – 254 p.
126. Mitchell J. P. Theology // *Encyclopedia of Religion and Film* / ed. by E. M. Mazur. – Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011. – P. 423–429.
127. Mitchell J. P. Theology // *Encyclopedia of religion and film* / ed. by E. M. Mazur. – Santa Barbara: Abc-Clio, 2011. – P. 423–429.
128. Nolan S. Film, Lacan and the subject of religion: A psychoanalytic approach to religious film analysis. – London: Bloomsbury Publishing, 2009. – 254 p.
129. Plate S. B. Film and Religion // *Encyclopedia of Religion* / L. Jones, ed. in chief. – Vol. 5. – Detroit [etc.]: Macmillan Ref., 2005. – P. 3097–3103.
130. Reedy Solano J. Religion and Film: The Basics. – London; New York: Routledge, 2021. – 212 p.
131. Schrader P. Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer. – Oakland: University of California Press, 2018. – 232 p.
132. Telford W. R. Through a Lens Darkly: Critical Approaches to Film and Theology // *Cinéma Divinité: Religion, Theology and the Bible in Film*. – London: SCM Press, 2005. – P. 15–43.
133. Tsivian Yu. Censure Bans on Religious Subjects in Russian Film // In: F. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning (eds.). *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion. An Invention of the Devil: Religion and Early Cinema*. – Lausanne, 1992. – P. 71–80.
134. Wright M. Religion and film: An introduction. – London: I. B. Tauris, 2006. – 256 p.

Архивные материалы

135. «Берегись автомобиля». Режиссерский сценарий Э. Рязанова по одноименному литературному сценарию Э. Брагинского, Э. Рязанова // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 6, д. 28.
136. «Голубой экспресс» («Китайский экспресс», «Экспресс Нанкин-Сучжоу»). Режиссерский сценарий Л. Иерихонова и И. Трауберга, режиссер

- И. Трауберг; протоколы и переписка об утверждении сценария, постановке картины // ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 71.
137. «Житие святых сестер». Автор сценария А. Путинцев. Режиссер-постановщик С. Сергейчикова // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 6207.
138. «Ищу мою судьбу» («Противостояние», «Вера, Надежда, Любовь»). Авторы сценария Н. Ершов, Р. Буданцева. Режиссер-постановщик А. Манасарова // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 2720.
139. «Каан-Кэрадэ» («Крылатый бог»). Литературный и режиссерский сценарий В. Итина, режиссер В. Фейнберг; монтажные листы, перечень дополнительных съемок // ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 77.
140. «Кастусь Калиновский». Литературный и режиссерский сценарий Н. Витковского и А. Гольдмана, режиссер В. Гардин // ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 39.
141. «Марите» («Мария Мельникайте»). Литературный сценарий Ф. Кнорре // РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 5, д. 149.
142. «Наместник Будды». Востоккино, 1936 // ГФФ. Д. 9757.
143. «Сын Монголии» («Монголия», «На большой дороге»). Переписка о доработке и утверждении сценария, о постановке фильма; протокол приемки фильма // ЦГАЛИ. Ф. 257, оп. 16, д. 486.
144. «Тайны святого Юра». Авторы сценария В. Пидпалый, В. Добрычев. Режиссер-постановщик В. Пидпалый // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 6120.
145. «Тайны святого Юра». Режиссерский сценарий В. Пидпалого по одноименному литературному сценарию В. Пидпалого, В. Добрычева // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 6, д. 5815.
146. «У призраков в плену» («Анатомия чуда»). Автор сценария В. Копылец. Режиссер-постановщик А. Иванов // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 7149.
147. А. Луначарский. (О кинофильме «Крест и маузер»). Статья с упоминанием В. Гардина. Рукописная копия // ЦГАЛИ. Ф. 662, оп. 1, д. 156.
148. В. Павловский. «Государственный чиновник». Сценарий. Режиссерская разработка И. Пырьева // РГАЛИ. Ф. 631, оп. 3, д. 52.
149. Выступление на обсуждении фильма «Земля» в Художественном совете ВУФКУ // РГАЛИ. Ф. 2081, оп. 1, д. 353.
150. Главное управление по делам печати Министерства внутренних дел. По вопросу о порядке наблюдения за граммофонными пластинками и кинематографическими лентами // РГИА. Ф. 776, оп. 22, д. 33.
151. Дело фильма «Я, Франциск Скорина» (акты приемки фильма, заключения, отзывы и др. материалы). Автор сценария М. Садкович, режиссер Б. М. Степанов // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 4, д. 1418.

152. И. Прут, И. Пырьев. «Секретарь Райкома». Режиссерский сценарий // РГАЛИ. Ф. 2372, оп. 5, д. 52.
153. О введении государственной монополии на кинематографы // ГАРФ. Ф. 102, оп. 74, д. 74, ч. 1.
154. О воспрещении артисту Адельгейму гримироваться в достопоклоняемый образ Иисуса Христа при исполнении роли Уриэля Акоста // ГАРФ. Ф. 102, оп. 55, д. 57.
155. О воспрещении устройства зрелищ путем живой фотографии (кинематограф) священных изображений Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы и Угодников // ГАРФ. Ф. 102, оп. 55, д. 81.
156. О недопущении кинематографических представлений на тему «Рождение, жизнь и смерть Моисея» // РГИА. Ф. 797, оп. 82, д. 367.
157. Отдел Агитации и пропаганды ЦК РКП(б) (Комиссия при подотделе пропаганды по антирелигиозной работе) (1921–1923). Протокол заседания Комиссии. 14 декабря 1921 г. // РГАСПИ. Ф. 17, оп. 60, д. 158.
158. По определению Святейшего Синода о недозволении на будущее время при устройстве зрелищ показывать путем так называемой «живой фотографии» священного изображения Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы и других священных лиц // РГИА. Ф. 796, оп. 179, д. 4039.
159. По прошению акционерного общества «А. Ханжонкова и Ко» о разрешении снять в кинемо-картинах православные святыни // РГИА. Ф. 796, оп. 199, д. 135.
160. По прошению Корнилия Кречмера о разрешении ему в течение рождественских праздников показывать в принадлежащем ему кинематографе картины рождения, жития и смерти Господа Иисуса Христа // РГИА. Ф. 796, оп. 189, д. 8483.
161. Программа и аннотация фильма А. Пантелеева «Отец Серафим» // РГАЛИ. Ф. 2733, оп. 1, д. 1128.
162. Протокол № 4 от 29 января 1965 г., стенограмма заседания комитета по обсуждению фильмов: «Мать и мачеха», «Звезда Улугбека» и материалы к ним // РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 2, д. 36.
163. Списки кинокартин, разрешенных Главреперткомом и одобренных Отделом кино Главискусства; тематические списки кинокартин к политкампаниям // РГАЛИ. Ф. 645, оп. 1, д. 391.
164. Статьи, заметки о фильме А. Разумного «Комбриг Иванов» // РГАЛИ. Ф. 2972, оп. 1, д. 220.
165. Стенограмма встречи творческого коллектива художественного фильма «Люблю тебя, жизнь!» производства «Ленфильм» со студентами ленинградских вузов // ЦГАЛИ. Ф. 183, оп. 2, д. 22.

166. Стенограмма дискуссии АРРК по фильму В. Висковского «Третья жена муллы» // РГАЛИ. Ф. 2494, оп. 1, д. 185.
167. Стенограмма дискуссии АРРК по фильму В. Гардина «Кастусь Калиновский» // РГАЛИ. Ф. 2494, оп. 1, д. 156.
168. Стенограмма заседания Оргбюро Ленинградского отделения СРК СССР по обсуждению кинофильма «Тучи над Борском» // РГАЛИ. Ф. 2936, оп. 1, д. 463.
169. Стенограмма заседания секции по обсуждению доклада С. Гинзбурга о немых кинофильмах «Отец Сергей», «Поликушка» // РГАЛИ. Ф. 2923, оп. 1, д. 871.
170. Стенограмма заседания секции по обсуждению кинофильмов «Жатва» и «Каджана» // РГАЛИ. Ф. 2923, оп. 1, д. 81.
171. Стенограмма заседания секции по обсуждению сценария В. Соловьева «Конец света» // РГАЛИ. Ф. 2936, оп. 1, д. 669.
172. Стенограмма заседания сценарно-редакционной коллегии по обсуждению кинофильма «Конец света» // РГАЛИ. Ф. 2468, оп. 3, д. 144.
173. Стенограмма заседания Художественного совета от 21 августа 1962 года по обсуждению фильма «Грешница» // РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 4, д. 621.
174. Стенограмма заседания Художественного совета по обсуждению кинофильма «Конец света» // РГАЛИ. Ф. 2468, оп. 3, д. 143.
175. Стенограмма обсуждения кинофильма «Аэроград» // РГАЛИ. Ф. 631, оп. 2, д. 103.
176. Стенограмма обсуждения с читателями повести Н. Евдокимова «Грешница» // РГАЛИ. Ф. 618, оп. 17, д. 260.
177. Стенограмма обсуждения фильма «Тучи над Борском» активом городского штаба атеистов // РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 715.
178. Стенограмма обсуждения фильма «Тучи над Борском» научно-атеистическим работниками и пропагандистами // РГАЛИ. Ф. 2453, оп. 1, д. 717.
179. Стенограмма просмотра и обсуждения художественного фильма «Иванна» производства Киевской киностудии режиссера Б. Ивченко // ЦГАЛИ. Ф. 182, оп. 2, д. 84.
180. Стенограмма совместного заседания режиссерского, операторского и актерского секций по просмотру и обсуждению художественного фильма «Мичурин» режиссера А. Довженко // ЦГАЛИ. Ф. 182, оп. 2, д. 18.
181. Стенограмма творческого совещания секций научной и документальной кинематографии, посвященного вопросам атеистической пропаганды средствами кино // РГАЛИ. Ф. 2936, оп. 1, д. 986.
182. Тексты бесед на антирелигиозные темы // ЦГАЛИ. Ф. 293, оп. 5, д. 37.

183. Циркуляры по Департаменту общих дел, Медицинскому департаменту, Главному тюремному управлению и Департаменту полиции с приложением списков иностранцев, которым запрещен въезд в Россию, и списков русских подданных, утерявших заграничные паспорта // РГИА. Ф. 1282, оп. 3, д. 100.

Документы ЦК КПСС

184. Постановление ЦК КПСС «О крупных недостатках в научно-атеистической пропаганде и мерах ее улучшения». 7 июля 1954 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. – Т. 8: 1946–1955. – Москва: Политиздат, 1985. – С. 428–432.

Нормативно-правовые акты

185. Декреты Советской власти о Петрограде. 25 октября (7 ноября) 1917 г. – 29 декабря 1918 г. – Ленинград: Лениздат, 1986. – С. 205–206.

186. Собрание законодательства Российской Империи. Т. 14 // Свод уставов о предупреждении и пресечении преступлений, изд. 1890 г., ст. 145. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rus-sky.com/history/library/vol.14/vol.14.3.htm> (дата обращения: 23.12.2021).

Периодические издания

187. «Во имя Бога» («Шахсей-Вахсей») // Советский экран. – 15.09.1925. – № 26. – С. 10.

188. «Евреи» (из беседы с режиссером Л. Рошалем) // Ленинградская газета кино. – 19.04.1927. – № 16. – С. 3.

189. «Из-под сводов мечети» // Новый зритель. – 31.01.1928. – № 5. – С. 12.

190. «Сапоги всмятку» // Жизнь искусства. – 24.10.1922. – № 42. – С. 2.

191. «Хаз-пуш» // Кино. – 31.01.1928. – № 5. – С. 3.

192. Березницкий Я. «Крест и свастика» // Искусство кино. – 1960. – № 4. – С. 103-106.

193. Вакс Л. «Бегствующий остров» (на рабочем просмотре ВЦСПС) // Вечерняя Москва. – 28.01.1930. – № 22. – С. 3.

194. Веремеенко М. «Советское производство кино-картин в 1924–25 году» // Советское кино. – 1926. – № 1. – С. 5-6.

195. Ерофеев В. «Хозяин черных скал» // Кино-газета. – 15.01.1924. – № 3. – С. 2.

196. «За рамками повести» // Литературная газета. – № 23. – 21.02.1961. – С. 3.

197. Иезуитов Н. «Агитки эпохи гражданской войны» // Искусство кино. – 1940. – № 5. – С. 50.
198. «Из беседы В. И. Ленина с А. В. Луначарским» // Советское кино. – 1933 — № 1–2. – С. 10.
199. Инсаров-Вакс М. «Москва-Ташкент. На съемках в Узбекистане» // Советский экран. – 1928. – № 4. – С. 4.
200. «Как мы работали над „Мусульманкой“» // Советский экран. – 1925. – № 24. – С. 9–10.
201. «Когда пробуждаются мертвые» // Советское кино. – 1926. – № 8. – С. 30.
202. Колесникова Н. «Тропую грома» // Советская культура. – 09.06.1956. – № 67. – С. 3.
203. Королевич В. «Лицо национального кино-производства» // Советское кино. – 01.01.1927. – № 7. – С. 25–27.
204. «Красная армия на страже СССР» // Жизнь искусства. – 16.08.1927. – № 33. – С. 8.
205. Лебедев Н. «Хозяин черных скал» // Новый зритель. – 1924. – № 3. – С. 14.
206. «Лучше поздно, чем никогда» // Жизнь искусства. – 09.12.1928. – № 50. – С. 20.
207. Марголис Л. «Вместо рецензии (О „Кастусе Калиновском“» // Кино. – 18.12.1928. – № 51. – С. 4.
208. «Может ли духовенство посещать кинематограф?» // Петербургский листок. – 1909. – № 38. – 8 (21) февраля. – С. 2.
209. «Морока» // Вечерняя Москва. – 12.09.1925. – № 208. – С. 3.
210. Недоброво В. «Старые фильмы» // Жизнь искусства. – 3.08.1926. – № 31. – С. 19.
211. «Определение Святейшего Синода „О недозволении на будущее время...“» // Церковные ведомости. – 1898. – № 14–15. – С. 81.
212. «Отзыв о работах кинематографического общества „Русь“» // Исторический архив. – 1961. – № 3. – С. 278.
213. «Паук и муха» // Вечерняя Москва. – 16.06.1925. – № 134. – С. 3.
214. Пиотровский К. «Над Неманом рассвет» // Советская культура. – 22.09.1953. – № 35. – С. 3.
215. «Пропавшие сокровища» // Вечерняя Москва. – 13.11.1924. – № 260. – С. 3.
216. «Разные известия» // Вестник кинематографии. – 1914. – № 1 (81). – С. 33.
217. Рудман М. «Последний бек» // Семь дней («Правда Востока»). – 1929. – № 29. – С. 8–9.
218. «Слабый фильм о спорте» // Правда. – 13.06.1951. – № 164. – С. 3.

219. Солженицын А. «Фильм о Рублеве» // Вестник РХДС. – 1984. – № 141. – С. 137-144.
220. Херсонский Х. «Когда пробуждаются мертвые» // Правда. – 12.01.1927. – № 9. – С. 5.
221. Херсонский Х. «О пошлой фильме („За монастырской стеной“, ВУФКУ)» // Правда. – 14.03.1929. – № 60. – С. 4.
222. «Шахсей-Вахсей» // Советский экран. – 01.01.1926. – № 3. – С. 30.
223. Юренев Р. «Заговор обреченных» // Советское искусство. – 27.06.1950. – № 39. – С. 2.

Религиозные нормативно-правовые источники

224. Правило 24 Шестого Вселенского Собора, Трулльского иначе Пято-Шестого Собора // Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями. [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/175 (дата обращения: 23.12.2021).
225. Правило 51 Шестого Вселенского Собора, Трулльского иначе Пято-Шестого Собора // Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями. [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/202 (дата обращения: 23.12.2021).
226. Правило 62 Шестого Вселенского Собора, Трулльского иначе Пято-Шестого Собора // Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями. [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Nikodim_Milash/pravila-svjatyh-apostolov-i-vselenskih-soborov-s-tolkovanijami/213 (дата обращения: 23.12.2021).

Электронные ресурсы

227. Беседа с А.А. Тарковским и его женой Ларисой. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Corti.html> [дата обращения: 12.07.2024]
228. Лебедев Н. А. «Чудотворец», СССР, Севзапкино // Энциклопедия кино. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.km.ru/kino/encyclopedia/chudotvorets> (дата обращения: 18.07.2023).
229. Шкловский В. «Без полюса» // Кино-журнал АРК. – 1926. – № 1. [Электронный ресурс]. – URL: <https://chapaev.media/articles/6376> (дата обращения: 13.06.2025).

Приложение

Список фильмов

1. Агония: художественный фильм в 2 сериях / авторы сценария С. Лунгин, И. Нусинов; режиссер-постановщик Э. Климов. – Москва: Мосфильм, 1975. – 143 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Ll1Wdob2P1E> (дата обращения: 27.08.2025).
2. Александр Невский: художественный фильм / авторы сценария С. Эйзенштейн, П. Павленко; режиссеры-постановщики С. Эйзенштейн, Д. Васильев. – Москва: Мосфильм, 1938. – 111 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=IKskdbazW7w> (дата обращения: 27.08.2025).
3. Анафема: художественный фильм по рассказу А. И. Куприна «Анафема» / автор сценария Л. Соловьев; режиссер-постановщик С. Гиппиус. – Ленинград: Ленфильм, 1960. – 45 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PRdk1N6JoTk> (дата обращения: 27.08.2025).
4. Андрей Рублев: художественный фильм в 2 сериях / авторы сценария А. Тарковский, А. Кончаловский; режиссер-постановщик А. Тарковский. – Москва: Мосфильм, 1966–1969. – 186 мин, ч/б (с цветными эпизодами), зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=4JpnrdeOAcM>; <https://www.youtube.com/watch?v=x6kqlveBhVY> (дата обращения: 27.08.2025).
5. Армагеддон: художественный фильм / авторы сценария Л. Мищенко, Г. Менюк; режиссер-постановщик М. Израилев – Кишинев: Молдова-фильм, 1962. – 99 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zfwkVGI66s> (дата обращения: 27.08.2025).
6. Аэроград: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик А. Довженко. – Москва–Киев: Мосфильм, Украинфильм, 1935. – 82 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=JpkjdvLCHA0> (дата обращения: 27.08.2025).
7. Бай и батрак: художественный фильм по пьесе Х. Хакимзаде Ниязи «Бай и батрак» / режиссеры-постановщики Л. Файзиев, А. Гинцбург. – Ташкент: Ташкентская студия художественных и хроникальных фильмов, 1953. – 81 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=tFkI9XSyFKU> (дата обращения: 27.08.2025).

8. Бегствующий остров: художественный фильм / автор сценария К. Виноградская; режиссер-постановщик А. Разумный. – Москва, Совкино, 1929. – 78 мин, ч/б, нем. – Примечание: фильм не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/10166/annot/> (дата обращения: 03.08.2025).
9. Бегуны (Иже не имате...): художественный фильм / автор сценария Д. Смолин; режиссер-постановщик А. Чаргонин. – Москва, Торговый дом «Русь», 1918. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: фильм сохранился частично (3 части из 7), без титров; просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/47912162acb6c2bc17654535891763b4/> (дата обращения: 22.08.2024).
10. Бедняку впрок, кулаку в бок: художественный фильм / автор сценария Д. Гессен; режиссер-постановщик Я. Посельский. – Ленинград: Севзапкино, 1924. – 25 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gXZIwSt6-c> (дата обращения: 27.08.2025).
11. Белые голуби (Сектанты / За монастырской стеной): художественный фильм / автор сценария В. Гардин; режиссер-постановщик Н. Маликов. – Москва, Торговый дом «Русь», 1917–1918. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: фильм сохранился без титров; просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/d4755a8c40e422d11228df5ca0693f87/> (дата обращения: 08.03.2023).
12. Белый орел (Губернатор): художественный фильм по повести Л. Андреева «Губернатор» / авторы сценария О. Леонидов, Я. Уринов; режиссер-постановщик Я. Протазанов. – Москва: Межрабпомфильм, 1928. – 67 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0QQjldNOzZE> (дата обращения: 27.08.2025).
13. Берегись автомобиля: художественный фильм / авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов; режиссер-постановщик Э. Рязанов. – Москва: Мосфильм, 1966. – 89 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PGr-NddVue0> (дата обращения: 27.08.2025).
14. Бог войны: художественный фильм / авторы сценария Л. Гольденвейзер, Е. Дзиган; режиссер-постановщик Е. Дзиган. – Тифлис: Госкинопром Грузии, 1929. – 64 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение

- (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=dt dwugLpIng> (дата обращения: 27.08.2025).
15. Борис Годунов: художественный фильм по трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» / автор сценария и режиссер-постановщик С. Бондарчук. – Прага–Берлин–Варшава–Москва: Баррандов, Allianz Filmproduktion, Zeroli Filmove, Мосфильм, 1986. – 148 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=41B6WMx8zKQ> (дата обращения: 27.08.2025).
16. Буревестники (Перед бурей): художественный фильм / автор сценария Ш. Дадияни; режиссеры-постановщики Ш. Дадияни, К. Марджанов. – Тифлис, Госкинопром Грузии, 1924. – 40 мин, ч/б, нем. – Примечание: фильм не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/13471/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).
17. В дебрях быта (Кто виноват): художественный фильм / автор сценария Д. Чижевский; режиссер-постановщик А. Разумный. – Москва, Пролеткино, 1924. – 1200 м (~45 мин), ч/б, нем. – Примечание: фильм не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/short/movie/sov/8616/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).
18. В людях: художественный фильм по повести М. Горького «В людях» / авторы сценария И. Груздев, М. Донской; режиссер-постановщик М. Донской. – Москва: Союздетфильм, 1938. – 98 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=yyI2K6KvG6Y> (дата обращения: 27.08.2025).
19. Венчал их Сатана: художественный фильм по роману В. Крыжановской-Рочестер «Адские чары» / автор сценария В. Крыжановская-Рочестер; режиссер-постановщик В. Висковский. – Петроград: ателье «Эра» (серия «Русская золотая серия»), 1917. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: фильм сохранился частично (5 частей из 6), без титров; просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/62ef2dd8caa3cdeaa9f664d3d7d7c125/> (дата обращения: 01.04.2023).
20. Во имя Бога (Шахсей-Вахсей): художественный фильм / автор сценария П. Бляхин; режиссер-постановщик А.-М. Шарифзаде. – Баку, Азербайджанское фотокиноуправление (Госкинофабрика), 1925. – 57 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Os1PXHeUbig> (дата обращения: 27.08.2025).

21. Все остается людям: художественный фильм по пьесе С. Алешина «Все остается людям» / автор сценария С. Алешин; режиссер-постановщик Г. Натансон. – Ленинград: Ленфильм, 1963. – 100 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=pU-geu1WRH0> (дата обращения: 27.08.2025).
22. Встреча у старой мечети: художественный фильм / автор сценария О. Осетинский; режиссер-постановщик С. Хамидов. – Душанбе: Таджикфильм, 1969. – 87 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=PE_5JBVCymY (дата обращения: 27.08.2025).
23. Георгий Саакадзе: художественный фильм в 2 сериях по роману А. Антоновской «Великий Моурави» / авторы сценария А. Антоновская, Б. Черный; режиссер-постановщик М. Чиаурели. – Тбилиси: Тбилисская киностудия, 1942–1943. – 184 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=vIF0eyLyP1A> (дата обращения: 27.08.2025).
24. Голубой экспресс: художественный фильм по пьесе С. Третьякова «Рычи, Китай!» / авторы сценария Л. Иерихонов, И. Трауберг; режиссер-постановщик И. Трауберг. – Ленинград: Совкино, 1929. – 62 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=wjmeHpeOOuI> (дата обращения: 27.08.2025).
25. Государственный чиновник: художественный фильм / автор сценария В. Павловский; режиссер-постановщик И. Пырьев. – Москва: Союзкино, 1931. – 71 мин, ч/б, нем. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам: РГАЛИ. Ф. 631, оп. 3, д. 52 («В. Павловский. „Государственный чиновник“. Сценарий. Режиссерская разработка И. Пырьева»).
26. Грешница: художественный фильм по повести Н. Евдокимова «Грешница» / автор сценария Н. Евдокимов; режиссеры-постановщики Ф. Филиппов, Г. Егиазаров. – Москва: Мосфильм, 1962. – 88 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=vaI1KQaJ0Ak> (дата обращения: 27.08.2025).
27. Григорий Сковорода: художественный биографический фильм / авторы сценария И. Кавалеридзе, Н. Петренко; режиссер-постановщик И. Кавалеридзе. – Киев: Киностудия им. А. Довженко, 1959. – 88 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8I-rSykdXeA> (дата обращения: 27.08.2025).
28. Девьи горы (Легенда об антихристе): художественный фильм по рассказу Е. Чирикова «Девьи горы» (сборник «Волжские легенды») / автор сценария Е. Чириков; режиссер-постановщик А. Санин. – Москва: Торговый дом

«Русь», 1918–1919. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: сохранился частично (4 части); просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL:

<https://daydreams.museum/film/9993daeca17b2d5d3bef538661157f1e/> (дата обращения: 08.04.2023).

29. Дитя большого города (Девушка с улицы): художественный фильм / автор сценария А. Вознесенский; режиссер-постановщик Е. Бауэр. – Москва: АО А. Ханжонков, 1914. – 37 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=DXj3Lg-JTU8> (дата обращения: 27.08.2025).

30. До последней минуты: художественный фильм / автор сценария В. Беляев; режиссер-постановщик В. Исаков. – Одесса: Одесская киностудия, 1973. – 96 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=t17nJMs4LvU> (дата обращения: 27.08.2025).

31. Доктор Вера: художественный фильм по повести Б. Полевого «Доктор Вера» / авторы сценария Д. Вятч-Бережных, А. Леонтьев, Б. Полевой; режиссер-постановщик Д. Вятч-Бережных. – Москва: Мосфильм, 1967. – 90 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=t9sk5DxuuJk> (дата обращения: 27.08.2025).

32. Достигаев и другие: художественный фильм по пьесе М. Горького «Достигаев и другие» / авторы сценария Ю. Музыкант, Н. Рашевская; режиссеры-постановщики Ю. Музыкант, Н. Рашевская. – Ленинград: Ленфильм, 1959. – 101 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=5YNM4w5HtFM> (дата обращения: 27.08.2025).

33. Евгения Гранде: художественный фильм по роману О. де Бальзака «Евгения Гранде» / автор сценария и режиссер-постановщик С. Алексеев. – Москва: Мосфильм, 1960. – 101 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VBGcKYSm9Xk> (дата обращения: 27.08.2025).

34. Его превосходительство (Губернатор и сапожник): художественный фильм / авторы сценария В. Строева, С. Рошаль; режиссер-постановщик Г. Рошаль. – Минск: Белгоскино, 1927. – 66 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Zx8IBn17opM> (дата обращения: 27.08.2025).

35. Жили-были старик со старухой: художественный фильм / авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид; режиссер-постановщик Г. Чухрай. – Москва: Мосфильм, 1964. – 139 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное):

видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=DL_Rb4G2me4; <https://www.youtube.com/watch?v=R1tmmEE9QkQ> (дата обращения: 27.08.2025).

36. Житие святых сестер: художественный фильм по роману М. Вовчок «Записки причетника» / автор сценария А. Путинцев; режиссер-постановщик С. Сергейчикова. – Одесса: Одесская киностудия, 1982. – 79 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=7cymMgceShE> (дата обращения: 27.08.2025).

37. Журавушка: художественный фильм по повести М. Алексеева «Хлеб — имя существительное» / автор сценария Д. Василиу; режиссер-постановщик Н. Москаленко. – Москва: Мосфильм, 1968. – 85 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=3dNeGOBN_L8 (дата обращения: 27.08.2025).

38. За монастырской стеной: художественный фильм / авторы сценария А. Усатюк, Н. Ятченко, Б. Шаранский; режиссер-постановщик П. Чардынин. – Одесса, ВУФКУ, 1928. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/11867/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).

39. Заговор обреченных: художественный фильм по пьесе Н. Вирты «Заговор обреченных» / автор сценария Н. Вирта; режиссер-постановщик М. Калатозов. – Москва: Мосфильм, 1950. – 103 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fuR255U2SQA> (дата обращения: 27.08.2025).

40. Закон гор (Кровавая месть): художественный фильм / авторы сценария Б. Абай, Б. Михин; режиссер-постановщик Б. Михин. – Тифлис: Госкинопром Грузии, 1927. – 62 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=YT87jjP5rk> (дата обращения: 27.08.2025).

41. Застава в горах: художественный фильм / авторы сценария М. Вольпин, Н. Эрдман; режиссер-постановщик К. Юдин. – Москва: Мосфильм, 1953. – 104 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0oI1l4vv63g> (дата обращения: 27.08.2025).

42. Звезда Улугбека: художественный фильм по пьесе М. Шейхзаде «Мирзо Улугбек» / автор сценария М. Шейхзаде; режиссер-постановщик Л. Файзиев. – Ташкент: Узбекфильм, 1964. – 98 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ruqAxGuIqxqA> (дата обращения: 27.08.2025).

43. Звенигора (Заколдованное место): художественный фильм / авторы сценария — М. Йогансен, Ю. Тютюнник; режиссер-постановщик А. Довженко. — Одесса: Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ), 1927. — 78 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. — Изображение (движущееся; двухмерное): видео. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=cMyRcY5sTr0> (дата обращения: 27.08.2025).
44. Земля: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик А. Довженко. — Киев: Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ), 1930. — 76 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. — Изображение (движущееся; двухмерное): видео. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=u1QbXeZEnPc> (дата обращения: 28.08.2025).
45. Зигмунд Колосовский: художественный фильм / автор сценария И. Луковский; режиссеры-постановщики С. Навроцкий, Б. Дмоховский. — Киев: Киевская киностудия, 1946. — 78 мин, ч/б, зв. — Изображение (движущееся; двухмерное): видео. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=TQwxQMw7iPo> (дата обращения: 28.08.2025).
46. Иван Грозный: художественный фильм в 2 сериях — 1 серия / автор сценария и режиссер-постановщик С. Эйзенштейн. — Алма-Ата—Москва: ЦОКС, Мосфильм, 1944. — 95 мин, ч/б, зв. — Изображение (движущееся; двухмерное): видео. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=jJmsV10MTJE> (дата обращения: 28.08.2025).
47. Иван Франко: художественный фильм / автор сценария Л. Смилянский; режиссер-постановщик Т. Левчук. — Киев: Киевская студия художественных фильмов, 1956. — 98 мин, ч/б, зв. — Изображение (движущееся; двухмерное): видео. — Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=HLXnp_pwbC8 (дата обращения: 28.08.2025).
48. Иванна: художественный фильм по повести В. Беляева «Побег из „Цитадели“» / автор сценария В. Беляев; режиссер-постановщик В. Ивченко. — Киев: Киностудия им. А. Довженко, 1959. — 90 мин, ч/б, зв. — Изображение (движущееся; двухмерное): видео. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=B5zGiXrFWow> (дата обращения: 28.08.2025).
49. Из-под сводов мечети: художественный фильм / автор сценария В. Собберей, К. А. Гертель; режиссер-постановщик К. А. Гертель. — Ташкент: Узбекгоскино, 1928. — 64 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. — Изображение (движущееся; двухмерное): видео. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=aG3ipHaftyk> (дата обращения: 28.08.2025).
50. Искупление чужих грехов: художественный фильм по повести В. Сычевского «Вернись, Ружена» / автор сценария В. Сычевский; режиссер-постановщик В. Пидпалый. — Киев: Киностудия им. А. Довженко,

1978. – 87 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ng2eFVzjUuc> (дата обращения: 28.08.2025).

51. Ищу мою судьбу: художественный фильм по роману Н. Ершова «Вера, Надежда, Любовь» / авторы сценария Р. Буданцева, Н. Ершов; режиссер-постановщик А. Манасарова. – Москва: Мосфильм, 1974. – 95 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=6PqUQvimCvs> (дата обращения: 28.08.2025).

52. Каан-Кэрэдэ (Крылатый бог): художественный фильм по повести И. Итина / автор сценария В. Фейнберг; режиссер-постановщик В. Фейнберг. – Ленинград, Совкино, 1929. – 62 мин, ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/9492/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).

53. Каджана: художественный фильм по роману Н. Ломоури «Каджана» / авторы сценария К. Пипинашвили, К. Гогодзе; режиссер-постановщик К. Пипинашвили. – Тбилиси: Тбилисская киностудия, 1941. – 70 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://vkvideo.ru/video139945015_456240969 (дата обращения: 28.08.2025).

54. Кастусь Калиновский: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик В. Гардин. – Минск–Ленинград: Белгоскино, 1928. – 72 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Czlv2jSB4qw> (дата обращения: 28.08.2025).

55. Когда женщина оседлает коня: художественный фильм / авторы сценария М.-Г. Аймедова, Х. Нарлиев; режиссер-постановщик Х. Нарлиев. – Ашхабад: Туркменфильм, 1974. – 91 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Cnw9dfwFUd0> (дата обращения: 28.08.2025).

56. Когда пробуждаются мертвые: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик А. Дмитриев. – Москва: Госвоенкино, 1926. – 67 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zcxvRDZYDpI> (дата обращения: 28.08.2025).

57. Колокол Саята: художественный фильм / автор сценария Д. Холендро; режиссер-постановщик Ю. Агзамов. – Ташкент: Узбекфильм, 1966. – 90 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Gq0M8QC_I2c (дата обращения: 28.08.2025).

58. Комбриг Иванов: художественный фильм по повести Г. Лелевича «Повесть о комбриге Иванове» / авторы сценария Б. Волин, Г. Лелевич, С. Родов; режиссер-постановщик А. Разумный. – Москва: Пролеткино, 1923. – 52 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=P6RB96ZVGQk> (дата обращения: 27.08.2025).
59. Комета: художественный фильм по пьесе А. Рахманкулова «Пучина» / автор сценария В. Туркин; режиссер-постановщик В. Инкижинов. – Ялта, Востоккино, 1929. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/3109/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).
60. Конец атамана: художественный фильм / автор сценария А. Кончаловский, Э. Тропинин, А. Тарковский; режиссер-постановщик Ш. Айманов. – Алма-Ата: Казахфильм, 1970. – 145 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nnv7sDDwIuU> (дата обращения: 28.08.2025).
61. Конец света: художественный фильм / автор сценария В. Соловьев; режиссер-постановщик Б. Бунеев. – Москва: Киностудия им. М. Горького, 1962. – 85 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=izpDPyIhoYo> (дата обращения: 28.08.2025).
62. Королева бензоколонки: художественный фильм / автор сценария П. Лубенский; режиссер-постановщик Н. Литус, А. Мишуринов. – Киев: Киевская киностудия им. А. Довженко, 1962. – 78 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=eD4MGIPVIKA> (дата обращения: 28.08.2025).
63. Костер бессмертия: художественный фильм / автор сценария И. Луковский, А. Народицкий; режиссер-постановщик А. Народицкий. – Киев: Киевская студия художественных фильмов, 1955. – 97 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=y_5ykH-xe3A (дата обращения: 28.08.2025).
64. Красные листья: художественный фильм / авторы сценария А. Кулешов, А. Кучар; режиссер-постановщик В. Корш-Саблин. – Минск: Беларусьфильм, 1958. – 85 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UQl06RqG0gY> (дата обращения: 28.08.2025).
65. Крейсер «Варяг»: художественный фильм / автор сценария Г. Гребнер; режиссер-постановщик В. Эйсымонт. – Москва: Союздетфильм, 1946. –

92 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=s3or0DRS_uc (дата обращения: 28.08.2025).

66. Крест и маузер: художественный фильм / автор сценария Л. Никулин; режиссер-постановщик В. Гардин. – Москва: Госкино, 1925. – 80 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UOP80FURow4> (дата обращения: 28.08.2025).

67. Кривой рог: художественный фильм / автор сценария С. Ермолинский; режиссер-постановщик А. Гавронский. – Москва, Госвоенкино, 1928. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/9415/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).

68. Крупная неприятность (Золотая колесница): художественный фильм / автор сценария А. Попов; режиссеры-постановщики А. Попов, М. Каростин. – Москва: Союзкино, 1930. – 66 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=z9e0tYtTeQc> (дата обращения: 28.08.2025).

69. Лгушие Богу (Хлысты / В трущобах Москвы): художественный фильм / автор сценария Н. Виноградов; режиссер-постановщик А. Чаргонин. – Москва: Торговый дом «Русь», 1917. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: сохранился частично (3 части из 5); просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/9d4649f2265697e10fe5b0c730ab730b/> (дата обращения: 06.03.2023).

70. Легенда о княгине Ольге: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик Ю. Ильенко. – Киев: Киностудия им. А. Довженко, 1983. – 128 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=vWe5TYQCcm0> (дата обращения: 28.08.2025).

71. Легенда о Сурамской крепости: художественный фильм по повести Д. Чонкадзе «Сурамская крепость» / автор сценария В. Гигашвили; режиссеры-постановщики С. Параджанов, Д. Абашидзе. – Тбилиси: Грузия-фильм, 1984. – 84 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Ih4yG4fNBf0> (дата обращения: 28.08.2025).

72. Личное дело (Тревожные гудки): художественный фильм / автор сценария А. Чирков; режиссер-постановщики Г. Васильев, С. Васильев. – Ленинград: Ленсоюзкино, 1932. – [продолж. неуст.], ч/б, нем., титры на русском языке. – Примечание: фильм утрачен в годы войны; просмотр

- доступен в виде восстановленных статичных кадров. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PLNZ-TwIzCs> (дата обращения: 27.08.2025).
73. Луч смерти: художественный фильм / автор сценария В. Пудовкин; режиссеры-постановщики В. Пудовкин, Л. Кулешов. – Москва: Госкино (1-я фабрика Госкино), 1925. – 106 мин, ч/б, нем. – Примечание: сохранился без 4-й части. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=AUNAThlXziI> (дата обращения: 28.08.2025).
74. Люблю тебя, жизнь: художественный фильм / автор сценария М. Берестинский; режиссер-постановщик М. Ершов. – Ленинград: Ленфильм, 1960. – 83 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=vtWruvFw-Z8> (дата обращения: 28.08.2025).
75. Марионетки: художественный фильм / авторы сценария В. Швейцер, Я. Протазанов; режиссеры-постановщики Я. Протазанов, П. Подобед. – Москва: Межрабпомфильм, 1933. – 97 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=lu9PxqPuPx8> (дата обращения: 28.08.2025).
76. Марите: художественный фильм / автор сценария Ф. Кнорре; режиссер-постановщик В. Строева. – Москва: Мосфильм, 1947. – 85 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=qX6P_XGVOZc (дата обращения: 28.08.2025).
77. Мертвый сезон: художественный фильм / авторы сценария В. Владимиров, А. Шлепянов; режиссер-постановщик С. Кулиш. – Ленинград: Ленфильм, 1968. – 138 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=kg7XZBS5P6I> (дата обращения: 28.08.2025).
78. Михайло Ломоносов: телевизионный фильм в 9 сериях – 1 серия / авторы сценария Л. Нехорошев, О. Осетинский; режиссер-постановщик А. Прошкин. – Москва: Мосфильм, 1984–1986. – 71 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=lMdsieMVWwE> (дата обращения: 28.08.2025).
79. Михайло Ломоносов: художественный фильм / автор сценария Л. Рахманов; режиссер-постановщик А. Иванов. – Ленинград: Ленфильм, 1955. – 104 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=W3BHGAKeKrE> (дата обращения: 28.08.2025).
80. Морока (Две силы): художественный фильм / автор сценария Д. Руденский; режиссер-постановщик Е. Иванов-Барков, Ю. Тарич. – Москва: Госкино (3-я фабрика), 1925. – 69 мин, нем., титры на русском языке. –

Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/live/movies/17480/moroka-dve-sily> (дата обращения: 28.08.2025).

81. Мусульманка (Дочь Керима): художественный фильм / автор сценария Д. Бассалыго; режиссер-постановщик Д. Бассалыго. – Москва–Ташкент: Пролеткино; Бухкино (Узбекгоскино), 1925. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/89537/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).

82. Над Неманом рассвет: художественный фильм / авторы сценария Ю. Балтушис, Е. Габрилович; режиссер-постановщик А. Файнциммер. – Каунас–Москва: Литовская киностудия; Мосфильм, 1953. – 86 мин, цв., зв. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам: РГАЛИ. Ф. 2450, оп. 2, д. 967 («Ю. Балтушис, Е. Габрилович. „Над Неманом рассвет“. Режиссерский сценарий»).

83. Наместник Будды: художественный фильм / автор сценария П. Бляхин; режиссер-постановщик Е. Иванов-Барков. – Ялта: Востокфильм, 1936. – [продолжительность не установлена], ч/б, зв. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам: РГАЛИ. Ф. 631, оп. 9, д. 359 («П. А. Бляхин. „Наместник Будды“. Киносценарий»).

84. Начало: художественный фильм / авторы сценария Г. Панфилов, Е. Габрилович; режиссер-постановщик Г. Панфилов. – Ленинград: Ленфильм, 1970. – 86 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=9HQtUjISnI> (дата обращения: 28.08.2025).

85. Не имеющий чина: телевизионный фильм в 3 сериях – 1 серия / авторы сценария Б. Шапиро-Тулин, Э. Вериги; режиссер-постановщик О. Воронцов. – Екатеринбург: Свердловская киностудия по заказу Гостелерадио СССР, 1985. – 67 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1MDccDlaxjk> (дата обращения: 28.08.2025).

86. Невеста: художественный фильм по рассказу А. П. Чехова «Невеста» / автор сценария И. Кокорева; режиссеры-постановщики Г. Никулин, В. Шредель. – Ленинград: Ленфильм, 1956. – 82 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=TsNZQ_yVRY4 (дата обращения: 28.08.2025).

87. О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне: художественный фильм по басне Д. Бедного «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне» / автор сценария Н. Преображенский; режиссеры-постановщики Н. Преображенский, А. Аркатов. – Москва, Московский

кинокомитет, 1918. – 27 мин, ч/б, нем. – Примечание: сохранился частично; просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/c3dd59495e789c5cca2a0da691f3de50/> (дата обращения: 02.08.2023).

88. Овод: телевизионный фильм в 3 сериях по роману Э. Войнич «Овод» / авторы сценария В. Фрид, Ю. Дунский; режиссер-постановщик Н. Мащенко. – Киев: Киностудия им. А. Довженко, 1980. – 210 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Mx4yIsbb0Us> (дата обращения: 28.08.2025).

89. Овод: художественный фильм по роману Э. Войнич «Овод» / автор сценария Е. Габрилович; режиссер-постановщик А. Файнциммер. – Ленинград: Ленфильм, 1955. – 97 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=xhY5y_IWT0s (дата обращения: 28.08.2025).

90. Овод: художественный фильм по роману Э. Войнич «Овод» / авторы сценария В. Шкловский, К. Марджанов; режиссер-постановщик К. Марджанов. – Тифлис: Госкинопром Грузии, 1928. – 77 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://vk.com/video668410682_456240391 (дата обращения: 28.08.2025).

91. Одержимый: художественный фильм / автор сценария И. Султанов; режиссер-постановщик З. Сабитов. – Ташкент, Узбекфильм, 1966. – [продолжительность не установлена], ч/б, зв. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/4666/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).

92. Олеко Дундич: художественный фильм по пьесе А. Ржешевского и М. Каца «Олеко Дундич» / авторы сценария Л. Луков, А. Исакович; режиссер-постановщик Л. Луков. – Белград–Москва: Avala Film; Киностудия им. М. Горького, 1958. – 115 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VB7Xv7Rthso> (дата обращения: 28.08.2025).

93. Олекса Довбуш: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик В. Иванов. – Киев: Киностудия им. А. Довженко, 1959. – 90 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=x-60gwAa46o> (дата обращения: 28.08.2025).

94. Орленок: художественный фильм / авторы сценария В. Монастырский, К. Семенов; режиссер-постановщик Э. Бочаров. – Одесса: Одесская киностудия, 1957. – 78 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=bm-cQlnUAEA> (дата обращения: 28.08.2025).

95. Отец Серафим: художественный фильм / автор сценария Д. Зарин; режиссер-постановщик А. Пантелеев. – Москва–Петроград: Арт-Экран, Севзапкино, 1922. – 54 мин, ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам: РГАЛИ. Ф. 2733, оп. 1, д. 1128 («Программа и аннотация фильма А. П. Пантелеева „Отец Серафим“»).
96. Отец Сергей: художественный фильм по повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» / авторы сценария А. Волков, Н. Эфрос; режиссер-постановщик Я. Протазанов. – Москва: Товарищество И. Ермольева, 1918. – 112 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=MoA2YpOa6F8> (дата обращения: 28.08.2025).
97. Паук и муха (Самогон — враг народа): художественный фильм / авторы сценария Н. Галкин, Л. Сухаребский; режиссер-постановщик А. Иванов-Гай. – Москва: Госкино, 1925. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/short/movie/sov/86174/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).
98. Певучая Россия: музыкальный телефильм в 2 сериях / автор сценария В. Панин, Э. Пашнев; режиссер-постановщик В. Панин. – Москва: Мосфильм, 1986. – 137 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=U97t-lqus4M>; <https://www.youtube.com/watch?v=II6Q5Ekv6P8> (дата обращения: 28.08.2025).
99. Первопечатник Иван Федоров: художественный фильм / автор сценария Е. Вейсман; режиссер-постановщик Г. Левкоев. – Москва: Союздетфильм, 1941. – 46 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=n5Rxp_SGT_E (дата обращения: 28.08.2025).
100. По путевке Ленина: художественный фильм / авторы сценария М. Шевердин, С. Мухамедов, Уйгун; режиссер-постановщик Л. Файзиев. – Ташкент: Ташкентская киностудия, 1957. – 89 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=5TEwzmpqTrA> (дата обращения: 28.08.2025).
101. Под властью адата: художественный фильм / автор сценария И. Абай; режиссер-постановщик В. Касьянов. – Ленинград: Госкино, 1926. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/86245/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).
102. Под пеплом — огонь: художественный фильм / автор сценария М. Ходжаев; режиссер-постановщик А. Рахимов. – Душанбе: Таджикфильм, 1967. – 86 мин, ч/б, зв. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам

аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/5254/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).

103. Последний бек: художественный фильм / автор сценария М. Рудерман; режиссер-постановщик Ч. Сабинский. – Ташкент: Узбекгоскино, 1930. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/12417/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).

104. Последняя реликвия: художественный фильм по роману Э. Борнхе «Принц Габриэль, или Последние дни монастыря Пирита» / авторы сценария А. Валтон, Л. Мери; режиссер-постановщик Г. Кроманов. – Таллинн: Таллинфильм, 1969. – 86 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1pOipqBIGTk> (дата обращения: 28.08.2025).

105. Потерянный рай: художественный фильм / автор сценария Г. Мдивани; режиссер-постановщик Д. Рондели. – Тбилиси: Грузия-фильм (Госкинопром Грузии), 1937. – 79 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PZXsD0eAeLI> (дата обращения: 28.08.2025).

106. Потомок дьявола (Проклятие арены): художественный фильм / автор сценария М. Бонч-Томашевский; режиссер-постановщик М. Бонч-Томашевский. – [место производства не уст.], 1916. – 1350 м (~50 мин), ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/903da420b7993a54daa899cd227ee805/> (дата обращения: 23.08.2024).

107. Потомок Чингисхана (Буря над Азией): художественный фильм по повести И. Новокшенова «Потомок Чингизхана» / авторы сценария О. Брик, И. Новокшенов; режиссер-постановщик В. Пудовкин. – Москва: Межрабпомфильм, 1928. – 125 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VjbHu-yubKY> (дата обращения: 28.08.2025).

108. Правда о сектантах-пятидесятниках: документальный фильм / автор дикторского текста и режиссер Б. Бурьян. – Минск: Беларусьфильм, 1959. – 20 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PykgwPH9kOA> (дата обращения: 28.08.2025).

109. Праздник святого Йоргена: художественный фильм по повести Х. Бергстедт «Фабрика святых» / авторы сценария Я. Протазанов, В. Швейцер; режиссер-постановщик Я. Протазанов. – Москва: Межрабпомфильм, 1930. – 83 мин, нем., с русскими титрами, частично озвучен в 1935 г. – Изображение

- (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=04k-6aN73S8> (дата обращения: 28.08.2025).
110. Преступление и наказание: художественный фильм в 2 сериях по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / авторы сценария Л. Кулиджанов, Н. Фигуровский; режиссер-постановщик Л. Кулиджанов. – Москва: Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1969. – 209 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gntg3oEx5ks>; https://www.youtube.com/watch?v=hZ_sTBm0Oi0 (дата обращения: 28.08.2025).
111. Пропавшие сокровища: художественный фильм роману П. Морского / автор сценария и режиссер-постановщик А. Бек-Назаров. – Тифлис: Госкинопром Грузии, 1924. – 5300 м (~180 мин), ч/б, нем. – Примечание: сохранился без интертитров (2 серии); просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/13474/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).
112. Пусть торжествует жизнь: документальный фильм / режиссер Я. Воловик. – Саратов: Нижне-Волжская студия кинохроники, 1961. – 10 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=fDgD5PbvUuM> (дата обращения: 28.08.2025).
113. Пьянство и его последствия: научно-популярный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик А. Дворецкий. – Петербург: Фабрика Ханжонкова, 1913. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: фильм не сохранился; доступна реконструкция (экспромт-реконструкция, 5:31 мин) // VK [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/video-23833436_170509069 (дата обращения: 27.08.2025). – По материалам статьи // Википедия [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Пьянство_и_его_последствия (дата обращения: 23.08.2025).
114. Радости среднего возраста: художественный фильм / авторы сценария В. Куйк, А. Дмитриев; режиссер-постановщик Л. Ульфсак. – Таллинн: Таллинфильм, 1986. – 75 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=PU44b92zpkg> (дата обращения: 28.08.2025).
115. Радуга: художественный фильм по повести В. Василевской «Радуга» / автор сценария В. Василевская; режиссеры-постановщики М. Донской. – Киев: Киевская киностудия художественных фильмов, 1943. – 93 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=SkIJq3-ZW7Q> (дата обращения: 28.08.2025).
116. Рамазан: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик Н. Ганиев. – Ташкент: Узбекгоскино, 1932. – 55 мин, нем., титры

на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nxF9L5Prd0Q> (дата обращения: 28.08.2025).

117. Рваные башмаки: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик М. Барская. – Москва: Межрабпомфильм, 1933. – 85 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=C8aJ-FoeYz4> (дата обращения: 28.08.2025).

118. Русский сувенир: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик Г. Александров. – Москва: Мосфильм, 1960. – 107 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nfUp9AdxIIA> (дата обращения: 28.08.2025).

119. Саламандра: художественный фильм / авторы сценария Г. Гребнер, А. Луначарский; режиссеры-постановщики Г. Рошаль, М. Доллер. – Москва–Берлин: Межрабпомфильм, Прометеусфильм, 1928. – 90 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=44DKleHVmdl> (дата обращения: 28.08.2025).

120. Сатана ликующий: художественный фильм в 2 сериях / автор сценария О. Блажевич; режиссер-постановщик Я. Протазанов. – Москва: Товарищество И. Ермольева, 1917. – 87 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=pbDRLNBg6mc> (дата обращения: 28.08.2025).

121. Секретарь райкома: художественный фильм / автор сценария И. Прут; режиссер-постановщик И. Пырьев. – Алма-Ата: ЦОКС, 1942. – 91 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gBezn81-XqM> (дата обращения: 28.08.2025).

122. Семнадцать мгновений весны: телесериал в 12 сериях по роману Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны» / автор сценария Ю. Семенов; режиссер-постановщик Т. Лиознова. – Москва: Киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1973. – 768–936 мин (64–78 мин серия), цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://youtube.com/playlist?list=PL15_QP8GTSiZR7bEWDZTI_r_AMCpHkRGt (дата обращения: 28.08.2025).

123. Семь невест ефрейтора Збруева: художественный фильм / автор сценария В. Валущий; режиссер-постановщик В. Мельников. – Ленинград: Ленфильм, 1970. – 97 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1X3NKtfelig> (дата обращения: 28.08.2025).

124. Серебристая пыль: художественный фильм по пьесе А. Якобсона «Шакалы» / авторы сценария А. Филимонов, А. Якобсон; режиссер-постановщик А. Роом. – Москва: Мосфильм, 1953. – 102 мин, ч/б, зв. –

Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=-V3EcPGX6N4> (дата обращения: 29.08.2025).

125. Скерцо дьявола: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик В. Туржанский (начато А. Шифманом, Н. Маликовым). – Петроград: А/о «Биофильм», 1917–1918. – [продолжительность не установлена], ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/0b5f8a38829878348b18e312aa1350cf/> (дата обращения: 23.08.2025).

126. Соловей: художественный фильм по повести З. Бядули «Салавей» / авторы сценария З. Бядуля, Н. Таубе; режиссер-постановщик Э. Аршанский. – Минск: Советская Белорусь, 1937. – 64 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nXcm2nd-f1Q> (дата обращения: 29.08.2025).

127. Спортивная честь: художественный фильм / авторы сценария М. Вольпин, Н. Эрдман; режиссер-постановщик В. Петров. – Москва: Мосфильм, 1951. – 107 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=shMnrficLAQ> (дата обращения: 29.08.2025).

128. Старец Василий Грязнов: художественный фильм / автор сценария И. Шпицберг; режиссер-постановщик Ч. Сабинский. – Москва: Госкино, 1924. – 58 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам статьи // Википедия [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Старец_Василий_Грязнов (дата обращения: 23.08.2025).

129. Старик Хоттабыч: художественный фильм по повести Л. Лагина «Старик Хоттабыч» / автор сценария Л. Лагин; режиссер-постановщик Г. Казанский. – Ленинград: Ленфильм, 1956. – 86 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=xHYb2P-teGM> (дата обращения: 29.08.2025).

130. Старое и новое (Генеральная линия): художественный фильм / авторы сценария С. Эйзенштейн, Г. Александров; режиссеры-постановщики С. Эйзенштейн, Г. Александров. – Москва: Совкино, 1929. – 121 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=1aG_bGuW7EQ (дата обращения: 29.08.2025).

131. Счастье (Стяжатели): художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик А. Медведкин. – Москва: Москинокомбинат, 1934. – 66 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся;

двухмерное): видео. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=xTmkTBaDh8> (дата обращения:
29.08.2025).

132. Сын Монголии: художественный фильм / авторы сценария Б. Лапин, Л. Славин, З. Хацревин; режиссеры-постановщики Р. Сулович, И. Трауберг. – Ленинград: Ленфильм, 1936. – 89 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа:
<https://www.youtube.com/watch?v=vXbX2Lt7sWo> (дата обращения:
29.08.2025).

133. Таинственный монах: художественный фильм / авторы сценария Г. Рябов, А. Нагорный; режиссер-постановщик А. Кольцатый. – Москва: Мосфильм, 1967. – 83 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=WfBG_M3fzl0 (дата обращения: 29.08.2025).

134. Тайны святого Юра: художественный фильм / авторы сценария В. Добрычев, В. Пидпалый; режиссер-постановщик В. Пидпалый. – Киев: Киностудия им. А. Довженко, 1982. – 79 мин, цв., зв. – Примечание: просмотр недоступен. – По материалам: РГАЛИ. Ф. 2944, оп. 6, д. 5815 («„Тайны святого Юра“. Режиссерский сценарий В. С. Пидпалого по одноименному литературному сценарию В. С. Пидпалого, В. Добрычева»).

135. Третья жена муллы: художественный фильм / автор сценария А. Балагин (по теме Л. Сквайер-Вильямс); режиссеры-постановщики В. Висковский, Ю. Музыкант. – Ленинград: Совкино, 1928. – 72 мин, ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам статьи // Википедия [Электронный ресурс]. – URL:
https://ru.wikipedia.org/wiki/Третья_жена_муллы (дата обращения: 23.08.2025).

136. Тропой грома: художественный фильм по роману П. Абрахамса «Тропой грома» / авторы сценария С. Рошаль, Л. Макеева; режиссеры-постановщики Э. Карамян, С. Кеворков. – Ереван: Ереванская киностудия, 1956. – 92 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2i6MQh22xsQ&t=2s> (дата обращения: 29.08.2025).

137. Тучи над Борском: художественный фильм / авторы сценария С. Лунгин, И. Нусинов; режиссер-постановщик В. Ордынский. – Москва: Мосфильм, 1960. – 86 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=62fvV3tRxEk> (дата обращения: 29.08.2025).

138. У призраков в плену: художественный фильм по повести В. Кашина «Чужое оружие» / автор сценария В. Копылец; режиссер-постановщик А. Иванов. – Киев: Киностудия им. А. Довженко, 1984. – 85 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа:

<https://www.youtube.com/watch?v=f6mDLYLWoWs> (дата обращения: 29.08.2025).

139. Уход великого старца: художественный фильм / автор сценария И. Тенеромо; режиссеры-постановщики Я. Протазанов, Е. Тиман. – Москва: кинокомпания «П. Тиман и Ф. Рейнгарт», 1912. – 31 мин, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=sylvLXsG-80> (дата обращения: 29.08.2025).

140. Фронт без флангов: художественный фильм в 2 сериях по роману С. Цвигуна «Мы вернемся» / автор сценария С. Цвигун; режиссер-постановщик И. Гостев. – Москва: Мосфильм, 1974. – 159 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=i3iibu2c_Yg; <https://www.youtube.com/watch?v=mVeRQc8KPPo> (дата обращения: 29.08.2025).

141. Хаз-пуш: художественный фильм по произведениям Раффи (А. Мелик-Акопян) и Вртанеса Папазяна / сценаристы А. Бек-Назаров, Г. Брагинский, А. Тер-Овнанян; режиссер-постановщик А. Бек-Назаров. – Ереван: Арменкино, 1927. – 75 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=VmnqYJZNC9M> (дата обращения: 29.08.2025).

142. Хмель: художественный фильм в 2 частях по роману А. Черкасова «Хмель» / авторы сценария В. Трегубович, М. Трегубович; режиссер-постановщик В. Трегубович. – Ленинград: Киностудия «Ладоба» (совместно с Ленфильмом), 1991. – 231 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=HRHhbLE7MFU> (дата обращения: 29.08.2025).

143. Хозяин черных скал: художественный фильм / автор сценария В. Овчаренко; режиссер-постановщик П. Чардынин. – Ялта–Одесса: ВУФКУ, 1924. – 1850 м (~90 мин), ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам фильмографической справки // Daydreams Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://daydreams.museum/film/55bf61b6bc35392b772d84d9b064e04d/> (дата обращения: 23.08.2025).

144. Цвет граната: художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик С. Параджанов. – Ереван: Арменфильм, 1968. – 79 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://vk.com/video-4569_456244563 (дата обращения: 29.08.2025).

145. Цветок на камне: художественный фильм / автор сценария В. Собко; режиссеры-постановщики А. Слесаренко, С. Параджанов. – Киев: Киевская

- киностудия им. А. Довженко, 1962. – 76 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=s9-R9On5h38> (дата обращения: 29.08.2025).
146. Чадра: художественный фильм / авторы сценария М. Инсаров-Вакс, В. Булах, П. Коротков; режиссер-постановщик М. Авербах. – Ташкент: Узбекгоскино, 1927. – 68 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Imwp_B52n30 (дата обращения: 29.08.2025).
147. Человек с бульвара Капуцинов: художественный фильм / автор сценария Э. Акопов; режиссер-постановщик А. Сурикова. – Москва: Мосфильм, 1987. – 94 мин, цв., зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=4JZzsIncaVo> (дата обращения: 29.08.2025).
148. Чудо с самогоном (Три друга): художественный фильм / автор сценария и режиссер-постановщик В. Фейнберг. – Ленинград: Кино-Север, 1925. – 14 мин, ч/б, нем. – Примечание: не сохранился; просмотр недоступен. – По материалам аннотации // Kino-teatr.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/short/movie/sov/13164/annot/> (дата обращения: 23.08.2025).
149. Чудотворец: художественный фильм / автор сценария А. Зарин; режиссер-постановщик А. Пантелеев. – Петроград: Севзапкино, 1922. – 43 мин, ч/б, нем., титры на русском языке. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=N-TXSlQHFp0> (дата обращения: 29.08.2025).
150. Чудотворная: художественный фильм по повести В. Тендрякова «Чудотворная» / автор сценария В. Тендряков; режиссер-постановщик В. Скуйбин. – Москва: Мосфильм, 1960. – 80 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=JBHNXtz0FyY> (дата обращения: 29.08.2025).
151. Шторм: художественный фильм по пьесе В. Билль-Белоцерковского «Шторм» / авторы сценария В. Билль-Белоцерковский, М. Блейман; режиссер-постановщик М. Дубсон. – Ленинград: Ленфильм, 1957. – 90 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ldsRI1_2rVw (дата обращения: 29.08.2025).
152. Это тревожит всех: документальный фильм / автор закадрового текста Л. Лиходеев; режиссер В. Мусатова. – Москва: Центральная студия документальных фильмов, 1960. – 17 мин, ч/б, зв. – Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=l0GBmjLcZT8> (дата обращения: 29.08.2025).
153. Я, Франциск Скорина: художественный фильм по роману Н. Садковича и Е. Львова «Георгий Скорина» / автор сценария Н. Садкович; режиссер-

постановщик Б. Степанов. – Минск: Беларусьфильм, 1969. – 101 мин, цв., зв. –
Изображение (движущееся; двухмерное): видео. – Режим доступа:
https://www.youtube.com/watch?v=iPYVJEyr_yI (дата обращения: 29.08.2025).