



Особенности атеистического дискурса в кинематографе воинствующего безбожия 1920-х гг.

М.А. Пальшкова

старший научный сотрудник НИЦКиЭИ ВГИКа

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

В статье рассматриваются специфические черты советских антирелигиозных картин 1920-х гг. от первых агиток до полнометражных игровых фильмов. Реальная практика гонений на Церковь и верующих находилась вне пределов внимания кинематографистов. Основной задачей подобных картин являлись полномасштабная дискредитация Русской Православной Церкви, ее служителей и прихожан. Такого рода кинематограф был важнейшей частью политики воинствующего атеизма, целью которой должна была стать ликвидация христианства. В центре внимания автора статьи — прежде всего малоисследованные картины из собрания Госфильмофонда.

The article examines the specific features of Soviet anti-religious films of the 1920s from the first propaganda campaigns to full-length feature films. The real persecution of the Church and believers was beyond the attention of filmmakers. The core purpose of such films was a full-scale defamation of the Russian Orthodox Church, its ministers and parishioners. This kind of cinema was the mainstream of militant atheism, aimed at exterminating Christianity. The author focuses primarily on little-studied films from the collection of the National Film Archive.

После Октябрьского переворота 1917 года большевистская власть приступила к созданию социалистической утопии. Введение военного коммунизма предполагало отмену частной собственности и упразднение общественной иерархии — построение бесклассового общества и ликвидацию эксплуататоров. Уничтожение Церкви и искоренение православия стали

¹ Газета «Безбожник» (1922–1941) и одноименный журнал (1925–1941), а также журналы «Атеист» (1922–1930), «Безбожник у станка» (1923–1931), «Безбожный крокодил» (1924–1925), «Антирелигиозник» (1926–1941), «Деревенский безбожник» (1928–1932).

советский
кинематограф,
воинствующий
атеизм,
антирелигиозный
фильм,
антиклерикализм,
сатира,
Александра
Хохлова,
Иван Пырьев,
«Старец
Василий Грязнов»

Soviet cinema,
militant atheism,
anti-religious film,
anticlericalism,
satire, Alexandra
Khokhlova,
Ivan Pyriev,
“The Elder Vasily
Gryaznov”

² До революции специализировался на съемках картин из еврейской жизни, бульварных любовных и криминальных драм об убийствах, кровосмесительных страстях между сыном и матерью, гендерных травмах и сенсационных фильмов, самым известным из которых стала «Дочь Анны Карениной».

важнейшими задачами на пути построения земного рабочего крестьянского рая посредством диктатуры пролетариата. На 1917–1918 гг. пришлась первая волна принятия антицерковных и антирелигиозных законов и директив: закрытие монастырей и церквей, кампания по вскрытию мощей. 19 мая 1918 года Пленум ЦК РКП(б) вынес решение о начале антирелигиозного террора. Отмена военного коммунизма и переход на НЭП не изменил антирелигиозной направленности политики большевиков, а голод начала 1920-х гг. стал поводом для начала кампании по изъятию церковных ценностей. К этому можно добавить показательные судебные процессы над духовенством и верующими, арест Св. Патриарха Тихона, создание лояльной большевикам раскольничьей обновленческой церкви. С начала 1920-х гг. начинается активная антирелигиозная пропаганда: выпуск периодических изданий¹, книг, наконец, деятельность организации «Союз воинствующих безбожников» (1925–1947). В этой борьбе на уничтожение православия советскому кинематографу придавалось особое значение. Отечественный кинематограф 1920–1930-х годов носил подчеркнуто антирелигиозный, антихристианский характер, являясь одним из самых мощных трансляторов идей воинствующего безбожия.

С большой долей вероятности отсчет советского игрового можно вести с антирелигиозного фильма — экранизации басни Демьяна Бедного «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне». Режиссерами картины выступили постановщик Александр Аркатов² и профессиональный революционер и председатель Московского кинокомитета Наркомпроса РСФСР Николай Преображенский. В картине он не только выступил как сорежиссер, но и сыграл главную роль бедного священника, решившего пойти на хитрость.

Картина (если судить по сохранившемуся материалу) представляет довольно точный пересказ басни Бедного и является не только одной из первых картин, создание которых было инициировано советским государственным учреждением — кинематографическим отделом Моссовета (после слияния с Народным комиссариатом просвещения — Московский кинокомитет), но и первым агитационным и первым антирелигиозным фильмом [13]. Его можно так же считать и первой советской сатирической комедией — по крайней мере, такова «официальная» жанровая атрибуция.

В «Попе Панкрате...» можно разглядеть черты, которые в скором времени лягут в основу своеобразного канона, по ко-

торому будет выстраиваться образ православной Церкви, ее служителей и прихожан в кинематографе воинствующего безбожия. В его основе лежит традиция антиклерикальной сатиры, высмеивающей определенные пороки священства: чревоугодие, пьянство, любостяжание, лень, блуд, трусость и т. д. Сам по себе сатирический подход к объекту предполагает пародийность, уничижительное осмеяние, целенаправленную искаженность изображаемого объекта, изымание предмета из «объективной» картины мира посредством гротеска и гиперболизации. Но за сатирой как особым видом комического всегда традиционно закреплялась функция разоблачения, бичевания общественных или личных пороков с целью их исправления. Однако в задачи советской антирелигиозной сатиры входило не исправление, а полная дискредитация христианства и Церкви, вслед за которым должно последовать полное их уничтожение — неслучайно одним из самых распространенных финалов подобных фильмов начала 1920-х гг. была сцена веселого избияния монахов/священников «прозревшим» народом и изгнание представителей духовного сана из деревни. Отсюда и иное качество антирелигиозной советской сатиры.

Одним из самых очевидных приемов — представление на экране православных монахов и священников вместилищем всех мыслимых человеческих пороков, для выражения которых были найдены даже своеобразные визуальные «формулы», воспроизводимые из картины в картину. Так, алчность служителей церкви часто передавалась посредством кадров, снятых в церкви (чаще всего во время службы), когда прихожане прикладываются к иконам, мощам или ставят свечи. Эти действия обязательно сопровождаются пожертвованиями. После этого обычно следуют кадры священников, которые, не отрываясь от служения, вожаденно смотрят на все увеличивающееся количество монет. Отдельным источником интереса кинематографистов становится свечная лавка — своеобразный символ алчности церковников. Советский кинематограф не жалеет ресурсов, чтобы превратить сакральное пространство Церкви в «вертеп разбойников». Пьянство и обжорство также становятся «постоянными грехами» священства. Сатирическое осмеяние тучности дает почти безграничный простор для уничижительных авторских комментариев и обыгрываний: сопоставления, монтажные или композиционные, фигур священников со свиньями; сцены тучных трапез и чрезмерных возлияний; наконец, вербальные характеристики, прописанные в титрах:

³ Цит. из ф. «Иуда»
(1930, реж.
Е. Иванов-Барков).

— Не для нас сие, а для Матери Небесной.

— А пузо для кого?³

Еще одна черта — предельная до степени омерзения развращенность: считающийся еще при жизни едва ли не святым старцем разбойник Василий Грязнов из «Старца Василия Грязного» (1924) Чеслава Сабинского умирает от удара во время пьяной оргии, которой он придается вместе с монашкой; а в картине «Иуда» настоятель монастыря держит при себе послушника, который оказывается «игуменской марухой», — для утех они уединяются в бане и т. д.

Церковь в подобных картинах предстает частью старого мира — мира многовекового угнетения и рабства трудящихся. Мира, который необходимо до основания разрушить. Естественно, что Церковь в такого рода кинематографе показана как постоянная союзница других, в зависимости от исторического контекста, «реакционных» сил — от царя и помещиков-крепостников до белогвардейцев и представителей иностранных разведок, т. е. вечных угнетателей и истребителей простого народа. Общим местом в подобных картинах станет кадр, в котором подлый священник обязательно показан на фоне парадного портрета последнего русского императора, или сюжет, где священник, нарушая тайну исповеди или пользуясь доверием главных героев, сдает их полиции: «Сурамская крепость» (1922) Ивана Перистиани, «Комедиантка» (1923, по мотивам рассказа Н. Лескова «Тупейный художник») Александра Ивановского и др. Те же самые схемы прилагаются к конфликту красных и белых, где священники и монахи всегда оказываются заодно с белогвардейцами. При этом подчеркивается, что единственным стимулом, который движет «контрой», — нажива и эксплуатация простого народа, что веками страдал от непосильного гнета властей — светских и церковных.

Наиболее характерный в этом смысле фильм — уже упомянутый «Иуда», поставленный Евгением Ивановым-Барковым по сценарию Павла Бляхина в 1930 году. Настоятель монастыря вместе с вошедшими в деревню белыми устраивает поборы, отбирая у бедных, не желающих или не имеющих возможности осуществлять пожертвования. Отношение Церкви и бедного крестьянства выражается через контраст нищей жизни народа и богатого убранства церквей и жилых комнат священства, неплодородного куска земли, который вынуждены обрабатывать крестьяне, и раздольных угодий — полей, лугов, на которых пасутся тучные стада, и цветущих садов. При этом чтобы подчеркнуть омерзительную сущность церковников, подвалы

монастыря предоставляются белогвардейцам как камеры и пыточные для пойманных большевиков — пламенных работяг-атеистов, до поры до времени покорных эксплуататорам.

Кинематограф воинствующего безбожия подвергает дискредитации не только Церковь в лице священников и монахов, но верующих и даже Слово. Прихожане, посещающие церковные службы, представлены, с одной стороны, угнетенной или заблуждающейся массой, ожидающей своего часа для восстания, с другой — «истинно верующими», тупым и темным сбродом, зомбированным речами священников. Постоянным в кинематографе тех лет становится прием, когда верующие во время поклонов или осенения себя крестным знаменем показаны через съемку не их самих, а теней — это люди-фантомы, пригодные для упразднения с наступлением зари коммунизма. Уже тогда тема православия и православной веры сливается на экране с «русским вопросом», который в 1920-е годы решался в свете марксистской школы Михаила Покровского. Историк настаивал на том, что СССР являлся государством мирового пролетариата и боролся против «великодержавного шовинизма»: «Великорусский шовинизм есть опасность много большая, чем это могут себе представить некоторые представители нацменьшинств. <...> Я считаю, что т. Махарадзе относится к нам, русским, слишком снисходительно. В прошлом мы, русские, — а я великоросс самый чистокровный, какой только может быть, — в прошлом мы, русские, величайшие грабители, каких только можно себе представить» [10, с. 89]. Иными словами, «истинно русский» и «истинно верующий» выступали в кинематографе 1920-х гг. не только синонимами, но вместе — использовались как одна из самых уничижительных и оскорбительных характеристик.

Так, в сатире Ивана Пырьева «Государственный чиновник» (1930) «истинно верующим» оказывается «истинно русский» черносотенец (Иван Бобров), член Союза Михаила Архангела, с очевидными и постоянно подчеркиваемыми чертами дегенеративности на лице, едва не пускающим в кадр слюни. Он — одно из трех «лиц» врага советского государства наряду с вредителем (Наум Рогожин) и нечистым на руку чиновником (Михаил Штраух) — своеобразная антисоветская троица.

Церковь в картине Пырьева становится вообще одним из самых важных топосов. Это пространство старух, предателей и воров, место заговоров и встреч врагов всех мастей. Церковные праздники (в картине — праздник Преображения Господня), собирающие множество прихожан, представлены всего лишь

удобным способом затеряться в толпе, чтобы согласовать свои самые темные дела. Главный герой картины — кассир Аполлон Фокин (Михаил Штраух), поддавшийся на уговоры жены и решивший сокрыть большую сумму денег, которую не смог украсть по своей тупости «истинно русский», после совершенного преступления тоже оказывается причастен к церковному ритуалу. Он начинает ходить на службу для покаяния, что не мешает ему планировать траты присвоенных им средств. Из денег герой Штрауха не забывает выделить «на церковь», «на молебен» и т. д.

Разоблачительной кульминацией в фильме становится сцена, где «истинно русский» бандит приходит за деньгами к ставшему богомольным чиновнику-вору. Вся цена дележа украденного, сопровождающаяся драками и попойками, перемежается молитвенными восклицаниями, воззваниями к Богу и постоянными истерическими переkreщиваниями. В результате «истинно русский» заявляет, что «...мы и без Бога поделимся», таким образом окончательно себя разоблачая. Как и «Счастье» Медведкина, «Государственный чиновник» Пыррева является одним из самых блестящих в художественном смысле примеров советского кино своего времени и при этом — одним из самых страшных примеров расчеловечивания и дискредитации православных русских людей на советском экране.

Не так часто кинематограф прибегал к дискредитации собственно сакральных образов Христа, Богородицы. Обычно они фигурировали в качестве иконописных ликов или в качестве деталей церковного убранства. Чаше всего иконы фигурировали как средство обогащения для нечистых на руку священников путем фальсификации религиозных чудес: «чудесным» образом оказывалась обрета икона Божией Матери в «Попе Панкрате»; в «Чудотворце» (1922) Александра Пантелеева; в агитке «Похождение Ваньки Гвоздя» (1924) Мануэля Большинцова расстроенный опустевшей церковью поп обращается за помощью к проститутке, которая уговаривает своего приятеля Ваньку Гвоздя разыграть в гробу «тело Христово», доставленное прямоком из Иерусалима. В «Иуде» (1930), чтобы выудить у простого народа деньги, игумен монастыря «организовывает» мироточение лика Богородицы.

Двумя, пожалуй, самыми яркими изображениями Христа на экране тех лет становятся распятие из картины «Обломок империи» (1929) Фридриха Эрмлера и идущий по водам Иисус в «Празднике святого Иоргена» (1930) Якова Протазанова. В первом случае образ распятия возникал в грандиозной сце-

не сюрэкспрессионистского боя, всплывающего в возвращающейся памяти унтер-офицера Филимонова: режиссер почти буквально воспроизвел скандальный рисунок Георга Гросса «Христос в противогазе». В свое время этот набросок, сделанный для спектакля «Похождения храброго солдата Швейка», стоил немецкому художнику обвинений в богохульстве и судебных процессов, продолжавшихся несколько лет. Этот образ, возможно, появился в картине Эрмлера, с одной стороны, как своеобразный оммаж Гроссу — образ, созданный для воплощения на сцене берлинского театра, неожиданно возник на экране советского иллюзиона. С другой стороны, Эрмлер, в ту пору имевший тесные связи с немецкими левыми художниками, очевидно, был в курсе подноготной судебных разбирательств и знал, что обвинение было возмущено не только нарушением канона Распятия, но и подписью, оставленной художником на рисунке: «Заткнись и делай, что положено!» В ходе заседаний так и не удалось установить истинное значение этих строк. Согласно версии обвинения, этот приказ был приписан Христу, Гросс же настаивал на обратном: эти слова были якобы обращены к фигуре Спасителя, олицетворявшего распинаемое человечество. Как бы то ни было, обращение Эрмлера к этому образу явно было не просто визионерским аттракционом, но авторским комментарием по поводу Первой мировой войны [7]. Протазанов далек от почти мистического видения Эрмлера. Его «Христос», ходивший по водам и призывавший трех упитанных то ли рыбаков, то ли бурлаков, то ли мошенников стать «ловцами человеков», был актером, который неожиданно начинал «орать и махать руками, как базарная баба, потому что в кадр на прогулочной лодке въезжают развеселые дачники» [12, с. 374].

Несравнимо чаще ранний советский антирелигиозный кинематограф прибегал к теме разоблачения христианской святости — чаще всего через сатирически преподнесенный мотив мощей. Наиболее показательным является картина «Старец Василий Грязнов» (1924) Чеслава Сабинского.

В основу картины легла брошюра организатора и руководителя научного общества и издательства «Атеист» Ивана Шпицберга «Святой Василий Грязнов: защита подмосковных акул текстильной промышленности», написанная по следам судебного процесса, на котором вскрылись факты махинаций с мощами Василия Павлово-Посадского (Грязного), процесс канонизации которого был прерван революционными событиями 1917 года (был завершен в 1999 году, когда Василий Павлово-Посадский

был прославлен в лике праведного). Этот суд был частью все-советской кампании по вскрытию мощей, а сам фильм стал не просто пересказом жития святого в духе воинствующего атеизма и истории его тогда не удавшейся канонизации, — фильм Сабинского представляет собой развернутую дискредитацию не только процесса канонизации или основания монастырей, но и явления святости как такового.

Действие картины разворачивается в нескольких временных пластах. Первый пласт — эпоха Николая I. Перед нами десакрализованное житие (антижитие) Василия Грязного, представленного как грабитель, душегуб, развратник и лицемер (почти «канонический» набор характеристик православного человека в советском кинематографе 1920-х гг.), ведущий внешне праведную жизнь. Его классовая вина усугубляется, когда герой становится управляющим платочной мануфактурой купца Якова Лабзина, после чего раскрывается еще одна сущность протагониста — эксплуататор, ловко манипулирующий апелляциями к Богу, чтобы заставлять рабочих терпеть условия рабочего труда: «Шестнадцать часов в сутки работал, умаялся». — «Бог труды любит... Бог за все вознаградит впоследствии». Чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений в бесчеловечности Грязного, авторы вводят сцену, где герой сокращает выплаты рабочим, собственноручно вычеркивая изначально прописанные суммы. В итоге, скатываясь по пути разврата все ниже, к финалу картины герой предстает уже совсем разложившимся алкоголиком, предающимся разврату в компании вечно пьяных монахов иконописной артели. Боясь умереть и не ощущая Божественной помощи, герой срывает иконы, швыряет их на землю и вскоре умирает в пьяном сексуальном угаре. (Интересно, что в гриме исполнителя главной роли Петра Старковского очевидно считывается сходство не столько с самим Василием Павлово-Посадским, но и с Григорием Распутиным, что не могло пройти мимо внимания зрителей тех лет.)

Параллельно основной линии развивается побочный сюжет борьбы Церкви с сектой хлыстов, которые «не хотят православия». Действительно, реальный Василий Грязнов был известен как успешный проповедник, после встречи с которым многие сектанты и раскольники возвращались в Русскую православную церковь. Здесь же герой был предсказуемо представлен как агент охраны, доносящий на хлыстов. Пробросив эту тему вскользь, авторы картины походя не преминули «задеть» святителя Филарета Московского, представленного коварным злодеем, получающим от самого Николая I карт-бланш на борьбу с

сектантами. Хлысты, не желавшие подчиняться монархическому государству, Сабинскому и Шпицбергу были куда симпатичнее.

Второй временной пласт — история посмертного почитания старца, которая в картине преподносилась исключительно как следствие тотальной фальсификации. Смысловым центром этой линии становится сцена, когда после обильных возлияний священник и купец Лабзин вскрывают гроб Грязного в надежде обрести нетленные мощи, но обнаруживает смердящий полуразложившийся труп. Что, впрочем, не мешает священнику умело отрубить у трупа пальцы и вложить их в мощевик. Третья, современная, часть посвящена разоблачительному судебному процессу, инициированному новой советской властью. По сравнению с двумя остальными она занимает наименьшее место в структуре картины: ее функция — лишь озвучить для зрителей постановление суда, вынесенное тройкой на фоне портрета нового кумира угнетенных — Ленина.

Еще одной важной особенностью подобных картин становится активное цитирование Библии. Впрочем, как и было отмечено выше, цитаты из Священного Писания в данном случае должны были служить в качестве окончательного разоблачения Церкви и верующих как лицемеров и эксплуататоров, использующих Ветхий и Новый Заветы как мощное средство порабощения и умирения. Смысловое обыгрывание библейских цитат лежит в основе режиссерской работы Александры Хохловой «Дело с застёжками» (1929) по рассказу Максима Горького 1895 года. Картина эта носит очевидный антирелигиозный характер и опирается на ряд уже описанных выше штампов. Куда интереснее сопоставить фильм с текстом первоисточника, чтобы увидеть, как трогательная история о блаженном босяке и набожной безобидной, хоть и строгой старушки превращается в агитку.

Главного героя — босяка-алкоголика Мишку вместе с приятелями, такими же бесприютными босяками, нанимает для разбора бани пожилая барыня. Пока идет работа, барыня читает Священное Писание. Это чтение привлекает внимание Мишки. За ним подтягиваются его приятели, и, пока Мишка внимает словам Писания, Семка Каргуз ворует серебряные застёжки с переплета Библии. Мишка, душа которого отозвалась на слова Священной Книги, пожалел барыню, выкупил застёжки у приятеля и вернул их барыне.

То, что у Горького предстает «случаем из жизни», в картине Хохловой после сюжетной «корректировки» выводится как обличающее обобщение. Фокус внимания с Мишки, увиденного глазами третьего героя-рассказчика, смещается на лицемерно

благочестивую эксплуататоршу. Горький подчеркивает доброту как Мишки, так, в общем-то, и старушки. Хотя она и лишена классовой чуткости, возмущаясь тому, что голодный босяк предпочел Слову Божьему еду. Тем не менее горьковская героиня далека от злобной и лицемерной старухи, покупающей благодать в церкви (церковь — важнейший топос в картине, чего нет у Горького; пространство используется традиционно для того времени — как верное место для размена ассигнаций. Отсюда главный объект — не иконы, а свечная лавка) и обижаящей босяков несправедливой оплатой (в рассказе героиня сообщает, что передумала просить распилить баню на дрова): «Вы полдня работали, полдня книжку слушали». Изменяется и характер Мишки: из по-христиански доброго забулдыги, питающего слабость к Евангелию, улыбающегося «своей бесконечно кроткой улыбкой», в фильме он превращается в озлобленного молодого мужчину, взрывающегося в финале возмущенным криком угнетенного. «Иди ты к чорту с барынями и праведниками!» — гласит последний титр картины. Классовой местью и объясняется воровство пряжек другим героем — Семкой. Это довольно частный мотив в советских картинах 1920-х — начала 1930-х гг., объясняющий преступления пролетарской компенсацией несправедливости классового общества. «Не мы такие — жизнь такая», — могли бы сказать ирландец Майкл Деннин (Владимир Фогель) в «По закону» и Джимми Валентайн (Иван Новосельцев) в «Великом утешителе» Льва Кулешова. Люмпен-пролетарий, который у Горького окажется в центре его богостроительной теории, у Хохловой — едва ли не будущий революционер. Ещё одна кинематографическая вольность: введение популярного в кино тех лет мотива классовой солидарности — за счет новой сюжетной линии со служанкой барыни — девки Палашки, которая в итоге и кормит босяков. Ни вера, ни принадлежность к одному народу не способны сплотить людей друг с другом — только принадлежность к классу.

Однако подобными изменениями авторы картины не ограничиваются. Хохлова, выступающая в картине и в качестве сценариста, меняет цитаты из Библии, которые зачитывает бродягам героиня. Горький оперирует в основном текстом из послания апостола Павла к римлянам: «“Павел, раб Иисуса Христа”, — раздался голос старушки. Он старчески дребезжал и прерывался, но был полон благочестия и суровой важности. <...> “Я весьма желаю увидеть вас, чтобы преподать вам некое дарование духовное к утверждению вашему, то есть утешаться с вами верою общюю, вашею и моею”» [5, с. 102]. Опыт апосто-

ла, прошедшего путь от гонителя христиан до страстного проповедника, «должен был направить бродяг-босых на Путь к подлинной жизни. <...> Слова Священного Писания [Рим., 1:11–12], почти в точности воспроизведенные автором <...> являются смысловым, философским нервом рассказа, причем М. Горький сознательно, актуализируя чрезвычайно важный библейский фрагмент, оставляет его незавершенным в тексте, обрывает на полуслове/полуфразе, в продолжении которой, уже за пределами имплицитного художественного пространства, скрывается ключевая идея произведения. Так, в 13 стихе первой главы послания («Не хочу, братия, оставить вас в неверии, что я многократно намеревался прийти к вам (но встречал препятствия даже доныне), чтобы иметь некий плод и у вас, как и прочих народов» [Рим.1:13]) содержится аллегорическая пропозиция всего горьковского рассказа об объективно-субъективных препятствиях к постижению Христова учения современными человечеством. Не случайно читающая соборное послание старушка, заметив, как Семка, «истинный язычник, громко зевнул», выражая свое равнодушие к услышанному, сделала акцент на словах апостола — «Ибо открывается гнев божий с неба на всякое нечестие и...», — но и здесь писатель оставил в эксплицитном контексте главную мысль новозаветного изречения, оказавшуюся развернутой в целый сюжет рассказа: «Ибо открывается гнев Божий с неба на всякое нечестие и неправду человеков, подавляющих истину неправдою» [Рим., 1:18]».

В картине Хохловой слова апостола Павла заменяют Библейские тексты, связанные с едой. Это строки из Псалма 36:25–25: «Я был молод и состарился, и не видал праведника оставленным и потомков его просящими хлеба»; из Псалма 91:13–13: «Праведник цветет, как пальма...»; а также отрывок из притчи о блудном сыне из Евангелия от Луки 15:15, 22–23: «А отец сказал рабам своим <...> приведите откормленного тельца, и заколите; станем есть и веселиться!» В совокупности выбранные отрывки оказываются вырваны из сакрального контекста и используются лишь с одной целью — сделать еще более мучительным чувство голода и без того голодного героя, подчеркнув садистскую злобу старухи-богомолки и превратив горьковскую историю о духовном поиске в историю, которую мы можем увидеть, например, у Бунюэля. «Дело с застегками» — это история о «скромном обаянии люмпен-пролетария», поесть которому мешает Слово Божие.

Единственная возможность снятия клейма врага-эксплуататора — полный разрыв не только с Церковью, но отречение

от Христа, которое чаще всего осуществляется через провозглашение тезиса о том, что «Бога нет», и символическое действие — отшвыривание креста на землю. Так происходит с одним из героев картины «Иуда» — отшельником Ионой, который проводит время в уединении на фоне идиллической природы, читает Книгу Бытия: «...И увидел Бог всё, что он создал... И вот хорошо весьма» (цит. по титру фильма), — и проповедует приходящим о том, что «Христос завещал прощать обиды врагам нашим» (цит. по титру фильма). Чтобы подчеркнуть оторванность героя от реальной жизни народа, авторы картины поселяют его на вершине холма, откуда открываются прекрасные пейзажи.

Но история вторгается в жизнь Ионы — в деревню приходят белые. Красный актив пойман и брошен в монастырский подвал, где белые пытаются большевиков, получив благословение священника. В случае с Ионой авторы используют знакомый советскому кино 1920-х — начала 1930-х гг. мотив невольного предательства: искренне веря настоятелю, отшельник предаёт большевиков в надежде на их спасение, но оказывается подло обманут. В результате, столкнувшись с чередой преступлений настоятеля, порядочный монах прозревает и в финале торжественно становится атеистом: «Ты с Христом или с ними?» — спрашивает героя настоятель. На что Иона отвечает: «Нет Бога. Все ложь и мерзость». После чего бросает крест в грязь (крупный план).

Еще одним вариантом расторжения человеком завета с Богом становится разбивание или бросание оземь икон. Скандально известная сцена из фильма «Земля» Александра Довженко, когда полностью обнаженная Елена Максимова в экстазе громит красный угол, — может считаться исключительной только в том смысле, что этому акту отречения автор картины придал характер эротико-языческого экстаза. В остальном аналогичные сцены мы можем наблюдать в таких картинах, как «Старец Василий Грязнов» и «Девятое января» (1925) Вячеслава Висконского. В первом случае подобное совершал злодей, живший под маской праведника, — эта была его форма мести за то, что Бог «не захотел» исцелить героя. Во втором случае икону разбивает почтенный отец молодого рабочего-революционера Борисова, до времени призывающего сына к повиновению. Но убедившись в кровавой порочности монархии после расстрела рабочей демонстрации, Борисов-старший разбивает икону, срывает со стены портреты императора и императрицы, присоединяется к демонстрации и погибает с призывом отомстить на устах.

В отдельную группу можно выделить фильмы, где вера является главным препятствием для единения возлюбленных. Это может быть история любви красного комбрига и поповской дочери в «Комбриге Иванове» (1923) Александра Разумного — экранизация стихотворения одного из руководителей Всероссийской ассоциации пролетарских писателей Г. Лелевича «Повесть о комбриге Иванове». Конфликт возникает из желания девушки венчаться. Впрочем, пламенной антирелигиозной речи красноармейца оказывается достаточно, чтобы развеять «религиозный дурман», окутывавший его возлюбленную. Это может быть любовь послушника к прекрасной спасенной, как в «Хозяине черных скал» (1923) Петра Чардынина, которую монахи объявляют Богородицей. В итоге девушку силой увозит из монастыря отец, послушник же уходит в мир и женится на возлюбленной. Тема монашеского воздержания в период сексуальной революции, наступившей в новой России вслед за революцией политической, также становится поводом либо для иронии, либо для разоблачения. Оба варианта предоставляет уже упомянутый фильм «Иуда». Здесь развратнику-настоятелю противопоставляется послушник Онуфрий (Василий Ковригин), который изучает биологию с молодой и задорной революционеркой Настей в исполнении Эммы Цесарской: «Скинешь дурацкий балахон, замуж за тебя выйду!» — с веселым вызовом бросает героиня молодому послушнику. Проникшись сочувствием к революционерам, Онуфрий помогает разоблачить игумена и иеромонахов, спасти плененных большевиков от расстрела и сбрасывает «дурацкий балахон», чтобы войти в земной рай вместе со своей боевой подругой.

Итак, по мере наращивания объемов кинопроизводства и оттачивания жанровой системы антирелигиозный дискурс плотно входит в советский кинематограф на правах одной из основных и наиболее разработанных тем, раскрывающихся в любых жанрах — от сатирических комедий до экранизаций классики, от историко-революционных эпопей до деревенских драм. ■

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

For citation: Palshkova M.A. Features of Atheistic Discourse in the Cinema of Militant Atheism // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 1 (59), pp. 41-57.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабкин М.А. Священство и Царство. Россия, начало XX века — 1918 год. Исследования и материалы. М.: Индрик, 2011. 920 с.
2. Бухарин Н. Программа коммунистов (большевиков). Самар. губ. ком. Партии коммунистов (большевиков). Самара: Тип. Совнархоза № 3, 1919. 64 с.
3. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. Фильмографическое описание. М.: Госиздат, 1945. 192 с.
4. Гак А.М. Деятельность Ленина и коммунистической партии по созданию советской кинематографии (1917–1924). Москва: [б.и.], 1972. 20 с.
5. Горький М. Дело с застёжками / М. Горький. Рассказы. Очерки. Воспоминания. Пьесы. «Библиотека Всемирной литературы». М.: Художественная литература, 1975. 592 с.
6. Деятели Октября о религии и церкви (Статьи. Речи. Беседы. Воспоминания). М.: «Мысль», Академия общественных наук при ЦК КПСС. Институт научного атеизма, 1968. 239 с.
7. Зотов С., Майзульс М., Харман Д. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. М.: АСТ, 2018. 416 с.
8. Карлявина А.И. Антирелигиозный кинематограф в советской пропаганде 1920-х годов / А.И. Карлявина // Артикульт. 2019. № 35 (3). С. 97–104.
9. Кострюков А.А. Лекции по истории Русской Церкви (1917–2008). М.: Издательство ПСТГУ, 2018. 368 с.
10. Кузнецhevский В. Сталин и «русский вопрос» в политической истории Советского Союза. 1931–1953 гг. М.: «Центрполиграф», 2016. 288 с.
11. Куракина-Мустафина Д. Дьяволиада Протазанова // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 193–203.
12. Куракина-Мустафина Д. Религиозная тема в фильмах Протазанова // Киноведческие записки. 2007. № 84. С. 374–376.
13. Левицкий А. Рассказы старейших кинематографистов // Искусство кино. 1959. № 8. С. 40–43.
14. Ленин В.И. Об атеизме, религии и церкви. М.: Мысль, Академия общественных наук при ЦК КПСС. Институт научного атеизма, 1980. 408 с.
15. Лиль-Бэзак А.В., Никольский Е.В. Русская антиклерикальная сатира XVII–XVIII веков: специфика исторического генезиса и социально-нравственной проблематики // Вестник Удмуртского университета. Т. 27, вып. 3, 2017. С. 352–369 (Серия «История и филология»).
16. Логинов А. Кому и для чего нужны басни о Воскресении Христа. Ж. «Безбожник», № 4, апрель 1923 года. Цит. по: Валентинов А.А. Черная книга. Штурм небес. Сборник документальных данных, характеризующих борьбу советской коммунистической власти против религии. Париж, 1925 г. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/chernaja-kniga-shturm-nebes/#note2 (дата обращения: 14.01.2023).

17. Любимова О.В. Антирелигиозный кинематограф 1920–1930-х гг. // Научный журнал. 2019. № 5 (39). С. 51–53.
18. Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920–1980 гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. vol. 1. № 3 (1). С. 40–52.
19. Полтевский А.Н. Антирелигиозная фильма. Справочно-методическое пособие по работе с антирелигиозной фильмой в клубе и избе-читальне. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1930. 34 с.
20. Федоров А. Анализ советских антирелигиозных фильмов. URL: <https://psyfactor.org/kinoprop/antireligion.htm> (дата обращения: 14.12.2023).
21. Шагури Н. Безбожное кино в деревне. Методика и практика антирелигиозной пропаганды через кино. М.: Теакинопечатъ, 1930. 80 с.
22. Шебуев Н. Москва безбожная. М.: Акционерное издательское общество «Безбожник», 1930. 384 с.
23. Шницберг И.А. Святой Василий Грязнов: защита подмосковных акул текстильной промышленности. 2-е изд. М.: Атеист, 1925. 32 с.

REFERENCES

1. Babkin, M.A. Svyashchenstvo i Carstvo. Rossiya, nachalo XX veka — 1918 god. Issledovaniya i materialy. [The Priesthood and the Kingdom. Russia, the beginning of the XX century — 1918. Research and materials]. Moscow, Indrik, 2011. 920 p. (In Russ.)
2. Buharin, N. Programma kommunistov (bol'shevikov). Samar. gub. kom. Partii kommunistov (bol'shevikov). [The program of the Communists (Bolsheviks)]. Samara, Tip. Sovnarhoza № 3, 1919. 64 p. (In Russ.)
3. Vishnevskij, V. Hudozhestvennye fil'my dorevolucionnoj Rossii. Fil'mograficheskoe opisanie. [Feature films of pre-revolutionary Russia. Filmographic description]. Moscow, Gosizdat, 1945. 192 p. (In Russ.)
4. Gak, A.M. Deyatel'nost' Lenina i kommunisticheskoy partii po sozdaniyu sovetskoy kinematografii (1917–1924). [The activities of Lenin and the Communist Party to create Soviet cinematography (1917–1924)]. Moscow, [b.i.], 1972. 20 p. (In Russ.)
5. Gor'kij M. Delo s zastezhkami [The case with fasteners] / M. Gor'kij. Rasskazy. Ocherki. Vospominaniya. P'esy. "Biblioteka Vsemirnoj literatury". Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1975. 592 p. (In Russ.)
6. Deyateli Oktyabrya o religii i cerkvi (Stat'i. Rech'i. Besedy. Vospominaniya). [October figures on Religion and the Church (Articles. Speeches. Conversations. Memories)] M.: "Mysl", Akademiya obshchestvennyh nauk pri CK KPSS. Institut nauchnogo ateizma, 1968. 239 p. (In Russ.)
7. Zotov, S., Majzul's, M., Harman, D. Stradayushchee srednevekov'e. Paradoksy hristianskoj ikonografii. [The suffering Middle Ages. Paradoxes of Christian Iconography]. Moscow, AST, 2018. 416 p. (In Russ.)

8. *Karlyavina, A.I.* Antireligioznyj kinematograf v sovetskoj propagande 1920-h godov [Anti-religious cinema in Soviet propaganda of the 1920s]. *Artikul't*, no. 35 (3), 2019, pp. 97–104. (In Russ.)
9. *Kostryukov, A.A.* Lekcii po istorii Russkoj Cerkvi (1917–2008). [Lectures on the history of the Russian Church (1917–2008)]. Moscow, Izdatel'stvo PSTGU, 2018. 368 p. (In Russ.)
10. *Kuznecheskij, V.* Stalin i "russkij vopros" v politicheskoj istorii Sovetskogo Soyuza. 1931–1953 gg. [Stalin and the "Russian Question" in the political history of the Soviet Union. 1931–1953]. Moscow, Centrpoligraf, 2016. 288 p. (In Russ.)
11. *Kurakina-Mustafina, D.* D'yavoliada Protazanova [The Diaboliad of Protazanov]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 88, 2008, pp. 193–203. (In Russ.)
12. *Kurakina-Mustafina, D.* Religioznaya tema v fil'mah Protazanova [The religious theme in Protazanov's films]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 84, 2007, pp. 374–376. (In Russ.)
13. *Levickij, A.* Rasskazy starejsih kinematografistov [The stories of the oldest cinematographers]. *Iskusstvo kino*, no. 8, 1959, pp. 40–43. (In Russ.)
14. *Lenin, V.I.* Ob ateizme, religii i cerkvi. [About atheism, religion and the Church]. Moscow, Mysl', Akademiya obshchestvennyh nauk pri CK KPSS. Institut nauchnogo ateizma, 1980. 408 p. (In Russ.)
15. *Lil'-Bezak, A.V., Nikol'skij, E.V.* Russkaya antiklerikal'naya satira XVII–XVIII vekov: specifika istoricheskogo genezisa i social'no-nravstvennoj problematiki. [Russian anticlerical satire of the XVII–XVIII centuries: the specifics of historical genesis and socio-moral issues]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta*, vol. 27 (3), 2017. pp. 352–369 (Seriya "Istoriya i filologiya"). (In Russ.)
16. *Loginov, A.* Komu i dlya chego nuzhny basni o Voskresenii Hrista. [Who needs fables about the Resurrection of Christ and why]. *Bezbozhnik*, no. 4, april' 1923 goda. Cit. po: Valentinov, A.A. Chernaya kniga. Shturm nebes. Sbornik dokumental'nyh dannyh, harakterizuyushchih bor'bu sovetskoj kommunisticheskoy vlasti protiv religii. Parizh, 1925 g. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/chnaya-kniga-shturm-nebes/#note2 (Accessed 14. 01.2023). (In Russ.)
17. *Lyubimova, O.V.* Antireligioznyj kinematograf 1920–1930-h gg. [Anti-religious cinema of the 1920s and 1930s]. *Nauchnyj zhurnal*, no. 5 (39), 2019, pp. 51–53. (In Russ.)
18. *Mazur, L.N., Gorbachev, O.V.* Vizual'nye reprezentacii religioznoj zhizni sovetskogo obshchestva v hudozhestvennom kinematographe 1920–1980 gg.: istochnikovedcheskij analiz [Visual representations of the religious life of Soviet society in the art cinema of 1920–1980: a source analysis]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, no. 3 (1), vol. 1, 2013, pp. 40–52. (In Russ.)
19. *Poltevskij, A.N.* Antireligioznaya fil'ma. Spravochno-metodicheskoe posobie po rabote s antireligioznoj fil'moj v klube i izbe-chital'ne. [An anti-religious film. A reference manual on working with an anti-religious film in a club and a reading room]. Moscow, Gos. izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1930. 34 p. (In Russ.)

20. *Fedorov, A. Analiz sovetskikh antireligioznykh fil'mov.* [Analysis of Soviet anti-religious films] Available at: <https://psyfactor.org/kinoprop/antireligion.htm> (Accessed 14.12.2023). (In Russ.)
21. *Shagurin, N. Bezbozhnoe kino v derevne. Metodika i praktika antireligioznoj propagandy cherez kino.* [Godless cinema in the village. Methodology and practice of antireligious propaganda through cinema]. Moscow, Teakinopechat', 1930. 80 p. (In Russ.)
22. *Shebuev, N. Moskva bezbozhnaya.* [Moscow is godless]. Moscow, Akcionernoe izdatel'skoe obshchestvo «Bezbozhnik», 1930. pp. 156–158. (In Russ.)
23. *Shpicberg, I.A. Svyatoj Vasilij Gryaznov: zashchita podmoskovnykh akul tekstil'noj promyshlennosti. 2-e izd.* [Saint Vasily Gryaznov: protection of sharks of the textile industry near Moscow]. Moscow, Ateist, 1925. 32 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 11.02.2024; одобрена после рецензирования 21.02.2024; принята к публикации 26.02.2024.

The article was submitted 11.02.2024; approved after reviewing 21.02.2024; accepted for publication 26.02.2024.