



Церковь, царь, кино. Религиозная цензура фильмов в России дореволюционного периода

А.Е. Кочеткова

соискатель ученой степени кандидата искусствоведения

ORCID: 0009-0004-3995-4255

AuthorID: _____

Статья посвящена теме взаимоотношений православной церкви и кинематографа в России дореволюционного периода. Автор рассматривает основные причины неприязни к фильмам религиозного содержания со стороны священнослужителей, прежде всего здесь имеется в виду Святейший Синод. Особое внимание в статье уделено позиции русского царя. Его нерешительность и двойственность в отношении кинематографа оказались ошибочны для потенциального дела улучшения взаимопонимания между религиозными институтами и новым искусством.

The article is devoted to the topic of the relationship between orthodoxy church and cinema in Russia of the pre-revolutionary period. The author examines the main reasons of the hostility to films of the religious content on the side of priests, first of all Holy Synod is meant. A special attention in the text is paid a position of Russian Tzar. His hesitation and dualism of the personal attitude to the cinema was wrong for the deal of the improvement of mutual understanding between religious institutions and new art.

Правовые предпосылки конфликта Русской православной церкви и кинематографа

Истоки антагонизма между Синодом и кинематографией следует искать в том, что на момент рождения кино русская православная церковь де-юре и де-факто являлась частью имперского государственного аппарата. Основу законодательной базы на рубеже XIX–XX веков составлял 15-томный Свод законов Российской империи, изданный еще при прадеде действующего императора, Николае I, в 1833 г. В последнем томе содержится свод

«преступлений против веры» [8], в текстах которого не находится и намек на возможность свободы вероисповедания. Напротив, на официальном уровне закреплено наказание за переход из православия в любую другую конфессию или даже христианскую веру иного толка. Карались такие преступления крайне жестоко, вплоть до каторжных работ сроком на 10–15 лет.

Суровые меры по защите главенствующего статуса православия вполне отвечали духу формулы «Православие, Самодержавие, Народность», изложенной в том же 1833 г. министром народного просвещения Уваровым и с тех пор являющейся основным постулатом царской власти в России. Суть упомянутой триединой формулы или, как часто ее называют в отечественной историографии — «теории официальной народности», заключалась в том, что православие есть мостик, связывающий монарха и народ. Единая (и подконтрольная) вера была необходима императору для сдерживания недовольства населения, воспитания масс в атмосфере почитания власти. Власть и церковь были призваны действовать созвучно. Вот почему законодательство предписывало губернатору и вообще всем лицам, «имеющим начальство по части гражданской или военной», принимать исчерпывающие меры для «охранения прав Церкви и незыблемости самой веры» [4, с. 16]. В цензурных распоряжениях Министерства внутренних дел по делу того или иного печатного издания можно было встретить формулировку, свидетельствующую о единстве двух структур власти: «...статьи <...>, появившиеся на страницах этого издания, раздражительною критикой, направленной против Русской церкви и государства в историческом их развитии, внушают ложные о них представления и колеблют уважение к основам их и вообще к принципу русской национальности» [7, с. 175].

На клириков, с другой стороны, возлагались функции, простирающиеся далеко за рамки утешения верующих. По сути, официальной идеологией священнослужителям в обмен на неприкосновенность официального статуса вменялось беспрестанно напоминать о божественном происхождении власти и не допускать распространения революционных настроений. Церковь оказалась в положении надзорного органа. Как отмечает правовед Е.Л. Шапошников в монографии «Государственно-церковные отношения в России в XX — начале XXI века» даже вопросы благочестивого поведения на службе мирянином, исправного посещения и отправления обрядов при таком положении оказывались подведомственны не столько церковному, сколько светскому праву [12, с. 17–18]. В данном контексте

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинематограф,
религиозная
цензура, церковь,
Синод,
православие,
дореволюционное
кино, Российская
империя,
Николай II

KEYWORDS

cinema, religious
censorship,
church, Synod,
orthodoxy,
cinema of the pre-
revolutionary period,
Russian empire,
Nikolay II

кажется естественным и обоснованным, что православная церковь, в отличие от католической (где исторически не наблюдалось такой же непримиримой несвободы духовенства), со своей стороны в незыблемости берегла каноны и не позволяла от них отступать.

Следует отметить, что еще задолго до рождения кинематографа Синод уже являлся проводником духовной цензуры. Функции контролера он получил фактически со своего основания Петром I в 1721 г. Любая книга духовного содержания печаталась только по получении разрешения Синода. Даже после того, как со временем часть контрольных функций была передана подведомственным духовным институтам, Синод не только не утратил права последнего слова, но это самое право закрепили изданием Устава духовной цензуры от 1828 г.

Первая ласточка противостояния Церкви и кино

Совершенно логично, что Церковь рьяно взялась и за цензурирование фильмов религиозного содержания. Первой ласточкой, испытавшей на себе мощь синодальных запретов, стала лента фирмы «Люмьер», которая демонстрировалась в России под названием «Жизнь и страдания Иисуса Христа» (*La vie et la passion de Jésus-Christ*, реж. Ж. Ато, Л. Люмьер, 1898). Обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев, убежденный ультраконсерватор, после публичного показа фильма созвал заседание духовных лиц, на котором произошло рассмотрение «этого удивительно редчайшего факта надругательства над Евангелием» [цитата по А.В. Чернышову: 11, с. 9]. Следствием обсуждения стало постановление Синода от 30 марта 1898 года.

«Принимая 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 святине и может порождать соблазн, святейший Синод определяет: воспретить на будущее при устройстве зрелищ показывать путем живой фотографии священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Богородицы и Угодников Божьих, о чем и объявит циркулярно по духовному ведомству...» [10, с. 81].

Циркуляр Министерства внутренних дел также не замедлил последовать, и уже 2 мая 1898 г. соответствующее распоряже-

ние обязало чиновников на местах категорически пресекать попытки крамольных с точки зрения религиозной составляющей картин просочиться на экраны.

Б.С. Лихачев, один из основоположников отечественного киноведения, вспоминая свое зрительское впечатление от скандальной фильмы, которую увидел будучи в детском возрасте, называет ее нелепой и неумелой пародией, хотя справедливости ради признает, что «публика, смотревшая этот фильм, неистовствовала. Женщины плакали, а во время сцены распятия почти на каждом сеансе происходили истерики» [6, с. 39].

Данное свидетельство является показательным и вполне может служить обоснованием одной из причин, почему Церковь так категорично настроилась против кинематографа. Церковная служба по своей структуре — это четко регламентированный обряд, а значит, неизбежно включает в себе элементы театральной постановки, конечной целью которой становится борьба за влияние на сознание прихожан, осуществляемая посредством воздействия на органы чувств. В данном контексте нелишним будет вспомнить, что Византийская церковь (а затем и Православная как провозгласившая себя единственно правоверной преемницей) заложила традицию отрицательного отношения к театру как таковому. Подобная двойственность стандартов приводит автора к мысли, что Церковь, на основании реакции зрителей на картину фирмы «Люмьер», могла усмотреть в кинематографе достойного соперника за влияние на эмоциональную вовлеченность масс. «Не нуждаясь в разветвленной иерархии, в парче и пр., кинематограф развертывает на белой простыне гораздо более захватывающую театральность, чем самая богатая, умудренная театральным опытом тысячелетий церковь, мечеть или синагога. В церкви показывают только одно “действие” и притом всегда одно и то же из года в год, а кинематограф тут же, по соседству или через улицу, в те же дни и часы покажет и языческую пасху, и иудейскую, и христианскую в их исторической преемственности и в их обрядовой подражательности» [9, с. 214].

Потому следующим действием со стороны церковных иерархов становится курс на максимальную дистанцию от увеселительных учреждений. В 1909-м митрополит Московский Владимир убеждает градоначальника Адрианова в необходимости запрета строительства кинотеатров рядом с православными храмами. Градоначальник убеждению вял и собственным особым распоряжением установил 40 сажень (~ 85 метров) в качестве минимального расстояния, на котором позволитель-

ным теперь считалось возводить электрические театры вблизи храмов (аналогичный параметр удаленности был установлен и для кабаков!). Годом ранее митрополиту удалось добиться от градоначальника введения запрета на закрытие кинотеатров в дни религиозных праздников.

Роль царя в усугублении противоречий между Церковью и кино

Цензурные победы, одержанные Церковью в первые десятилетия существования кинематографа, стали лишь промежуточным успехом. Да и тот вправе быть охарактеризован как сомнительный. На рубеже второго десятилетия в умонастроениях российского общества, и что важнее — в лоне самой церковной иерархии назрели серьезные перемены. Процесс эволюции общественного самосознания убыстрялся, и то, что еще пять лет назад казалось далекой возможностью, теперь превратилось в горячую повестку. Все чаще со страниц печатных изданий поднимался вопрос об отделении Церкви от государства, действие, которое, будучи совершённым, вполне могло бы отразиться на взаимоотношениях Церкви и кино. Голоса за автономию раздавались и раньше, но к 1905 году они зазвучали так оглушительно, что обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев, который, хотя сам лично и не поддерживал отмежевание от самодержавия, все же был вынужден разослать в духовные епархии анкеты-опросники. Правда, Константин Петрович надеялся, что клир разделяет его консервативную позицию, а потому для него стало неприятной неожиданностью, когда большинство опрошенных высказались за восстановление института Патриаршества и созыв Поместного собора. После долгих дискуссий наметилась договоренность предоставить решающее слово императору.

Николай II продемонстрировал колебания. Не следует забывать, в каких напряженных условиях от него потребовался ответ. Слишком мало времени прошло с «Кровавого воскресенья»; очевидно, под действием еще свежих воспоминаний о революционном акте выражения гражданской позиции, русский монарх дает свое согласие и объявляет о созыве предсоборного совещания, призванного обеспечить подготовку к Поместному собору. Однако менее чем через год Николай II меняет свою точку зрения и распускает предсоборное совещание.

В качестве причин перемены можно предположить реакцию царя на антицерковные настроения в Государственной думе, поскольку у историков нет никаких документальных свидетельств и иных предпосылок для утверждения, что российский

самодержец когда-либо по своей воле планировал пересмотр государственно-церковных отношений в сторону разделения. И все же, безусловно, крайне прогрессивной, не по стилю его управления либеральной, кажется уступка монарха в апреле 1905 г., когда он подписывает приказ «Об укреплении начал веротерпимости». Отметим, что документ не только провозглашал свободу выбора религии, но и отменял преследования за смену веры. Николай II обязывает Сенат устранить положения, ведущие к «стеснениям в области религии» [12, с. 26]. Однако роспуск предсоборного совещания и ряд высказываний монарха за сохранение традиционных начал во взаимоотношениях государства и Церкви позволяет предположить, что государь по-прежнему считал православие опорой царской власти. Неслучайно, даже даря названную законодательную милость, Николай II в это же время в беседе с обер-прокурором Синода выразил надежду, что «духовенство, особенно сельское, приложит искреннее и вполне христианское смирение к водворению среди своей паствы мира и тишины» [2, с. 13].

Главный герой дореволюционной кинохроники

Первый год жизни кинематографа совпал с грандиозным событием государственности — коронацией императора Николая II. Поскольку киноаппараты буквально за считанные месяцы разошлись по миру, а «живая фотография» полюбилась зрителям, то государева канцелярия к маю 1896 г. получила запросы от операторов из-за рубежа с просьбой разрешить съемку царского вступления на престол. Коронация Николая II стала первой документальной съемкой события подобного формата в мире.

По мере развития кинематографии стало модным недооценивать историческое значение дореволюционной кинохроники, низводя ее до статуса малозначительных пробных опытов новопеченного киноискусства. А между тем она дает любопытный материал для исследователей, поскольку главными героями подавляющего большинства ее лент становились члены царской фамилии.

Кадры кинохроники являются подтверждением мысли, что, несмотря на уступку свободе религии, в жизни самого царя и его семьи православная вера по-прежнему играла колоссальную роль. В российских архивах сохранилось несколько документальных фильмов, на кадрах которых запечатлены таинства, выполняемые Николаем II согласно церковной традиции, то есть с теми элементами (в первую очередь, иконами), которые в это же самое время 1910–1912 гг. строжайше запрещены

к демонстрации в игровых лентах в кинотеатрах. В качестве примера назовем «Поднятие колоколов на колокольню церкви сводно-гвардейского батальона в Царском Селе» (РГАКФД — Российский государственный архив кинофотодокументов — Уч. 23734). «Мы видим, как к выстроенному храму подъезжают экипажи с царской семьей. Император с семьей встают на ступеньки рядом стоящего дома, духовенство благословляет их иконами. Затем с помощью такелажного механизма начинается подъем двух колоколов, которые в завершение подтягивают на подготовленную площадку колокольни» [1, с. 120]. Снял действие А.К. Ягельский, придворный оператор. Тот факт, что двор, согласно духу времени, держал теперь штатного кинематографа, также может быть отнесен к череде доказательств, что кино понемногу входило в обиход царской семьи.

В последующие годы регулярно снимали Крестные ходы с самыми почитаемыми на Руси иконами, чаще всего с участием царя и членов его семьи. Особенно знаменательным был Ход с Иконой Казанской Божьей Матери летом 1916 г., посвященный, вероятно, празднованию героического события на поле боя, известного в отечественной истории как «Брусиловский прорыв». Одновременно с тем петроградский губернатор требует вырезать из фильмов сцены совершения крестного знамения, изображения священнослужителей, а император, в очередной раз обсуждая деятельность кинотеатров, в сердцах заметил: «Не знаю, что бы придумать против этих балаганов!» [цитата по А.В. Чернышову: 11, с. 38]

Подобная двойственность предположительно может быть объяснена с позиции разного подхода к природе лент. Есть основания полагать, что документальная хроника для современников являлась по сути своей продолжением традиции фотографии, то есть своеобразным запечатлением на пленку реальной памяти. Ряд российских современных богословов придерживается позиции, что документальное кино способно передавать реальность, в то время как игровое никогда не справится с этой задачей. Подобные идеи, например, высказывает кандидат богословия В. Духанин в работе «Православие и кино». Лояльное отношение Церкви к изображению религиозных таинств в хронике автор объясняет тем, что, собственно, в церковном действе нет актеров и в соответствии с исконно православной традицией никто не притворяется тем, кем не является. «Священнослужитель во время богослужения не изображает Господа самим собой, а лишь символизирует Его священным саном, носителем которого является. На священнике

почивает благодать, данная от Христа — только по этой благодати он и является образом Спасителя» [3, с. 110]. Отсюда позволительно предположить, что в начале века документальный фильм в сознании мог не вполне ассоциироваться с определением «фильм». Возможно, под «кино» тогда понимали больше сюжеты постановочные, с применением широких приемов лицедейства, сочетающие действительность с вымыслом.

Православная и католическая традиции изображения святых в искусстве

Причину стойкого неприятия православной церкви к кино, пожалуй, следует усмотреть и в непримиримом различии в западном и русском понимании духовной культуры и ее вещественных выражений. Православные священники никогда не отрицали, например, живописи, и более того — Россия исторически страна самобытнейшего творчества — иконографии. Можно ли в таком случае заявлять, что Церкви чуждо искусство? Другое дело, что в православном мире испокон веков к изображению Христа подходили в соответствии с канонами особого уважения и благоговения, которое часто не сочетается с внутренними мировоззренческими установками и побуждениями западного мастера, решившегося писать христианские сюжеты, изображать святых из Писания. В качестве доказательства глубинных противоречий между цивилизационными мерками достаточно сравнить методы работы над полотном русского иконописца и признанного западного мастера. Католический стиль — использование трупов в качестве модели для божественного образа, срисовывание лика Богоматери с чувственных женщин... Как следствие, растеряно умение изображать Христа, поскольку постепенно меркнет подлинное духовное видение Спасителя. «Вначале гении Запада утратили иконографию, почти одновременно с этим стали ставить театральные представления на темы Евангелия, а теперь имитируют Спасителя собственной игрой на широкоформатном экране» [3, с. 91].

Традиции изображения Христа в православии берут истоки и тесно переплетены с вековой культурно-бытовой обрядностью, присущей русскому человеку. «...Почему мы при встрече кланяемся друг другу: мы кланяемся образу Божию в каждом из нас. Потому и иконам святым кланяемся: на них, если можно так сказать, подчеркнуто явлен образ Божий в человеке. А на Западе — в протестантстве вовсе нет почитания икон, в католическом же искусстве преимущественно развит образ человеческий» [5, с. 543].

На пороге революции. Колебания и резкий поворот Церкви в сторону кинематографа

Современники оценивали русскую киноцензуру начала века как одну из самых жестоких в мире. Однако подобно тому как среди священнослужителей нашлись сторонники института Патриаршества, так и взгляды на кинематограф среди них также разнились. Имеет ли священник право посещать «биоскопы»? Печатные СМИ переполнились материалами об опросах, статьях, спорах на эту тему. Журналисты самых видных изданий времени размышляли о цензуре, причем такого рода статьи можно было найти как в проправительственных бюллетенях, так и в церковных. В России появились и первые специализированные «листки», например «Сине-фоно» — издание-пионер о кино.

Несмотря на действовавший строжайший цензурный запрет, блюли его с характерной противоречивостью. Размытость поведения официальных лиц выражалась в том, что в одном полицейском округе условный фильм допускался к демонстрации, а в соседнем тот же самый фильм — нет. Часто разница обращения в прокате одной и той же картины в разных населенных пунктах вынужденно будоражила в печати полемику о выработке единых цензурных правил на всей территории Российской империи. За это радели даже ультраконсервативные монархисты из «Союза русского народа». Появилась и идея создания патриотического кинематографа. Прогрессивно мыслящими клириками теперь культивировались замыслы использования фильмов в тандеме с показом церковных служб. «При этом учитывался фактор эстетического воздействия, как важный элемент церковной пропаганды. В этом отношении характерна одна деталь. Если до применения кинематографа в целях пропаганды слово проповедника было только условным, или попросту говоря воображаемым, то кинематограф давал яркую, зримую и убедительную картину из Священной Истории. Церковники понимали, что кинематограф может во стократ живее говорить уму и сердцу верующих, чем это достигалось обычным чтением под сопровождение хора» [11, с. 6].

Взаимодействие пробовали начать с совместного труда над антиалкогольными фильмами. Контора кинопромышленника А. Ханжонкова сделала картину «Пьянство и его последствия» и — небывалый прецедент! — получила разрешение на его демонстрацию в храмах. Синод постановил не просто допустить картину к показу, но осуществить сеансы во время Великого

поста. Более того, вся церковная верхушка вместе с тогдашним обер-прокурором Синода В.К. Саблером посетила публичный кинопросмотр.

Однако пришли церковные иерархи к идее использования кино в своих целях слишком поздно. Реализовать ее не удалось из-за революции, которая смешала карты истории.

Заключение

1. Позиция Церкви по отношению к новому виду искусства в значительной мере была продиктована ее правовым положением в Российской империи. Верность православным канонам в понимании священников тесно переплеталась с приверженностью триединой формуле «Православие, Самодержавие, Народность», являвшейся фундаментом царской власти. Все, что не вписывалось в нее и, тем более, представлялось вредным и чуждым идее, попросту отменялось.

2. Автор полагает, что созвучная природа влияния визуальных эффектов, яркие элементы театральности, роднившие по стилю подачи «материала» церковную службу и «ритуалы» электрических театров, способствовали формированию у клириков тревоги о потере внимания масс. Возможно, именно нараставший страх соперничества лишь усугублял стремление Синода усиливать наступление на кино.

3. Важнейшим фактором противостояния стали колебания Николая II. Полууступки императорских решений, последовавшие по причине принуждения к тому предреволюционной обстановкой в обществе, вели к еще большему разрыву между Церковью и кино.

4. Двойственность мнения царя о новом виде искусства выражалась и на личном, человеческом уровне. Двор давно освоил киноаппарат для повседневного использования при проведении любых съемок государственного церемониала, однако царь и его ближайшее окружение по-прежнему демонстрировали настороженное и сдержанное отношение к деятельности частных кинотеатров.

5. На Западе и в России у творцов исторически сформировалось разное духовное мироощущение, собственный подход к разрешениям и запретам касательно культурных проектов, основанных на религиозной компоненте, и именно несхожестью двух духовных цивилизационных концепций можно объяснить то, что католики, в отличие от православных, почти сразу признали кинематограф и стали довольно активно его использовать.

6. Потепление во взаимоотношениях Православной церкви и кинематографа намечилось только накануне революции. Церковные иерархи слишком поздно признали практическую пользу кино. Над Россией уже назревала политическая трагедия, круто изменившая и статус самой Церкви. Момент был упущен. ■

Для цитирования: Кочеткова А.Е. Церковь, царь, кино. Религиозная цензура фильмов в России дореволюционного периода // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 2 (60). С. 30–41.

For citation: Kochetkova A.E. Church, Tsar, Cinema. The religious censorship of films in Russia in pre-revolutionary period // Vestnik VGIK. 2024. Vol. 16. No. 2 (60). P. 30–41.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляков В.К.* Исторический потенциал российской дореволюционной кинохроники. Beau Bassin: Globe Edit, 2020. 193 с.
2. Всеподанный отчет обер-прокурора Святейшего Синода по ведомству православного исповедания за 1905–1907 годы. СПб.: Синодальная типография, 1910. 268 с.
3. *Духанин В.Н.* Православие и мир кино. М.: Драккар, 2005. 190 с.
4. *Канторович Я.А.* Законы о вере и веротерпимости. С приложением свода разъяснений по кассационным решениям Сената. СПб.: Неофици. изд., 1899. 287 с.
5. *Лисовой Н.Н.* Церковь, Империя, Культура: очерки Синодального периода. Институт Российской истории РАН. М.: Индрик, 2016. 566 с.
6. *Лихачев Б.С.* История кино в России. Материалы к истории русского кино. Ч. 1. 1896–1913. Л.: Academia, 1927. 208 с.
7. *Рейфман П.С.* Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России: в 2 т. Вып. 3: 1855–1917 гг. // науч. ред. Е.С. Сониной. М.: Пробел-2000, 2017. 304 с.
8. Свод законов Российской империи. Т. XV. Ч. 1, СПб., 1833. 561 с.
9. *Троцкий Л.Д.* Водка, церковь и кинематограф // Николай Лебедев. Кино. Его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве. М.: Гос. изд-во, 1924. С. 211–214.
10. Церковные ведомости. Т. 1., № 14–15. СПб., 1898.
11. *Чернышов А.В.* Кино и религия. Часть 1. Из истории взаимоотношения православия с кинематографией, 1897–1917. Всесоюзное общество «Знание», Липецкая областная организация РСФСР, 1977. 96 с.
12. *Шапошников Е.Л.* Государственно-церковные отношения в России в XX — начале XXI века. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 2007. 173 с.

REFERENCES

1. *Belyakov, V.K.* Istorichesky potentsial rossyskoy dorevolutsionnoy kinokhroniki [Historical potential of the Russian pre-revolutionary newsreel]. Beau Bassin: Globe Edit Publ., 2020. 193 p. (In Russ.)
2. *Vsepoddanneyshey otchet ober-prokurora Svyateyshego sinoda po vedomstvu pravoslavnogo ispovedaniya za 1905-1907 gody* [The most humble report of the Chief Prosecutor of the Holy Synod for the Department of Orthodox Confession for the years 1905–1907]. St. Petersburg, Sinodal' naya tipografiya Publ., 1910. 268 p. (In Russ.)
3. *Dukhanin, V.N.* Pravoslaviye i mir kino [Orthodoxy and world of cinema]. Moscow, Drakkar Publ., 2005. 190 p. (In Russ.)
4. *Kantorovich, Ya.A.* Zakony o vere i veroterpimosti [Laws on faith and tolerance]. S prilozheniyem svoda razyasneny po kassatsionnym resheniyam Senata. St. Petersburg, 1899. 287 p. (In Russ.)
5. *Lisovoy, N.N.* Tserkov, Imperiya, Kultura [Church, Empire and Culture]: ocherki Sinodalnogo perioda. Institut Rossyskoy istorii, RAN. Moscow, Indrik Publ., 2016. 566 p. (In Russ.)
6. *Likhachev, B.S.* Istoriya kino v Rossii [History of cinema in Russia]. Materialy k istorii russkogo kino, vol. 1. 1896–1913. Leningrad, Academia Publ., 1927. 208 p. (In Russ.)
7. *Reyfan, P.S.* Tsenzura v dorevolutsionnoy, sovetской i postsovetской Rossii [Censorship in pre-revolutionary, soviet and post-soviet Russia]: v 2 t. Vyp. 3: 1855–1917gg. nauch. red. Ye.S. Sonina. Moscow, Probel-2000 Publ., 2017. 304 p. (In Russ.)
8. *Svod zakonov Rossyskoy imperii* [Code of Laws of the Russian Empire], vol. XV. Ch. 1. St. Petersburg, 1833. 561 p. (In Russ.)
9. *Trotsky, L.D.* Vodka, tserkov i kinematograf [Vodka, church and cinema]. Nikolay Lebedev. Kino. Yego kratkaya istoriya, ego vozmozhnosti, ego stroitelstvo v sovetskom gosudarstve. Moscow, Gos. izd-vo, 1924. pp. 211–214. (In Russ.)
10. *Tserkovnye vedomosti* [Church Gazette], vol. 1. St. Petersburg, no. 14–15, 1898. (In Russ.)
11. *Chernyshov, A.V.* Kino i religiya [Cinema and religion]. Chast 1. Iz istorii vzaimootnosheniya pravoslaviya s kinematografiyey, 1897–1917, Vsesoyuznoye obshchestvo “Znaniye”, Lipetskaya oblastnaya organizatsiya RSFSR, 1977. 96 p. (In Russ.)
12. *Shaposhnikov, Ye.L.* Gosudarstvenno-tserkovnye otnosheniya v Rossii v XX — nachale XXI veka [The relationship between state and church at XX — beginning XXI century]. Nizhny Novgorod, Nizhegorodskij gumanitarny'j centr Publ., 2007. 173 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 02.02.2024; одобрена после рецензирования 16.02.2024; принята к публикации 26.02.2024.

The article was submitted 02.02.2024; approved after reviewing 16.02.2024; accepted for publication 26.02.2024.