

**IVAN A. GOLOVNEV**

Arctic Research Center  
Peter the Great Museum of Anthropology  
and Ethnography (Kunstkamera)  
Russian Academy of Sciences  
3, Universitetskaya nab.,  
Saint Petersburg 199034, Russia  
**ResearcherID: AAC-8728-2019**  
**ORCID: 0000-0003-4866-7122**  
**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

*For citation*

Golovnev, I.A. (2025). Visualizing folk (anti)religiosity in Soviet cinema: *Sacred Grove* (Chuvashkino, 1931). *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 149–193. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-149-193>, <https://elibrary.ru/SCVHKB>

## Visualizing folk (anti)religiosity in Soviet cinema: *Sacred Grove* (Chuvashkino, 1931)\*

**Abstract.** At the turn of the 1920s and 1930s, the Soviet policy of indigenization led to the formation of a network of distinctive film studios across the autonomous republics. These studios produced unique visual self-portraits of the peoples and regions within the diverse Soviet state. This study draws upon scattered textual and visual sources from Chuvashia's archives and museums to investigate the cinematic legacy of the Chuvashkino studio. It examines this phenomenon of national cinema as it documented the evolution of Chuvash ethnocultural identity during the formative years of the Chuvash Autonomous Soviet Socialist Republic. A key aspect of this Sovietization was a pervasive anti-religious campaign,

\* Translated by Anna P. Evstropova.

which aimed to eradicate diverse confessional “prejudices” and replace them with a unified, nearly religious devotion to the socialist order. With this focus, the article explores a specific form of religious syncretism found in visual archives: the interplay between folk belief and the new “faith” in communism. It introduces into scholarly discourse a complete print of the feature film *Sacred Grove* (1931), discovered in archival holdings, and analyzes it using a film-as-text methodology. The film’s narrative, based on a real event involving the felling of a sacred grove to expand collective farm acreage, directly addressed the urgent tasks of the socialist reorganization of the Chuvash village life: collectivization and anti-religious propaganda. The study concludes that this film source holds significant scientific value as an informative visual document, enabling scholars to reconstruct not only actual historical events but also their symbolic context, thereby opening new research perspectives.

**Keywords:** visualization of religiosity, Cinema-atlas of the USSR, visual anthropology, national cinematographies, Chuvash, *Sacred Grove*

**Acknowledgments.** This research was supported by a grant from the Russian Science Foundation, project No. 25-28-00277, <https://rscf.ru/project/25-28-00277/>.

**ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ**

Музей антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

Центр Арктических исследований

199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3

**ResearcherID: AAC-8728-2019**

**ORCID: 0000-0003-4866-7122**

**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

*Для цитирования*

Головнев И.А. Визуализация народной (анти)религиозности в советском кинематографе: «Священная роща» (Чувашино, 1931) // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 149–193. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-149-193. EDN: SCVHKB

## Визуализация народной (анти)религиозности в советском кинематографе: «Священная роща» (Чувашино, 1931)

**Аннотация.** На рубеже 1920–1930-х в контексте политики коренизации в автономных областях и республиках многонационального Советского Союза сформировалась сеть самобытных кинофабрик, силами которых были созданы уникальные визуальные самопрезентации народов и регионов разноукладной страны. В представленной работе на материале текстовых и визуальных источников, рассредоточенных по фондам архивов и музеев Чувашии, проводится изучение творческого наследия республиканского треста «Чувашино» как феномена национальной кинематографии, запечатлевшего образы эволюции идентичности этнокультурного сообщества в переходный период становления Чувашской АССР. Одним из ключевых аспектов советизации была антирелигиозная кампания, призванная изжить

разнородные конфессиональные «предрассудки» и сконструировать в сознании масс единое, quasi-религиозное отношение к социалистическому миропорядку.

Данная статья фокусируется на отображении в визуальных источниках особых форм религиозного синкретизма: народной веры и «веры» в коммунизм. Вводится в научный оборот и разбирается методом анализа фильма как кинотекста найденная в архивах полная версия постановочной ленты «Священная роща» (1931). Киноповествование базировалось на реальной истории о вырубке сакральной рощи для расширения колхозной пашни и отвечало наиболее злободневным задачам социалистического переустройства чувашской деревни — проведению коллективизации и антирелигиозной пропаганды. Делается вывод о научной значимости киноисточника как информативного визуального документа своего времени, позволяющего реконструировать не только фактические события, но и их образный контекст, и открывающего новые исследовательские перспективы.

**Ключевые слова:** визуализация религиозности, киноатлас СССР, визуальная антропология, национальные кинематографии, чуваша, Священная роща

**Благодарности.** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00277, <https://rscf.ru/project/25-28-00277/>

## INTRODUCTION

The cultural revolution in the USSR spanned the 1920s and 1930s and radically reshaped the multinational country's diverse “superstructure”—religions, sciences, and the arts. A central theme of this process was the religious revolution, which Vladimir Bogoraz described as the construction of “Bolshevism as a religion” (Tan, 1918, p. 2). The methods and means of this revolution have yet to receive adequate scholarly analysis, and the visual archives—which contain informative images of propaganda implementation across the multi-confessional Union—also remain unstudied. In that Soviet experiment, particular ideological emphasis was on nationalized cinema (“the most important of all the arts”) as a subtle instrument for “tuning” the worldview of the masses. Meanwhile, the central studios—which held a monopoly in the early post-revolutionary years on documenting the nation's changes for the “Cinema-atlas of the USSR” project (Golovnev, 2024,

p. 34)—produced mostly formulaic film stories. In them, distinctive peoples followed a common narrative path on screen: from a dark, traditional past, through the revolutionary “awakening,” to socialist progress. Naturally, such works failed to provide domestic and foreign audiences with the “distraction from their religion, their way of life, their prejudices, and their superstitions” that the state commissioner required (Terskoy, 1930, p. 115).

Therefore, by the mid-1920s, discussions of national cinematography, initiated by the film press, had reached the highest levels of government, becoming a pressing issue for the Presidium of the Central Executive Committee. The central problem was identified as a disconnect between filmmakers and their subjects: films were made by visiting crews unfamiliar with the local lives and customs, without engaging local specialists or the public (Gabidullin, 1928, p. 4). Concurrently, within the newly formed republics themselves, a growing interest emerged among party officials and the creative intelligentsia to develop their own cinematography as a means of strengthening national identity. Screen stories rooted in local realities were proving to be both popular and an effective resource for visual policy, contributing to the consolidation of regional communities. The confluence of these external critiques and internal initiatives resulted in a unique phenomenon: the creation of a network of republican film studios, including Azgoskino (Azerbaijan), Belgoskino (Belarus), Bukhkinio (Uzbekistan), the All-Ukrainian Photo Cinema Administration, Goskino of Armenia, Goskinoprom of Georgia, Dagkino (Dagestan), Tajikkino, Turkmenfilm, Uzbekgoskino, Chuvashkino, and others.

In recent years, a growing number of Russian and international scholars across the humanities have turned their attention to the cinematic legacy of the Soviet republics’ film studios (Kochelyaeva et al., 2020; Sestan, 2024). These screen works—both documentary and fictional—function as multifaceted “film documents,” capturing the evolution of diverse identities during the complex formative period of the USSR. Produced on national themes, in native languages, and by the internal creative forces of ethnic or regional communities, they represent a vital form of visual self-presentation. As such, they are of increasing relevance to the field of visual anthropology. Among these national cinemas, one of the least known is that of the Chuvashkino trust, established in Cheboksary in 1925. This study **aims** to introduce previously unexamined archival materials concerning a significant artistic artifact: the 1931 film *Sacred Grove*. It offers an expressive visualization of the complex, often contradictory, (anti)religious syncretism that characterized Chuvash folk beliefs during the era of Sovietization. The primary **objective** of this research is to provide a historical and anthropological analysis of these materials.

The establishment of Chuvashia as an autonomous oblast in 1920, and its subsequent elevation to the Chuvash Autonomous Soviet Socialist Republic (Chuvash ASSR) in 1925, accelerated the creation of national institutions across the republic, including in the cultural sphere. This wave of institutionalization, which saw the founding of writers', theater, journalistic, and local history organizations, naturally led to the formation of a dedicated film trust. This new entity was tasked with managing film production and distribution within the autonomous republic. At the helm of the newly created Chuvashkino studio was director Ioakim Maksimov-Koshkinsky,<sup>1</sup> a native Chuvash, who defined its thematic focus and creative style.



**Fig. 1. Ioakim Stepanovich Maksimov-Koshkinsky<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Ioakim Stepanovich Maksimov-Koshkinsky (1893–1975) was the founder of the professional Chuvash theater, actor, director, and playwright.

<sup>2</sup> See the image source: Chuvash National Museum. F. ChKM KP 23983.

The filmography of the independent studio Chuvashkino, which existed from 1925 to 1931, comprises a significant body of work across various genres. In addition to newsreel segments for film journals, the studio's documentary department produced full-length features such as *The Chuvash Country* (Russian: *Страна Чувашская*), *60 Years of Chuvash Literacy* (Russian: *60 лет чувашской грамоте*), and *Born in October* (Russian: *Рожденная Октябрем*). However, the studio's primary focus was on feature films, including *Volga Rebels* (Russian: *Волжские бунтари*, 1926), *Woman* (Chuvash: *Sar-Pige*, Russian: *Женщина*, 1927), *Black Pillar* (Chuvash: *Khura Yupa*, Russian: *Черный столб*, 1927), *Whirlwind on the Volga* (Chuvash: *Yal*, Russian: *Вихрь на Волге*, 1928), *Laundress* (Chuvash: *Араука*, Russian: *Прачка*, 1930), *Sacred Grove* (Chuvash: *Kiremet Kati*, Russian: *Священная роща*, 1931), and *Remember* (Chuvash: *Asthu*, Russian: *Помни*, 1932). Today, most of these films can only be studied through indirect sources—such as literary scripts, production documents, and still photographs—held in the collections of the State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (GASI ChR), the State Historical Archive of the Chuvash Republic (GIA ChR), the Chuvash National Museum (ChNM), and the Scientific Archive of the Chuvash State Institute of Humanities (ChGIGN). Of Chuvashkino's entire cinematic legacy, only two films survive in complete form: the 1927 documentary *The Chuvash Country*, held in the Russian State Archive of Film, Photo, and Sound Documents (RGAKFFD), and the 1931 feature film *Sacred Grove*, held in the GASI ChR. The documentary, the first own production of the Chuvash film trust, was made under the direction of a visiting Moscow director, Vlad Korolevich (Korolevich, 1927b, p. 25). In contrast, *Sacred Grove*—the studio's final independent project—was entirely a product of Chuvash creativity and therefore deserves particular scholarly attention.

According to archival records, the initial script focused exclusively on collectivization and was titled *The Niva (Field) Waves* (Russian: *Волнуется нива* (*nole*)). Its central conflict was built on the competition between two forms of agriculture: the old (former kulaks and individual farmers) and the new (collective farm members). The finale was designed to show the victory of the collective farm system in the Chuvash village through the introduction of mechanized field cultivation. In this form, the script was sent by Ioakim Maksimov-Koshkinsky to the Department of Culture of the Republican Representative Office of the All-Union Communist Party on May 8, 1930, with a request for a prompt review, stating: "Given the relevance of the issues raised by the script, Chuvashkino requests a thorough conclusion as soon as possible" (Maksimov-Koshkinsky, 1930). The need for swift party approval was likely due to the approaching summer filming season. The party's response apparently demanded significant revisions, leading to the introduction of a religious conflict. The collectivization

plot was enhanced by a storyline in which Komsomol activists and the farm's management, seeking to expand arable land, try to persuade villagers to cut down a sacred grove. This initiative polarizes the community into two camps: the collective farmers (in favor) and the individual farmers, or kulaks (against). All subsequent events revolve around the new farmers' efforts to cultivate the lands of the ancient sanctuary, which gave the film its final title, *Sacred Grove*. In the script's climax, the kulaks secretly cut down the grove's main tree, frame the Komsomol secretary for the act, and incite a group of believers to murder him. However, in the final film, the saboteurs' scheme is exposed, and they are driven from the village.

The turn toward religious themes was not arbitrary, given the concurrent development of a nationwide anti-religious propaganda campaign and its regional particularities. During the 1920s and 1930s, anti-religious content became a mandatory component of the thematic plans for state studios. At the same time, academic circles received a new ideological impetus to study religiosity across the Union's regions for the creation of a confessional atlas (Golovneva & Golovnev, 2025, p. 141). The Volga region in general, and Chuvashia in particular—a crossroads of confessions and syncretic beliefs—presented a complex and problematic field for these efforts. As ethnologist Ekaterina Yagafova notes, Chuvash paganism underwent transformations in its traditional dogma and cult practices during the Christianization and Islamization of the 18th and 19th centuries, yet it persisted as a deeply significant religious substrate—the “faith of the ancestors” (Yagafova, 2015, p. 10). Ethnographer Nikolai Matorin, who led thematic expeditions in the region, observed that a complex interweaving of religion and daily life persisted in the Volga and Kama regions in the early Soviet period: “Pagans of various nationalities, Old Believers of all persuasions, Orthodox Christians (Tikhonites, Renovationists, Autocephalists), sectarians old and new (from Khlysty to Evangelicals), Muslims” (Matorin, 1929, p. 5). Research into everyday religiosity within Chuvashia was carried out primarily by the staff of the local Research Institute, led by the historian and ethnographer Sergei Kut'yashov. Simultaneously, Kuzma Elle, the director of the Chuvash Scientific Library, compiled what was described as “a map of the Chuvash kiremets,<sup>3</sup> of the greatest interest to historians of religion” (Matorin, 1934, p. 116). The priest Nikolai Arkhangelsky processed the substantial data Elle collected, formalizing it as an Appendix to the Archaeological Map of the Chuvash ASSR, which is

---

<sup>3</sup> In the Chuvash tradition, a *kiremet* (Chuvash: *киреметь/кереметь*) was a sacred place or object of worship, often a grove or a specific tree. Kiremet was also the name of a deity (with common Russian transliterations including *Киремет*, *Киремэт*, *Керемет*) associated with these sites.



preserved in the Scientific Archive of the Chuvash State Institute of Humanities (Elle & Arkhangelsky, 1930).

Given these specific conditions, the local branch of the League of Militant Atheists faced unique difficulties, leading to ineffective results as they had to wage their “struggle” on multiple religious “fronts”—against Christianity, Islam, various sects, and traditional folk beliefs, notably the then-prevalent worship of the god Kiremet in “sacred groves.” It was under these circumstances that party activists and the national intelligentsia placed their exclusive stake on cinema, capitalizing on its popularity and “magical” influence on rural audiences. A characteristic appeal to this effect was made in a resolution of the First All-Chuvash Regional Studies Congress, held in Cheboksary in the summer of 1928, which called for local writers, regional historians, and propagandists to unite around cinema as a vanguard means of proletarian education. Through film, the viewer would “cast aside religious worldviews, superstitions, backward morals and customs, habits, etc., and replenish [their] worldview with artistic-revolutionary thinking about nature and society” (Society for the Study of the Chuvashia Region, 1929, p. 101).

A common form of anti-religious struggle in the early Soviet period was the destruction and repurposing of ritual spaces, including both Christian churches and pagan shrines (Kozlov, 2014, p. 26). In this context, the script—based on a real event involving the felling of a sacred grove to expand collective farm acreage—directly addressed the most urgent tasks of the socialist reorganization of the Chuvash village life: implementing collectivization and conducting anti-religious propaganda.

Working with visual archives, given their qualitative and contextual specificities, requires a specialized methodology. In preparing this article, I adopted an approach of “decoding” the film source and presenting it in the format of a film text. Given that *Sacred Grove* is a silent film, consisting of a sequence of intertitles and shots, a comparative analysis of its textual and visual layers serves as the key to its interpretation. To clarify certain specific narrative details, the study incorporates materials from other researchers. What follows is a presentation of the film’s intertitles (in CAPITAL LETTERS), description of the shots (in regular font), and corresponding ethnographic commentary (in *italics*). This original visual-anthropological methodology allows for an examination of both the external structure and the internal, frame-by-frame nuances of the filmic construction, thereby providing a foundation for analytical conclusions.

### **SACRED GROVE AS A FILM TEXT**

Title. SACRED GROVE.

Title. A VAST PORTION OF ARABLE LAND LIES FALLOW... MOST OF IT IS WASTED AS SEMI-PASTURES, SEMI-SHRUBLAND, SEMI-FOREST... THE ERA OF ELUCIDATING "RUSSIA'S HANDICAPS" HAS ONLY JUST BEGUN.

Shots. A monument of Vladimir Lenin pointing into the distance. Factory smokestacks. Transformer plants and high-voltage power lines at a large electrical station.

Shots of village streets. Peasant homes and outbuildings. Window frames with traditional patterns. An electric light bulb in a reading hut.

Title. 1926.

Shots. A spread of a newspaper in the Chuvash language. A girl reads the newspaper *SOMROK* [*The Collective Farmer*] aloud. Young people listen attentively.

Title. THE STARO-SAREEVO KOMSOMOL.

Shots. Young people reading the Soviet press in a reading hut.

Title. THEIR SECRETARY (IVAN IVANOVICH).

Shot. A young secretary signs papers at his desk, on which sits Lenin's bust.

Shot. Young people talking amongst themselves.

Title. THEY'RE WRITING ABOUT OUR GROVE.

Shot. The secretary looks up from his work, noticing someone recounting the news from the newspaper.

Title. THE VILLAGE WON'T AGREE TO CLEARING THE GROVE.

Shot. A young man addresses the secretary.

Title. THEN YOU CONVINCE THEM!

Shot. The Komsomol cell secretary stands up and addresses the group.

Title. WE COMPLAIN ABOUT LAND SHORTAGE, YET THERE'S LAND RIGHT BESIDE US, GOING UNUSED...

Shot. He continues his speech.

Title. UPROOT THE GROVE BEFORE HARVEST, AND SOW IT THIS VERY YEAR.

Shot. Close-up of the secretary speaking.

Title. ROUSE THE ENTIRE VILLAGE, STARTING WITH THE COLLECTIVE FARMERS.

*According to research by Pyotr Denisov, in the early Soviet period, religious beliefs and rituals associated with traditional nature cults persisted among the Chuvash population, including the Orthodox. These were “manifested in the form of sacrifices to ‘holy’ springs, individual trees, and groves” (Denisov, 1972, p. 399).*

Shot. A family in their homestead courtyard, loading hay into a cart.

Title. VASILY VASILYICH LOVES TO WORK, BUT FOR HIS OWN SAKE, NOT FOR THE COMMUNITY—OR SO HE THINKS OF THE COLLECTIVE FARMERS.

Shot. Vasily Vasilyich continues to move hay.

Shot. His wife, Kuline, helps him toss the hay and says to him:

Title. THE KOMSOMOL CAN WANT WHAT IT WANTS, BUT WE NEED THE GROVE FOR GRAZING.

Shot. A young, prosperous kulak peasant, Timbaev, tells an older, wealthy peasant the news about the grove.

Title. TIMBAEV—THE FORMER OWNER OF THE “SACRED GROVE” AND FORMER MASTER OF THE COLLECTIVE FARM YARD.

*It is known that each sacred grove traditionally had its own custodian—the “kiremet keeper” [Chuvash: kiremet pǎhakàn]. His duties included overseeing the preservation of the ritual site and enforcing the community’s established rules of conduct. Specifically, it was forbidden to cut down trees, mow grass, or undertake any economic activity unrelated to ritual performances within the kiremet (Denisov, 1959, p. 39).*

Shots. Inside a forge. Bellows puff; a young blacksmith hammers a scythe.

Title. THE BLACKSMITH AND A MEMBER OF THE AGRICULTURAL ARTEL BOARD.

Shots. A guest—Yagur Vasilyich—arrives to see the blacksmith.

Title. YAGUR VASILYICH ONCE HELD ONE POST—SHEPHERD. NOW HE HOLDS TWO: CHAIRMAN OF THE VILLAGE SOVIET AND OF THE NEWLY FORMED AGRICULTURAL ARTEL.

Shot. The Village Soviet chairman greets the blacksmith in a friendly manner and shares the news.

Title. THE KOMSOMOL MEMBERS HAVE BROUGHT THE PROTOCOL REGARDING THE SACRED GROVE.

Shot. He shows the document to the blacksmith, who scans it quickly and makes a proposal.

Title. APPROVE IT... AND CARRY IT OUT.

Shots. Early morning. A young artel worker posts a notice convening a village meeting to vote on clearing the grove.

Title. TO A GENERAL MEETING.

Shots. Fellow villagers gather. An artel activist speaks.

Title. FROM THIS "SACRED GROVE," ONLY THE NAME REMAINS: NO BRUSHWOOD, NO HAY...

Shots. The individual farmer Vasily Vasilyich speaks up.

Title. OF COURSE, WE MOW THE GRASS IN THE GROVE EVERY THIRD YEAR.

Shots. Women shake their fists at him.

Shot. The Komsomol cell secretary passionately rallies the assembled villagers.

Title. IF WE SOW THIS AREA WITH CLOVER, WE CAN MOW IT TWICE A YEAR.

Shot. A man (kulak) replies to him from a horse-drawn cart.

Title. GO AHEAD, LISTEN TO THE KOMSOMOL... SEE WHERE THEIR SWEET TALK GETS YOU.

Shot. The Komsomol member angrily retorts.

Title. THOSE DISENFRANCHISED HAVE NO PLACE AT THIS MEETING.

Shot. The Village Soviet chairman shouts a question.

Title. WHO IS IN FAVOR OF CLEARING THE LAND?

Shots. The artel board members seated at a table raise their hands. Several other men in the crowd also vote in favor. The women sit motionless, their hands down.

Shot. Collective farmers take up their scythes in unison and head out to mow.

Shot. The individual farmer Vasily Vasilyich wanders alone into a field with his scythe.

Shot. Artel members mow the grass in the sacred grove together.

Shot. Vasily Vasilyich mows alone, breaks his scythe, sits gloomily on the ground, and lights his pipe.

Shots. The artel members continue mowing in unison. Komsomol member Ivan runs to a tree and shouts.

Title. YOU CAN SEE FOR YOURSELVES HOW GOOD THE GRASS IS HERE. WE'LL SECTION OFF A PLOT, CLEAR IT... AND THE INDIVIDUAL FARMERS WILL FOLLOW THE COLLECTIVE FARM'S LEAD.

Shots. Collective farmers clear the grove: men chop down trees and dig up roots; women drag away the trunks.

Shot. Komsomol member Ivan swings his axe at the grove's main, oldest tree. But the blacksmith stops him.

Title. DON'T TOUCH THIS TREE... OTHERWISE THE KULAKS WILL USE OUR MISTAKE AGAINST US—THEY'LL STIR UP TROUBLE.

Shot. The kulak Timbaev secretly watches this scene.

Shot. The collective farmers leave the old tree alone and continue clearing the rest.

*According to ethnographic sources, the Chuvash used the word "kiremet" not only as a noun but also as an adjective to describe sacred groves, which were believed to be the favored dwelling places of the god Kiremet. "In ancient kiremets located in groves, one could see the following scene: a hundred-year-old tree surrounded by younger ones, with a bull's head on it, ribbons, coins in its cracks, a vessel of blood at the root, and the hide of a sacrifice" (Salmin, 2007, p. 562).*

Title. THE FORMER GOD KIREMET...

Shots of a shrine in a grove. Strips of cloth tied to branches. Offerings and the skull of a sacrificial animal in a tree hollow.

Title. STILL RECEIVED THE OCCASIONAL OFFERING.

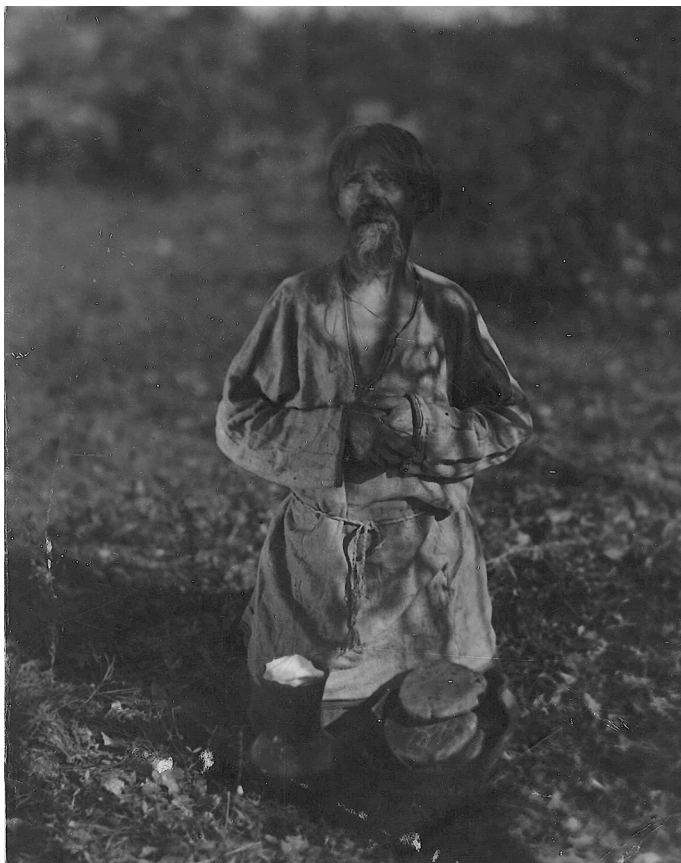
Shot. Offerings at the shrine—pies, chicken eggs, flatbreads, porridge in a bowl, tea in a teapot, a towel with embroidered ornamentation.

Shot. An elderly woman in ritual white robes. Men and women in white robes participating in a ceremony.

Title. THE GENERATION THAT BELIEVES IN THE POWER OF THE GOD KIREMET IS NOT DEAD YET.

Shot. The ritual participants pray by the old tree.

*Anton Salmin provides corresponding descriptions of the Chuvash ritual prayers dedicated to Kiremet: "The worshiper and those present kneel, put their hats under their arms, and turn their gaze to the treetop. At this moment they are completely detached from everything else, they do not talk to anyone and do not look around" (Salmin, 2010, p. 161).*



**Fig. 2. Still from *Sacred Grove*<sup>4</sup>**

Title. WITHERING WAS THE OLD... THE DECREPIT...

Shot. An old tree, shattered by lightning.

Title. THE NEW WAS GROWING STRONG... THE VIGOROUS.

Shots of a festival: mass round dances, lively games... At one point in a game, the Komsomol cell secretary, Ivan, asks a "captured" villager a question.

Title. WHO IS AGAINST THE COLLECTIVE FARM?

Shots. A young collective farmer who was asked the question replies.

Title. THE KULAK TIMBAEV.

---

<sup>4</sup> See the image source: Chuvash National Museum. F. ChKM KP 2172/21.

Shot. Timbaev watches warily through a fence.

Title. OLD MAN PIMBAEV.

Shot. An old man watches distrustfully from a window.

Title. THE CONSTABLE YANDAYEV.

Shots of the village festival.

*As Kuzma Elle noted, a key part of the new government's ideological work in the villages was the restructuring of traditional folk festivals along Soviet lines. Specifically, the spring sowing festival Akatuy was transformed into the Red Akatuy, which stipulated that "mass political and educational work should be combined with mass entertainment (carnivals, round dances, races, games, hopping, swings and carousels, performances by amateur circles, physical education groups, film screenings, etc." (Elle, 1935, p. 44).*

Shots. Two young men chop down the main tree of the sacred grove. One of them, the kulak Timbaev, accidentally drops a bundle—a piece of evidence—at the site.

Shots. At another village meeting, a woman speaks.

Title. WHEN THE KOMSOMOL FELLED THE SACRED TREE... KIREMET FLEW OUT ON A WHITE HORSE... AND CRIED OUT TO ME...

Shot. The woman continues her story.

Title. "FAREWELL, MATRENUSHKA! I AM LEAVING," HE SAID, "FOR LANDS OVERSEAS. THERE IS NO RESPECT FOR ME HERE."

Shots. Elderly women listen. Another woman speaks.

Title. THEY ORDERED US NOT TO PRAY TO THE RUSSIAN GOD. NOW THEY'RE DRIVING OUT THE CHUVASH ONE, TOO.

Shot. The woman continues.

Title. YOU WON'T FIND ANY GOOD WITH THE KOMSOMOL AND THE COLLECTIVE FARM...

Shots. The women are indignant. The kulaks eavesdrop. An elderly woman speaks.

Title. NOW KIREMET WILL SEND A PESTILENCE UPON THE ARTEL'S CATTLE.

*It is generally accepted that Kiremet, one of the central deities in the Chuvash pantheon, "personified the evil principle and opposed the main good god Tură—the patron and protector of people," and thus was believed by the faithful to possess*

*great harmful power, directed at inflicting damage upon those who offended him (Vovina, 2002, p. 41).*

Shot. A cattle pen. Men lead out horse-drawn teams to work in the field. Women run up and turn them back.

Shot. A young artel member runs across the village to the artel office. He informs the chairman what has happened.

Title. SOMEONE FELLED THE SACRED TREE LAST NIGHT... THE WOMEN ARE ENRAGED. THEY'RE TAKING BACK THE HORSES.

Shot. The chairman gives an order to a young artel member.

Title. CALL AN EMERGENCY MEETING AT ONCE.

Shots. The villagers gather for another meeting. The chairman begins his speech.

Title. OUR COLLECTIVE FARM WOMEN HAVE DONE A FOOLISH THING...

Shot. Komsomol member Ivan takes the meeting minutes.

Title. TO FINISH BY HARVEST, WE MUST GO OUT TO PLOUGH IMMEDIATELY. THAT IS THE GOVERNMENT'S DECREE.

Shots. The artel chairman holds up a document with the Decree. The kulaks and individual farmers look on with contempt. A long row of silent women. One of the peasants stands and speaks.

Title. WE CLEARED THE LAND AT A SHOCKWORK PACE, AND FINISHED ON TIME. BUT THE PLOUGHING—IS THAT FOR NEXT YEAR?!

Shots. The people at the meeting are agitated. One shouts out.

Title. TO HELL WITH THIS SACRED TREE, WE WON'T MANAGE TO PLOUGH THE LAND BEFORE HARVEST ANYWAY.

Shots. The meeting participants argue.

Title. WHO IS FOR GOING OUT TO PLOUGH?

Shots. Komsomol member Ivan counts the votes. The women sit without raising their hands.

Shots. The young blacksmith wanders across a field, deep in thought.

Title. WILL THE STATE FARM PROVIDE HELP OR NOT?

Shots. The artel chairman gloomily enters the empty cattle pen. Suddenly, he sees riders on horses in the distance. The young blacksmith is on one of the horses; he says:



Title. THE STATE FARM WANTED TO GIVE US A TRACTOR, BUT IT'S WORKING AT ANOTHER COLLECTIVE FARM.

Shots. More and more horsemen gather near the artel.

Title. THE COLLECTIVE FARMERS HAVE JOINED THE STATE FARMERS WHO SET OUT LAST NIGHT.

Shots. Villagers run out of their houses, pulling on their shoes. The kulaks and individual farmers watch what is happening. The peasants once again lead their teams out to the field for the common task.

Title. THE VILLAGE HAS AWAKENED...



**Fig. 3. Still from *Sacred Grove*<sup>5</sup>**

Shot. Vasily Vasilyich comes to the artel's board and says:

Title. ENROLL US IN THE ARTEL TOO, YAGUR VASILYICH.

Shots of the felled main tree of the sacred grove being carried from the field. The blacksmith finds a document—a piece of evidence (a receipt made out to kulak Timbaev)—at the felling site.

Shot. Timbaev tries to grab the evidence and run, but artel members, who have rushed over at the blacksmith's call, restrain him.

<sup>5</sup> See the image source: Chuvash National Museum. F. ChKM KP 2172/35.

Shot. Seizing the opportunity, another individual farmer approaches the Komsomol secretary Ivan Ivanovich, who is chopping the remaining trees in the grove. He asks:

Title. CUTTING IT DOWN, ARE YOU?

Shot. The Komsomol cell secretary's confident reply.

Title. I SPIT ON YOUR TREE.

Shots of local wealthy peasants shouting from their windows.

Title. BEAT HIM!

Shots. Young men and women run out of their houses.

Title. THEY'RE BEATING HIM! THE KOMSOMOL MEMBER! VANYA!

Shot. Residents run through the village street.

Shots. Outside the village: the murdered Komsomol cell secretary lies on the ground, surrounded by people. Fellow villagers who have run up stand frozen, witnessing the scene of the tragedy. Women weep.

*Naturally, the felling of sacred trees was a most severe taboo—it was believed that whoever cut down a kiremet tree would bring mortal punishment not only upon themselves personally, but also upon their livestock, family, and kin (Milkovich, 1906, p. 51).*

Shot. A young artel member asks accusingly.

Title. WHAT FOR?

Shot. Old men answer grumpily.

Title. HE BECAME TOO HEADSTRONG... CUTS DOWN WHAT HE SHOULDN'T.

Shot. A young artel member, pointing at the kulak Timbaev, retorts.

Title. THE ENEMY IS WHO'S CUTTING IT!

Shots. Representatives of the local wealthy community hide from the scene in fear.

Shot of a young woman shouting.

Title. THEY PRETEND TO BE BELIEVERS, BUT THEY'RE THE ONES CHOPPING IT DOWN.

Shot. Another young woman backs her up.

Title. DRIVE THEM OUT OF THE VILLAGE!

Shots of young women's emotional shouts.

Title. KULAK VERMIN!

Shots. Representatives of the local wealthy community fearfully close their doors, windows, and curtains.

Shot. A field of ripe grain sways.

Title. ON THE SITE OF THE SO-CALLED “SACRED GROVE”...

Shot. Several horse-drawn teams plow the field.

Title. THE STARO-SAREEVO ARTEL IS NOW IN OPERATION.

Shots. Artel members cut the ripe grain, bind it into sheaves, and stack it in stooks. A panorama of a field filled with stooks.

## CONCLUSION

As the film text reveals, *Sacred Grove* was equally permeated by the dual themes of Party doctrine and folk culture. The scenes visualizing the religious plotline meticulously detailed the cult's particularities: the layout of the shrine, examples of offerings, and the prayer ritual. Meanwhile, the stages of clearing the sacred grove formed the narrative's pivotal sequence. In this way, a profane, everyday story about collectivization was systematically elevated to a sacred, religious level. Archival evidence suggests that this was the directorial credo of Maksimov-Koshkinsky: to adapt stories that were national in form and socialist in content. It is no accident that he succeeded in expressing on screen a subtle drama reflecting the syncretism of old and new imagery—visually articulating the (anti)religious conflict that agitated the worldview of the Chuvash Soviet Republic's population and evoked a corresponding emotional resonance among local viewers.

The film's production involved not only the leading creative forces of Chuvashkino, including actress Tany Youne<sup>6</sup> (in the role of Kuline) and director Ioakim Maksimov-Koshkinsky (in the role of Vasily Vasilyich), but also ordinary residents of the village of Sareevo, Yadrinsky district. The principal action was shot on location in authentic rural exteriors and interiors, with the partial construction of two sets—“The Middle-Peasant Vasily Vasilyich's Hut” and “The Smithy” (Maksimov-Koshkinsky & Chistyakov, 1930). In this sense, the production can be characterized as an authentic reconstruction of both the economic and the religious-ritual aspects of folk life. Into these documentary-like circumstances

---

<sup>6</sup> Tatyana Stepanovna Maksimova-Koshkinsky (nee Burashnikov), artistically known as Tany Youne (1903–1977) — theater and film actress, and wife of Ioakim Maksimov-Koshkinsky.

was placed a fictional hero—Komsomol member Ivan, portrayed by S. Nikitin. His character fully corresponded to the archetype of the “man-god” being constructed in Soviet cinema (Stepanova, 2020, p. 124). As the primary agent of collectivization, he challenged the ancient spirits, and his tragic death became the climax of the dramatic arc, compelling his fellow villagers to “believe” in the new way of life. Finally, the striking montage of the final scene—cultivating the land through collective labor—elevated the cinematic narrative to the level of *film as religion*.<sup>7</sup>

It is characteristic that themes of the Chuvash faith were also reflected in other, now-lost Chuvashkino films directed by Maksimov-Koshkinsky. Notably, despite the studio’s chronic budget constraints, no expense was spared in reconstructing religious rites. For instance, according to the script and budgetary documents, a sacrifice scene for the film *Sar-Pige (Woman)* required a massive cast of extras: “400 adults at 60 kopecks per day, 70 boys at 25 kopecks per day, 30 carts at 1 ruble per day” (Chuvash Republican Trust for Film Production, 1927). In turn, the depiction of local soviet activists aggressively confronting deified objects visualized a pressing anti-religious agenda. This aimed to undermine faith in the punitive power of ancient deities while simultaneously earning a quasi-religious respect for the new government. In this context, the cinematic action of *Sacred Grove*, which fused ancient and modern rituals, reflected the birth of another variation of “syncretism” in Chuvashia’s spiritual sphere—a blend of pre-Christian beliefs and a new faith in Communism. It is telling that the purely anti-religious propaganda conducted by the League of Militant Atheists found little understanding or resonance within the national community, the most superstitious segment of which remained women.

The creative output of Chuvashkino, embodied in a series of documentary and feature films, is a vivid phenomenon of national cinema. The studio’s work served as a model for the figurative positioning of an ethnocultural community, reflecting an internal vision of the connection between historical traditions and ongoing Sovietization—for both local and all-Union audiences. A distinctive feature of Chuvash cinema’s national character was its consistent promotion of its own themes and its own professional cadres. According to Vlad Korolevich (1927a, p. 26), every shot of actress Tany Youne was filmed at least four to eight times, based on the premise that “she is a star.” As A.P. Sidorova (1975, p. 58) rightly noted, despite an orientation toward all-Union cinematic standards, Chuvashkino’s productions had distinctive traits: a factographic approach to depicting national daily life and religious rites, coupled with a romanticized portrayal of revolutionary transformations. Archival records indicate that two-thirds of all moviegoers in

---

<sup>7</sup> A concept introduced by Tenzan Eaghll (Eaghll & King, 2002, p. 4)

the republic's cinemas in the late 1920s watched local films (Eremeev, 1931). Consequently, Chuvash films, including *Sacred Grove*, which were distributed through the national cinema network, enjoyed widespread—truly popular—appeal.

In traditional beliefs, improper conduct toward a sacred grove was always linked to calamities sent by the sacrifice-demanding god Kiremet. In the film, the “victim” is a young Komsomol member who personifies the new hero—a representative of revolutionary authority. It is poignant that this on-screen felling of a kiremet also proved to be the studio's final independent work. In July 1930, just as *Sacred Grove* was in production, the Chuvashkino trust was officially liquidated, and on April 1, 1931, its assets were transferred to the regional branch of the all-Union organization Vostokkino. By the late 1930s, the studio's main film archive was destroyed. A tragic fate also befell its key figures: in 1937, Ioakim Maksimov-Koshkinsky and Tany Youne were repressed on fabricated charges of nationalism (Youné, 2021).

Examining *Sacred Grove* allows us to appreciate the self-presentation of the Chuvash autonomy during a pivotal transformative period. The prospective aim of this research is to study the distinctive national practices of cinematically “co-constructing Sovietness” (Damiens, 2024, p. 13), which found expression in a diverse legacy—a unique cinematic atlas of the multinational and poly-confessional USSR. Created by republican studios, these films are rich visual sources for a wide spectrum of humanities disciplines, and the methods they pioneered can inspire contemporary visual-ethnographic experiments (Golovnev & Golovneva, 2021, p. 279). Through a sensitive research approach, we can also “decipher” the unique languages of national cinemas, which transmitted not only the nuances of folk life but also sacred religious messages from history into the present day.

## ВВЕДЕНИЕ

Культурная революция в СССР, растянувшаяся на период 1920–1930-х годов, характеризовалась радикальной трансформацией пестрой «надстройки» многонациональной страны: религий, наук и искусств. Ключевой линией данного процесса была революция религиозная, связанная, по выражению В.Г. Богораза, с конструированием «большевизма как религии» (Тан, 1918, с. 2). Методы и средства этой революции до сих пор не получили должного научного осмысления. Неизученными остаются и визуальные архивы, хранящие информативные образы реализации пропагандистских программ в различных областях поликонфессионального Союза. Особая ставка партийных идеологов в том советском эксперименте делалась на «важнейшее из искусств» — национализированное кино — как на тонкий инструмент «настройки» мировоззрения масс. Между тем, центральные студии, обладавшие в первые послереволюционные годы монополией на освещение преобразований страны в контексте реализации государственного проекта «Киноатлас СССР» (Головнев, 2024, с. 34), фабриковали в основном трафаретные киноистории, в которых самобытные народы проходили на экранах общий сценарный трек: от темного традиционного прошлого — через «пробуждение» революцией — к социалистическому прогрессу. Закономерно, что такие работы не производили требующегося госзаказчику «отвлечения от своей религии, от своего быта, от своих предрассудков и своих суеверий» в сознании ни внутренней, ни внешней зрительской аудитории (Терской, 1930, с. 115).

Потому к середине 1920-х инициированное кинопрессой обсуждение проблем национального кинематографа вошло в повестку злободневных вопросов на уровне Президиума ЦИК. Основные причины слабости существовавшего киноформата были увидены в том, что фильмы создавались приезжими кинематографистами, не знакомыми с жизнью и бытом тех народов, о которых снимались документальные или ставились художественные кинокартины, без привлечения местных специалистов и общественности (Габидуллин, 1928, с. 4). В то же время, и в самих новообразованных республиках, среди партийных властей и творческой интеллигенции возрос интерес к формированию собственного кинематографа как средства усиления национальных скреп, поскольку экранные истории, произрастающие из местных реалий, пользуясь все возрастающей популярностью, оказывались эффективным ресурсом визуальной политики, способствуя консолидации региональных сообществ. Результатом соединения упомянутых внешних и внутренних вызовов стало рождение уникального феномена — киносети национальных студий в республиках Советского Союза:

«Азгоскино», «Белгоскино», «Бухкино», Всеукраинское фотокиноуправление, «Госкино Армении», «Госкинопром Грузии», «Дагкино», «Таджиккино», «Туркменфильм», «Узбекгоскино», «Чувашкино» и др.

В текущее время все больше российских и зарубежных специалистов из различных областей гуманитарного знания закономерно обращается к рассмотрению наследия киностудий советских республик (Кочеляева, Николаева-Чинарова, Рябоконь, 2020; Sestan, 2024). Ведь эти экранные высказывания — как документальные, так и художественные — являют собой многослойные «кинодокументы», отразившие процессы эволюции различных идентичностей в сложный период становления СССР. Созданные на национальные темы, на родном языке, внутренними силами этнического/регионального сообщества, они представляют формат визуальной самопрезентации того или иного народа/региона, что актуализирует значимость их изучения с позиций визуальной антропологии. Одной из самых малоизвестных страниц в этой истории оказывается творчество треста «Чувашкино», образованного в г. Чебоксары в 1925 году. **Цель** предлагаемого исследования — введение в научный оборот ранее не представленных в историографии архивных материалов о значимом художественном артефакте — фильме «Священная роща» (1931), экспрессивно визуализирующем сложную (анти) религиозную синкретичность воззрений чувашской народности в период советизации. Соответственно, основной **задачей** исследования является историко-антропологический анализ означенных материалов.

С административным выделением Чувашии в 1920 году в автономную область, а в 1925-м — в ЧАССР, активизировались процессы организации национальных структур в различных сферах жизни республики, включая культуру. В череде оформления писательской, театральной, журналистской и краеведческой организаций, органичным продолжением стало и появление своего треста, ведающего производством и прокатом кинопродукции в автономии. Руководителем новообразованной студии «Чувашкино», определявшим ее тематический план и творческий почерк, стал коренной чуваш, режиссер И.С. Максимов-Кошкинский<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Иоаким Степанович Максимов-Кошкинский (1893–1975) — основатель профессионального чувашского театра, актер, режиссер и драматург.



Рис. 1. И.С. Максимов-Кошкинский<sup>9</sup>

Фильмография самостийной кинофабрики, просуществовавшей с 1925 по 1931 год, отражена в значительной серии разножанровых фильмов. В документальном направлении, помимо хроникальных сюжетов для киножурналов, коллективом студии были сняты полнометражные картины: «Страна Чувашская», «60 лет чувашской грамоте», «Рожденная Октябрем». Но основной профиль «Чувашино» выразился в постановке художественных лент: «Волжские бунтари» (1926), «Сар-Пигэ» («Женщина», 1927),

<sup>9</sup> Источник изображения: Чувашский национальный музей. Ф. ЧКМ КП 23983.



«Хура Юпа» («Черный столб», 1927), «Ял» («Вихрь на Волге», 1928), «Апайка» («Прачка», 1930), «Киремет кати» («Священная роща», 1931), «Асту» («Помни», 1932). О большинстве этих кинокартин сегодня можно судить лишь по косвенным источникам — литературным сценариям, производственным документам и фотокадрам, сохранившимся в фондах Государственного архива современной истории Чувашской республики (ГАСИ ЧР), Государственного исторического архива Чувашской республики (ГИА ЧР), Чувашского национального музея (ЧНМ) и Чувашского государственного института гуманитарных наук (ЧГИГН). Из всего кинематографического наследия «Чувашкино» до наших дней в полноценном виде сохранились только две ленты — документальная «Страна чувашская» (1927, Российский государственный архив кинофотофонодокументов (РГАКФФД), Фонд кинодокументов) и постановочная «Священная роща» (1931, ГАСИ ЧР. Ф. Коллекция кинодокументов). Известно, что работа над документальным фильмом «Страна Чувашская», первым продуктом непосредственно чувашского кинотреста, проводилась под руководством Влада Королевича — приглашенного московского режиссера (Королевич, 1927b, с. 25). В то время как фильм «Священная роща», ставший последним самостоятельным проектом студии, — произведение всецело чувашского творчества и заслуживает в этой связи особого внимания.

Согласно архивным данным, первоначально сценарий, посвященный исключительно теме коллективизации, назывался «Волнуется нива (поле)». Основной драматургический конфликт сценария строился на конкурентном соседстве двух форм ведения сельского хозяйства: старых (бывшие кулаки, единоличники) и новых (члены колхоза). Финалом киноистории, через показ внедрения механизированных способов коллективной обработки полей, должна была стать победа колхозного пути развития в чувашской деревне. В такой редакции 8 мая 1930 года текст был отправлен И.С. Максимовым-Кошкинским в Отдел культуры республиканского представительства ВКП(б) вместе с запросом дать отзыв: «Чувашкино, ввиду актуальности вопросов, затронутых сценарием, просит дать обстоятельное заключение и по возможности срочно» (Максимов-Кошкинский, 1930). Срочность согласования сценария с партийными органами можно объяснить близостью наступления летнего сезона, в который предполагалось развернуть съемочный период работ над фильмом. Очевидно, на этом этапе последовала реакция, потребовавшая существенной корректировки сценария. Сюжет о коллективизации был усилен религиозным конфликтом: с целью увеличения посевных площадей комсомольский актив и правление сельхозартеля пытаются убедить односельчан вырубить священную рощу, и эта инициатива обозначает поляризацию местного сообщества на два лагеря — члены

колхоза (за) и кулаки-единоличники (против). Все последующие события разворачиваются именно вокруг освоения новыми хозяйственниками земель старинного святилища под колхозную пашню, что и дало фильму соответствующее наименование — «Священная роща». В кульминации киноистории кулаки тайно срубают главное дерево святилища и, переложив вину на комсомольского секретаря, провоцируют верующих сторонников на его убийство. В финале же фильма вредительская афера единоличников раскрывается и их изгоняют из деревни.

Поворот к религиозной тематике не покажется случайным, если иметь в виду развитие в тот период общесоюзной антирелигиозной пропаганды и региональные особенности этой кампании. С одной стороны, в 1920–1930-х антирелигиозная тематика стала обязательным компонентом тематических планов государственных студий, а с другой, изучение состояния религиозности в регионах страны для составления атласа конфессий получило новый идеологический импульс в академических кругах (Головнева, Головнев, 2025, с. 141). Поволжье в целом и Чувашия в частности, будучи перекрестком конфессий и преломлений синкретизма, представляли в этой связи сложное проблемное поле. По замечанию Е.А. Ягафовой, чувашское язычество в ходе христианизации и исламизации чувашей в XVIII–XIX веках претерпело трансформации традиционной догматики и культовых практик, но продолжало жить в качестве особо значимого религиозного субстрата — «веры предков» (Ягафова, 2015, с. 10). По впечатлениям Н.М. Маторина, руководившего тематическими экспедиционными исследованиями в регионе, на рубеже 1920–1930-х, в раннесоветский период в Приволжье и Прикамье сохранялся сложный религиозно-бытовой переплет: «Язычники разных национальностей, староверы всевозможных толков, православные (тихоновцы, обновленцы, автокефалисты), сектанты старые и новые (от хлыстов до евангелистов), мусульмане» (Маторин, 1929, с. 5). Работы в направлении изучения бытовой религиозности внутри Чувашии велись силами, прежде всего, сотрудников местного научно-исследовательского института во главе с С.С. Кутяшовым. Параллельно составлялась «интереснейшая для историков религии карта чувашских кереметей директором Чувашской научной библиотеки К.В. Элле» (Маторин, 1934, с. 116). Обработкой собранного им значительного объема данных занимался священник Н.А. Архангельский, оформив его как Приложение к археологической карте Чувашской АССР, сохранившееся в Научном архиве ЧГИГН (Элле, Архангельский, 1930).

В столь специфических условиях деятели местного отделения Союза воинствующих безбожников сталкивались с особыми сложностями в своей работе, что приводило к ее малой эффективности из-за необходимости

ведения «борьбы» на нескольких религиозных «фронтах» — против христианства, мусульманства, различных проявлений сектантства, а также традиционных народных верований, выражавшихся, в частности, в бытовавших в то время поклонениях богу Киремету<sup>10</sup> в «священных рощах». В этих условиях именно на кинематограф, с учетом его народной популярности и «магического» воздействия на деревенскую аудиторию, делалась исключительная ставка партийных активистов и национальной интеллигенции. В частности, в резолюции Первого Всечувашского краеведческого съезда, проходившего в Чебоксарах летом 1928 года, звучал характерный призыв к объединению усилий местных литераторов, краеведов, пропагандистов вокруг кинематографа как передового средства пролетарского воспитания трудящихся масс, через что зритель, «отбрасывая религиозное мировоззрение, суеверия, отсталые нравы и обычаи, привычки и т. п., восполняет свое мирозерцание художественно-революционным мышлением о природе и обществе» (Общество изучения Чувашского края, 1929, с. 101).

Распространенной формой антирелигиозной борьбы в раннесоветское время стало уничтожение и переосвоение обрядовых пространств, включая христианские храмы и языческие святилища (Козлов, 2014, с. 26). В этом контексте сценарий, базирующийся на реальной истории о вырубке сакральной рощи для расширения колхозной пашни, отвечал наиболее злободневным задачам социалистического переустройства чувашской деревни — проведению коллективизации и антирелигиозной пропаганды.

Исследовательская работа с визуальными архивами, исходя из их качественной и содержательной специфики, предполагает использование специальной методологии. При подготовке данной статьи был применен подход «расшифровки» киноисточника и представления его в формате кинотекста. Поскольку, ввиду специфики немого кинематографа, итоговый фильм «Священная роща» представлял собой последовательность *титров* и *кадров*, то подходящим ключом к его «прочтению» оказывается сопоставление текстового и визуального ряда фильма. Дополнительно, для прояснения некоторых специфических деталей, присутствующих в повествовании, привлечены материалы исследователей. Так, ниже в тексте приводится изложение содержания титров (ЗАГЛАВНЫМИ БУКВАМИ), кадров (обычным шрифтом) и соответствующих этнографических комментариев (курсивом). Данная авторская визуально-антропологическая методика дает возможность рассмотреть как внешнюю структуру, так и внутрикадровые нюансы разбираемой киноконструкции для формирования аналитических выводов.

<sup>10</sup> В источниках встречаются вариации: Киремет, Киремэт, Керемет.

## **«СВЯЩЕННАЯ РОЩА» КАК КИНОТЕКСТ**

Титр. СВЯЩЕННАЯ РОЩА.

Титр. ПОДАВЛЯЮЩАЯ ЧАСТЬ ЗЕМЛИ ПОД ПАШНЮ НЕ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ... ОНА В БОЛЬШЕЙ СВОЕЙ ЧАСТИ ПРОПАДАЕТ В ВИДЕ ПОЛУВЫГОНОВ, ПОЛУКУСТАРНИКОВ, ПОЛУЛЕСОВ... ЭПОХА РАЗЪЯСНЕНИЯ «РОССИЙСКИХ НЕУДОБИЙ» ЕЩЕ ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ.

Кадры. Памятник: В.И. Ленин указывает рукой вдаль. Трубы заводов. Трансформаторные установки и сети высоковольтных проводов на крупной электростанции.

Кадры деревенских улиц. Жилые и хозяйственные постройки крестьян. Наличники с национальными узорами. Электрическая лампочка в избе-читальне.

Титр. 1926.

Кадры. Разворот газеты на чувашском языке. Девушка вслух читает газету «СОМРОК» («Колхозник»). Молодые люди внимательно слушают.

Титр. СТАРО-САРЕЕВСКИЙ КОМСОМОЛ.

Кадры. Молодежь за чтением советской прессы в избе-читальне.

Титр. ИХ СЕКРЕТАРЬ (ИВАН ИВАНОВИЧ).

Кадр. Молодой секретарь подписывает бумаги за рабочим столом, на столе — бюст В.И. Ленина.

Кадр. Молодые люди переговариваются.

Титр. ПРО НАШУ РОЩУ ПИШУТ.

Кадр. Секретарь отвлекается от работы, обращает внимание на пересказывающего новости из газеты.

Титр. ДЕРЕВНЯ НЕ СОГЛАСИТСЯ НА КОРЧЕВКУ.

Кадр. Молодой человек обращается к секретарю.

Титр. А ТЫ УГОВОРИ!

Кадр. Секретарь комсомольской ячейки поднимается с места, выступает.

Титр. ЖАЛУЕМСЯ НА МАЛОЗЕМЕЛЬЕ, А ЗЕМЛЯ ПОД БОКОМ, НЕ ИСПОЛЬЗОВАНА...

Кадр. Продолжает декламировать.

Титр. РОЩУ ДО СТРАДЫ ВЫКОРЧЕВАТЬ, И НЫНЧЕ ЖЕ ЗАСЕЯТЬ.

Кадр. Крупный план выступающего секретаря.

Титр. ПОДНЯТЬ ДЕРЕВНЮ НА НОГИ, КОЛХОЗНИКОВ В ПЕРВУЮ ГОЛОВУ.

*По данным П.В. Денисова, в раннесоветский период среди чувашского населения, в том числе и православного, сохранялись религиозные верования и обряды, относившиеся к традиционным природным культам, в частности, «проявлявшиеся в виде жертвоприношений «святым» источникам, отдельным деревьям и рощам» (Денисов, 1972, с. 399).*

Кадр. Семья во дворе дома. Нагружают сено в телегу.

Титр. ЛЮБИТ РАБОТАТЬ ВАСИЛЬ ВАСИЛЬЧ, НО НА СЕБЯ, А НЕ НА ЛЮДЕЙ, КАК ДУМАЕТ ОН ПРО КОЛХОЗНИКОВ.

Кадр. Василь Васильч продолжает перекладывать сено.

Кадр. Его жена Кулинэ помогает перекидывать сено, говорит ему.

Титр. КОМСОМОЛ КАК ХОЧЕТ, А НАМ РОЩА ДЛЯ ВЫГОНА НУЖНА.

Кадр. Молодой зажиточный крестьянин-кулак Тимбаев рассказывает пожилому зажиточному крестьянину новости о роще.

Титр. ТИМБАЕВ — БЫВШИЙ ВЛАДЕЛЕЦ «СВЯЩЕННОЙ РОЩИ» И БЫВШИЙ ХОЗЯИН КОЛХОЗНОГО ДВОРА.

*Известно, что каждая священная роща традиционно имела своего хранителя — «смотрителя киремети» (киреметь пӑхакан). В его обязанности входило наблюдение за сохранностью обрядового места и соблюдением принятых сообществом правил поведения — в частности, в киремети запрещалось рубить деревья, выкашивать траву и в целом осуществлять хозяйственную деятельность, не связанную с отправлением ритуалов (Денисов, 1959, с. 39).*

Кадры. В кузнице. Раздуваются меха, молодой кузнец отбивает косу.

Титр. КУЗНЕЦ И ЧЛЕН ПРАВЛЕНИЯ С.–Х. АРТЕЛИ.

Кадры. К кузнецу приходит гость — Ягур Васильч.

Титр. ЯГУР ВАСИЛЬЧ РАНЬШЕ ЗАНИМАЛ ОДНУ ДОЛЖНОСТЬ — ПАСТУХА, А ТЕПЕРЬ ДВЕ — ПРЕДСЕЛЬСОВЕТА И ВНОВЬ ОРГАНИЗОВАННОЙ С.–Х. АРТЕЛИ.

Кадр. Председатель сельсовета дружески здоровается с кузнецом и сообщает ему новости.

Титр. КОМСОМОЛЬЦЫ ПРОТОКОЛ КАСАТЕЛЬНО СВЯЩЕННОЙ РОЩИ ПРИНЕСЛИ.

Кадр. Показывает документ кузнецу, тот бегло знакомится с протоколом и высказывает предложение.

Титр. ОДОБРИТЬ... И ПРОВЕСТИ В ЖИЗНЬ.

Кадры. Раннее утро. Молодой человек, сотрудник артели, развешивает объявление о созыве схода по поводу голосования о вырубке рощи.

Титр. НА ОБЩЕЕ СОБРАНИЕ.

Кадры. Сход односельчан в деревне. Выступает активист артели.

Титр. ОТ ЭТОЙ «СВЯЩЕННОЙ РОЩИ» ОДНО ЗВАНИЕ ОСТАЛОСЬ: НИ ХВОРОСТУ, НИ СЕНА...

Кадры. Единоличник Василь Васильч говорит.

Титр. ТРАВЫ, КОНЕЧНО, В РОЩЕ ЧЕРЕЗ ДВА ГОДА НА ТРЕТИЙ КОСИМ.

Кадры. Женщины грозят ему кулаками.

Кадр. Секретарь комсомольской ячейки эмоционально агитирует собравшихся односельчан.

Титр. ЕСЛИ ЭТУ ПЛОЩАДЬ ЗАСЕЯТЬ КЛЕВЕРОМ, ТО ПО ДВА РАЗА В ГОД КОСИТЬ БУДЕМ.

Кадр. Мужчина, с телеги, запряженной лошадьми (кулак), отвечает ему.

Титр. СЛУШАЙ КОМСОМОЛ... ОНИ НАПОЮТ.

Кадр. Комсомолец гневно отвечает оппоненту.

Титр. А ЛИШЕНЦАМ НЕ МЕСТО НА СХОДЕ.

Кадр. Председатель сельсовета выкрикивает вопрос.

Титр. КТО ЗА КОРЧЕВКУ?

Кадры. Сидящие за столом участники правления артели поднимают руки. Несколько мужчин из среды собравшихся тоже голосуют за корчевку. Женщины сидят неподвижно, рук не поднимают.

Кадр. Крестьяне-колхозники дружно разбирают свои косы и отправляются на покос.

Кадр. Единоличник Василь Васильч одиноко бредет в поле с косой.

Кадр. Артельщики дружно косят траву в «священной» роще.

Кадр. Василь Васильч косит в одиночку, ломает косу, угрюмо садится на землю, раскуривает трубку.

Кадры. Артельщики продолжают дружно косить траву. Комсомолец Иван подбегает к дереву, выкрикивает.

Титр. САМИ ВИДИТЕ, КАКАЯ ЗДЕСЬ ТРАВА. ОТДЕЛИМ ОТДЕЛЬНУЮ ДОЛЮ, РАСКОРЧУЕМ... ЗА КОЛХОЗОМ ЕДИНОЛИЧНИКИ ПОТЯНУТСЯ.

Кадры. Колхозники корчуют рощу: мужчины рубят деревья и выкапывают корни, женщины оттаскивают стволы.

Кадр. Комсомолец Иван заносит топор на главное, самое старое дерево рощи. Но кузнец останавливает его.

Титр. ДЕРЕВО ЭТО НЕ ТРОНЬ... ИНАЧЕ КУЛАКИ СЫГРАЮТ НА НАШЕЙ ОШИБКЕ — ШУМ ПОДНИМУТ.

Кадр. Кулак Тимбаев подсматривает за этой сценой.

Кадр. Колхозники оставляют старое дерево в покое, продолжают корчевку.

*По этнографическим свидетельствам, рощи, используемые в религиозных целях, чуваша называли киреметными, поскольку верили, что они являются излюбленными местами обитания Киремета: «в старинных киреметищах, располагаемых в рощах, можно было видеть такую картину: столетнее дерево среди молодых, на нем бычья голова, ленточки, монеты в трещинах, у корня сосуд с кровью, шкура жертвы» (Салмин, 2007, с. 562).*

Титр. БЫВШИЙ БОГ КИРЕМЭТ...

Кадры святилища в роще. На ветках — завязанные полотна тканей. В дупле дерева — приношения и череп жертвенного животного.

Титр. ПОЛУЧАЛ ЕЩЕ КОЕ-КАКИЕ ДАРЫ.

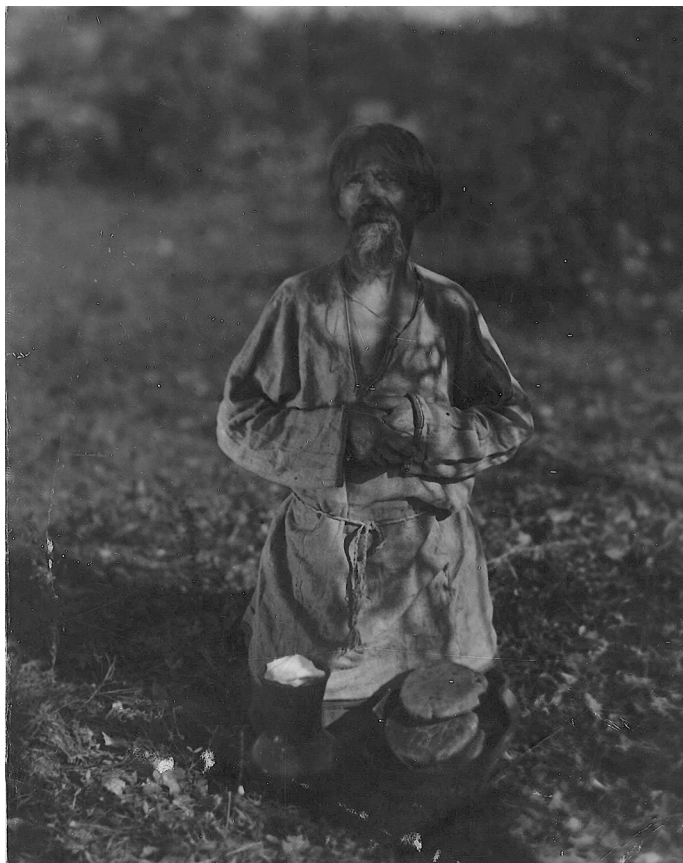
Кадр. Подношения у святилища — пироги, куриные яйца, лепешки, каша в миске, чай в чайнике, полотенце с вышитым орнаментом.

Кадр. Пожилая женщина в ритуальном белом одеянии. Мужчины и женщины в белых одеждах, участвующие в религиозной церемонии.

Титр. ЕЩЕ НЕ УМЕРЛО ПОКОЛЕНИЕ, КОТОРОЕ ВЕРИТ В СИЛУ БОГА КИРЕМЭТА.

Кадр. Участники обряда молятся у старого дерева.

*Соответственные описания обрядовых молений чувашей, посвященных Киремету, приводятся А.К. Салминым: «Молельщик и присутствующие опускаются на колени, берут шапки подмышки и обращают свои взоры на макушку дерева. В это время они полностью отрешены от всего постороннего, ни с кем не разговаривают и не оглядываются» (Салмин, 2010, с. 161).*



*Рис. 2. Кадр из фильма «Священная роща»<sup>11</sup>*

Титр. ВЫМИРАЛО СТАРОЕ... ДРЯХЛОЕ...

Кадр. Старое дерево, разбитое молнией.

Титр. КРЕПЛО НОВОЕ... БОДРОЕ.

Кадры праздника: массовые хороводы, подвижные игры... На одном из этапов игры — секретарь комсомольской ячейки Иван задает «пойманному» односельчанину вопрос.

Титр. КТО ПРОТИВ КОЛХОЗА?

Кадры. Молодой колхозник, которому выпал вопрос, отвечает.

<sup>11</sup> Источник изображения: Чувашский национальный музей. Ф. ЧКМ КП 2172/21.



Титр. КУЛАК ТИМБАЕВ.

Кадр. Тимбаев настороженно наблюдает за происходящим через забор.

Титр. СТАРИК ПИМБАЕВ.

Кадр. Старик недоверчиво наблюдает за происходящим из окна.

Титр. УРЯДНИК ЯНДАЕВ.

Кадры деревенского праздника.

*Как отмечал К.В. Элле, одной из значимых линий идеологической работы новой власти в деревне было перестроение традиционных народных праздников на советский лад, в частности, праздник весеннего сева Акатуй был трансформирован в Красный Акатуй, предполагавший, что «массовая политико-воспитательная работа должна сочетаться с массовыми увеселениями (карнавалы, хороводы, бега, игры, танцы и пляски, качели и карусели, выступления самодельных кружков, физкультурных групп, демонстрация кинокартин и т. д.)» (Элле, 1935, с. 44).*

Кадры. Двое молодых людей рубят главное дерево Священной рощи. Один из них, кулак Тимбаев, случайно роняет сверток — улику — на месте рубки.

Кадры. На очередном деревенском сходе женщина говорит.

Титр. КАК ПОВАЛИЛИ КОМСОМОЛЫ СВЯЩЕННОЕ ДЕРЕВО... ВЫЛЕТЕЛ ОТТУДА КИРЕМЭТ НА БЕЛОМ КОНЕ... И КРИКНУЛ МНЕ...

Кадр. Женщина продолжает рассказ.

Титр. ПРОЩАЙ, МАТРЕНУШКА! ЛЕЧУ, ГОВОРИТ, В ЗАМОРСКИЕ КРАЯ. ЗДЕСЬ, ГОВОРИТ, МНЕ ПОЧЕТА НЕТ.

Кадры. Пожилые женщины слушают. Другая женщина говорит.

Титр. РУССКОМУ БОГУ НЕ МОЛИСЬ. ТЕПЕРЬ И ЧУВАШСКОГО ВЫГОНЯЮТ.

Кадр. Женщина продолжает.

Титр. С КОМСОМОЛОМ И КОЛХОЗОМ ДОБРА НЕ НАЖИВЕШЬ...

Кадры. Женщины негодуют. Кулаки подслушивают. Пожилая женщина говорит.

Титр. НАПУСТИТ ТЕПЕРЬ КИРЕМЭТ МОР НА АРТЕЛЬНУЮ СКОТИНУ.

*Принято считать, что Киремет, будучи одним из центральных божеств в чувашском пантеоне, «олицетворял злое начало и противостоял*

*главному доброму богу Туря — покровителю и защитнику людей», и потому обладал в представлениях верующих великой вредоносной силой, направляемой на нанесение порчи обидчику (Вовина, 2002, с. 41).*

Кадр. Загон для скота. Мужчины выводят запряженные лошадьми упряжки на работу в поле. Прибежавшие женщины разворачивают их.

Кадр. Молодой сотрудник бежит через всю деревню в артель. Сообщает председателю о случившемся.

Титр. КТО-ТО НОЧЬЮ СРУБИЛ СВЯЩЕННОЕ ДЕРЕВО... ЖЕНЩИНЫ ОЗЛОБЛЕНЫ. РАБИРАЮТ ЛОШАДЕЙ.

Кадр. Председатель дает распоряжение молодому сотруднику артели.

Титр. СОБЕРИ ЭКСТРЕННОЕ СОБРАНИЕ.

Кадры. Селяне собираются на очередной сход. Председатель начинает выступление.

Титр. НАШИ КОЛХОЗНИЦЫ НАДЕЛАЛИ ГЛУПОСТЬ...

Кадр. Комсомолец Иван пишет стенограмму схода.

Титр. ЧТОБЫ ЗАКОНЧИТЬ К СТРАДЕ, НАДО НЕМЕДЛЕННО ВЫЕХАТЬ НА ПАШНЮ. ТАК ПОСТАНОВИЛО ПРАВИТЕЛЬСТВО.

Кадры. Председатель артели демонстрирует бумагу с Постановлением. Кулаки и единоличники презрительно смотрят на него. Длинный ряд молчащих женщин. Один из крестьян встает и говорит.

Титр. КОРЧЕВАЛИ УДАРНО, ЗАКОНЧИЛИ В СРОК. А ПАХАТЬ НА БУДУЩИЙ ГОД?

Кадры. Волнуется народ на сходе. Один выкрикивает.

Титр. ДА ПЛЮНЬТЕ ВЫ НА ЭТО СВЯЩЕННОЕ ДЕРЕВО, ВСЕ РАВНО ДО СТРАДЫ НЕ УСПЕТЬ ВСПАХАТЬ.

Кадры. Участники схода спорят.

Титр. КТО ЗА ВЫЕЗД НА ПАШНЮ?

Кадры. Комсомолец Иван ведет подсчет голосов. Женщины сидят, не поднимая рук.

Кадры. Молодой кузнец в раздумьях бродит по полю.

Титр. ДАДУТ ПОМОЩЬ В СОВХОЗЕ ИЛИ НЕТ?

Кадры. Председатель артели угрюмо приходит в опустевший загон для скота. Вдруг видит вдали всадников на лошадях. На одной из лошадей — молодой кузнец, он говорит.

Титр. ТРАКТОР ХОТЕЛ ДАТЬ СОВХОЗ, ДА В ДРУГОМ КОЛХОЗЕ РАБОТАЕТ.

Кадры. Все больше всадников на лошадях съезжается к артели.

Титр. ЗА СОВХОЗСКИМИ ДВИНУЛИСЬ С НОЧНОГО КОЛХОЗНЫЕ.

Кадры. Деревенские жители выбегают из домов, обуваются. Кулаки и единоличники наблюдают за происходящим. Крестьяне вновь выводят свои упряжки в поле на общее дело.

Титр. ПРОБУДИЛАСЬ ДЕРЕВНЯ...



Рис. 3. Кадр из фильма «Священная роща»<sup>12</sup>

Кадр. Василь Васильч приходит в правление артели, говорит.

Титр. ЗАПИСЫВАЙ И НАС В АРТЕЛЬ, ЯГУР ВАСИЛЬЧ.

Кадры выноса с поля срубленного главного дерева священной рощи. Кузнец находит на месте рубки документ — улику (расписку на имя кулака Тимбаева).

Кадр. Тимбаев пробует вырвать улику и бежать, но сбежавшиеся на зов кузнеца члены артели скручивают его.

Кадр. Воспользовавшись ситуацией, другой единоличник-кулак подходит к секретарю комсомола Ивану Ивановичу, рубящему остатки деревьев в роще. Спрашивает.

Титр. РУБИШЬ?

<sup>12</sup> Источник изображения: Чувашский национальный музей. Ф. ЧКМ КП 2172/35.

Кадр. Уверенный ответ секретаря комсомольской ячейки.

Титр. ПЛЕВАЛ Я НА ВАШЕ ДЕРЕВО.

Кадры местных зажиточных крестьян, выкрикивающих из окон.

Титр. БЕЙ ЕГО!

Кадры. Из изб выбегают молодые мужчины и женщины.

Титр. БЬЮТ! КОМСОМОЛЬЦА! ВАНЮ!

Кадр. Жители бегут по деревенской улице.

Кадры. За деревней: в окружении людей на земле лежит убитый секретарь комсомольской ячейки. Прибжавшие односельчане замирают, наблюдая картину случившейся трагедии. Женщины плачут.

*Разумеется, рубка священных деревьев являлась строжайшим табу — считалось, что тот, кто срубит киреетное дерево, навлечет смертельную кару не только на себя персонально, но и на свой скот, семью и род (Милькович, 1906, с. 51).*

Кадр. Молодой артельщик осуждающе спрашивает.

Титр. ЗА ЧТО?

Кадр. Старики ворчливо отвечают.

Титр. БОЛЬНО УДАРИСТЫЙ СТАЛ... РУБИТ, ЧТО НЕ НЕДО.

Кадр. Молодой артельщик, указывая на кулака Тимбаева, отвечает.

Титр. ВРАГ РУБИТ!

Кадры. Представители зажиточной части местного сообщества боязливо скрываются с места событий.

Кадр кричащей молодой женщины.

Титр. ПРИКИДЫВАЮТСЯ ВЕРУЮЩИМИ, А САМИ РУБЯТ.

Кадр. Другая девушка поддерживает ее.

Титр. ВЫГНАТЬ ИХ ИЗ ДЕРЕВНИ!

Кадры эмоциональных выкриков молодых женщин.

Титр. КУЛАЦКОЕ ОТРОДЬЕ!

Кадры. Представители зажиточной части местного сообщества боязливо закрывают двери, окна и занавески в своих домах.

Кадр. Волнуется нива созревших колосьев.

Титр. НА МЕСТЕ ТАК НАЗЫВАЕМОЙ «СВЯЩЕННОЙ РОЩИ».

Кадр. Несколько упряжек, запряженных лошадьми, впахивают поле.

Титр. ЗАРАБОТАЛА СТАРО-САРЕЕВСКАЯ АРТЕЛЬ.

Кадры. Артельщики срезают созревшие колосья злаков, вяжут в снопы, укладывают в копны. Панорама поля с множеством копен.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как видно из кинотекста, «Священная роща» оказалась паритетно проникнута линиями партийности и народности. В сценах фильма, визуализировавших религиозную сюжетику, подробно демонстрировались детали культа: устройство святилища, примеры подношений, обряд моления. А этапы вырубки священной рощи стали опорными ступенями киноповествования. Тем самым, профанная (бытовая) по содержанию история о коллективизации последовательно поднималась на сакральный (религиозный) уровень. Судя по архивным свидетельствам, режиссерским кредо И.С. Максимова-Кошкинского была как раз экранизация сюжетов национальных по форме, и социалистических по содержанию. Не случайно ему удалось выразить на экране тонкую драматургию, отразившую синкретизм образов старого и нового, — визуально артикулировать (анти)религиозный конфликт, будораживший мировоззрение населения Чувашской советской республики, и вызывавший соответственный эмоциональный резонанс в среде местной зрительской аудитории.

В создании фильма были задействованы не только ведущие творческие силы «Чувашино», включая актрису Тани Юн<sup>13</sup> (роль Кулинэ) и режиссера И.С. Максимова-Кошкинского (роль Василь Васильча), но и простые жители д. Сареево Ядринского района. Основное действие было снято в реальных сельских экстерьерах и интерьерах, с частичной достройкой двух павильонов — «Изба середняка Василь Васильча» и «Кузницы» (Максимов-Кошкинский, Чистяков, 1930). В этом смысле постановку можно охарактеризовать как достоверную реконструкцию и хозяйственно-бытовой, и религиозно-обрядовой сторон народной жизни. В документальных обстоятельствах фигурировал художественный герой — комсомолец Иван в исполнении С. Никитина. Его образ вполне отвечал параметрам конструировавшегося в советском кино архетипа «человекобога» (Stepanova, 2020, p. 124). Выступая

---

<sup>13</sup> Татьяна Степановна Максимова-Кошкинская (в девичестве Бурашникова), творческий псевдоним Тани Юн (1903–1977) — актриса театра и кино, супруга И.С. Максимова-Кошкинского.

основным проводником коллективизации, он бросал вызов древним духам, и его трагическая гибель стала кульминационной точкой драматургической линии, заставив односельчан «поверить» в новый путь хозяйствования. А эффектный монтаж финальной сцены культивирования земли коллективным трудом поднимал киноповествование на уровень «фильма как религии»<sup>14</sup>.

Характерно, что сюжеты о чувашской вере получили отражение и в других, ныне утраченных фильмах студии «Чувашино», поставленных И.С. Максимовым-Кошкинским. При этом, несмотря на существовавший дефицит бюджета проектов студии, на реконструкцию религиозных обрядов ресурсы не экономились. Например, судя по сценарию и сметной документации, для фильма «Сар-Пигэ» («Женщина») была снята сцена жертвоприношения, потребовавшая привлечения впечатляющей массовки: «400 человек взрослых по 60 к. в день, 70 мальчиков по 25 коп. в день, 30 подвод по 1 руб. в день» (Чувашский республиканский трест по кинофикации и управлению кинофотосетью «Чувашино», 1927). В свою очередь, показываемое агрессивное воздействие активистов местных советов на обожествляемые объекты визуализировало злободневную антирелигиозную повестку, имевшую целью, с одной стороны, подорвать веру в карательную силу древних божеств и духов, с другой — заслужить quasi-религиозное уважение народа к новой власти. В этой проекции кинодействие «Священной рощи», соединявшее старинные и новейшие обряды, отразило рождение в духовном поле Чувашии очередной вариации «синкретизма» — дохристианских религиозных верований и веры в коммунизм. Примечательно, что сугубо антирелигиозная пропаганда, проводимая в это же время деятелями Союза воинствующих безбожников, не встречала понимания и отклика в национальном сообществе, наиболее суеверной частью которого оставались женщины.

Творчество «Чувашино», воплотившееся в серии документальных и художественных картин, является ярким феноменом национального кинематографа. Работы местной студии стали примером образного позиционирования этнокультурного сообщества, отражавшим внутреннее видение связей исторических традиций и текущей советизации — для своей и для общесоюзной зрительской аудитории. К особенностям национального облика чувашского кино следует отнести последовательное продвижение своих тем и собственных профессиональных кадров. По свидетельству В. Королевича, каждый план актрисы Т. Юн снимался не менее 4–8 раз, исходя из установки, что «она — звезда» (Королевич, 1927а, с. 26).

<sup>14</sup> «Фильм как религия» (*film as religion*) — термин Т. Ирна (*Representing Religion in Film*, 2002, р. 4).

По справедливому замечанию А.П. Сидоровой, несмотря на ориентацию на общесоюзные киностандарты, кинопостановки «Чувашкино» имели отличительные черты: с одной стороны — фактографичность в отображении национального быта и религиозных обрядов, а с другой стороны — романтическое изображение революционных преобразований (Сидорова, 1975, с. 58). Согласно архивным документам, две трети от общего числа кинозрителей в республиканском прокате конца 1920-х смотрели именно местные кинокартины (Еремеев, 1931) — следовательно, транслируемые в национальной киносети чувашские фильмы, включая «Священную рощу», пользовались широкой — народной — популярностью.

В традиционных верованиях неправильное поведение по отношению к «священной роще» всегда увязывалось с бедами, насылаемыми жертволюбивым богом Киреметом. Так, в рассмотренном фильме «жертвой» пал молодой комсомолец, олицетворявший нового героя — представителя революционной власти. Примечательно, что по стечению обстоятельств эта экранная вырубка киремети стала и последней самостоятельной работой студии. В июле 1930 года, как раз в период работы над фильмом «Священная роща», трест «Чувашкино» был ведомственно ликвидирован, и 1 апреля 1931 года его активы были переданы в региональное отделение общесоюзной структуры «Востокино». А в конце 1930-х основной фонд киноработ «Чувашкино» был уничтожен. Не радужная судьба постигла и основных студийных подвижников — в 1937 году режиссер И.С. Максимов-Кошкинский и актриса Т. Юн были репрессированы по сфабрикованному обвинению в «национализме» (Юн, 2021).

Рассмотрение примера «Священной рощи» дает возможность оценить самопрезентацию чувашской автономии в знаковый трансформационный период. Перспективой заявленного исследования является изучение колоритных национальных практик кинематографического «со-конструирования советскости» (Damiens, 2024, p. 13), которые выразились в разноликом наследии — своеобразном киноатласе многонародного и поликонфессионального Союза ССР. Созданные усилиями республиканских студий, эти кинокартины являются емкими визуальными источниками для изучения в широком спектре гуманитарных дисциплин, а апробированные в них методы могут инспирировать современные визуально-этнографические опыты (Golovnev, Golovneva, 2021, p. 279). При чутком исследовательском подходе становится возможной и «дешифровка» особых национальных киноязыков, посредством которых из истории в современность транслированы не только нюансы народного быта, но и сакральные религиозные послания.

## REFERENCES

1. Chuvash Republican Trust for Film Production and Management of the Chuvashkino Film and Photo Network. (1927). *Ob"yasnitel'naya zapiska k finansovomu planu "Chuvashkino"* [Explanatory note to the Chuvashkino financial plan]. State Historical Archive of the Chuvash Republic (F. R-483, op. 1, d. 10, l. 3), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
2. Damiens, C. (2024). *A Siberian history of Soviet film: Manufacturing visions of the indigenous peoples of the North*. London: Bloomsbury Academic.
3. Denisov, P.V. (1959). *Religioznye verovaniya chuvash* [Religious beliefs of the Chuvash]. Cheboksary: Chuvashgosizdat. (In Russ.)
4. Denisov, P.V. (1972). *Religiya i ateizm Chuvashskogo naroda* [Religion and atheism of the Chuvash people]. Cheboksary: Chuvash Book Publishing House. (In Russ.)
5. Eaghll, T., & King, R. (Eds.). (2022). *Representing religion in film*. London & New York: Bloomsbury Academic.
6. Elle, K.V. (1935). *Akatuy* [Akatur]. Cheboksary: Chuvash State Publishing House. (In Russ.)
7. Elle, K.V., & Arkhangelsky, N.A. (1930). *Drevnosti Chuvashskoy ASSR* [Antiquities of the Chuvash ASSR]. Scientific Archive of the Chuvash State Institute of Humanities (Otd. I, ed. khr. 580, inv. No. 7034), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
8. Ereemeev, N.V. (1931, December 26). *Kratkiy doklad o razvitii kinodelov v respublike za period s 1929 po 1931 gg.* [A brief report on the development of film makers in the republic for the period from 1929 to 1931]. State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (F. 1, op. 11, d. 238), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
9. Gabidullin, H.Z. (1928). *Voprosy natsional'nogo kino* [Issues of national cinema]. *Sovetskiy Ekran*, (20), 4–5. (In Russ.) [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_013486049/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_013486049/)
10. Golovnev, I., & Golovneva, E. (2021). Traditional ethno-cultural communities in the modern Russian North (Oil field as a documentary film case). *Visual Representations of the Arctic*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003158295-20>, <https://elibrary.ru/iahqso>
11. Golovnev, I.A. (2024). *Kinoatlas SSSR: "Daleko v Azii" Vladimira Erofeeva* [Cinema-atlas of the USSR: Far away in Asia by Vladimir Erofeev]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 15–54. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54>, <https://elibrary.ru/ADWDJS>
12. Golovneva, E.V., & Golovnev, I.A. (2025). *Antireligioznaya propaganda v SSSR v 1920–1930-e gg.: Akademicheskii diskurs i kontseptual'no-teoreticheskie osnovy razvitiya antireligioznogo iskusstva* [Anti-religious propaganda in the USSR in the 1920s—1930s: Academic discourse and conceptual-theoretical foundations of the development of anti-religious cinematography]. *Studia Religiosa Rossica*, (2), 132–148. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2658-4158-2025-2-132-149>, <https://elibrary.ru/uichlo>



13. Kochelyaeva, N.A., Nikolaeva-Chinarova, A.P., & Ryabokon, A.V. (2020). *Istoriya natsional'nykh voyn: Sovetskiy i postsovetkiy periody* [History of national wars: Soviet and post-Soviet periods]. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
14. Korolevich, V. (1927a). Litso natsional'nogo kinoproizvodstva [The face of national film production]. *Sovetskoe Kino*, (7), 25–27. (In Russ.) [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_BIBL\\_A\\_011927232/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/)
15. Korolevich, V. (1927b). “Strana Chuvashskaya” [“The Chuvash Country”]. *Sovetskoe Kino*, (7), 20–22. (In Russ.) [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_BIBL\\_A\\_011927232/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/)
16. Kozlov, F.N. (2014). Zakrytie tserkvey kak element gosudarstvennoy antireligioznoy politiki v kontse 1920-kh—nachale 1930-kh gg. (po materialam stran regionov Srednego Povolzh'ya) [Closing of churches as an element of the state antireligious policy in the late 1920s—the early 1930s (on materials of the national republics of Central Volga region)]. *Vestnik Chuvashskogo Universiteta*, (1), 26–34. (In Russ.)
17. Maksimov-Koshkinsky, I.S. (1930, May 8). [Letter to the Department of Culture of the Regional Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks)]. State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (F. 1, op. 11, d. 238), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
18. Maksimov-Koshkinsky, I.S., & Chistyakov, A.M. (1930, May 8). *Stsenariy kinokartiny “Volnuetsya niva”* [Screenplay for the film “The field waves”]. State Archives of Contemporary History of the Chuvash Republic (F. 1, op. 11, d. 262, l. 1), Cheboksary, Russia. (In Russ.)
19. Matorin, N.M. (1929). *Religiya u narodov Volzhsko-Kamskogo kraya prezhe i teper': Yazychestvo—islam—pravoslavie—sektantstvo* [Religion among the peoples of the Volga-Kama region then and now: Paganism—Islam—Orthodoxy—Sectarianism]. Moscow: Bezbozhnik. (In Russ.)
20. Matorin, N.M. (1934). Dve poezdki v Povolzh'e [Two trips to the Volga region]. *Sovetskaya Etnografiya*, (4), 115–117. (In Russ.)
21. Milkovich, K.S. (1906). Bytie i verovaniya v chuvash Sinbirskoy gubernii (1783 g.) [Life and beliefs of the Chuvash of Sinbirsk province (1783)]. *Izvestiya Obshchestva Arkheologii, Istorii i Etnografii*, (1), 38–63. (In Russ.)
22. Salmin, A.K. (2007). *Sistema religii chuvashy* [System of the Chuvash religion]. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.)
23. Salmin, A.K. (2010). *Traditsionnye obryady i verovaniya chuvashy* [Traditional rituals and beliefs of the Chuvash]. Saint Petersburg: Nauka. (In Russ.)
24. Sestan, F. (2024). Spectator as worker: The production film of Soviet Georgia in Mikhail Kalatozov's *Salt for Svaneti* and *A Nail in the Boot*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 18 (2), 199–216. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348249>

25. Sidorova, A.P. (1975). K istorii "Chuvashkino" [On the history of Chuvashkino]. In V.A. Prokhorova (Ed.), *Chuvashskoe Iskusstvo* (Vol. 57, pp. 38–63). Cheboksary: Research Institute under the Council of Ministers of the Chuvash ASSR. (In Russ.) [http://elbib.nbchr.ru/lib\\_files/0/uzniii\\_0\\_0000025.pdf](http://elbib.nbchr.ru/lib_files/0/uzniii_0_0000025.pdf)
26. Society for the Study of the Chuvashia Region. (1929). *Pervyy Vsechuvashskiy kraevedcheskiy s"ezd (15–21 iyunya 1928 g. v g. Cheboksary ChASSR): Tezisy dokladov i slukhov* [The First All-Chuvash Regional Studies Congress (June 15–21, 1928, in Cheboksary, Chuvashia ASSR): Abstracts of reports and rumors]. Cheboksary: Publishing House of the Society for the Study of the Chuvashia Region. (In Russ.)
27. Stepanova, P.M. (2020). "Body techniques" as expressive means in the formation of film language in early Soviet cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 14 (2), 124–139. <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1749469>
28. Tan, V.G. (1918). Bol'shevizm kak religiya [Bolshevism as a religion]. *Peterburgskoe Ekho*, (1), 2. (In Russ.)
29. Terskoy, A.N. (1930). *Etnograficheskaya fil'ma* [Ethnographic film]. Moscow: Teakinopechat'. (In Russ.)
30. Vovina, O.P. (2002). Chuvashskaya kiremet': Traditsii i simvol'y v osvoenii sakral'nogo prostranstva [Chuvash kiremet: Traditions and symbols in the development of sacred space]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (4), 39–65. (In Russ.)
31. Yagafova, E.A. (2015). Religioznye praktiki etnokonfessional'nykh grupp chuvashy [Religious practices among the Chuvash ethnic-religious groups]. *Etnograficheskoe Obozrenie*, (5), 3–18. (In Russ.) <https://elibrary.ru/uxvzrn>
32. Youne, T. (2021). *Dni i gody minuvshie* [Days and years gone by]. Cheboksary: Chuvash Book Publishing House. (In Russ.)

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вовина, О.П. (2002). Чувашская киреметь: Традиции и символы в освоении сакрального пространства. *Этнографическое обозрение*, (4), 39–65.
2. Габидуллин, Х.З. (1928). Вопросы национального кино. *Советский экран*, (20), 4–5. [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_013486049/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_013486049/)
3. Головнев, И.А. (2024). Киноатлас СССР: «Далеко в Азии» Владимира Ерофеева. *Наука телевидения*, 20 (2), 15–54. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-15-54>, <https://elibrary.ru/ADWDJS>
4. Головнева, Е.В., Головнев, И.А. (2025). Антирелигиозная пропаганда в СССР в 1920–1930-е гг.: академический дискурс и концептуально-теоретические основы развития антирелигиозного кинематографа. *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*, (2), 132–148. <https://doi.org/10.28995/2658-4158-2025-2-132-149>, <https://elibrary.ru/uichlo>

5. Денисов, П.В. (1959). *Религиозные верования чуваш: Историко-этнографические очерки*. Чебоксары: Чувашгосиздат.
6. Денисов, П.В. (1972). *Религия и атеизм Чувашского народа*. Чебоксары: Чувашское книжное издательство.
7. Еремеев, Н.В. (1931, 26 декабря). *Краткий доклад о развитии кинодела в республике за время с 1929 по 1931 гг.* ГАСИ ЧР (Ф. 1, оп. 11, д. 238), Чебоксары, Россия.
8. Козлов, Ф.Н. (2014). Закрытие церквей как элемент государственной анти-религиозной политики в конце 1920-х — начале 1930-х гг. (по материалам национальных регионов Среднего Поволжья). *Вестник Чувашского университета*, (1), 26–34.
9. Королевич, В. (1927а). Лицо национального кинопроизводства. *Советское кино*, (7), 25–27. [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_BIBL\\_A\\_011927232/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/)
10. Королевич, В. (1927b). «Страна Чувашская». *Советское кино*, (7), 20–22. [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_BIBL\\_A\\_011927232/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011927232/)
11. Кочеляева, Н.А., Николаева-Чинарова, А.П., Рябоконь, А.В. (ред.) (2020). *История национальных кинематографий: Советский и постсоветский периоды*. М.: Академический проект.
12. Максимов-Кошкинский, И.С. (1930, 8 мая). [Письмо в Отдел культуры обкома ВКП(б)]. ГАСИ ЧР (Ф. 1, оп. 11, д. 262, л. 2), Чебоксары, Россия.
13. Максимов-Кошкинский, И.С., Чистяков, А.М. (1930, 8 мая). Сценарий кинокартины «Волнуется нива». ГАСИ ЧР (Ф. 1, оп. 11, д. 262, л. 1), Чебоксары, Россия.
14. Маторин, Н.М. (1929). *Религия у народов Волжско-Камского края прежде и теперь: Язычество–Ислам–Православие–Сектантство*. М.: Безбожник.
15. Маторин, Н.М. (1934). Две поездки в Поволжье. *Советская этнография*, (4), 115–117.
16. Милькович, К.С. (1906). Быт и верования у чуваш Синбирской губернии (1783 г.). *Известия Общества археологии, истории и этнографии*. (1), 38–63.
17. Общество изучения Чувашского края. (1929). *Первый Всечувашский краеведческий съезд (15–21 июня 1928 г. в г. Чебоксарах ЧАССР): Тезисы докладов и резолюции*. Чебоксары: Издательство Общества изучения Чувашского края.
18. Салмин, А.К. (2007). *Система религии чувашей*. СПб: Наука.
19. Салмин, А.К. (2010). *Традиционные обряды и верования чувашей*. СПб: Наука.
20. Сидорова, А.П. (1975). К истории «Чувашкино». *Чувашское искусство*. Вып. 57, 38–63. Чебоксары: Научно-исследовательский институт при Совете Министров Чувашской АССР. [http://elbib.nbchr.ru/lib\\_files/0/uzniii\\_0\\_0000025.pdf](http://elbib.nbchr.ru/lib_files/0/uzniii_0_0000025.pdf)
21. Тан, В.Г. (1918). Большевизм как религия. *Петербургское эхо*, (1), 2.
22. Терской, А.Н. (1930). *Этнографическая фильма*. М.: Теакинопечатъ.

23. Чувашский республиканский трест по кинофикации и управлению кинофотосетью «Чувашкино». (1927). *Объяснительная записка к финансовому плану «Чувашкино»*. ГИА ЧР (Ф. Р-483, оп. 1, д. 10, л. 3), Чебоксары, Россия.
24. Элле, К.В. (1935). *Акатуй*. Чебоксары: Чувашское государственное издательство.
25. Элле, К.В., Архангельский, Н.А. (1930). *Древности Чувашской АССР*. НА ЧГИГН (Отд. I, ед. хр. 580, инв. № 7034), Чебоксары, Россия.
26. Юн, Тани (2021). *Дни и годы минувшие: воспоминания*. Чебоксары: Чувашское книжное издательство.
27. Ягафова, Е.А. (2015). Религиозные практики этноконфессиональных групп чувашей. *Этнографическое обозрение*, (5), 3–18. <https://elibrary.ru/uxvzrn>
28. Damiens, C. (2024). *A Siberian history of Soviet film: Manufacturing visions of the indigenous peoples of the North*. London: Bloomsbury Academic.
29. Eaghll, T. & King, R. (Eds.). (2022). *Representing religion in film*. London & New York: Bloomsbury Academic.
30. Golovnev, I., Golovneva, E. (2021). Traditional ethno-cultural communities in the modern Russian North (Oil field as a documentary film case). *Visual representations of the Arctic*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003158295-20>, <https://elibrary.ru/iahqso>
31. Sestan, F. (2024). Spectator as worker: the production film of Soviet Georgia in Mikhail Kalatozov's *Salt for Svaneti* and *A Nail in the Boot*. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 18 (2), 199–216. <https://doi.org/10.1080/17503132.2024.2348249>
32. Stepanova, P.M. (2020). «Body techniques» as expressive means in the formation of film language in early Soviet cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 14 (2), 124–139. <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1749469>

#### ABOUT THE AUTHOR

##### **IVAN A. GOLOVNEV**

Dr. Sci. (History),  
Leading Research Fellow,  
Arctic Research Center,  
Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography  
(Kunstkamera),  
Russian Academy of Sciences  
3, Universitetskaya nab., Saint Petersburg 199034, Russia;  
Senior Research Fellow, Department of Sociology,  
St. Petersburg State University  
1/3, Entrance 9, Smolny St., St. Petersburg 191124, Russia  
**ResearcherID: AAC-8728-2019**  
**ORCID: 0000-0003-4866-7122**  
**e-mail: ethnokino@yandex.ru**

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

##### **ИВАН АНДРЕЕВИЧ ГОЛОВНЕВ**

доктор исторических наук,  
ведущий научный сотрудник,  
Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого  
(Кунсткамера) РАН,  
Центр Арктических исследований,  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 3;  
ведущий научный сотрудник, факультет социологии,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
191124, Россия, Санкт-Петербург,  
ул. Смольного, д. 1/3, 9-й подъезд  
**ResearcherID: AAC-8728-2019**  
**ORCID: 0000-0003-4866-7122**  
**e-mail: ethnokino@yandex.ru**