

## ДА, Я ПОВИНЕН В НЕПОМЕРНОМ СЧАСТЬЕ...<sup>1</sup> (М. БУЛГАКОВ И А. ТАРКОВСКИЙ: ПАРАЛЛЕЛИ СУДЕБ)

Н. Х. Орлова

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия  
nadinor@mail.ru

В статье на примере двух ярчайших художников советской культуры Михаила Булгакова и Андрея Тарковского анализируются исторические параллели между стратегиями выживания творческой интеллигенции в пореволюционные 20-е – 30-е годы и в так называемый период оттепели 60-х. В эти годы востребованы новаторство, разнообразие жанров и приёмов, индивидуальность. Вместе с тем, официальная идеология жёстко очертила границы «оригинальности», выстраивая иерархическую вертикаль Партия – Зритель – Автор. Показано, что общим для обоих периодов было ощущение динамики жизни, оптимизма, удивительной талантливости и веры в свои творческие силы. Культурный запрос в разные периоды ставит и разные задачи перед художниками, но отношения с идеологической «зоной» строятся по тем же законам иерархии и подцензурности. Общим местом в биографиях Булгакова и Тарковского становится попадание в списки несоответствующих с мейнстримом. В этом смысле, «Страсти по Андрею» в известной степени повторили судьбу булгаковских пьес. По отношению к обоим художникам действовали две разнонаправленные силы. С одной стороны, запрос времени выталкивал их на поверхность, нуждался в их творческой смелости и таланте. С другой стороны, увлечённость настоящим мешала учитывать идеологические границы, выход за пределы которых опасен. Выявлено, что доминирующей стратегией в меняющейся идеологической ситуации по отношению к яркой индивидуальности, творческой инициативе, новаторству были официальная «тишина» и негласный запрет. В обеих биографиях это проявилось в полной мере. В качестве итога утверждается, что и к Тарковскому и к Булгакову сегодня применимы такие определения, как легенда, образец ответственности, верности призванию, парадоксально счастливой творческой судьбы.

**Ключевые слова:** Михаил Булгаков, Андрей Тарковский, кинематограф 1960-х, советская культура, официальная идеология, революция 1917 года, цензура.

---

<sup>1</sup> Заголовком к статье взята первая строка из стихотворения русского поэта Довида Кнута, вытесненного вихрями революции 1917 года в эмиграцию [Кнут 1927, 9].

**YES, I AM GUILTY IN UNREASONABLE HAPPINESS...  
(M. BULGAKOV AND A. TARKOVSKY:  
PARALLELS OF DESTINIES)**

**Nadezhda Orlova**

St. Petersburg State University, Russia  
nadinor@mail.ru

In this paper the example of the two brightest artists of Soviet Culture by Mikhail Bulgakov and Andrei Tarkovsky's analysis of the historical parallels between the strategies of survival in post-revolutionary intellectuals of 1920s–1930s and in the so-called period of thaw 1960s. In the years become popular innovation, the diversity of genres and techniques, personality. However, the official ideology of rigidly delineated boundaries of the "originality", building a hierarchical vertical Party – Spectator – Author. It is shown that common to both periods was a sense of the dynamics of life, optimism, innovation, talent and amazing confidence in their creative powers. Cultural needs at different times and different places of the problem to the artists, but the relationship with the ideological "zone" are being built all the same laws of hierarchy and censored. It is emphasized that it becomes common place and getting into the lists of the most unreliable of independent, original, refusing to coincide with the mainstream. In this sense, "The Passion of Andrew" to a certain extent repeats the fate of Bulgakov's plays. With respect to the two artists worked two opposite forces. On the one hand, the query time, pushed them to the surface, was in need of their creative talent and courage. On the other hand, this prevented the passion to notice that the life of Soviet people and all the built-in ideological dogma, going beyond that is dangerous. Revealed that the dominant strategy in a changing ideological situation in relation to the striking individuality, creative initiative, innovation, was the official silence and quiet the ban. Both biographies are manifested in full measure. As a conclusion they say that to Tarkovsky and Bulgakov now apply these definitions, as a legend, a model of responsibility and fidelity to the vocation.

**Keywords:** Mikhail Bulgakov, Andrey Tarkovsky, cinema of 1960, Soviet culture, official ideology, revolution of 1917, censorship.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-3-86-98

Мне страшно что я неизвестность,  
мне жалко что я не огонь.

*Александр Введенский (1934)<sup>2</sup>*

Трудна судьба: среди грузных и бескрылых  
О лёгкости, о небе говорить.

Среди полумёртвых, лживых и унылых  
Бороться, верить, радоваться, быть.

*Довид Кнут (1927)*

В судьбе всякого человека бывают такие пограничные ситуации, преодоление которых может пониматься либо как бессмысленная утрата скорости и качества жизни, либо как обретение. Иов многострадальный остался бы не отмеченным славой библейской истории, если бы так и прожил в благополучном бытовании свою праведную жизнь. Но именно драма потери всего поставила вопрос о достоверности или мнимости его преданности Богу [Orlova 2007]. Обрушение, крах, препятствия либо загоняют человека в хаос утраты смысла жизни, либо провоцируют в нём такую волю к жизни, такой протест, что скорее есть повод говорить об уникальной счастливой судьбе, нежели о трагедии. Очевидно, что об этом можно говорить и применительно к истории больших сообществ, народов, наций. Культура выталкивает на поверхность мегаресурсы, и тогда период преодоления помечается особой меткой. Я бы сказала, особой плотностью блестящих талантов на единицу времени. Так, применительно к русской культуре XX века мы можем говорить в категориях золотого запаса об уникальном феномене Русского зарубежья, о целой плеяде замечательных имён в советской литературе и кинематографе пореволюционных 20-х – 30-х, об удивительном явлении «шестидесятников». По этому поводу вспоминается теория изрядно забытого в послереволюционных вихрях русского философа – Александра Вейдемана – о пантрагизме, как условии, при котором возможны искусство, религия, история [Вейдеман 1936].

В творческой судьбе Андрея Тарковского, имя которого вписано в золотой запас не только отечественного, но и мирового кинематографа, мы обнаруживаем те общие для перечисленных явлений культуры признаки, которые позволяют наделить их особым статусом. В рамках небольшой статьи мы можем позволить себе лишь зафиксировать некоторые совпадения, характерные для творчества в 20-е – 30-е и 60-е и проявившиеся в драмах судеб Михаила Булга-

---

<sup>2</sup> Введенский Александр Иванович, русский (советский) поэт, современник Михаила Булгакова не только по эпохе, но и по драме творческой судьбы [Введенский 1995].

кова и Андрея Тарковского. Порядок имён может вызвать недоумение, ведь один из них драматург, писатель, а второй – кинорежиссёр, сценарист. И скорее следовало бы сделать ретроспективный пробор в 20-е – 30-е гг. к фигуре Сергея Эйзенштейна. Заметим, что такие сопоставления уже сложились в литературе [Митта 1999; Фрейлих 1992]. Классический Эйзенштейн, обласканный официальной властью и мировым признанием, совпал со своим поколением в подцензурности и несвободе. В конечном итоге, он уходит в теоретическую деятельность, что было одной из стратегий, позволяющих сохранять высокий статус в киноцехе, но избегать противоборства с властью. Для модерниста Тарковского отношения с официальной властью с самого начала сложились драматичные. В этом смысле в биографии Булгакова мы находим больше совпадений с перипетиями творческой драмы и славы Андрея Тарковского<sup>3</sup>.

Как и пореволюционные, 60-е годы воспринимались как время избавления от давящего страха, время для желаний «честного высказывания». В условиях сохраняющейся тотальной зависимости кинематографа от политики и официальной идеологии всё же набирают силу протестные процессы против клишированных образцово-показательных киногероев соцреализма. На экране появляется человек живой, не идеальный, но вызывающий к себе сочувствие и интерес. Кроме того, важным событием 60-х становится «реабилитация автора-творца», когда становятся востребованными «независимость режиссёра-постановщика, начинают котироваться разнообразие жанров и приёмов, открытое самовыражение, “непохожесть”, новизна» [Зоркая 2006, 337]. В этих же категориях описывает настроение «шестидесятников» в своих воспоминаниях Микаэл Таривердиев: «Я не совру, если назову эту атмосферу атмосферой надежд и приподнятости. Ощущение нашей нужности не покидало нас. Нам казалось, что нужны мы, именно мы, молодые, не отмеченные страхом предыдущих поколений. Это была атмосфера всей тогдашней жизни» [Таривердиев 1997, 40–41]. Он вспоминает об удивительной возможности, которая на несколько лет появилась у студентов ВГИКа этого поколения – снимать свои дипломные работы на профессиональных студиях. Именно тогда «вышли в свет» Михаил Калик, Гия Данелия, Андрей Тарковский.

В какой-то мере запрос на нового автора был сформулирован ещё в далекие 20-е – 30-е годы. Впрочем, как и на нового зрителя. Вместе с тем, официальная идеология жёстко очерчивала границы

---

<sup>3</sup> О своего рода романе Михаила Булгакова с административными идеологами пореволюционной теаполитики более развёрнуто см.: Орлова 2012.

«оригинальности», выстраивая иерархическую вертикаль Партия – Зритель – Автор. Замечательно прослеживается этот сюжет в периодике тех лет, где постановления съездов и пленумов о задачах «работников» искусства дополняются своеобразными инструкциями, как следует понимать читательские и зрительские вкусы советского человека<sup>4</sup>. Перед искусством ставятся задачи практически политические: выявить новое (читай – революционное) и противопоставить его старому (читай – антиреволюционному). Стать революционером, борцом, выявляющим враждебное прошлое и активно обличающим всякого, кто в нём заблудился. «Вопрос же идеологии является в настоящее время центральным рычагом нового искусства. Только, круто повернув рычаг, мы сможем перевести искусство на рельсы нового, рождаемого эпохой жизнечувствования» [Масс 1924, 2]. Решать подобную задачу предстояло ещё научиться. Надо было не просто вырвать самого себя из родового гнезда, но научиться его обличать. Выработать для этого новый язык, стать носителем этого языка. И всё же уверенно можно говорить, что общим и для того времени, и для шестидесятых было ощущение динамики жизни, оптимизма, новаторства, удивительной талантливости и доверия к своим творческим силам.

В 60-е перед искусством ставятся иные задачи. Культурный запрос разворачивает к человеку во всей полноте его судьбы, переживаний, семейности. Но отношения с идеологической «зоной» строятся всё по тем же законам иерархии и цензуры. В списки неблагонадёжных попадали наиболее яркие, оригинальные, отказывающиеся совпадать с мейнстримом. Выброшенными из литературной жизни в 20-х – 30-х гг. оказались замечательно талантливые Михаил Светлов, Юрий Олеша, Варлам Шаламов, Николай Клюев, Михаил Булгаков и др., вошедшие в эти годы с верой в свою необходимость эпохе перемен. М. О. Чудакова пишет, что коллизия, возникшая перед литераторами (вне зависимости от профессионального опыта и статуса) заключалась в том, что «постановка (и решение) определённых литературных задач совпала по времени и сплелась с задачей выработки определённого социального поведения» [Чудакова 2001, 291]. Происходила одновременно «настройка читательского зрения и адаптация писательского взгляда».

Переосмыслению подлежали способы «социального бытования» и писателя, и самой литературы, парадигмы «соотношения писателя

<sup>4</sup> Примечателен в этом смысле еженедельный орган Московского облполитпросвета и Управления Московскими зрелищными предприятиями журнал «Новый зритель» (1924–1929). Об этом см.: Орлова 2013.

и читателя». И пьеса «Бег», заказанная Михаилу Булгакову в условиях острейшего репертуарного голода маркируется не по критериям, выработанным классической драматургией, не по оппозиции «художественно / нехудожественно», а по идеологическим понятиям «свой / чужой». В этих категориях переопределялись и такие понятия, как культура, честь, родство, меццанство, традиции.

Социальный заказ становится реальностью не только потому, что литератор прикрепляется к идеологическим задачам воспитания нового социалистического человека, но и потому, что для каждого писателя через него решается вопрос «нужности / ненужности», совпадения с временем истории. Поколение родившихся в 1890-е<sup>5</sup> было знаковым, специфика его заключалась в том, что каждый из этих литераторов встретил революцию совершеннолетним и сознательно сделал свой выбор: остаться в большевистской России или уехать в эмиграцию. Пик их творческих исканий пришёлся на первые два советских десятилетия. Как известно, значительная часть их работ либо запрещалась к печати, либо надолго замалчивалась.

«Шестидесятник» Микаэл Таривердиев в своих воспоминаниях пишет: «Но знали ли мы, молодые, что судьба Светлова, Олеси, наконец, судьба Булгакова – это и наша судьба? Знал ли Тарковский, что это и его судьба, судьба таланта, который не продаётся? <...> К некоторым из них мы относились свысока, к некоторым – с уважением, но всё равно с позиций превосходства глупой молодости. Мы были увлечены собой, перспективами, которые открывались перед нами. И мало кто из нас понимал, что в чём-то нас ждёт та же судьба. Мы не слышали их одиночества» [Таривердиев 1997, 71]. Как известно, предъявленные к сдаче в 1966 г. «Страсти по Андрею» в известной степени повторили судьбу булгаковских пьес: неоднократная переработка, учёт «указаний» вышестоящих инстанций и вновь неодобрение, полка хранилища вместо проката... И лишь через многие годы – признание. Как известно, Булгаков-драматург был, в некоторой степени, удачливей Булгакова-писателя. Большинство работ из Булгаковского наследия получило признание лишь посмертное. Примечательно, что Тарковский, подбирая

---

<sup>5</sup> М. Чудакова приводит примечательный список: Ахматова, Клычков, Сейфуллина, Асеев, Полетаев, Архангельский, Пастернак, Инбер, Кириллов, Полонская, Мандельштам, Фурманов, Эренбург, Шкапская, Лавренёв, Фраерман, Зенкевич, Зозуля, Цветаева, Третьяков, Федин, Малышкин, Паустовский, Маяковский, Шкловский, Заяцкий, Бабель, Пильняк, Зощенко, Шваркин, Тынянов, Лидин, Бианки, Зазубрин, Иванов, Багрицкий, Ромашов, Оболдуев, Тахонов, Антокольский, Шварц, Слетов, Ильф, Катаев, Борисов, Казин, Колбасев, Олейников, Лебедев-Кумач, Либединский, Вагинов, Олеша, Сельвинский, Платонов, Весёлый, Левин, Леонов, Зарудин, Лунц.



драматическое произведение для постановки на сцене театра, к Булгаковским пьесам отнёсся небрежно: «Я ничего не нашёл! Не знаю, что делать! Булгакова прочёл всего – наивно мне показалось всё это и малоинтересно для сцены» [цит. по: Ремез 1990, 295].

Тарковский – один из самых яростных отрицателей в когорте «шестидесятников», которые на этом отрицании создали «великое кино». И, возможно, по этой причине его картины не просто входят в этот список, но в нём выделены как «трудное кино», в котором непременно присутствует «русский спор» с его трагическими вечными вопросами, на которые, как у Достоевского, ищет мучительные ответы «маленький» человек.

Самой «поколенческой вещью» того времени считается фильм Калика «До свидания, мальчики», потому что «если говорить не о паспортных данных шестидесятников, а об их философии, мировосприятии, они и тогда были мальчиками, и сейчас в чём-то ими остались. Даже Миша, несмотря на его лагеря. Мальчишками, которые верили, были романтиками, идеалистами» [Таривердиев 1997, 65]. Парадоксально то, что по отношению к ним действовали две разнонаправленные силы. С одной стороны, запрос того времени выталкивал их на поверхность, нуждался в их творческой смелости и таланте. С другой стороны, увлечённость настоящим мешала замечать, что жизнь советского человека всё так же встроена в идеологические догмы, выход за пределы которых чреват как минимум «обеспокоенностью» официальный структур и встроенных в них «деятели культуры старого образца». Именно ими бурное продвижение талантливой молодёжи понималось как покушение на основы основ. Таривердиев, вспоминая об обеспокоенности начальства Союза кинематографистов «бумом» вокруг таких имён, как Тарковский, Калик, Параджанов, описывает одно из совещаний ЦК у тогдашнего главы идеологической комиссии Ильичёва. «Нас вызвали туда, как говорится, каждой твари по паре. Я помню, от литераторов в качестве “левых” (то есть плохих) пригласили Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулину, Аксёнова. В противовес им в качестве “хороших” – поэтов Владимира Фирсова и Егора Исаева и ещё двоих-троих, имён которых не помню. От Союза кинематографистов – “плохих” Михаила Калика, Андрея Тарковского и, кажется, Игоря Таланкина, а от союза композиторов – Родиона Щедрина и меня. Кто был от “хороших”, не помню. К нам обратились с требованием выступить и покаяться. При мне с этим предложением к Тарковскому обратилась Фурцева. Он категорически отказался» [Таривердиев 1997, 75]. Собственно, требовался тот же ангажиро-

ванный государственной идеологической системой кинематографа, но только «с человеческим лицом».

Тарковский выросал вместе с этим удивительным поколением, сопротивляясь вместе с ним официальной советской идеологии, впитывая всё самое талантливое, неожиданное, чтобы самому состояться так же талантливо и неожиданно. Студенчество начинается с поддержки лауреата Сталинских премий, корифея официального советского кинематографа Михаила Ромма, принципами педагогики которого были «широта взглядов, терпимость, предоставление полной свободы выбора <...> благодаря которым его “воспитанники” стали очень разными художниками, по сути дела, они составили цвет последующего советского кино» [Зоркая 2006, 353]. Дипломная работа Тарковского с героем-ребёнком «Каток и скрипка» (1961) выходит в широкий прокат. Вообще тема актуального бытия в оптике детского мироощущения – ещё одно общее место для творчества в 20-е – 30-е и кинематографа 60-х. Это был способ преодоления запрета официальной идеологии на изображение судьбы человека не в парадной революционной борьбе за идею, а в перипетиях частных переживаний. Модой того времени было небрежение частной (читай – мещанской) жизнью, отказ от родственности и семейности, ориентация на коммуны, в которых жизнь человека должна быть подчинена идее глобального преобразования мира, мировой революции. В этом смысле пьесы, в которых страдают, любят, чувствуют, не соответствовали социальному заказу. Но в то же время становились желанными, любимыми для зрителя. Многочисленная правка пьесы «Дни Турбиных» была определена задачей вставить «Белую гвардию» в «границы исторического времени», сменить «лирический способ толкования истории». В изменённой оптике обостряется тема родины, России, с которой надо остаться, «что бы в ней ни происходило». Как известно, многие годы «это был внутренний пафос человеческой и писательской позиции Булгакова, заявленный в самых кризисных моментах его художественной судьбы» [Смелянский 1989, 82].

В дело замены «старой» России «новой» входила и необходимость зачеркнуть своё личное биографическое прошлое. Даже тема детства становится в 20-е годы непреодолимо запретной. Если это не детская литература. Детям дозволено больше. Ребёнок не связан стереотипами и страхами перед властью. И автор здесь чувствует себя более свободным, метафорически шифруя и вкладывая «истину в уста младенца». Так «спасался» Олеша, Саша Чёрный, В. Каверин. Эта же стратегия шифрования используется в кинематографе начала 60-х – в серии картин для взрослых о детях.



Явленная в фильме М. К. Калатозова «Летят журавли» тема личности как самодовлеющей ценности манифестируется Андреем Тарковским в «Ивановом детстве». В нём закладывается генеральная линия «противостояния и равнодействия двух сил, двух субстанций: человек и история, человек и его время» [Зоркая 1990 а, 29]. Тарковский противопоставляет привычному флёру героизации войны душу ребёнка, искалеченную безумной жаждой мести. Затем от него «нить потянется к тем будущим героям, которые взгромоздят на собственные плечи грех вины всего общества, своего народа и подвигом, жертвой возмечтают спасти человечество» [Зоркая 2006, 357]. И киноведы найдут много «рифм» в поэтике фильмов Тарковского, в которой «соединялись явь и сон, война и мир, человек и природа». Так, образ мёртвого дерева в первой «кинопоэме» Тарковского зарифмуется с деревом надежды в последней его работе – «Жертвоприношение». Высокая оценка «Иванова детства» на международном фестивале провоцирует «недоверчивые суждения» не только в СССР, но и среди идеологически ангажированных левых за рубежом. Об этом пишет Жан Поль Сартр, понимая фильм как «глубоко русский и революционный, который типичным образом выражает чувствования молодых поколений советских людей» [Сартр 1990, 11]. Согласно его точке зрения, настоящим признанием Тарковского должен стать особый интерес у тех, «кто вместе борется за освобождение и против войны». А в письме режиссёра к Г. Козинцеву от 26 июня 1969 г. мы читаем: «У меня (после премии ФИПРЕССИ в Канне) жизнь осложнилась до крайности <...>. Чем лучше пресса (левая и правая – единокорны) за границей, тем хуже мне здесь» [Тарковский 1990, 345].

Постепенно утяжеляется судьба Автора, приближая его к застойным сюжетам эпохи «развитого социализма». И «дело “Андрея Рублёва”» будто бы специально для историка аккумулирует в себе противоположные стихии времени, борьбу внутренних тенденций и сил, “качательность” 60-х годов – славной поры советского киноискусства, таившей в себе крах последних свободолюбивых советских иллюзий» [Зоркая 2006, 361]. Известен небольшой шуточный кинодокумент «Три Андрея», снятый в 1966 и запечатлевший фейерверк творческой радости метафорического пересечения в точке истории иконописца Андрея Рублева с молодыми, талантливыми Андреем Тарковским и Андреем Кончаловским. Маятник «тайного начальственного механизма» качнулся в сторону запрета, вмешавшись в ход судеб трёх Андреев. К 70-м кинематографическое доверие к пафосу героики строительства социализма, пусть и с человеческим лицом,

сменяется апатией. Происходит своеобразная «смена веж», когда «мажорно-оптимистическая тональность кино оттепели сменяется рефлексивной, критичной, минорно-меланхолической» [Трояновский 2002, 155]. Доминирующей стратегией в меняющейся идеологической ситуации по отношению к яркой индивидуальности, творческой инициативе, новаторству, не согласованным с государственным заказом, были официальная тишина и тихий запрет. На этом фоне метафорическим спасением становится обращение к классике, «жест режиссёрского ухода в русское "ретро", в своё одиночество». Проблемы человеческого выбора, обретения себя проговариваются на экране героями Чехова, Тургенева, Толстого, в так называемой «авторской экранной классике».

В 70-е Тарковский входит с опытом запрета к прокату «Андрея Рублёва», измученный простым. Сублимируясь, однако, он работает над своим теоретическим исследованием о «Запечатлённом времени», «времени в форме факта». Кинематограф позволяет реализовать эту формулу в предельной степени. Ответственность автора в этом смысле безмерна. В кино реализуется провидческая функция опознания реальности «завтра» и подсказок человеку. Таковы все фильмы Тарковского. Возможно, по этой причине у них трудные отношения с официальной властью. «Андрей Рублёв» в переработанной версии в 1971 году становится доступным советскому зрителю, но жёсткая цензура «Соляриса», «Зеркала», «Сталкера» становится особой их метой. В них почвенническая тема «дома» [ср.: Дульгеру 2014] развивается предельно масштабно, и в этом смысле не комплиментарна официальной идеологии. Он продолжает экспериментировать с воссозданием на экране реального времени, художественными интерпретациями действительности, когда «видимый мир больше не является чем-то внешним, конструируемым в определённое кинематографическое пространство» [Трояновский 2002, 171]. Реальное время у Тарковского перестаёт подпадать под классификацию прошлого, настоящего. Самодостаточность каждого из них обеспечивается наделением их пространственными характеристиками, автономностью переживания человеком самого себя в этом времени. Физическое ощущение присутствия времени, попытки его «поймать» (замедлить) вели героев Тарковского «сквозь телесную оболочку вещей» и в этом смысле – в «точку опустошения». На новаторской для конца 60-х «студии Чухрая» ставится гордость советского кино «Солярис», в котором продолжается тема преодоления тотальной одиночества человека посредством верности нравственному долгу. С одной стороны, «человеку нужен человек», как

говорит в «Солярисе» Крис Кельвин, с другой, ничто так настойчиво не моделирует в своей судьбе человек, как своё тотальное одиночество. Между «Солярисом» и «Сталкером» Тарковский снимает ещё один «культурный» фильм о том, как личность пересоздаёт себя, становясь «субъектом культуры». «Зеркало», призывая зрителя всмотреться в себя и «всё отдать за обновленье», в некоторой степени «небрежно» к степени подготовленности массового зрителя. Как известно, прокат фильма был почти провальным.

К концу 60-х кинематограф находит ещё одну стратегию ухода от идеологического пресса – отказ от разговора о будущем и настоящем, обращение к прошлому через классику. Позволим себе вновь обратить внимание на совпадение и в этом с пореволюционным периодом. Были такие творческие планы и у Тарковского. На сцене Театра Ленинского комсомола был поставлен спектакль «Гамлет», и на сцене лондонского Ковент Гардена – опера «Борис Годунов» Мусоргского, радиоспектакль по рассказу Фолкнера «Полный поворот кругом» на Всесоюзном радио. Правда, вопрос о выходе в эфир последнего растянулся на долгие 22 года, так что даже большинству любителей творчества Тарковского он остался неизвестен. Был и замысел экранизировать «Макбет» Шекспира. В целом, скорее, можно говорить о годах простоя на фоне нарастающей мировой славы и великого богатства творческих замыслов. В этом смысле Булгакову было легче, если можно применить здесь сравнительные степени. Сам он в письме Попову с горечью пишет: «Печка уже давно сделалась моей излюбленной редакцией» [Булгаков, Попов 2003, 116]. Но, как метко замечает Н. Зоркая, в «несчастной» профессии кинорежиссёра «никак не утешиться – ни писанием "в ящик", ни спасительным "рукописи не горят"» [Зоркая 1990 б, 174]. Лёгкой театральной судьбы у драматурга Булгакова не было, но рубеж 20-х – 30-х годов был особенно драматичен. В отчаянном письме «Правительству СССР» (1930) он пишет: «Ныне я уничтожен». А через год в проекте письма к Сталину продолжает: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк... Со мной и поступили, как с волком...» [Нинов 1987, 4]. Как известно, в 1967 г. Тарковский пишет в письме председателю Комитета по кинематографии А. В. Романову: «Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее, как травля. И только травля, которая, причём, началась ещё со времён выхода моей первой полнометражной картины "Иваново детство"» [цит. по: Зоркая 1990 б, 175]. В феврале 1970 г. в письме Г. Козинцеву он пишет о своём намерении написать письмо Брежневу.

Место и Булгакова и Тарковского в официальной «табели о рангах» своего времени могла определяться готовностью / неготовностью вписаться в социально-идеологическую матрицу, но именно таковая была им органически чужда, ибо судьбой им было предназначено «творить, а не копировать».

Тарковский сегодня понимается как легенда, насущная необходимость, реальное мерило совестливости и верности призванию. Эта же мера стала применима к имени Михаила Булгакова и его произведениям, когда они стали доступны широкому читателю. Можно сказать, что посмертное возвращение обоих этих замечательных имён – «не только восстановление справедливости, оно больше: оно есть восстановление непреложных критериев искусства» [Шитова 1990, 155].

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Булгаков, Попов 2003 – *Булгаков М. А., Попов П. С.* «Когда я вскоре буду умирать...»: Переписка М. А. Булгакова с П. С. Поповым (1928–1940) / Сост. В. В. Гудкова. Москва, 2003.
- Введенский 1995 – *Строфы века. Антология русской поэзии* / Сост. Е. Евтушенко. Минск, Москва, 1995.
- Вейдеман 1936 – *Вейдеман А.* Трагика как сущность искусства, религии и истории (теория пантрагизма). Рига, 1936.
- Дульгеру 2014 – *Дульгеру Е.* Сакральное в киноискусстве Андрея Тарковского. Архетип дома // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 2. С. 88–100.
- Зоркая 1990 а – *Зоркая Н.* Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А. М. Сандлер. Москва, 1990. С. 23–37.
- Зоркая 1990 б – *Зоркая Н.* Конец // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А. М. Сандлер. Москва, 1990. С. 174–194.
- Зоркая 2006 – *Зоркая Н. М.* История советского кино. Санкт-Петербург, 2006.
- Кнут 1927 – *Кнут Д.* Да, я повинен в непомерном счастье... // Новый корабль. Литературный журнал. Париж, 1927. № 1. С. 9.
- Масс 1924 – *Масс В.* Театр наших дней // Новый зритель. 1924. № 2. С. 2.
- Митта 1999 – *Митта А. Н.* Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Хичкоку, Тарковскому... Москва, 1999.
- Нинов 1987 – *Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова: сборник научных трудов* / Отв. ред. А. А. Нинов. Ленинград, 1987.

- Орлова 2012 – Орлова Н. Х. «Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет» (к театральной судьбе Михаила Булгакова) // Михаил Булгаков, его время и мы / Под ред. Г. Пшепинды и Я. Свежего. Краков, 2012. С. 555–574.
- Орлова 2013 – Орлова Н. Х. О «простых истинах» в условиях теополитики 1920-х – 1930-х гг. (На материале критической полемики в театральной периодике) // *Studia culturae*. 2013. № 17. С. 120–129.
- Ремез 1990 – Ремез О. Зеркало на все времена // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А. М. Сандлер. Москва, 1990. С. 292–295.
- Сартр 1990 – Сартр Жан-Поль. По поводу «Иванова детства» / Пер. Л. Дуларидзе // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А. М. Сандлер. Москва, 1990. С. 11–22.
- Смелянский 1989 – Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. Москва, 1989.
- Таривердиев 1997 – Таривердиев М. Я просто живу. «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость...». Москва, 1997.
- Тарковский 1990 – Тарковский А. «Я часто думаю о вас ...». Из переписки Тарковского с Козинцевым // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А. М. Сандлер. Москва, 1990. С. 344–359.
- Трояновский 2002 – Кинематограф оттепели / Отв. редактор В. Трояновский. В 2-х кн. Кн. 2. Москва, 2002.
- Фрейлих 2001 – Фрейлих С. И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. Москва, 1992.
- Шитова 1990 – Шитова В. Путешествуя к центру души // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. А. М. Сандлер. Москва, 1990. С. 143–156.
- Чудакова 2001 – Чудакова М. О. Литература советского прошлого. Москва, 2001.
- Orlova 2007 – Orlova N. God in Maceina's Existential Search. *500 Years of Philosophy in Lithuania. Materials of International Scientific Conference*. Vilnius, Vilniaus Universiteto Leidykla, 2007.

*Материал поступил в редакцию 12.09.2017*