

УДК 008:94?19?(47)
ББК 71.1(2)

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: ПРЕОДОЛЕНИЕ ВРЕМЕННЫХ ДИСТАНЦИЙ

Н.Х. ОРЛОВА

Санкт-Петербургский государственный университет,
Менделеевская линия, 5, г. Санкт-Петербург, 199034, Российская Федерация
nadinor@mail.ru

На примере двух ярчайших художников советской культуры Михаила Булгакова и Андрея Тарковского анализируются исторические параллели между стратегиями выживания творческой интеллигенции в пореволюционные 20–30-е гг. XX в. и в так называемый период оттепели 60-х гг. Отмечается, что в эти годы становятся востребованными новаторство, разнообразие жанров и приемов, индивидуальность, хотя официальная идеология жестко очерчивала границы «оригинальности», выстраивая иерархическую вертикаль Партия – Зритель – Автор. Показано, что общим для обоих периодов было ощущение динамики жизни, оптимизма, новаторства, удивительной талантливости и доверия к своим творческим силам. Утверждается, что культурный запрос в разные периоды ставит и разные задачи перед художниками, но отношения с идеологической «зоной» строятся все по тем же законам иерархии и подцензурности. Подчеркивается, что общим местом становится и попадание в списки неблагонадежных наиболее независимых, оригинальных, отказывающихся совпадать с мейнстримом. Обосновывается положение о том, что фильм «Страсти по Андрею» в известной степени повторил судьбу булгаковских пьес, а 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 – увлеченность настоящим мешала замечать, что жизнь советского человека все также встроена в идеологические догмы, выход за пределы которых опасен. Выявлено, что доминирующей стратегией в меняющейся идеологической ситуации по отношению к яркой индивидуальности, творческой инициативе, новаторству являлись официальное замалчивание и тихий запрет, что в полной мере проявилось в биографиях М. Булгакова и А. Тарковского. Делается вывод о том, что имена Тарковского и Булгакова сегодня стали легендой, образцом ответственности и верности призванию. Посмертное возвращение обоих этих замечательных имен обосновано императивом справедливости и по отношению к их памяти, и по отношению к судьбе искусства в целом.

Ключевые слова: творчество Михаила Булгакова, творчество Андрея Тарковского, советская культура, пограничная ситуация, стратегии выживания, официальная идеология, «шестидесятники», пореволюционный период.

ANDREI TARKOVSKY: OVERCOMING TEMPORAL DISTANCE

N. Kh. ORLOVA

St. Petersburg State University,
5, Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg, 199034, Russian Federation
E-mail: nadinor@mail.ru

The author analyzes the historical parallels between the survival strategies of post-revolutionary intellectuals in 20–30 years and in so-called period of thaw in 60s using the example of the two brightest

artists of Soviet Culture Mikhail Bulgakov and Andrei Tarkovsky. In those years innovation, the diversity of genres and techniques, personality become popular although official ideology strongly defined the boundaries of «originality» and formed the vertical line Party – Viewer – Author. It is shown that the common thing for both periods was a sense of dynamics of life, optimism, innovation, talent and amazing confidence in creative powers. The author affirmed that the cultural needs at different times set different tasks to the artists, but the relationship with the ideological «zone» form according to the same hierarchical and censored rules. 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 film «The Passion of Andrew» to some respect repeats the fate of Bulgakov's plays. With respect to the both artists two opposite forces worked. On the one hand, the time request pushed them into the surface, was in need of their creative talent and courage. On the other hand, infatuation for the present prevented from the notice that the life of Soviet people built in the ideological dogma, and going beyond them is dangerous. The author reveals that the dominant strategy in a changing ideological situation in relation to the striking individuality, creative initiative, innovation, was the official silence and the quiet ban, and completely occurred in biographies of both authors Mikhail Bulgakov and Andrei Tarkovsky. The author concludes that the names of Tarkovsky and Bulgakov now are the legend, a model of responsibility and fidelity to the vocation. Posthumous return of these two great names are based on the imperative of justice in relation to both the memory about them and the fate of art in general.

Key words: Mikhail Bulgakov, Andrei Tarkovsky, Soviet culture, the border situation, survival strategies, the official ideology, «the sixties», post-revolutionary period.

Нам жить недолго. Суть не в оованиях.
Мы растворяемся в людских количествах
Андрей Вознесенский

Я на мир взираю из-под столика.
Век двадцатый, век необычайный:
Чем он интересней для историка,
Тем для современника печальней.
Николай Глазков

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. Обрушение, крах, препятствия либо загоняют человека в хаос утраты смысла жизни, либо провоцируют в нем 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, 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 имен в советской литературе и кинематографе пореволюционных 20–30-х гг., об удивительном явлении «шестидесят-

ников». По этому поводу вспоминается теория изрядно забытого в послереволюционных вихрях русского философа Александра Вейдемана – о пантрагизме как условию, при котором возможны искусство, религия, история¹.

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. Позволим себе зафиксировать лишь некоторые совпадения, характерные для творчества 20–30-х и 60-х гг. и проявившиеся в драмах судеб Михаила Булгакова и Андрея Тарковского. Порядок имен может вызвать недоумение, ведь один из них драматург, писатель, а второй – кинорежиссер, сценарист. И скорее, следовало бы сделать ретроспективный пробор в 20–30-е гг. к фигуре Сергея Эйзенштейна. Заметим, что такие сопоставления уже сложились в литературе². 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 противостояния с властью. Для модерниста Тарковского отношения с официальной властью с самого начала сложились драматично. В этом смысле в биографии Булгакова мы находим больше совпадений с перипетиями творческой драмы и славы Андрея Тарковского.

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 все же набирают силу протестные процессы против клишированных образцово-показательных киногероев соцреализма. На экране появляется человек живой, не идеальный, но все же вызывающий к себе сочувствие и интерес. Кроме того, важным событием 60-х гг. становится «реабилитация автора-творца», когда становятся востребованными «независимость режиссера-постановщика, начинают котируются разнообразие жанров и приемов, открытое самовыражение, “непохожесть”, новизна» [1, с. 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» [2, с. 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.

¹ Вейдеман А. Трагика как сущность искусства, религии и истории (теория пантрагизма). Рига, 1936.

² Подробнее см.: Митта А.Н. Кино между адом и раем: Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Хичкоку, Тарковскому... М., 1999. 508 с.; Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. 251 с.

В какой-то мере запрос на нового автора был сформулирован еще в далекие 20–30-е гг. Впрочем, как и на нового зрителя. Вместе с тем официальная идеология жестко очерчивала границы «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 о том, как следует понимать читательские и зрительские вкусы советского человека. Перед искусством ставятся задачи практически-политические: выявить новое (читай – революционное) и противопоставить его старому (читай – антиреволюционному). Стать революционером, борцом, обличающим враждебное прошлое и всякого, кто в нем 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» [3, с. 2]. Решать подобную задачу предстояло еще научиться. Надо было не просто вырвать самого себя из родового гнезда, но и научиться его не любить, презирать, обличать. Выработать для этого новый язык, стать носителем этого языка. Без невроза здесь не обошлось. И возможно ли было иначе? Скальпель революции как бы целый народ сделал шариковыми, с амнезированной человечностью. Однако уверенно можно говорить, что общим для того времени и для шестидесятых годов было ощущение динамики жизни, оптимизма, новаторства, удивительной талантливости и доверия к своим творческим силам. В 60-е гг. перед искусством ставятся иные задачи. Культурный запрос разворачивается к человеку, к его судьбе, переживаниям, семейности. Но отношения с идеологической «зоной» строятся все по тем же законам иерархии и подцензурности. Общим, следовательно, становится и попадание в списки неблагонадежных наиболее независимых, оригинальных, отказывающихся совпадать с мейнстримом. Выброшенными из литературной жизни в 20–30-е гг. оказались замечательно талантливые Михаил Светлов, Юрий Олеша, Варлам Шаламов, Николай Клюев, Михаил Булгаков и другие, вошедшие в эти годы с верой в свою необходимость эпохе перемен.

О специфичности ситуации, в которой творилась отечественная литература пореволюционного времени, пишет М.О. Чудакова. Коллизия, возникшая перед литераторами (вне зависимости от профессионального опыта и статуса), заключалась в том, что «постановка (и решение) определенных литературных задач совпала по времени и сплелась с задачей выработки определенного социального поведения» [4, с. 291]. Происходила одновременно «настройка читательского зрения и адаптация писательского взгляда».

Переосмыслению подлежали способы «социального бытования» и писателя, и самой литературы, парадигмы «соотношения писателя 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, мещанство, 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», восстребованности, совпадения с временем истории. Знаковым было поколение 1890-х гг.³, специфика которого заключалась в том, что каждый из литераторов встретил революцию совершеннолетним и сознательно сделал свой выбор остаться в большевистской России. Пик их творческих исканий пришелся на первые два советских десятилетия. Как известно, значительная часть их работы 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 продается? <...> К некоторым из них мы относились свысока, к некоторым – с уважением, но все равно с позиций превосходства глупой молодости. Мы были увлечены собой, перспективами, которые открывались перед нами. И мало кто из нас понимал, что в чем-то нас ждет та же судьба. Мы не слышали их одиночества» [2, с. 71]. Как известно, предъявленные к сдаче в 1966 г. «Страсти по Андрею» в известной степени повторили судьбу булгаковских пьес: неоднократная переработка, учет «указаний» вышестоящих инстанций, все равно неодобрение, полка хранилища вместо проката... затем, через годы, – признание. Для большинства работ из булгаковского наследия – посмертное. Примечательно, что Тарковский, подбирая драматическое произведение для постановки на сцене театра, к булгаковским пьесам отнесся небрежно: «Я ничего не нашел! Не знаю, что делать! Булгакова прочел всего – наивно мне показалось все это и малоинтересно для сцены» [5, с. 295].

Тарковский – один из самых яростных отрицателей в когорте «шестидесятников», которые на этом отрицании создали «великое кино». И, возможно, по этой причине его картины выделены как «трудное кино», в котором «непреренно присутствует «русский спор» с его безднами и неразрешимостями» [6, с. 78].

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 чем-то ими остались. Даже Миша, несмотря на его лагерь. Мальчишками, которые верили, были романтиками, идеалистами» [2, с. 65]. Парадоксально то, что по отношению к ним действовали две разнонаправленные силы. С

³ М. Чудакова приводит примечательный список: Ахматова, Клычков, Сейфуллина, Асеев, Полетаев, Архангельский, Пастернак, Инбер, Кириллов, Полонская, Мандельштам, Фурманов, Эренбург, Шкапская, Лавренев, Фраерман, Зенкевич, Зозуля, Цветаева, Третьяков, Федин, Малышкин, Паустовский, Маяковский, Шкловский, Заяцкий, Бабель, Пильняк, Зощенко, Шкваркин, Тынянов, Лидин, Бианки, Зазубрин, Иванов, Багрицкий, Ромашов, Облдуев, Тахонов, Антокольский, Шварц, Слетов, Ильф, Катаев, Борисов, Казин, Колбасев, Олейников, Лебедев-Кумач, Либединский, Вагинов, Олеша, Сельвинский, Платонов, Веселый, Левин, Леонов, Зарудин, Лунц.

одной стороны, запрос того времени выталкивал их на поверхность, нуждался в их творческой смелости и таланте. С другой, увлеченность настоящим мешала замечать, что жизнь советского человека все также встроена в идеологические догмы, выход за пределы которых чреват, как минимум, «обеспокоенностью» официальных структур и встроженных в них «деятелей культуры старого образца». Именно ими бурное продвижение талантливой молодежи понималось как покушение на основы основ. Вспоминая об обеспокоенности начальства Союза кинематографистов «бумом» вокруг таких имен, как Тарковский, Калик, Параджанов, Таривердиев описывает одно из совещаний ЦК у тогдашнего главы идеологической комиссии Ильичева: «Нас вызвали туда, как говорится, каждой твари по паре. Я помню, от литераторов в качестве “левых” (то есть плохих) пригласили Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулину, Аксенова. В противовес им в качестве “хороших” – поэтов Владимира Фирсова и Егора Исаева и еще двоих-троих, имен 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» [2, с. 75]. Собственно, требовался тот же ангажированный государственной идеологической системой кинематограф, но только «с человеческим лицом».

Тарковский вырос вместе с этим удивительным поколением, сопротивляясь вместе с ним официальной советской идеологии, впитывая все самое талантливое, неожиданное, чтобы самому состояться также талантливо и неожиданно. Студенчество Тарковского 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» [1, с. 353]. Дипломная работа Тарковского с героем-ребенком «Каток и скрипка» (1961) выходит в широкий прокат. Вообще тема актуального бытия в оптике детского мироощущения – еще одно общее место для творчества 20–30-х гг. и кинематографа 60-х гг. 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 вместить «Белую гвардию» в «границы исторического времени», сменить «лирический способ толкования истории». В измененной оптике обостряется тема родины, России, «с которой надо остаться, чтобы 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» [7, с. 82].

В дело замены «старой» России «новой» входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое. Даже тема детства становится в 20-е гг. непреодолимо запретной. Если это не детская литература. Детям дозволено больше. Ребенок не связан стереотипами и страхами перед властью. И автор чувствует себя более свободным, метафорически шифруя и вкладывая «истину в уста младенца». Так «спасался» Олеша, Саша Черный, В. Каверин. Эта же стратегия шифрования используется в кинематографе начала 60-х гг. – 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 нем закладывается генеральная линия «*противостояния и равнодействия* двух сил, двух субстанций: человек и история, человек и его время» [8, с. 29]. Тарковский противопоставляет привычному флеру героизации войны душу ребенка, искалеченную безумной жадой 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» [1, с. 357]. И киноведы найдут много «рифм» в поэтике фильмов Тарковского, в которой «соединялись явь и сон, война и мир, человек и природа». Так, образ мертвого 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» [9, с. 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 режиссера 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 – единодушны) за границей, тем хуже мне здесь» [10, с. 345].

Постепенно утяжеляется судьба автора, приближая его к застойным сюжетам эпохи «развитого социализма». И «дело «Андрея Рублева» будто бы специально для историка аккумулирует в себе противоположные стихии времени, борьбу внутренних тенденций и сил, «качательность» 60-х гг. – славной поры советского киноискусства, таившей в себе крах последних свободолюбивых советских иллюзий» [1, с. 361]. Известен небольшой шуточный кинодокумент «Три Андрея», снятый в 1966 г. и запечатлевший фейерверк творческой радости метафорического пересечения в точке истории иконописца Андрея Рублева с молодыми, талантливыми Андреем Тарковским и Андреем Кончаловским. Но маятник «тайного начальственного механизма» качнулся в сторону запрета, вмешавшись в ход судеб трех Андреев. К 70-м гг. кинематографическое доверие к пафосу героики строительства социализма, пусть и с человеческим лицом, сменяется апатией. Происхо-

дит своеобразная «смена вех», когда «мажорно-оптимистическая тональность кино оттепели сменяется рефлексивной, критичной, минорно-меланхолической» [11, с. 155]. Доминирующей стратегией в меняющейся идеологической ситуации по отношению к яркой индивидуальности, творческой инициативе, новаторству, не согласованному с государственным заказом, были официальная тишина и тихий запрет. На этом фоне метафорическим спасением становится обращение к классике, жест режиссерского ухода в русское «ретро», в свое одиночество. Проблемы человеческого выбора, обретения себя проговариваются на экране героями Чехова, Тургенева, Толстого, в так называемой «авторской экранной классике».

В 70-е гг. Тарковский входит с опытом запрета к прокату «Андрея Рублева», измученный «простоем». Сублимируясь, однако, он работает над своим теоретическим исследованием о «запечатленном 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 Рублев» в переработанной версии в 1971 г. становится доступным советскому зрителю, но жесткая подцензурность «Соляриса», «Зеркала», «Сталкера» становится особой их метой. В них почвенническая тема «дома» развивается предельно масштабно и в этом смысле не комплиментарна официальной идеологии. Тарковский продолжает экспериментировать с воссозданием на экране реального времени, художественными интерпретациями действительности, когда «видимый мир больше не является чем-то внешним, конструируемым в определенное кинематографическое пространство» [11, с. 171]. Реальное время у Тарковского перестает 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» в «точку опустошения». На новаторской для конца 60-х гг. «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 свое тотальное одиночество. Между «Солярисом» и «Сталкером» Тарковский снимает еще один «культурный» фильм о том, «как личность пересоздает себя», становясь «субъектом культуры». Метафорически призывая зрителя к ответственному взгляду в себя, «Зеркало» как бы небрежно к степени подготовленности зрителя считывать призыв «Так в путь – и все отдай за обновление!» [12, с. 141] и откликаться на него. Как известно, прокат фильма был почти провальным.

К концу 60-х гг. кинематограф находит еще одну стратегию ухода от идеологического пресса – отказ от разговора о будущем и настоящем, обращение к прошлому через классику. Позволим себе вновь обратить внимание на совпаде-

ние и в этом с пореволюционным периодом. Были такие творческие планы и у Тарковского. На сцене Театра Ленинского комсомола был поставлен спектакль «Гамлет», на сцене лондонского Ковент Гардена – опера «Борис Годунов» Мусоргского, на Всесоюзном радио – радиоспектакль по рассказу Фолкнера «Полный поворот кругом». Правда, вопрос о выходе в эфир последнего растянулся на долгие 22 года, так что 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 пишет: «Печка уже давно сделалась моей излюбленной редакцией» [13, с. 116]. Но, как метко замечает Н. Зоркая, в «несчастной» профессии кинорежиссера «никак не утешиться – ни писанием “в ящик”; ни спасительным “рукописи не горят”» [14, с. 174]. Легкой театральной судьбы у драматурга Булгакова не было, но рубеж 20–30-х гг. был особенно драматичен. В отчаянном, а может, и гневном 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 ...» [15, с. 4]. Как известно, в 1967 г. Тарковский в письме председателю Комитета по кинематографии А.В. Романову напишет: «Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее, как травля. И только травля, которая, причем началась еще со времен выхода моей первой полнометражной картины “Иваново детство”» [14, с. 175]. В феврале 1970 г. в письме Г. Козинцеву он пишет о своем намерении написать письмо Л.И. Брежневу.

Место Булгакова и Тарковского в официальной «табели о рангах» своего времени могло 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 воспринимается как легенда, насущная необходимость, реальное мерило совестливости и верности призванию. Эта же мера применима к имени Михаила Булгакова и его произведениям. Посмертное возвращение обоих этих замечательных имен – «не только восстановление справедливости, оно больше: оно есть восстановление непреложных критериев искусства» [16, с. 155].

Список литературы

1. Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006. 721 с.
2. Таривердиев М. Я просто живу. «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость...». М., 1997. 319 с.
3. Масс В. Театр наших дней // Новый зритель. 1924. № 2. С. 1–2.
4. Чудакова М.О. Литература советского прошлого. М., 2001. 472 с.
5. Седов В. Тарковский и шекспировский «Гамлет» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 295–304.
6. Аннинский Л. Апокалипсис по «Андрею» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 75–87.

7. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. 464 с.
8. Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 22–36.
9. Сартр Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 11–21.
10. «Я часто думаю о Вас...». Из переписки Тарковского с Козинцевым // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 343–358.
11. Кинематограф оттепели. Кн. 2 / под ред. В. Трояновского; Науч.-исслед. ин-т киноискусства Мин. культуры РФ. М.: Материк, 2002. 450 с.
12. Баткин Л. Не боясь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 98–141.
13. «Когда я вскоре буду умирать...». Переписка М.А. Булгакова с П.С. Поповым (1928–1940). М., 2003. 272 с.
14. Зоркая Н. Конец // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 173–193.
15. Проблемы театрального наследия М.А. Булгакова. Ленинград, 1987. 148 с.
16. Шитова В. Путешествие к центру души // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 142–155.

References

1. Zorkaya, N.M. *Istoriya sovetskogo kino* [History of the Soviet Cinema], Saint-Petersburg, 2006, 721 p.
2. Tariverdiev, M. *Ya prosto zhivu. «Vpered, mne kazalos', menya zhdet tol'ko radost'...»* [Simply I live. «Ahead it seemed to me, I am waiting only the pleasure ...»], Moscow, 1997, 319 p.
3. Mass, V. *Novyy zritel'*, 1924, № 2, pp. 1–2.
4. Chudakova, M.O. *Literatura sovetskogo proshlogo* [Literature of the Soviet Past], Moscow, 2001, 472 p.
5. Sedov, V. Tarkovskiy i shekspirovskiy «Gamlet» [Tarkovskiy and Shakespeare's "Hamlet"], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 295–304.
6. Anninskiy, L. Apokalipsis po «Andreyu» [Apocalypse according to Andrey], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 75–87.
7. Smelyanskiy, A.M. *Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre* [Mikhail Bulgakov in Art Theater], Moscow, 1989, 464 p.
8. Zorkaya, N. Nachalo [The Begining], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 22–36.
9. Sartr, Zh.-P. Po povodu «Ivanova detstva» [On the Question about "Ivan's Childhood"], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 11–21.
10. «Ya chasto dumayu o Vas...». Iz perepiski Tarkovskogo s Kozintsevim ["I often think about you" from the correspondence between Tarkovskiy and Kozintsev], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 343–358.
11. *Kinematograf ottepeli* [The Thaw Cinema], exhibition, Moscow, 2002, 450 p.
12. Batkin, L. Ne boyas' svoego golosa [Not to be afraid of the voice], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 98–141.
13. «Kogda ya vskore budu umirat'...». *Perepiska M.A. Bulgakova s P.S. Popovym (1928–1940)* [«When I will soon die ...». M.A. Bulgakov's Correspondence with P.S. Popov (1928–1940)], Moscow, 2003, 272 p.
14. Zorkaya, N. Konets [The End], in *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 173–193.
15. *Problemy teatral'nogo naslediya M.A. Bulgakova* [Problems of M.A. Bulgakov's Theatrical Heritage of], Leningrad, 1987, 148 p.
16. Shitova, V. *Puteshestvie k tsentru dushi*, in: *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [World and Films of Andrey Tarkovskiy], Moscow, 1991, pp. 142–155.