

ГУДКОВА В.В.

Михаил Булгаков как социальный диагност

Статья посвящена наиболее выразительным и характерным направлениям исследований булгаковского творчества последней четверти века и эволюции литературоведческих и художественных, театральных концепций его прочтения. В качестве материала рассмотрены ряд книг и статей, а также – некоторые спектакли, кинофильмы и телевизионный сериал, в которых отчетливо проявлена трансформация ключевых идей и героев, сообщающая об изменениях культурно-исторического отечественного контекста. Произведения Булгакова становились рискованной площадкой публичного обсуждения острых вопросов именно в те времена, когда открытые общественные диспуты закончились – на переломе от говорящих 1920-х к замолкающим 1930-м. Заявленную тему возможно рассматривать в разных аспектах. Первый – точность социальной диагностики в произведениях Булгакова в отношении современной ему действительности. Второй ракурс представляется более интересным: присутствие писателя, которого нет с нами уже три четверти века, в сегодняшней историко-культурной жизни.

Гудкова Виолетта Владимировна

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор театра, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-3182-6967
violetta2049@yandex.ru

Ключевые слова: Булгаков, художественное творчество, свобода, интерпретация, эволюция идей, общественно-исторический контекст, ключевые персонажи.

Gudkova Violetta V.

Doctor of Art History, leading researcher, Sector of the Theater, State Institute of Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-3182-6967
violetta2049@yandex.ru

Key words: Bulgakov, artistic creation, freedom, interpretation, evolution of ideas, socio-historical context, key characters.

Gudkova Violetta

Mikhail Bulgakov as a Social Diagnostician

The article is devoted to the most expressive and characteristic lines of research of Bulgakov's work of the last quarter of a century and the evolution of literary and artistic, theatrical concepts of its reading. A number of books and articles are considered as material, as well as some performances, films and a television series in which the transformation of key ideas and heroes is clearly manifested, reporting changes in the cultural and historical domestic context. Bulgakov's works became a risky platform for public discussion of pressing issues precisely at the time when open public debates ended—at the turn of the day from those who spoke in the 1920s to those who fell silent in the 1930s. The stated topic can be considered in various aspects. The first is the accuracy of social diagnostics in Bulgakov's works in relation to contemporary reality. The second perspective seems more interesting: the presence of a writer who has not been with us for three quarters of a century in today's historical and cultural life.

Анджей Дравич писал о том, чем свобода Булгакова была отлична от тех, кто упрямо продолжал исповедовать общечеловеческие, а не классовые и партийные ценности в десятилетия 1920–1930-х годов: писатель выходил с ними из семейного, частного круга (в границах которого это делали многие) – в мир [6, с. 237]. Его пьесы «Дни Турбиных» и «Бег», «Багровый остров» и «Кабала святош» рассказывали не о белогвардейцах и советской власти, не о туземцах и дворе короля Людовика – а о моральном выборе и личной ответственности.

И потому произведения Булгакова становились рискованной площадкой публичного обсуждения острых вопросов именно в те времена, когда открытые общественные диспуты закончились – на переломе от говорящих 1920-х к замолкающим 1930-м.

Заявленную тему возможно рассматривать в разных аспектах. Первый – точность социальной диагностики в произведениях Булгакова в отношении современной ему действительности. Второй ракурс представляется более интересным: присутствие писателя, которого нет с нами уже три четверти века, в сегодняшней историко-культурной жизни.

Есть поразительные факты кровной сопричастности творчества Булгакова к самым важным событиям русской истории XX века, совершившимся после смерти писателя.

Скажу лишь о двух.

Когда в конце 1970-х годов («Архипелаг ГУЛАГ» уже издан за границей, но в пределах СССР за его хранение давали, напомним, 7 лет лишения свободы), я занималась, казалось бы, безобидной темой истории постановок «Дней Турбиных» в десятилетия 1950–1970-х годов, выяснилось, что география булгаковских премьер, складывающаяся благодаря газетным рецензиям начала 1950-х годов, представляла собой очертания лагерного архипелага [4]. Впервые после

легендарного спектакля МХАТ 1926 года, пьеса отчего-то начала появляться не в Москве либо Ленинграде, а в Магадане, на Колыме, в Пермской и Архангельской областях, Вологде, Южно-Сахалинске и прочих, максимально отдаленных от центра точках. Дело было в том, что репрессированная режиссура, еще не успевшая покинуть места заключения, репетировала и ставила булгаковскую пьесу там, где находилась к моменту смерти Сталина. Таким образом за двадцать лет до создания великого произведения о лагерной стране она уже была обозначена на карте СССР.

И факт второй.

Э. Проффер, известная американская издательница, много сделавшая для знакомства с запрещенной советской литературой в 1970-е годы, написала некогда, что «полный» Булгаков никогда не будет издан в СССР [15, с. 6]. И оказалась права: выход в свет первого собрания сочинений Булгакова совпал с концом СССР, будто причина и следствие. К освобождающейся стране возвратился, быть может, самый свободный писатель сталинской эпохи.

Итак, рассмотрим, каким образом литературоведческие тексты последнего времени, появляющиеся в связи с изучением творчества писателя, а также кинофильмы и спектакли по булгаковским произведениям, проявляют нынешнее состояние общества.

Завершившийся к концу 1980-х первый (посмертный) этап освоения и описания наследия Булгакова, почти совпал по времени с его 100-летним юбилеем. В начале 1990-х наступила пауза, которая была оправданна и понятна: слишком много интеллектуальной энергии, эмоций было выплеснуто со времени опубликования «Мастера и Маргариты» (1975) до появления на родине писателя первого собрания его сочинений и огромного числа театральных постановок. К тому же на исходе 1980-х резко менялась жизнь России в целом.

В это время булгаковедческие работы отодвинулись на периферию литературоведения. Авторы пионерских исследований, высказавшись, будто взяли тайм-аут, и погоду на массовом книжном рынке стали определять сочинители-беллетристы, пользующиеся «готовым» знанием и с легкостью меняющие принципиальные концепции пути писателя (как В. Петелин, Вс. Сахаров, Б. Соколов), и непрофессионалы (паралитературоведы) вроде В.И. Лосева или Б.М. Мягкова. На прилавках магазинов появилось множество глянцевого обложки

с портретами писателя и названиями вроде: «Три жены Михаила Булгакова» либо «Трагедия судьбы: Михаил Булгаков». Подобные заголовки гарантированно привлекали любопытство массового читателя. Именно в этот период книги писателя, закончившего жизнь в достаточно стеснительных материальных условиях, начали приносить серьезную прибыль книгоиздателям.

Сравнительно же немногочисленные новые авторы работали со старыми идеями. Работы теоретические – о поэтике и стиле, приемах письма и конструкциях персонажей – практически отсутствовали. Резко сузилось число исследователей, работающих с архивными документами, стремящихся расширить и перепроверить, уточнить источниковедческую базу. Шла перетасовка известных фактов, многократно публиковавшихся цитат, нередко давался наукообразный пересказ известной и когда-то ясно сформулированной мысли. В литературоведческих книгах и статьях менялась лишь лексическая оболочка да набор актуальных авторитетов (ритуальные ссылки на которые столь же обязательны, как двадцать лет назад – на классиков марксизма-ленинизма). И выхолощенные в смысловом отношении литературоведческие тексты щедро декорировались модными именами (Ж. Дерриды, Ж. Делеза, Ж. Лакана, Р. Барта и пр.)

При этом актуальный круг чтения литературоведа без сколько-нибудь убедительной аргументации инкрустировался в перечень влияний и источников творчества Булгакова.

И если сначала казалось, что произвольность рассуждений, не имеющих ни строгих теоретических рамок, ни надежного фактологического фундамента, по-детски безответственно играющих словами – всего лишь издержки недобросовестности автора, его неконтролируемого азарта, то со временем стало понятным, что это вовсе не случайный процесс, а специфическая форма проявления прежней «борьбы школ», деформированной новым временем и издержками образовательной системы последних десятилетий. А тексты подобного рода представляются их авторам осмысленной и полезной работой. Это свидетельствует о том, что границы между «народным булгаковедением» (определение, принадлежащее Б.М. Мягкову) и булгаковедением как части литературоведческой науки если и не окончательно стерты, то во всяком случае мало для кого различимы.

Немало исследований в русле мифо-поэтического подхода (в его сегодняшнем изводе) демонстрируют жизнь и приключения «идеи, вышедшей на улицу» (Достоевский). Когда оказывается, что энциклопедию можно сочинить одному человеку, а личные, субъективные (неконтролируемые) ассоциации выдать за принадлежащие писателю и связать все со всем. Скажем, персонаж «Зойкиной квартиры» Аметистов, произнося фразу: «Между дворянами на это нечего смотреть» (по поводу брюк, предложенных оборванному ски-талцу Абольяниновым), по мнению литературоведа, имеет в виду не свое мнимое дворянство – а «дворянжество». И начинает вязаться цепочка: Аметистов – булгаковская дворяня, дворяня – Шарик, Шарик – собака, собака – Собакевич, Собакевич – «Мертвые души»...

Дальнейший ход подобного исследования ничем не ограничен.

В это же время широкое распространение получили ранее немислимые направления разборов – мистическое («оккультное») булгаковедение, разнообразные спекуляции о «предвидениях» и «прозрениях» писателя, о его тайных шифрах и кодах. Но, согласитесь, странна сама мысль о том, что писатель приходит, чтобы не явить людям свое видение мира, а хитроумно скрыть, что цель творчества – виртуозная маскировка автора, а не преобразование хаоса жизни, ее событий и случайностей в прозрачный и отчетливый кристалл божьего мира.

Первому поколению исследователей творчества Булгакова (Я.С. Лурье, С.В. Владимирову, В.Я. Лакшину, К.Л. Рудницкому, А.М. Смелянскому, М.О. Чудаковой и др.) принадлежит честь авторства многих важных, как общих, так и сравнительно частных открытий, наблюдений, параллелей, выводов. Позднейшие исследования должны были развить высказанные идеи, уточнить и дополнить материал – и двинуться дальше. Но так как ознакомление с ранее наработанным сегодня (по умолчанию) не входит в число обязательных условий профессиональной деятельности, то даже с высоких трибун международных конференций звучат утверждения и концепции, впервые обнародованные четверть века тому назад. И дело не в нарочитом пренебрежении авторством той или иной идеи, а во вполне простодушном незнакомстве с существующими книгами и статьями, эдаком наивном солипсизме. Понятно, что возможность дальнейшего развития исследований тем самым отсекается, и булгаковедение

топчется на месте, вновь и вновь покоря многократно покоренные вершины, всякий раз начиная с чистого листа.

В 1990-е же расцветает жанр тотального комментария.

Некогда мелкий шрифт будто бы сугубо академических примечаний был единственной возможностью обнародовать рискованную мысль, запретную фамилию, опасный факт, отчего их читали с неменьшим интересом, нежели сам комментируемый текст. Годы и годы подобного способа работы мало-помалу приучили к некоей дробности, локальности гипотез, отвычке от размышлений о произведении в целом. И когда пришло время предъявить читателю незамаскированное, прямое слово, соразмерное предмету анализа, выяснилось, что литературоведы отвыкли рисковать. Исчезла самостоятельность исследования, личное отношение к проблематике творчества исследуемого писателя. Если Булгаков, по формуле М.О. Чудаковой, «олитературивал» собственную биографию [13, с. 400], обдумывая и обнародуя, пусть и в претворенной художественной форме, ее перипетии, приходил к важнейшим мыслям, то сегодняшние авторы статей, напротив, отстранялись от обобщающих размышлений, стремились к уходу в тень, прятались в сноску. Мысль исследователя, будто робея, целиком умещалась в несколько строчек пояснений к тому или иному эпизоду, персонажу, реплике.

Предельно распахантый мир булгаковского итогового романа, повествующего о центральном событии мировой истории, в интерпретации многих исследователей резко менял масштаб. Кроме того, читателю предъявлялся мир «готовый», мир застывший (о чем сообщала все расширяющаяся каталогизация предметов, адресов, прототипов романа), то есть комментаторы будто «закукливали», останавливали время. Но нет идеи, более противоречащей самому духу булгаковского творчества.

Литературоведы будто играли в слова, переформулируя известное, забалтывая важное. Главное мешалось с третьестепенным, при многочисленных пересказах всякий раз чуть искажались факты.

Все это имело отнюдь не безобидные последствия, означая начало работы по стиранию памяти (будто осуществляя простодушное предложение рассерженной героини: «Всех этих ваших греков и римов надо закопать обратно в раскопки») [3].

Этот процесс отчетливо коррелировал с общими интенциями в постсоветском обществе нулевых: нежелание большинства впустить в сознание правду об отечественной истории, трезво увидеть мотивацию собственных рутинных поступков, отказаться от (безосновательной) надежды, что в стране и мире все как-то устроится и без личного участия каждого.

Время, ориентированное на узко понятую «успешность», не способствовало вдумчивой индивидуальной работе, неспешному чтению существующих книг и статей, самостоятельному осмыслению связей творчества писателя с реальностью нового дня.

Уже в 1990-е, но особенно явственно – в нулевые стало отчетливо видно, как изменились самые цели литературоведческих исследований. Исчезла ясность этического посыла, мобилизующая филологов 1960–1980-х годов, ее сменило намерение достичь определенной практической цели (вроде защиты диссертации либо получения гранта), что естественно соединялось с желанием понравиться неопределенному множеству читателей. Не то чтобы этого совсем не было раньше – но не на поле булгаковедческих исследований. Сомнительная, даже «дурная» репутация нелояльного власти писателя отсекала прагматиков.

Те же процессы, что наблюдались в литературоведении, происходили и в кинематографе.

Так, заметный и активно обсуждавшийся телесериал, снятый режиссером Владимиром Бортко по роману «Мастер и Маргарита», явил на экране непомерно распухший быт и вялую инфернальность сцены бала ста королей. Жирно подан запретный некогда эротизм, присутствующий у Булгакова, скорее, в намеке, детали (невольную улыбку вызывает в фильме не столько обнаженная, сколько полуобнаженная натура – плавки на восстающих из гроба мертвецах, эротично (но и неуместно «целомудренно») задрапированная Маргарита, из нагой ведьмы превратившаяся в модную красавицу подиума и пр.). Оттесняя ключевые фигуры романа, Иешуа, Пилата и Мастера, разросся образ управдома; со вкусом и подробностями были сыграны жэковские дрязги и склоки. Но материя социальности сегодня ни для кого не составляет секрета – все знают о том, как устроена власть, какие мотивы движут чиновниками. Ключевая мысль романа была погребена под множеством частных наблюдений.

Экранное воплощение выявило характерные особенности (возможности) восприятия романа современным режиссером. На первый план в двух киноработах по роману, разделенных пятнадцатью годами, вышел Иван Бездомный (блистательные работы В. Галкина у В. Бортко и молодого С. Гармаша в фильме Ю. Кары). Невежественный, но искренний и небездарный молодой литератор (напомню, что авторский комментарий романа предполагал, что Ивана, написавшего Христа как реального исторического персонажа, могла подвести «изобразительная способность его таланта») – далеко не худший и очень выразительный герой нашего времени.

Не случайно об Иешуа, поразительно сыгранном С. Безруковым, критика писала мало, (традиционно) невнятным остался образ Мастера, а роль всемогущего Понтия Пилата была отдана известному актеру (К. Лаврову), за которым тянулся шлейф бесчисленных секретарей обкома. Этот смысловой оттенок, понадобившийся режиссеру, принципиально уменьшал фигуру героя и не мог не сузить масштаб противостояния центральных персонажей. В результате резко «схлопнулся» объем произведения, из вещи будто выкачали воздух. О событиях, важнее которых не было на земле, о христианской идее самопожертвования за других в наше массово-воцерковленное время (когда президент и премьер министр, а за ними и подчиненные, организовано двинулись во храмы, стоят со свечками и пр.) – речи не идет. Два временных пласта, которые организуют поэтику «Мастера и Маргариты», проявляя нерасторжимую связь повседневности и вечности, составляя сущность великого романа, сведены к одному, общепонятному.

Важнейшая особенность булгаковского творчества – видение жизни как бесчисленных распаивающихся возможностей и связанного с этим трудного выбора на каждой развилке. В фильме это «дрожание жизни» сменилось стылой статичностью. Булгаковское волшебство, чудо низведено до фокуса, «сюжеты идей» остались незамеченными, равно как и предсмертные слова Иешуа о том, что «трусость – это самый страшный порок». Контекст победил текст.

Этическое напряжение, постоянное булгаковское свидетельство о борьбе добра и зла, живого и омертвевшего, талантливого и пошлого, составляющее нерв его творчества, сегодня остается ненужным как литературоведению, так и кинематографу. По-видимому, представляется, что конечный результат творческого усилия никак

не связан со всей этой чепухой («принципами»), а само различие добра от зла слишком «скучно», узко и старо.

Гениальная рок-опера молодых бунтарей – «Иисус Христос суперзвезда» (Jesus Christ Superstar, 1970, Э.Л. Уэббер, Т. Райс), кажется, была рождена именно в результате мощной творческой радиации булгаковского романа, только что вышедшего к читателю, в том числе европейскому. Страсть и человечность библейских персонажей, события, которые авторы оперы ощутили как ранящие и не оконченные, а свершающиеся сию минуту, потрясли. Мелодическая плоть оперы передала то самое напряжение этического посыла, которое и создает роман. Не коды и шифры, о которых сегодня с непостижимым воодушевлением пишут многочисленные авторы – о острая эмоция, суть и смысл.

Новые работы сообщают о нынешнем состоянии интеллектуально обескровленного и морально «уставшего» общества. Как, например, фильм одного из лидеров современной кинематографии, остро мыслящего талантливый режиссер Алексей Балабанов «Морфий» (с дразнящим подзаголовком: «по мотивам произведений М. Булгакова»)⁽¹⁾.

Булгаков писал историю становления вчерашнего студента, его превращения в зрелого и опытного врача, не случайно выбирая из множества случаев своей земской практики – удачу. Сюжет «медицинского» цикла рассказов вырос из трудных побед молодого доктора, доучивающегося на ходу, припертого к стенке обстоятельствами, в которых обнаруживаются и мобилизуются его лучшие качества – сострадание к больному («И этого – спасти. И этого! Всех!») [2, с. 101], быстрая обучаемость, самоотверженность, способность к разумному риску и профессиональный азарт. Накапливающийся опыт становится фундаментом, залогом будущего, перспектив, открывающихся новых возможностей.

Булгаковскую вещь организует тип личности, для которой ответственны традиции земской медицины XIX века как ответственности (перед самим собой в первую очередь) за мужиков, отношение к которым у врача – это не только отношение сильного и здорового к слабому и больному, но еще и образованного – к невежественному.

(1) Полемику вокруг фильма см. [1].

В фильме Балабанова на тщательно проработанном фоне засыпанной снегом сельской больнички с множеством натуральных, аутентичных предметов, исторических костюмов и аксессуаров, двигается, разговаривает и совершает невразумительные поступки неврастенический персонаж, сегодняшний псевдоинтеллигент, слабый, плывущий по течению, лишенный чувства долга и ответственности. Булгаковский побеждающий доктор сменяется деградирующим героем, становление профессионала заменяет распад. Художник, для демонстрации собственного видения современности, обращается к произведению с прямо противоположным смыслом, созданному на совершенно иных моральных основаниях. Но что это, как не стирание сути и смысла булгаковской вещи и булгаковского типа героя?

Там, где у писателя лица, характеры и судьбы, на экране – месиво из мяса, торчащих переломанных костей и луж крови – анатомический театр, которому невозможно сострадать.

Сегодня и с историческими фигурами происходят характерные, порой забавные метаморфозы. Яркий пример тому – задуманный как масштабное зрелище фильм «Адмирал» (реж. А. Кравчук, 2008).

Ранее – из-за того, что историки могли работать с весьма ограниченным кругом тем (обсуждение наиболее острых проблем было закрыто на десятилетия) – приходилось знакомиться с отечественной историей по художественным произведениям, вычитывая из них историческое знание, зачастую искаженное, со смысловыми смещениями и пр. И в подцензурные советские 1970-е Алексея Турбина, персонажа разрешенного, в театре играли, опираясь на абсолютно запретную тогда фигуру адмирала А. Колчака. Литературного героя воплощали с оглядкой на фигуру реальную, рассказы о которой доходили в апокрифах, романтизированных легендах (о высокой офицерской чести, таланте военачальника, безупречном героизме, явленном при казни). Литература напивалась исторической конкретикой, оживала в деталях, обретала почву. Так, режиссер Леонид Хейфец в польской постановке «Белой гвардии» середины 1970-х говорил о жертвенной гибели рыцарей без страха и упрека, и в финале спектакля невесомая белая дымка окутывала сцену как саван уходящего времени, но и как знак чистоты героев, их непорочного служения родине.

В фильме, появившемся сегодня, когда стало доступным множество исторических документов и о белой армии, и о реальной био-

графии легендарного адмирала, вплоть до его любовной переписки, произошло обратное: исторический персонаж превратился в кальку с литературного героя, превратившись в застывшую эмблему. Колчак был сыгран будто «под Турбина», создав литературность третьей степени⁽²⁾.

Что же до спектаклей по произведениям Булгакова, то театр вновь подтвердил, что это искусство как никакое другое дышит сегодняшним днем, его связи с современностью неотменимы.

Так, любопытные изменения произошли со старым спектаклем театра «Эрмитаж» режиссера Михаила Левитина 1991 года «Зойкина квартира».

Когда пьеса, наконец, была (в 1982 году) опубликована в СССР [11, с. 171–194], она привлекла множество театров. Но, как правило, постановщики «подтягивали» ее к «Мастеру о Маргарите», отыскивая очевидно натянутые параллели между сценой ночного кутежа в арбатском борделе и воландовским «балом ста королей». И вышедший в 1991 году спектакль Левитина ничего интересного публике не сообщил.

Сегодня он обрел реальную почву и новое дыхание.

За прошедшие два десятилетия мысль вырваться из страны, устроиться на Западе приходила на ум, серьезно обдумывалась (да и обдумывается) многими. Оттого задача Зойки обрела плоть и кровь, равно как и мечты Аллы, не способной примениться к условиям послереволюционной России.

«Зойкина квартира», как мы помним, открывается сценой ломки морфиниста Обольянинова. Двадцать лет назад она прочитывалась как-то... абстрактно. Теперь, что именно происходит с героем, внятно, к сожалению, всему залу.

Когда Зойка демонстрирует модели «от Пакэна» Алле, и та восхищенно восклицает: «О, великий художник» – сегодня публике понятно и это. С тех пор, как массовый пошив легкой промышленности не то чтобы свернут, но очень скомпрометирован, а модные показы одежды от кутюр и прет а порте в столицах, напротив, стали регулярными, появились десятки имен наших дизайнеров моды и кутюрье, – и этот

(2) Напомню, что Колчака в фильме сыграл актер, исполняющий роль Турбина в спектакле МХАТ «Белая гвардия», К. Хабенский.

смысл пьесы стал общедоступен, и словосочетания «высокая мода», «искусство художника» и пр. применительно к созданию одежды никого не удивляют.

Ровно так же, как и способы расслабиться и забыть душевные невзгоды коммерческого директора треста Бориса Гуся-Ремонтного вызывает весьма живые ассоциации с корпоративными вечеринками банков либо иных крупных компаний и т.д.

Наконец, сама ситуация любви сильной женщины к слабому мужчине прожита всей страной. Именно российские женщины в 1990-е, воочию увидевшие неминуемую гибель семьи, отчаянно бросились в предпринимательство, бизнес, правдами и неправдами спасая семьи, детей, любимых.

Коротко говоря, сегодня и актеры отчетливо понимают, что они играют, и публика отвечает им горячим сочувствием, отчего старый спектакль по булгаковской пьесе, вбирая в себя обертона жизни за стенами театра, обретает новую актуальность и глубину.

Напротив, характерно то, что «Белая гвардия» во МХАТе режиссера Сергея Женовача (2007) широкой публике, привыкшей к конфетным душевным зрелищам, не понравилась. Отклонение от канона не столько заинтриговало, сколько разочаровало растренированного, отвыкшего думать зрителя. Показав булгаковского героя человеком обычным, штатским, сняв чрезмерный пафос и возвышенность интонаций, режиссер будто обидел публику, намекнув ей на то, что – вот, человек, такой же, как вы, но ведет себя, исходя из представлений о долге и чести.

Не скрывала разочарования и критика: в умах авторов жило смутное воспоминание о легенде, спектакле МХАТа 1926 года. Отклики на работу С. Женовача писались так, будто бы рецензенты собственными глазами видели старый спектакль и с уверенностью могут заявить о новом: «не то». «Создателям этого спектакля вовсе не хочется навешивать на себя чужие мифы. Они понимают пьесу, как могут. И разыгрывают ее как простые современные ребята – без натуги, но и без большого вдохновения. Подумаешь, „Турбины“ – не больше и не меньше любой хорошей пьесы» [9]. Либо: «Талант Женовача не тянет на спектакль о судьбах Родины» [Давыдова 4]. Во фразах критиков важна и интонация, и лексика, и оценка актерской игры как «простых современных ребят». Героев им хотелось бы ви-

деть как... героев, чтобы их точно нельзя было спутать (соотнести) с миром нормальных людей. Своим миром.

Лишь немногие почувствовали в работе Женовача самое важное: «... эту „Белую гвардию“ можно назвать полотном о жизни целого поколения, только жизнь эта показана, как учил чеховский герой: люди обедают, только обедают, а в это время решается их судьба» [14]. И высоко оценили работу Константина Хабенского в роли Алексея Турбина: «Роль Алексея Турбина считается центральной, а между тем в его распоряжении всего две сцены и совсем немного слов, – напоминала М. Зайонц. – Еще всем известно, как должен выглядеть русский офицер, на которого Хабенский, конечно же, ничуть не похож. <...> Ну да, не офицер, зато он сыграл человека, который подставился под пули потому, что не смог пережить стыда за позорное бегство военного начальства, бросившего мальчиков умирать. Вот спорят сегодня, что такое интеллигентный человек, и пожимают плечами в недоумении: вроде перевелось на Руси это странное племя. А Хабенский-то как раз интеллигента и сыграл, что, согласитесь, гораздо сложнее, чем смотреться настоящим офицером» [7].

Итак, с начала 1990-х в изучении творчества Булгакова настала пауза. Не случилось находок и открытий, не родилось принципиально новых идей. Состояние общества последнего времени, его вялость и конформизм, непреодолимый социальный инфантилизм и прагматическая ориентация на «успешность» обескровили гуманитарные науки надежнее, нежели энергичное внешнее вмешательство, некогда рождавшее азарт противостояния.

За минувшие полвека перед читателем проходили меняющиеся образы Булгакова.

Советизированный писатель, выросший из успешного газетчика, который «в будущее смотрел светло» – был явлен в сочинениях Л.М. Яновской.

Европеизированный джентльмен, ироничный денди во фраке и монокле, будто бы спрашивающий: «Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе», далекий от политики – в литературных эссе и некоторых мемуарах. Мистик, масон, неустанно выстраивающий некие смысловые лабиринты, ведущий с читателем прихотливую «игру в бисер» в десятках статей и книг.

Один за другим эти образы опрокидывались добытыми историко-биографическими сведениями, накапливающимся знанием фактов. Советизированный образ писателя в принципе не мог быть воспринят сколько-нибудь серьезно. Образ отрешенного денди, изысканного театрала, чуждого вульгарной современности, политическим страстям – был уничтожен появлением булгаковского дневника начала – середины 1920-х годов «Под пятой». Дольше прочих задержался (и насколько могу судить, жив по сю пору) облик оккультных дел мастера, что на фоне деградации образования и распространения влияния разного рода экстрасенсов, прорицателей, получивших в последние годы доступ на телеэкраны и там обосновавшихся, вполне объяснимо.

В 1960–1970-е годы большинство советских исследователей не могли оценить связи и отталкивания писателя от текстов и толкований библии и талмуда. Да если бы и оказались готовы написать об этом, работа на подобную тему не вышла бы к читателям. Исследования христологической проблематики, размышления об апокрифичности образов Иешуа и Воланда находились в центре внимания зарубежных ученых. В России же булгаковское сочинение было воспринято и прочитано именно как роман – художественное повествование о вымышленных героях. Но темы мировоззренческие широко обсуждались в 1970-е годы – спорили о соотношении добра и зла, булгаковской интерпретации дьявола и соблазнов, связанных с всемогуществом персонажа, и пр.

В последние годы исследователи, обретя новые возможности и расширившийся горизонт, обратились к этой проблематике, приходя к весьма важным наблюдениям. Так, А.В. Татаринев, отвечая на сегодняшние интерпретации «Мастера и Маргариты» людьми церкви, пишет: «Роман – зона риска, ведь отсутствие прямых дидактических стратегий заставляет читателя быть самостоятельным субъектом истолкования сюжета». И далее: «„Мастер и Маргарита“ – роман о поражении. Но мысль о поражении человека, не заслужившего смерти, входит в модель трагического конфликта. <...> В эпоху „социалистического строительства“ увидеть сюжет нравственной катастрофы и связать этот сюжет с историей Христа – это признак духовного, социально не ангажированного взгляда, позиции над историческим моментом» [12, с. 66–67]. Татаринев отмечает и редкую трезвость самооценки героя, саму по себе дающую надежду восстановления

«правильного» мироустройства. В самом деле, рождение «Мастера» означало выход Булгакова к созданию целостной картины мира, тесно сопряженной с той самой жесткостью самооценки (ср. позднюю горькую фразу писателя, записанную сестрой, Н.А. Земской: «Как я хотел устроить себе солнечную жизнь» [8, с. 184]).

Заслуживает внимания тот факт, что продвижение, углубление интерпретационных гипотез романа осуществляется старшим поколением литературоведов, демонстрирующих завидную продолжительность интеллектуального усилия. В работах Б. Сарнова, А. Татаринова, М. Чудаковой, О. Поволоцкой идет размышление над историческими реалиями 1920–1930-х годов в соотношении с сегодняшними историко-культурными процессами.

Последняя по времени работа, посвященная композиции, структуре и содержательных проблемах «Мастера и Маргариты», принадлежит санкт-петербургскому литературоведу Ольге Поволоцкой [10]. Знакомство с этой рукописью стало для меня обнадеживающим признаком окончания затянувшейся паузы в булгаковедении.

Это кардинально иное прочтение романа, за которым ощутим и новый образ писателя: тот, кто бесстрашно описывает ежедневную игру дьявольских сил, не отворачиваясь от увиденного. Былая прекраснородушная трактовка «Мастера и Маргариты» как произведения о всеилии добра и творческого дара превращается в иную: роман отчаяния.

Вчитываясь в текст, исследователь акцентирует многочисленные убийства, бесследные исчезновения людей – зияния, жуткие «черные дыры» в ткани жизни. Резче всего смена оптики проявлена при оценке Воланда и его свиты. Поволоцкая подвергает сомнению обаяние дьявола и его окруженья, настаивая на том, что прежде всего это – убийцы, цинические победительные силы зла, тогда как их жертвы, пусть и мздоимцы и пьяницы, неверные мужья и скверные работники либо идеологические конъюнктурщики – тем не менее не заслуживают высшей кары, стирания в ничто. Автор отмечает странную (и по сю пору никем, кажется, не отрефлексированную) готовность читателя счесть смерти персонажей наказанием заслуженным, «верным» (воспроизводя распространенную позицию обывателей 1930-х годов) и тем самым – стать на сторону убийц. В частности, она задает «детский» вопрос: а зачем, собственно, были

убиты писатель и его подруга. Разве не может быть, что сами они выбрали бы жизнь – пусть даже и включающую сидение героя на кровати в подштанниках? Вообще сама идея, что кто-то знает, что и для кого «лучше» – может ли быть булгаковской?

После прочтения этой рукописи становится очевидным, насколько укрепилась в отечественном литературоведении традиция видеть в булгаковском дьяволе существо нашего мира, пожалуй, что и благородных наклонностей, как будто бы присущие ему ирония и интеллект способны принципиально изменить оценку действий персонажа. В выступлении на пресс-конференции в связи с вручением венецианского Золотого льва, кинорежиссер Александр Сокуров, последние годы размышлявший о схожих проблемах, высказал мысль о том, что роль дьявольского начала сильно преувеличена (понятно, что это мысли художника – не верующего человека и не религиоведа): «Дьявол – это попытка поставить между человеком и богом кого-то, на кого можно свалить все ошибки»⁽³⁾, то, что подпитывается нами, человеческими слабостями, помыслами и поступками, вынесенная вовне фигура собственных неблагоприятных действий.

Поволоцкая предлагает свой ответ на то, отчего мастер не заслужил света: потому что предал главное дело своей жизни, испугавшись, сжег рукопись, зная, что уничтожает свидетельство об истине. Замечу, что не случайно в отточенном, многократно продуманном булгаковском финале Мастер и его подруга оказываются в свите Воланда, под сенью его плаща...

Работа О. Поволоцкой, бесспорно, остро полемична, не свободна от спорных утверждений, но не это определяет ценность исследования. Главное ее достоинство – в ощущении дыхания старого текста в новом времени, его нерасторжимой связи с острой актуальностью современной России. Это дает надежду на то, что российское общество просыпается. И писатель Булгаков, рожденный веком XIX, вновь подтверждает не только безусловную классичность, но и свое продолжающееся живое присутствие.

Список литературы:

- 1 *Артемьева О.* Игра. «Морфий», режиссер Алексей Балабанов // Искусство кино. 2009. № 4. С. 14–21.
- 2 *Булгаков М.А.* Вьюга // *Булгаков М.А.* Собр. соч. в 5 т. Т. 1: Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах. М.: Худ. лит., 1989. 624 с.
- 3 *Генри О.* Похищение Медоры. URL: <http://www.c-cafe.ru/Lib/LibWork.php?WorkId=579> (дата обращения 18.08.2019).
- 4 *Гудкова В.В.* Время и театр Михаила Булгакова. М.: Сов. Россия, 1988. 127 с.
- 5 *Давыдова М.* Жизни грянули «ура!» // Известия. 2004. 1 апреля.
- 6 *Дравич А.* Михаил Булгаков как классик литературы двадцатого века // *Revue des Etudes slaves*. 1993. Tome 65, fascicule 2. Pp. 233–240.
- 7 *Зайонц М.* А абажур висит // Итоги. 2004. № 14. 6 апреля.
- 8 *Земская Е.А.* Михаил Булгаков и его родные. Семейный портрет. М.: Языки славянской культуры, 2004. 354 с.
- 9 *Карась А.* Стулом по России // Российская газета. 2004, 7 апреля.
- 10 *Поволоцкая О.Я.* Щит Персея (О романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Личная тайна как предмет литературы (На основе анализа текстов А. Пушкина и М. Лермонтова). СПб.: Алетейя, 2015. 448 с.
- 11 Современная драматургия: литературно-художественный журнал / М-во культуры РФ, Регион. благотворит. обществ. Фонд развития и поощрения драматургии, Редакция журнала. Москва. 1982. № 2.
- 12 *Татаринев А.В.* Литературные апокрифы как религиозно-философская проблема современной критики. Краснодар: ОИПЦ «Перспективы образования», 2006. 161 с.
- 13 *Чудакова М.* Новые работы. 2003–2006. М.: Время, 2007. 557 с.
- 14 *Шендерова А.* Покосилась жизнь // Вечерний клуб. 2004. 8 апреля.
- 15 *Proffer E.* Bulgakov: Life and Work. Ann Arbor, Ardis, 1984. 670 p.

(3) Сокуров А. Речь на церемонии вручения Золотого льва за фильм «Фауст» на 68-м Венецианском кинофестивале 10 сентября 2011 г. URL: <http://news.rambler.ru/11026800> (дата обращения 11.09.2019)

References:

- 1 Artem'eva O. Igra. «Morfi», režhisser Aleksej Balabanov [Game. «Morphine», director Alexei Balabanov]. *Iskusstvo kino*, 2009, no. 4, pp. 14–21. (In Russ.)
- 2 Bulgakov M.A. V'yuga [Blizzard]. *Bulgakov M.A. Sobr. soch. v 5 t. T.1: Zapiski yunogo vracha. Belaya gvardiya. Rasskazy. Zapiski na manzhetah* [Bulgakov M.A. Coll. Op. in 5 volumes. Vol.1: Notes of a young doctor. White Guard. The stories. Notes on the cuffs]. Moscow, Hud. lit. Publ., 1989. 624 p. (In Russ.)
- 3 Genri O. *Pohishchenie Medory* [The Abduction of Medora]. Available at: <http://www.c-cafe.ru/Lib/LibWork.php?WorkId=579> (accessed 18.08.2019)
- 4 Gudkova V.V. *Vremya i teatr Mihaila Bulgakova* [Time and Mikhail Bulgakov's Theater]. Moscow, Sov. Rossiya Publ., 1988. 127 p. (In Russ.)
- 5 Davydova M. Zhizni gryanuli «ura!» [Life struck “cheers!”]. *Izvestiya*, 2004, 1 aprelya. (In Russ.)
- 6 Dravich A. Mihail Bulgakov kak klassik literatury dvadcatogo veka [Mikhail Bulgakov as a classic of twentieth-century literature]. *Revue des Etudes slaves*, 1993, vol. 65, no. 2, pp. 233–240. (In Russ.)
- 7 Zajonc M. A abazhur visit [A lampshade is hanging]. *Itogi*, 2004, no. 14, 6 aprelya. (In Russ.)
- 8 Zemskaya E.A. *Mihail Bulgakov i ego rodnye. Semejnyj portret* [Mikhail Bulgakov and his family. Family portrait]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2004. 354 p. (In Russ.)
- 9 Karas' A. Stulom po Rossii [Chair across Russia]. *Rossijskaya gazeta*, 2004, 7 aprelya. (In Russ.)
- 10 Povolockaya O.Ya. Shchit Perseya (O romane M. Bulgakova Master i Margarita). Lichnaya tajna kak predmet literatury (Na osnove analiza tekstov A. Pushkina i M. Lermontova) [Shield of Perseus (On the novel by M. Bulgakov, Master and Margarita). *Personal secret as a subject of literature* (Based on an analysis of the texts of A. Pushkin and M. Lermontov)]. St. Peterburg, Aletejya Publ., 2015. 448 p. (In Russ.)
- 11 *Sovremennaya dramaturgiya: literaturno-hudozhestvennyj zhurnal* [Contemporary drama: literary and artistic journal], M-vo kul'tury RF, Region. blagotvorit. obshchestv. Fond razvitiya i pooshchreniya dramaturgii, Redakciya zhurnala. Moskva, 1982, no. 2. (In Russ.)
- 12 Tatarinov A.V. *Literaturnye apokrify kak religiozno-filosofskaya problema sovremennoj kritiki* [Literary apocrypha as a religious and philosophical problem of modern criticism]. Krasnodar, OIPC Perspektivy obrazovaniya Publ., 2006. 161 p. (In Russ.)
- 13 Chudakova M. *Novye raboty. 2003–2006* [New works. 2003–2006]. Moscow, Vremya Publ., 2007. 557 p. (In Russ.)
- 14 Shenderova A. Pokosilas' zhizn' [Squinted life]. *Vechernij klub*, 2004, 8 aprelya. (In Russ.)
- 15 Proffer E. *Bulgakov: Life and Work*. Ann Arbor, Ardis, 1984. 670 p.