

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Иванов А.Г. Роман, где ветвятся интерпретации: мифоанализ картины «Мастер и Маргарита» 2024 года // Филология: научные исследования. 2025. № 11. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.11.72817 EDN: DJJKUR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72817

Роман, где ветвятся интерпретации: мифоанализ картины «Мастер и Маргарита» 2024 года

Иванов Андрей Геннадиевич

ORCID: 0000-0003-1136-251X

доктор философских наук

профессор, зав. кафедрой; кафедра философии и социальных коммуникаций; Липецкий государственный технический университет профессор; кафедра государственной, муниципальной службы и менеджмента; Липецкий филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации



398050, Россия, Липецкая область, г. Липецк, ул. Московская, 30

✉ agivanov2@yandex.ru

[Статья из рубрики "Коммуникации"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2025.11.72817

EDN:

DJJKUR

Дата направления статьи в редакцию:

23-12-2024

Аннотация: В последнее время в российском обществе наблюдается бум популярности художественных фильмов и телевизионных сериалов, в которых в разных модальностях обыгрывается советское прошлое – от исторических событий до экранизаций литературных произведений, написанных в советское время. В начале 2024 г. внимание обывателей привлек выходит в российский прокат ленты «Мастер и Маргарита», где режиссер М.А. Локшин, представитель младшей части так называемого «Поколения Х», взялся за советское 1930-х годов. Что же в экранизации романа «Мастер и Маргарита» происходит с фантазиями и интерпретациями на тему произведения? Имеем ли мы дело с трансляцией альтернативного знания о советском времени? Что дает совмещение чисто художественного и биографического? Имеем ли мы дело с созданием так называемого практического прошлого, или же следует ввести термин «практическое настоящее»?

Частичный ответ на эти вопросы дает мифоанализ картины: события, которые разворачивались в романе и, соответственно, в фильме, охватывают период времени, довольно удаленный от настоящего, и для конструирования образа советского прошлого появляется больше возможностей. В данном случае в фокусе внимание будет находиться онтологическая часть системы современной социальной мифологии. В экранизации М.А. Локшиным романа «Мастер и Маргарита» мы фактически видим фантазии представителя «Поколения Х» на тему советского прошлого 1930-х годов, которые даже в чем-то продуцируют аллюзии на сегодняшнее время. Переинтерпретировав Х. Уайта, можно использовать в отношении картины термин «практическое настоящее». Мифоанализ позволил увидеть, что обнаруживаемые в картине основные онтологические категории – пространство и время, причинно-следственная связь и соотношение части и целого – содержат мифологическое наполнение, обеспечивают актуальность картины. В дальнейшем – при осмыслиении популярности сегодня художественных фильмов о советском времени – возможны обращение к метамодернистским категориям (новая чувственность, эмоциональность при романизации советского) и попытки ответить на вопрос: призваны ли элементы метамодерна в последних художественных фильмах о Советском Союзе приукрасить советское время, в результате чего представление о советском прошлом воспринимается искаженно (особенно теми, кто это время не застал)?

Ключевые слова:

советское прошлое, мифоанализ, современная социальная мифология, онтологические категории, пространство, время, часть и целое, причинно-следственная связь, поколение, объектно-ориентированный подход

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 24-28-00610 «Мифологизация советского прошлого в современном российском обществе: актуальные медийные практики и возможные социальные эффекты».

В последнее время в российском обществе наблюдается бум популярности художественных фильмов и телевизионных сериалов, в которых в разных модальностях обыгрывается советское прошлое – от исторических событий («Дорогие товарищи», «Одесса», «Игры») до экранизаций литературных произведений, написанных в советское время («Таинственная страсть», четвертая экранизация «Тихого Дона»).

В начале 2024 г. внимание обывателей привлек выходит в российский прокат ленты «Мастер и Маргарита», где режиссер М.А. Локшин, представитель младшей части так называемого «Поколения Х», взялся за советское. И не просто за советское, которое не так удалено, а за советское, опосредованное несколькими факторами: а) романом М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»; б) 1930-ми годами в СССР; в) предыдущими экранизациями романа.

«Поколение Х», детство и юность которого пришлась на позднесоветское время, становится все более влиятельным актором, участвующим в контролируемой государством посредством различных фондов (например, «Фонд кино») трансляции образов советского прошлого. Мы бы не стали сбрасывать со счетов то, что некоторые представители «Поколения Х» (в случае с фильмом «Мастер и Маргарита» 2024 года в лице, прежде всего, режиссера) квitaются с советским прошлым.

Кроме того, эта экранизации романа охватывает несколько измерений отношения автора

(режиссера): а) к СССР, включая вольное прочтение романа; б) к фигуре писателя (учет автобиографических элементов); в) собственно, к самому роману. Эти обстоятельства, в свою очередь, обусловливают особенности рецепции такого фильма: у зрителей вообще может формироваться другое восприятие того времени и романа.

Период, в течение которого М.А. Булгаковым готовился роман (1930-е годы) уже перешагнул порог коммуникативной памяти (в интерпретации Я. Ассмана коммуникативная память основана на личной коммуникации и непосредственном биографическом опыте, охватывает три-четыре поколения, то есть примерно 80 лет [1, с. 52-54] и вступил в память культурную, не связанную с непосредственным опытом индивида. Изучение романа включено в школьную программу (изучается в 11-м классе), в Москве, например, функционирует музей «Булгаковский дом», проводятся экскурсии «Булгаков и его эпоха», персонажи романа коммерциализируются, налажено производство экранизаций романа «Мастер и Маргарита» (в частности, в России вышло уже три картины). Это свидетельствует о том, что принципиальный консенсус относительно понимания и интерпретации романа сложился.

Что же происходит в случае с последней экранизацией романа «Мастер и Маргарита», а точнее с фантазиями на тему романа? Имеем ли мы дело с трансляцией альтернативного, специфического знания о советском времени? Что дает совмещение чисто художественного и биографического: например, добавление в сюжет фильма диалогов между Мастером (отождествляемым многими зрителями с автором романа) и Воландом? Имеем ли мы дело с созданием так называемого практического прошлого (такое прошлое, по мнению Х. Уайта, в отличие от прошлого историков, переживается всеми нами более или менее индивидуально, а также более или менее коллективно; и от него зависит, как мы воспринимаем те или иные ситуации, решаем проблемы и выносим оценивающие суждения в повседневных обстоятельствах, которые никогда не переживали исторические «герои» [2, с. 55])? Или же следует ввести термин «практическое настоящее», ведь фильм М.А. Локшина по мотивам «Мастера и Маргариты» куда больше говорит о времени, в котором он был снят, чем о времени, которому он посвящен.

Частичный ответ на эти вопросы дает, на наш взгляд, мифоанализ картины. Дело в том, что события, которые разворачивались в романе и, соответственно, в фильме, охватывают период времени, довольно удаленный от настоящего, и для конструирования образа советского прошлого появляется больше возможностей: «Необходимо отметить, что «войны памяти» обычно ведутся по поводу относительно недавних, хорошо документированных событий. Гораздо реже они затрагивают старинные мифы об этническом происхождении <...> Возможно, это происходит потому, что в случае отдаленного прошлого отсутствует сопоставимый с недавними событиями набор из множества альтернативных историй, способных заменить существующие» [3, с. 25].

В случае с интерпретацией романа возможна даже мифическая отрешенность: «... мифическую отрешенность отличили от поэтической; поэтическая есть отрешенность от факта, мифическая – отрешенность от смысла, от идеи факта (ради нового смысла и идеи). Наконец, мы констатировали, что и все вообще вещи, поскольку они берутся в живом опыте, даже самые повседневные вещи, суть в этом смысле мифически-отрешенные, ибо никто никогда не воспринимает голых и изолированных вещей вне их личностного и <, след.,> социального контекста» [4, с. 142].

В любом случае, роман «Мастер и Маргарита» был воспринят режиссером как

неизолированный от личностного и социального контекста. Такой тип фильмов, такой взгляд на события ряд исследователей определяет как обнаженный прием: «Данный тип фильмов можно охарактеризовать как фильм-прием, в котором сама форма произведения оказывается попыткой нового типа размышления о прошлом. <...> ...под обнаженным приемом понимается особое отношение к форме произведения и концентрации на исторической травме, опыте, который невозможно до конца осмыслить и ощутить (Октябрьская революция, Большой террор) и тем более невозможно проговорить средствами жанрового нарративного кино» [\[5, с. 279-280\]](#).

Что же с учетом вышеуказанных факторов даст нам мифоанализ экранизации?

Мифоанализ, в целом, представляет собой рассмотрение объекта сквозь призму системы социальной мифологии; но не только, например, изучение через призму дилеммы «мы – они», но и, в нашем случае, посредством обращения к так называемой онтологической части системы социальной мифологии.

Посмотрим, позволит ли мифоанализ узнать больше о произведении, и, если да, то что именно, рассмотрев, как отражаются и развиваются идеи о системе социальной мифологии в плане представленности в экранизации в элементах онтологической части мифоконтентных феноменов.

Добавим, что эта статья – очередная в линейке публикаций, в которых в разных модальностях происходит обращение к системе социальной мифологии). И если в статье о документальном фильме «Краткое пособие по тому, как устроен мир» [\[6\]](#) в центре внимания находилась так называемая «работа над мифом» а в статье о художественных фильмах «Чемпион мира» и «Одннадцать молчаливых мужчин» [\[7\]](#) на примере развития мифологемы «СССР – Запад» была показана эволюция мифа «мы – они», то в данной статье своеобразной «рамкой» будет выступать онтологическая часть системы современной социальной мифологии.

Составляющие онтологической части социальной мифологии следует рассматривать в двух аспектах: в структурном и динамическом. Структурный аспект – это, прежде всего, представления о части и целом, об их соотношении. Здесь в качестве мифоконтентных феноменов могут выступать тотемы, фигуры сакральных лидеров, жрецов, различные медиаторы, лица, обладающие символическим капиталом. К динамическому аспекту относятся представления о причинно-следственной связи, о пространстве и времени. Мифоконтентными феноменами представлений о причине и следствии являются такие актуализации социальных практик обмена, мести, реципрокности (взаимности) как жертва, дар. Мифоконтентные феномены представлений о пространстве и времени непосредственно связаны с делением бытия на сакральную и профанирующую сферы и со степенью структурированности континуума. Соответственно, в случае с представлениями о пространстве мы будем говорить о дилеммах центр-периферия и космос-хаос; в случае с представлениями о времени – о времени отправления социальных ритуалов (рождение, инициация, брак, похороны) и о календарных праздниках [\[8, с. 35-47\]](#).

Обратимся далее к тому, как были представлены в романе «Мастер и Маргарита» и, прежде всего, в последней его экранизации элементы онтологической части системы социальной мифологии динамического свойства – время, пространство, причинно-следственная связь, соотношение части и целого, – учитывая, что в мифе «Одна и та же вещь, одна и та же личность может быть, следовательно, представлена и изображена бесконечно разнообразными формами, смотря по тому, в каком плане пространственно-

временного бытия мы ее мыслим» [\[4, с. 137\]](#).

Время

События, о которых повествуется в ленте довольно тревожное для молодого советского государства: 1930-е годы, везде мерещатся происки недругов. «Интервенты?», – спрашивает Берлиоз у незнакомца, когда тот сообщает, что председателю правления МАССОЛИТА отрежут голову. Такое поведение, в целом, отражает атмосферу недоверия и подозрительности к иностранцам, соответствует методике «Интуриста»: «...сотрудники "Интуриста", которые в силу профессиональных обязанностей регулярно контактировали с иностранцами, должны были в условиях оголтелой шпионофобии проявлять максимальную бдительность. В частности, этого требовало от них постановление Правления ВАО "Интурист" "О повышении политической бдительности работников "Интуриста" при работе с иностранными туристами" (26 мая 1937 г.). В нем подчеркивалось, что "иностранный туризм в СССР в ряде случаев используется как один из путей для легального проникновения... агентов иностранных разведок, шпионов и диверсантов", Далее приводились конкретные рекомендации: быть внимательным к каждому слову и действию; запоминать всех советских граждан, которые хотя бы кратковременно общались с иностранцами; помнить, что скрытые враги могут прикидываться не знающими русский язык, а в действительности превосходно владеть им, и т.д. В заключение еще раз подчеркивалось: для того чтобы отличить врага от массы обычных туристов, необходимы были постоянная мобилизованность, настороженность, внимательность и бдительность (АГС. РФ. Р-250. Оп. 3. Д. 2. Л. 38-38об)» [\[9, с. 409-410\]](#).

В последнее время на фоне разных юбилеев, связанных с существованием Советского Союза (100-летие со дня образования СССР 30 декабря 1922 года, но также и 30-летие с момента распада СССР в декабре 1991 года) в высказываниях ученых, публицистов, экспертов прослеживаются какие-то очень однообразные ассоциации с Советским Союзом. Так, журналист В.Т. Третьяков предположил, что СССР был грандиозным политическим экспериментом, оставившим свой след в истории человечества [\[10\]](#). А историк А.В. Шубин заметил, что модель СССР оказалась оптимальной для задач индустриальной модернизации [\[11\]](#). Также следует вспомнить документальный фильм Д.К. Киселева «Красный проект», чтобы удостовериться в том, что мы имеем дело с довольно схожими метафорами. Их объединяет приписывание Советскому Союзу некой созданности, даже механистичности, в результате чего возникает образ СССР как искусственного образования; а метафору здесь стоит рассматривать в качестве источника мифологизации времени.

В придуманных М.А. Локшиным сценах встреч и разговоров между Мастером и Воландом в ответ на вопрос Мастера «И что Вы тут делаете?» во время первой встречи с магистром черной магии, тот отвечает следующее: «Приехал ознакомиться с вашим удивительным советским экспериментом». Воланд как бы знает, что СССР после распада будут называть именно таким техническим термином, что период существования такого государства ограничен.

Для прояснения данной позиции и для того, чтобы разобраться в новых возможностях для понимания образов прошлого обратимся к претендующему на междисциплинарный успех объектно-ориентированному подходу, прежде всего, к идеям его автора Г. Хармана. В данном подходе особый смысл придается самому понятию «объект»: объект

означает «...все, что не может быть сведено либо возведено к чему-либо, то есть все, что превышает сумму своих составных частей, но не превышает суммы своих последствий для окружающего мира» [\[12, с. 52\]](#).

Объекту нужно лишь не сводиться к своим составным частям, либо не возводиться к своим следствиям. Кроме того, мы имеем дело с двумя видами объектов – реальными и чувственными, каждый из которых может обладать также реальными и чувственными качествами. При этом реальные объекты и качества существуют сами по себе, тогда как чувственные объекты и качества – лишь как коррелят какого-либо реального объекта.

Между объектами и качествами возникают четыре напряжения, одно из которых, наиболее важное для нашего случая, – по линии «реальный объект – чувственное качество» – делает возможным существование метафоры. В метафоре объект и его свойства распадаются; и раскол между объектами и их качествами является основанием объектно-ориентированной философии. Нельзя свести объект к его свойствам или свести объект к его видимости. Весь объект всегда несколько погружен в фон. Метафора берет качества одного объекта и переносит их на другой, и никто не может высказать это обычным языком. То есть Г. Харман считает, что «...метафору можно понять как пару РОЧК» [\[13, с. 211\]](#). При этом связь здесь следующая: «Реальный объект оказывается прикрепленным к своим чувственным качествам только через аллюр» [\[14, с. 106\]](#).

Метафорический доступ к реальности важен для объектно-ориентированного подхода, поскольку позволяет избежать так называемого буквализма, не исчерпывающего сущности объекта. (Буквализм – это представление о том, что мы можем «перефразировать» объект так, как если бы он был не более чем суммой своих качеств или следствий. Подрыв – это описание того, из чего состоит объект. Надрыв – это описание того, что делает объект, какие он осуществляет функции, действия, какие события он инициирует). Такой эстетический опыт случается, когда чувственные качества перестают принадлежать своему обычному чувственному объекту, но вместо этого переходят на реальный объект, неизбежно изымаемый из всякого доступа. По этой причине исчезнувший реальный объект замещается самим эстетическим наблюдателем как новым реальным объектом, поддерживающим чувственные качества. И, наконец, «...любое взаимодействие человека и объекта само является особым новым объектом...» [\[15, с. 327\]](#). Таким образом, с объектно-ориентированной точки зрения «эстетику можно определить негативно как антибуквализм и позитивно как напряжение между объектом и его собственными качествами, которыми он обладает и в то же время не обладает. Это относится не только к произведениям искусства, поскольку эстетика в смысле ООО включает также опыт уходящего времени, теоретическое понимание любой сущности и даже случайные взаимодействия неодушевленных предметов» [\[15, с. 325\]](#).

Особенно важным для социально-политических отношений является период существования объекта и симбиотическая связь, в которую вступает объект в течение своей жизни. Дело в том, что из бесконечного числа отношений, в которые в течение всего периода своей жизни вступает объект, решающее значение имеет лишь их небольшое число, и именно их Г. Харман называет симбиотическими. Симбиозы зачастую невзаимные (non-reciprocal), это означает, что вещь А может быть связана с вещью Б, но не наоборот. И все симбиозы асимметричны в том же самом смысле, что и метафоры. Кроме того, «симбиоз знаменует собой необратимое изменение в жизни объекта...» [\[12, с. 130-131\]](#); и «объект становится зрелым, как только у него не остается пространства для продолжения симбиоза» [\[12, с. 118\]](#).

Отмечая вышеприведенные высказывания о Советском Союзе, можно сказать, что мы имеем дело с метафорой «СССР как конструкция-проект-эксперимент», которая также содержит в себе опыт прошлого и может приводить к возникновению новых объектов в результате разных симбиозов. Для дальнейшего политического использования данной метафоры, соединяющей вместе СССР и «проект-эксперимент-конструкцию» важно то, что речь идет не только о знании о предшествующих объектах, но и о производстве нового объекта.

Первоочередной задачей при анализе любого конкретного объекта является установление его границ во времени и пространстве. Это достаточно сложно сделать для СССР, учитывая, что последствия от исчезновения СССР физически продолжают реализовываться как во времени (то есть спустя уже более чем 30 лет после распада государственного образования), так и в пространстве (например, продолжают происходить изменения территорий бывших советских республик). Учитывая, что высказывания об СССР, которые мы обозначили как метафору «СССР как конструкция-проект-эксперимент», стремятся к однородности ввиду приписывания Советскому Союзу некоей искусственности, можно предположить, что и образ СССР стал «зрелым объектом», и дальнейшие его симбиозы маловероятны.

Наряду с передачей атмосферы гнетущей подозрительности 1930-х годов и трансляцией темпоральной метафоры «СССР как конструкция-проект-эксперимент» с мифологизацией времени в экranизации связана яркая картина первой встречи Мастера с Маргаритой, случившаяся во время отправления ритуала по случаю одного из важных советских праздников. К тому же этот праздник сопровождался парадом физкультурников, а «Физкультурные парады в 1930-е гг. становятся важным средством пропаганды советского образа жизни и инструментом укрепления культа личности Сталина» [\[16, с. 104\]](#). Налицо намеренная профанация этого праздника, ведь во время парада происходит другое сакральное событие – встреча героев.

Известно, что «Время, как и пространство, имеет складки и прорывы» [\[4, с. 132\]](#), а также, что «...мифическое время впрессовано в необратимое профанное время. <...> ... профанное время имеет отверстия, в которые вечность архэ просвечивает и проникает» [\[17, с. 130\]](#).

В фильме такое сакральное действие как советский парад профанируется. Это видно в вопросе, который задает Мастеру советская активистка, участвующая в сопровождении шествия на Тверской: «Флажочек? Цветочек?» (сразу вспоминается, как в романе в клинике доктора Стравинского Ивану Бездомному на выбор предлагают халатик или пижамку).

Пространство

Реализация советского проекта в Москве привела к тому, что город стал одновременно утопией для внешнего и внутреннего пользования. По легенде облик первых московских высоток (были запланированы в 1930-е гг. как окружение Дворца Советов) был навеян манхэттеновскими небоскребами начала века, в частности зданием Municipal Building, к которым у нас добавили элегантные шпили. При этом и для внутреннего пользования Москва обладала особой притягательностью: «Москва со своими огнями жила где-то на недосягаемой разуму планете», – описывает столицу герой романа «Люди из захолустья» [\[18, с. 363\]](#). Не удивительно поэтому то, что в сталинскую эпоху не дали

результата попытки воссоздать многомерный образ города в кино: «Фильм же, действие которого происходило бы в Москве и который создавал бы образ Москвы, в 30-е годы так и не был сделан. Не был он создан и в послевоенные годы» [\[19, с. 98\]](#).

В этом смысле значение вышедшей картины М.А. Локшина «Мастер и Маргарита» трудно переоценить. В ней Москва становится не только пространством для исследования проявлений мифосимволического (так как присутствуют все указанные Г. Гиллом аспекты мифосимволики; исследование Г. Гилла показало, что символы занимают особое место в социальном пространстве, что по его мысли делает необходимым учет как минимум четырех основных аспектов при исследовании мифосимволики: язык, визуальное искусство, физическое пространство и окружение, ритуал [\[20, р. 6-15\]](#)), но и оказывается абсолютно утопической и футуристической, с небоскребами, Лениным, дирижаблями наверху и повсеместнойстройкой внизу. Например, клиника доктора Стравинского изображена в фильме удивительно похожей на клуб фабрики «Буревестник», выполненный по проекту выдающегося архитектора Константина Мельникова, творца советского авангарда.

Но картина по мотивам романа М.А. Булгакова и изображающая как фрагменты произведения, так и вымышленные события реальной жизни писателя, вызывает интерес тем, что наглядно показывает Москву, которая могла бы быть. Так, в кадре часто мелькает главная утопия сталинской Москвы – Дворец Советов. Также можно наблюдать и еще один нереализованный проект – Дом Аэрофлота, который должен был появиться на площади Белорусского вокзала и увековечить операцию по спасению чеклюскинцев. Кроме того, на заднем плане эпизода разговора Воланда с Берлиозом и Бездомным на Патриарших прудах виден еще один нереализованный объект – здание Наркомтяжпрома (Народного комиссариата тяжелой промышленности). Также в фильме мелькают реально существующие московские здания, петербургские локации, что частично подтверждает предположение, что «...советская Утопия выстраивала исторические события, произошедшие в прошлом, выбирая для них новое местоположение и новую среду» [\[21, с. 398\]](#).

Исследователи отмечали, что столица советского государства в текстах 1930–1940-х годов превращается в индекс «советского», представая «...в виде лубочной картинки со звездами на кремлевских башнях, Мавзолеем и Красной площадью. Утопизм столичного локуса определяет его виртуальность и фантастичность» [\[22, с. 26\]](#); что «В 1930-е годы Москва претерпела самые радикальные преобразования: план превращения ее в образцовый коммунистический город обернулся быстрой модернизацией и укрепил ее имидж как советской столицы. Многие большие церкви были разрушены, а центральные органы власти были собраны в Кремле. Устаревшая система городского транспорта была переделана буквально через несколько лет. Старые московские трамваи и сани были частично убраны с улиц, а великие подземные дворцы московского метро, “лучшего в мире”, были возведены благодаря колоссальному трудовому подвигу. Москва за две первые пятилетки превратилась в город блестательных подземелий и ошеломляющих перспектив. Расположенная в центре континентальной России столица тем не менее была объявлена “портом пяти морей” и радиальным центром Советской Союза и Российской Федеративной Республики» [\[23, с. 203-204\]](#).

Но в фильме по мотивам романа «Мастер и Маргарита» перед нами предстает мифологизирующаяся Москва как пример реализации мифологических же представлений о пространстве с такими дихотомиями мифоконтентных феноменов как центр / периферия

и космос / хаос. И клиника доктора Стравинского, кажется, находится недалеко от центра Москвы. В картине транслируется такой образ СССР 1930-х годов, образ Москвы, который включает в себя элементы утопии, футуризма (как продолжение идей авангарда), урбанизма. Возникают не только возможные «миры» (состоящие, в том числе и из новых сооружений), но и возможные новые крылатые фразы-аллюзии на текст М.А. Булгакова (например, «коммунизм в отдельно взятой квартире»), что можно расценивать как очередной вклад представителей «Поколения Х» в формирование мифологизирующейся Москвы. Нет той Москвы, которую Булгаков любил, а вместо нее «...что-то зловеще футуристическое: с небоскребами, Лениным, дирижаблями наверху и повсеместной стройкой внизу – даже в тихом Мансуровском переулке перекопана мостовая» [24].

В фильме наряду с безлюдными площадями с отстроенными величественными зданиями соседствуют шумные улицы, перманентное строительство новых объектов, как будто хаос и космос перемешиваются, находятся в партационной взаимозависимости, предстают в некоем свойственном архаическому мифу синкретическом единстве.

Причинно-следственная связь

Мифоконтентными феноменами представлений о причине и следствии являются такие актуализации социальных практик обмена, мести, реципрокности (взаимности) как жертва, дар.

Само повиновение (повиноваться – беспрекословно слушаться кого-либо, подчиняться кому-либо, чему-либо; повиноваться приказу, распоряжению; повиноваться общепринятым нормам, правилам; повиноваться грубой физической силе) рассматривается нами как реализация мифологических представлений о причинно-следственной связи с соответствующими мифоконтентными феноменами в виде жертвы и дара.

В фильме просматриваются сразу несколько, так сказать, линий повиновения: 1) насилиственное повиновение: советским властям в Москве, функционерам литературной организации (например, Берлиоз, который на собрании литераторов публично извиняется за проявленную политическую близорукость в ходе диспута о художественно-политической составляющей пьесы «Пилат», хотя ранее хвалил эту работу Мастера), врачам в клинике («Мы вам поможем. Вам станет лучше» (в фильме) vs «Вам здесь помогут. Вы получите облегчение» (в романе)); 2) магическое повиновение: свите Воланда (но тут особое – «магическое» – повиновение) и 3) любовное повиновение: Мастеру со стороны Маргариты (желание Маргариты в конце фильма за роль королевы на балу вернуть своего любовника, Мастера). Возникает риторический вопрос: как такие «повиновения» выглядели, будучи помещенными в советскую повседневность?

К этим линиям повиновения следует добавить еще практики мести: разгром Маргаритой квартиры критики Латунского, с чего, собственно, начинается фильм; изысканная месть Мастера своему другу Алоизию (который предает Мастера, чтобы получить его жилплощадь), выражаяющаяся в том, что Мастер лаконично предсказывает финал сочиненной Алоизием музыкальной комедии про колхоз в голливудском стиле: «Всех раскулачивают и в конце весело танцуют» (но в этом, на самом деле также просматривается стремление режиссера сыронизировать над советским строем).

В общем, все поют, почти как в романе, где сотрудники городского зрелищного филиала распевали песню о священном Байкале, быстро научившись у клетчатого специалиста-хормейстера. На самом деле музыка в фильме играет важную роль, как бы иллюстрируя своеобразные линии повиновения/мести. Интересно, что композитор фильма А.С. Друбич, как и режиссер, проживает на Западе, поэтому, видимо, ударяет не только знаменитый грибоедовский джаз (хотя джазовые композиции и сопровождают, например, линию магического повиновения и мести Маргариты), но и популярный в Соединенных Штатах поп-стандарт начала 1900-х годов, одна из серий песен эпохи *Tin Pan Alley*, водевильная песня «*Shine On, Harvest Moon*» («Сияй, полная Луна»), иллюстрируя линию любовного повиновения.

Но, конечно, вершиной презрения режиссера ко всему советскому стала песня, исполняемая на мюзикле «Вперед в будущее», которую даже напевал сыгравший Воланда немецкий актер Аугуст Диль, выходя вместо с Мастером из здания театра Варьете:

«Обойдите всю округу,
Вы не сыщете страны,
Где настолько же друг другу
Люди были бы равны.

Ведь в нашей сказочной стране
Всего хватает нам вполне:
У нас всё поровну, у нас всё есть,
И что надеть, и что поесть».

Соотношение части и целого

Наконец, структурный аспект системы социальной мифологии, то есть представления о части и целом, об их соотношении. В качестве мифоконтентного феномена возьмем фигуру Мастера, отождествляемого в экранизации с самим автором романа М.А. Булгаковым.

Мгновенное превращение в фильме Мастера из мэтра в изгоя на широком обсуждении целесообразности постановки его пьесы «Пилат» демонстрирует то, что сегодня мы называем кэнселлингом. Кэнселлинг – это фактически, другое название культуры отмены, но нам хотелось бы особо подчеркнуть, что более приемлемым является именно кэнселлинг, что как бы подчеркивает, что явление выходит за рамки *cultural studies*, соприкасается с политикой, демонстрирует процессуальность, изменчивость, конъюнктурность. Практики культуры отмены сегодня стали важной чертой интеллектуальной жизни Запада, но, конечно, существовали всегда, в том числе, конечно, и в советское время. Восходят они, на наш взгляд, еще к архаическому мифологическому противопоставлению на своих и чужих, когда другие стигматизируются, исключаются. Культура отмены (*cancel culture*), по мнению О.В. Котуновой, является значимым социальным феноменом, современной формой протesta и одним из радикальных способов морального регулирования, когда объект отмены (человек, группа людей, организация или бренд) подвергается активному осуждению за

поступки или взгляды, оцененные группой активистов как недопустимые [25, с. 190]. Однако, в более широком смысле, она восходит к разновидностям забвения, исследуемым со временем П. Рикера и набравшим популярность в *memory studies*. А. Ассман признает, что забвение – это собирательное понятие, за которым стоят очень разные действия, методы и стратегии, называя соответствующие техники и формы забвения [26, с. 19–59], а П. Коннerton рассуждает о типах забвения, выделяя его позитивные и негативные практики [27, р. 34–48]. В нашем случае отмена постановки пьесы «Пилат» и изъятие тиража соответствующей книги повлекли за собой полное исключение писателя из общественной жизни того времени, далее последовало заключение в больницу и попытки доктора Стравинского, сыгранного Л. Ярмольником, вернуть запутавшегося представителя литературного сообщества обратно к советской жизни. Процесс такого «возвращения» довольно ярко показал через практики карательной медицины: «Карательная медицина – орудие борьбы с инакомыслящими, которых невозможно репрессировать на основании закона за то, что они мыслят иначе, чем это предписано. Таким образом, система карательной медицины возможна лишь при большой степени единомыслия в стране, почему она и развилась в тоталитарном СССР» [28, с. 25].

В мифологическом представлении часть представляет целое, замещает собой целое, в практиках же культуры отмены происходит примерно то же самое: при отмене части объекта, фактически отменяется весь объект целиком. В фильме после изъятия в ресторане членского билета московской литературной ассоциации (последовавшего за отказом писателя переписывать пьесу) Мастер в буквальном смысле слова оказался на улице.

Таким образом, в экranизации М.А. Локшиным романа «Мастер и Маргарита» мы фактически видим фантазии представителя «Поколения Х» на тему советского прошлого 1930-х годов, которые даже в чем-то продуцируют аллюзии на сегодняшнее время. В альтернативном Советском Союзе с широкими площадями, футуристическими сооружениями, строящимися улицами совмещаются жизни автора романа и его героев, появляются новые сюжеты, такие как разговоры Мастера с Воландом, политические экспромты поэта Бездомного на собрании и т.п. Но мифоанализ позволяет увидеть, что основные онтологические категории – пространство и время, причинно-следственная связь и соотношение части и целого – содержат мифологическое наполнение, обеспечивают актуальность картины.

P.S. В дальнейшем – при осмыслении популярности сегодня художественных фильмов о советском времени – возможно обращение к метамодернистским категориям (метамодернистская чувственность, эмоциональность при романтизации советского). Дело в том, что причисляемые к представителям метамодернистских позиций авторы уверены, что «...“культурная индустрия” отказывается от тактик имитации в пользу мифа, от меланхолии – в пользу надежды, от эксгибиционизма – в пользу ангажемента» [29, с. 371]; а «...метамодерн – это новая чувственность, которая выбирает то иронию, то наивность, и все это якобы отражается в современной культуре, причем лишь в некоторых ее частях – архитектуре, кино и т.д.» [29, с. 376]. Являются ли столь распространенные элементы метамодерна (типа «новая чувственность») в последних художественных фильмах о Советском Союзе попыткой как бы приукрасить советское время, в результате чего представление об этом советском прошлом воспринимается искаженно (особенно теми, кто не застал это время)?

Библиография

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Уайт Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 192 с.
3. Ригни Э. Воспоминание как преобразование: пересмотр памятей нации // Историческая экспертиза. 2020. № 4. С. 17–41.
4. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Азбука, 2021. 320 с.
5. Исаев Е. Кинематограф // Все в прошлом: Теория и практика публичной истории / под ред. А. Завадского, В. Дубиной. М.: Новое издательство, 2021. С. 267–283.
6. Иванов А.Г. Пропаганда и «работа над мифом» в документальных сериалах (на примере фильма «Краткое пособие по тому, как устроен мир») // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 475. С. 15–22.
7. Иванов А.Г. «Чемпион мира» и «Однинадцать молчаливых мужчин»: нормативный порядок современного российского кинематографа и ностальгия по советским спортивным победам // Logos et Praxis. 2022. Т. 21. № 4. С. 29–36.
8. Иванов А.Г. Система современной социальной мифологии. СПб.: Алетейя, 2019. 182 с.
9. Орлов И.Б., Попов А.Д. Олимпийский переполох: забытая советская модернизация. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2020. 455 с.
10. Виталий Третьяков: «Есть вещи, о которых я жалею» // Литературная газета. 18–24 января 2023 г. № 1–2 (6867).
11. «СССР – конструкция, эффективная для своего времени» Беседа с А.В. Шубиным // Историческая экспертиза. 2022. № 4. С. 125–129.
12. Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего». М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.
13. Харман Г. Спекулятивный реализм: введение. М.: РИПОЛ классик, 2020. 290 с.
14. Харман Г. Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь: Гиле Пресс, 2015. 152 с.
15. Харман Г. Искусство и объекты. Москва: Издательство Института Гайдара, 2023. 440 с.
16. Советский спорт в контекстах холодной войны / ред. А.И. Куприянов. М.: Изд-во «Весь мир», 2023. 488 с.
17. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
18. Малышкин А. Люди из захолустья // Сочинения: в 2 томах Т. 2. М.: Правда, 1965. 495 с.
19. Добренко Е. До самых до окраин // Искусство кино. 1996. № 4. С. 97–102.
20. Gill G. Symbols and Legitimacy in Soviet Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 356 p.
21. Недель А.Ю. Интимная идеология. Текст, кинематограф, цирк в российской культуре XX века. СПб.: Алетейя, 2024. 580 с.
22. Куляпин А.И., Скубач О.А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2013. 240 с.
23. Бойм С. Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 680 с.
24. Кондрашов А. Подмена. Что в экранизации романа от Михаила, а что от Майкла? // Литературная газета. 7–13 февраля 2024 г. № 5 (6920).
25. Котунова О.В. Культура отмены в структуре мемориального дискурса новых медиа: критический анализ // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2024. № 1. С. 188–201.
26. Ассман А. Забвение истории – одержимость историей. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 552 с.
27. Connerton P. The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body. Cambridge:

Cambridge University Press, 2011. 192 p.

28. Подрабинек А. Карательная медицина. Нью-Йорк: Издательство «Хроника», 1979. 173 с.
29. Павлов А.В. Постпостмодернизм. Как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Дело, 2021. 560 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами Национального Института Научного Рецензирования по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

В рецензируемой статье предметом исследования выступает экранизация романа «Мастер и Маргарита» (режиссер М. А. Локшин, 2024). Как справедливо отмечается, «эта экранизации романа охватывает несколько измерений отношения автора (режиссера): а) к СССР, включая вольное прочтение романа; б) к фигуре писателя (учет автобиографических элементов); в) собственно, к самому роману. Эти обстоятельства, в свою очередь, обусловливают особенности рецепции такого фильма: у зрителей вообще может формироваться другое восприятие того времени и романа», а также актуальность представленного материала.

Теоретической основой исследования выступили как фундаментальные, так и актуальные труды таких отечественных и зарубежных ученых, как А. Ф. Лосев, А.И. Куляпин, О.А. Скубач, Е. Исаев, А. Г. Иванов, О. В. Котунова, А. В. Павлов, Грем Харман, Курт Хюбнер, Алейда и Ян Ассман, Хейден Уайт и др. Библиография статьи составляет 29 источников, соответствует специфике изучаемого предмета, содержательным требованиям, находит отражение на страницах рукописи и является достаточным для обобщения и анализа теоретического аспекта изучаемой проблематики. Следует отметить, что автор(ы) апеллируют к актуальным научным трудам (изданным в последние 3 года), это еще раз подтверждает важность и перспективность изучаемой проблемы.

Методология исследования определена поставленной целью и задачами и носит комплексный характер. В работе используются как традиционные методы, доказавшие свою эффективность (описательный, сравнительно-сопоставительный, структурный методы, контент-анализ и контекстологический анализ), так и современный метод – мифоанализ (в данном случае экранизации). Мифоанализ, в целом, представляет собой рассмотрение объекта сквозь призму системы социальной мифологии; а также (как в данной работе) посредством обращения к так называемой онтологической части системы социальной мифологии. Автор предлагает вслед за ним проследить, «позволит ли мифоанализ узнать больше о произведении, и, если да, то что именно, рассмотреть, как отражаются и развиваются идеи о системе социальной мифологии в плане представленности в экранизации в элементах онтологической части мифоконтентных феноменов». Составляющие онтологической части социальной мифологии рассматриваются в двух аспектах: в структурном и динамическом.

В ходе анализа теоретического материала и его практического обоснования выясняется, как представлены в романе «Мастер и Маргарита» и, прежде всего, в последней его экранизации элементы онтологической части системы социальной мифологии динамического свойства – время, пространство, причинно-следственная связь, соотношение части и целого, и делается вывод о том, что «в экранизации М. А. Локшиным романа «Мастер и Маргарита» мы фактически видим фантазии представителя

«Поколения Х» на тему советского прошлого 1930-х годов, которые даже в чем-то продуцируют аллюзии на сегодняшнее время. В альтернативном Советском Союзе с широкими площадями, футуристическими сооружениями, строящимися улицами совмещаются жизни автора романа и его героев, появляются новые сюжеты, такие как разговоры Мастера с Воландом, политические экспромты поэта Бездомного на собрании и т.п. Но мифоанализ позволяет увидеть, что основные онтологические категории – пространство и время, причинно-следственная связь и соотношение части и целого – содержат мифологическое наполнение, обеспечивают актуальность картины».

Таким образом, автор(ы) провели достаточно серьезный анализ состояния исследуемой проблемы. Результаты, полученные в ходе анализа, имеют теоретическую значимость и практическую ценность: они вносят определенный вклад в развитие таких современных научных направлений, как социальная мифология, когнитивная лингвистика, прагматика, лингвокультурология.

Представленный материал имеет четкую, логически выстроенную структуру. Исследование выполнено в русле современных научных подходов. Стиль изложения соответствует требованиям научного описания. Материал является новаторским, представляющим авторское видение решения рассматриваемого вопроса. Статья самостоятельна, оригинальна, будет полезна широкому кругу лиц и может быть рекомендована к публикации в научном журнале «Филология: научные исследования».