

PIOTR FAST
Uniwersytet Śląski

ЛЮБОВНЫЙ СЮЖЕТ В *МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ*

Многие годы, то есть с того времени, когда я впервые прочитал первый польский перевод *Мастера и Маргариты*, который тогда только что был издан в нашей стране, а все это происходило почти полстолетия тому назад, я все думаю над тем, как соотносится утверждение того, что этот роман является шедевром, с его читательским признанием. Я возвращался к *Мастеру*... много раз: я читал роман по-русски, по-английски, знакомился с очередными польскими переводами... И все это время я не умел ответить на вопрос, благодаря чему роман Булгакова находит все большее признание. У него столько полных энтузиазма читателей, которые, однако, если их спросить, откуда у них такое отношение к этой книге (а я ставил этот вопрос начитанным литературоведам и обладающим свежестью взглядов студентам), они не в состоянии были объяснить, почему роман Булгакова так тепло и так легко находит отклик в сердцах его читателей, чем он их покоряет. Попытки объяснения этой ситуации, которые предпринимают все они, и в том числе профессиональные литературоведы, пытаюсь ответить на мои вопросы, сводятся, в конечном счете, к утверждению, что — роман ставит очень глубокие метафизические проблемы, причем делает это с редко встречаемой легкостью, шармом и обаянием. В чем, однако, состоит это обаяние, мы не в состоянии понять. Шарм этого романа не поддается концептуализации, ускользает перед попытками точного, рационального определения. Попытки поставить такого рода диагноз, которые предпринял я сам, тоже нельзя считать удовлетворительными. Именно поэтому очередной раз я пытаюсь приблизиться к смыслу романа Булгакова, к чему стимулом стала на

этот раз публикация нового польского перевода этой великой книги¹.

Однако, это не единственная причина. Разговаривая о *Мастере и Маргарите* с молодыми литературоведами или просто с заинтересованными этой книгой читателями, я всегда искал способ, чтобы избежать в течение этих встреч привычных формулировок, проторенных тропинок, скуки, конвенциональных и много раз повторяемых способов комментирования романа. Одна из идей, какая в такой ситуации мне пришла в голову, сводится к банальному и очевидному утверждению, что следует на эту книгу посмотреть как на историю любви.

Нельзя ведь не поддаться естественному впечатлению, что уже заглавие романа отсылает к конвенции, которая издавна нашла свое место в европейской культуре, в которой так называемый любовный сюжет и история любовной связи играют основную структурирующую роль в произведении.

Такие любовники из реального мира как Абельяр и Элоиза, Петрарка и Беатриче, или заселяющие мир мифа и литературы пары любовников: Орфей и Эвридика, Тристан и Изольда, Лаура и Филон, Дафнис и Хлоя или абсолютно знаковые фигуры Ромео и Джульетты (нетрудно было бы продолжить этот список) — это элементарные топосы нашей культуры — судьбы этих героев многие столетия формировали образцы переживания любви. К чему же отсылает Булгаков уже заглавием своего романа? К канону конвенционального мышления об эмоциональности, к не слишком оригинальной рефлексии, которая проводится в схематических категориях, которые сводятся к нескольким основным мотивам, к сюжетным ходам, утверждающим все время повторяющиеся образцы переживания эмоций, и к сентиментальным, чаще всего мелодраматическим канонам «реализации» чувств.

Шаблонное построение элементов любовного сюжета, формирующиеся сначала образцами рыцарской любви, а позже классицистическими и сентименталистскими «несвершениями» (все равно, по какой причине), через романтические бури чувств и терзания души, до мелодрам в чистом виде — вроде

¹ М. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, пер. L. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Znak, Kraków 2016. В дальнейшем я цитирую роман Булгакова по изданию М.А. Булгаков, *Белая гвардия, Театральный роман, Мастер и Маргарита*, Художественная литература, Москва 1988, указывая страницы после цитат.

польской *Прокаженной* или знакового в свое время *Love story* — заселяет массовое сознание².

Как показывает даже поверхностное сравнение произведений, считающихся когда-то более ценными с художественной точки зрения, с массовым производством поп-культуры, первые из них на много реже используют счастливое разрешение любовных походов героев. В бульварных романах, вроде «Арлекинов» (*Herlequin*), мы, по всей вероятности, не найдем таких решений, какое принял Лев Толстой в *Анне Карениной*, который, кстати, в первом предложении этого романа формулирует однозначное мнение, определяющее потенциал художественной ценности конфликтных ситуаций между мужчинами и женщинами. Напомню этот фрагмент: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»³. Можно подумать, что, согласно мнению Толстого, для высокохудожественной литературы настоящую ценность составляет любовь относительно отдаленная от идиллического образца, когда счастливая любовь — является ли она тогда «настоящей»? — отодвигается в высокой культуре на второй план, или хотя бы теряет многих читателей среди тех, которые предпочитают наслаждаться чужим, хотя бы вымышленным, несчастьем. Противоположные выборы характерны для читателей менее искушенных, лучше подготовленных к восприятию литературы. Следует здесь припомнить счастливые финалы, появляющиеся как будто бы *deus ex machina*, в таких книгах как, например, *Знахарь* Тадеуша Долэнги-Мостовича. Хотя, конечно, можно привести также пример развязки сюжета, упоминаемой

² Каноны переживания и изображения любви, указывающие три основные модели этого чувства (образцы Дон Хуана, Тристана и Христа) описывает среди других Кристина Старчевска в книге: K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu* (PWN, Warszawa 1975). Стоит тоже посмотреть в этой связи хотя бы исследование Дениса де Ружмона (D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris 1972 — фрагменты этой книги переведены на русский язык, см. «Новое литературное обозрение» 1998, № 31, с. 52–72). Эта книга издавалась, кстати, впервые, когда Булгаков работал уже над последним вариантом своего романа. В свою очередь морфологию такого рода сюжетных построений провел Юзеф Бахуш в статье J. Bachórz, „Romans w powieści” (*O wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863*) // Cz. Niedzielski, J. Sławiński (ред.), *Tekst i fabuła*, Ossolineum, Wrocław 1979).

³ Л. Толстой, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 5, Лексика, Москва 1996, с. 5.

уже, *Прокаженной*. Именно поэтому, может быть, не одни развязки следует считать аргументом, свидетельствующим о том, что данный роман оказывается слабым или соответствует стандартам китча. О том, что он принадлежит к бульварной литературе, оперирующей ярко выраженной конвенциональностью или сюжетной схематичностью, решает, прежде всего, амплитуда описываемых в нем эмоций, или, точнее говоря, страстей. Хотя и здесь несложно указать некоторую несостоятельность этого утверждения, называя хотя бы *Солнечный удар* Ивана Бунина. Как видно, нет однозначной формулы ни на шедевр, ни на китч. А если считать, что он существует, то не здесь следует ее искать. Мне кажется, что обе указанные схемы столь ярко бросаются в глаза, что каждый, у кого сохранилось минимум литературного вкуса, отвергнет их, если доминанта произведения сводится к простой сюжетной игре, несмотря уже на то, как она завершается.

Как видно, я говорю более о доминантах и наборе черт произведения, чем об однозначных показателях не столь массовой литературы, сколь о недостатках вкуса, о явных преувеличениях, отсылке к спонтанным эмоциональным реакциям, воспринимающим мир вымысла как настоящую жизнь — то есть, по сути дела, о китче. Существуют ведь такие читатели, которые воспринимают рассказ исключительно как историю рассказываемых происшествий: рассказ для них — это *histoire* — не *récit*. Стоит, однако, спросить, ведет ли такого рода схема отношений между рассказом и читателем к построению глубокого смысла рассказываемой истории, которые требуют от адресата интеллектуального труда и образуют у него реакцию более глубокую, чем одноразовое удовлетворение актом восприятия.

Следует, однако, вернуться к *Мастеру и Маргарите*. Анализируя отдельные сюжетные линии романа, мы сразу заметим, что Булгаков применил здесь два образца построения цепи происшествий. Согласно правилам первой из них построены две сюжетные линии: Мастера и Маргариты и Иешуа, которую принято называть «библейской», в центре которой — судьба этого героя и все сюжетные ходы, которые решают о его судьбе — хотя само собой разумеется, что по сути дела его главным — «идейным» — героем является сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Золотое Копье Пилат Понтийский; неслучайно ведь герои говорят, что мастер пишет роман

о Пилате. Второй образец реализуется в так называемой «московской» сюжетной линии.

Первая построена точно по принципам каузальности, когда происшествия, благодаря чередованию причин и последствий, стремятся к сюжетной развязке. Вторая же структурируется согласно паратактическому принципу, когда последующие сюжетные мотивы (происшествия) не соединены по принципу каузальности (причинно-следственному или телеологическому). К этому следует еще добавить, что, согласно воли автора, выраженной в заглавии романа, московская линия и сюжет Иешуа и Пилата с точки зрения построения всего сюжета вспомогательны. Визит Воланда в Москву и несвязанные следованием причин и следствий перипетии «дьявольской свиты», служащие отображением ежедневной жизни советской России (которые играют в романе второстепенную, фоновую роль) являются по сути дела катализаторами, позволяющими продлить рассказ о любви Мастера и Маргариты. Она кажется в определенный момент завершенной — Маргарита теряет своего возлюбленного, который попадает в психиатрическую больницу, о чем читатель узнает позже. «Библейский» сюжет служит, в свою очередь, построению глубины (или видимости глубины) смыслов романа и позволяет, как можно предполагать, отнести смысл остальных сюжетных линий к метафизическим категориям, воспринять их как столь же существенные как архетипическая в мифологии и в нашей культуре библейская история. Несмотря на это, трудно было бы согласиться с утверждением, что «московская» сюжетная линия содержит важный и серьезный метафизический смысл. Кто-нибудь мог бы как таковую воспринять утверждение Воланда, что люди в Москве не отличаются от других, что они такие же, как все люди всегда и везде⁴.

Следует, кстати, сказать, что утверждение о метафизичности романа Булгакова является некоторым преувеличением. Оно вытекает из архетипичности библейского сюжета, который, если отнести к нему более вдумчиво, не ставит проблем *sensu*

⁴ «— Ну что же, — задумчиво отозвался тот, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их... (с. 497–498).

stricto метафизических: он в большей мере является рассказом о трусости прокуратора Иудеи (неслучайно ведь в произведении говорят, что это роман о Пилате), чем об искуплении человечества посредством жертвы Христа, о смысле жизни и ценностях вообще. Мы привыкли понимать *Мастера и Маргариту* как метафизический роман и это отражается во всем, что мы об этом романе в состоянии говорить или думать. Это убеждение об умственной глубине шедевра Булгакова часто подтверждается наблюдениями, касающимися параллели между библейским и московским сюжетами (о чем уже много было написано). Искренне говоря, я не вижу в этом приеме никакой реальной предпосылки для утверждения о метафизичности смысла романа. Образные и сюжетные аналогии между определенными сюжетными линиями, кроме введения приема романа в романе придают этой книге колорит неоднозначности, секретности, мнимой глубины, которая оказывается в значительной степени результатом трудности с рационализацией и концептуализацией семантики этих текстовых приемов. Небулярность и трудности с определением смысла, вытекающего из этих параллелей, мы часто склонны отождествлять с их метафизической потенцией.

Однако, если посмотреть на эти приемы с перспективы морфологии романа, видна их роль в конструкции книги: повесть о Пилате оказывается одним из факторов того, как Маргарита видит своего Мастера, и судьбы этого произведения в произведении позволяют Булгакову представить московскую литературную среду, что дало писателю шанс на своеобразный биографический реванш.

Вернемся, однако, к главной сюжетной линии романа. История любви героев (даже боюсь сказать «главных», поскольку Мастер ни в структурном, ни в идейном смысле такую роль в романе не играет — главной героиней этого произведения является Маргарита!) является, стоит это повторить, сюжетным стержнем всего романа. Стоит хотя бы бегло посмотреть, как Булгаков строит последствия этих происшествий.

Об обстоятельствах, в каких произошло их знакомство, рассказывает Ивану Бездомному неизвестный мужчина, который тайно проникает в комнату поэта в клинике профессора Старвинского. Он повествует о том, как начинающий, никому еще неизвестный, писатель, который как раз заканчивает свой первый роман («Пилат летел к концу [...]», с. 510), видит на улице

женщину, держащую в руках «отвратительные, тревожные желтые цветы» (с. 510)⁵. Короткий разговор, в результате которого женщина выбрасывает цветы, ведет к обоюдному чувству близости. Описание этого чувства ведется в стиле как будто бы взятом прямо из бульварного романа:

Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!

Так поражает молния, как поражает финский нож!

Она-то, впрочем, утверждала впоследствии, что это не так, что любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя [...] (с. 511)⁶.

Читая этот фрагмент, нельзя не заметить, как Булгаков использует языковые схемы, типичные для массовой культуры, для просторечного, коллоквиального языка, и как, одновременно, характеризует любовь как явление роковое — три определения, используемые автором в первом предложении, несут отрицательные коннотации. Немногим позже, кстати, любовь характеризуется снова как в романе для поварих:

Так вот она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста.

Да, любовь поразила нас мгновенно (с. 511).

Рассказ о любви двоих ищущих счастья героев ведется далее в той же форме: «Иван узнал, что мастер и незнакомка полюбили друг друга так крепко, что стали совершенно неразлучны» (с. 512). За таким утверждением следуют конвенциональные описания их встреч (цветущая сирень, полумрак, письменный

⁵ Замечание, касающееся желтого цвета, и информация, что они «тревожные», и сразу потом предложение «Она несла желтые цветы! Нехороший цвет!» (с. 510) — все это является префигурацией сумасшествия героя. В русском языке словосочетание «желтый дом» обозначает психиатрическую больницу, см. (<https://www.tutoronline.ru/blog/simvolika-cveta-v-russkoj-frazeologii-krasnyj-zheltyj-i-korichnevyy-cveta> (03.05.2017)).

⁶ Стоит сказать, что Булгаков, или, точнее, его герой, поскольку он высказывает эту фразу, немножко утрирует, говоря о темном переулке. Рассказывающий эту историю собеседник Ивана Бездомного, встретил ведь Маргариту в Большом Гнездиновском переулке. Это небольшая, прелестная улица в центре Москвы, в которую ведет монументальная арка в псевдоклассицистском доме по улице Тверской номер 17.

стол, бой часов, старая мебель — что, по всей вероятности, должно показывать бескорыстность их отношений — и сотни книг). «Иван узнал, что гость его и тайная жена уже в первые дни своей связи пришли к заключению, что столкнула их на углу Тверской и переулка сама судьба и что созданы они друг для друга навек» (с. 512).

Грамматикой любви героев управляют, однако, очень строгие пуританские принципы. Это, конечно, показатель времени написания романа: после первоначального расслабления обычаев, которое было характерно для первых лет советской власти, начиная с тридцатых годов, в советской России пришли времена очень суровых обычаев, которых показателем были, например, партийные собрания, где разоблачались мужья, предающие своих жен⁷.

Любимая навещает героя романа, и они предаются тогда типичным для любящих друг друга людей занятиям: она надевает передник, разжигает примус, готовит завтрак, а когда приходят грозы, любовники разжигают в камине огонь (может быть, это форма символизации эмоциональных бурь?) и пекут в нем картошку — картина что называется буколическая! Потом он читает ей фрагменты романа, который как раз приближается к завершению.

В дальнейшем история, которую рассказывает мастер Ивану Бездомному, касается уже исключительно его книги, все возрастающего чувства несправедливости и беды и, в конце концов, его психической болезни и бегства от любимой.

Великая любовь, описываемая в романе в рассказе героя как огромное, роковое и полное восхищения чувство, в сфере поведения сводится к мещанскому уюту. Эту идиллию нарушает утруждающая жизнь героя действительность — которая не имеет ничего общего с великим чувством объединяющим Мастера и Маргариту в его эмоциональном измерении.

Следует, однако, отдать должное Булгакову: несмотря на то, что Мастер отказывается от связи со своей возлюбленной, видя

⁷ Обычаи, господствующие в советском государстве очень компетентно описывает Якуб Садовский в книге *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30, XX w.*, Ibidem, Łódź 2005. О советском пуританизме вспоминает тоже, например, Густва Херлинг-Грудзиньски (см. G. Herling-Grudziński, *Upiory rewolucji*, собрал и подготовил к печати Z. Kudelski, Wyd. UMCS, Lublin 1992, с. 194).

губительное влияние на нее его болезни⁸, оставленная Маргарита лелеет, однако, свое чувство и ищет способ вернуть к себе своего Мастера. Что, кстати, не мешает ей жить с мужем, которого она не любит, в комфортабельном особняке, в редко встречаемых в те времена условиях (немногие могли себе тогда позволить завести прислугу и полную независимость от ежедневных житейских забот). Хотя, может быть, то, что я здесь пишу несправедливо по отношению к Маргарите, которая ведь, чтобы спасти своего возлюбленного, совершает позже воистину героические поступки.

Для положения, которое я здесь пытаюсь провести, важны непосредственные декларации, находящиеся в тексте. Начиная вторую часть своего романа, Булгаков в первом абзаце главы, названной *Маргарита*, пишет очень характерную фразу, которая звучит как пародия мелодраматичного рассказа:

За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь! (с. 582).

С самого начала второй части, до момента, когда в течение разговора Маргариты с Воландом после ночного бала у сатаны возвращается ей ее Мастер, повествование сопутствует только этой женщине. Булгаков описывает происшествия, которые, благодаря ее полному героизму поведению, доведут ее до счастливой развязки. Пропустим определенный отрезок сюжета и остановимся на моменте, когда герои вновь встречаются друг друга.

Что в это время с ними происходит? Воланд как будто бы предоставляет их самим себе. Проснувшись после бала у сатаны, герои начинают анализировать все, что с ними произошло. Маргарита во время этого разговора, позволяя Мастеру понять, что она стала ведьмой, в порыве необузданной радости «кинулась к мастеру, обхватила его шею и стала его целовать в губы, в нос, в щеки. Вихры неприглаженных черных волос прыгали на мастере, и щеки и лоб его разгорались под поцелуями» (с. 720–

⁸ «Моя возлюбленная очень изменилась [...] (она видела, что со мной творится что-то неладное), похудела и побледнела, перестала смеяться и все просила меня простить ее за то, что она советовала мне, чтобы я напечатал отрывок» (с. 517).

721). Это, кстати, самая сильная с точки зрения эротизма сцена во всем романе. Немного позже их навещает Аззелло, который, согласно приказу Воланда, после его разговора с Левием Матвеем, прибывает, чтобы взять героев с собой.

Существенным фактом является договор Воланда с посыльным «сил добра». Было ведь решено, что Воланд возьмет Мастера с собой и даст ему «покой» поскольку: «Он не заслужил света, он заслужил покой» [...]» (с. 717). В конце концов сюжетная линия Мастера и Маргариты закрывается следующим образом:

Мастер шел со своей подругой в блеске первых утренних лучей через каменный мшистый мостик. Он пересек его. Ручей остался позади верных любовников, и они шли по песчаной дороге.

— Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду (с. 737).

Успокаивающее описание вечной пристани, куда попадают любовники, как их здесь впервые называет повествователь (я сказал бы, по всей вероятности, «не-любовники»), показывает их награду за несчастливую и лишнюю покоя жизнь. Вечный покой это награда за страдание — лекарство на все заботы. Миф вечного покоя — это следующая жертва, которую приносит Булгаков наивному мышлению, которое именно так проектирует финал земного существования. Слышится в этом магическое: «И жили они долго и счастливо, и умерли в один день». По сути дела же, герои ведь уже не живут. Для меня формулой, определяющей судьбы героев Булгакова, окажется «и закончили свою жизнь, лишённые каких-либо стимулов». Я хорошо понимаю тяжело больного и подвергающегося различным гонениям писателя, верю, что он мечтал лишь только о покое и нормальности, но он дал своему читателю образ счастья крайне наивный. Проектирующийся для его героев покой кажется близким энтропии — вечный покой — это небытие.

Булгаков рассказывает в романе историю любви, которая мне кажется историей неизображенной. Как будто бы она была лишь только незаменимым элементом романной формы, на которую можно нанизать все, что придет в голову: и гротескный образ советской действительности, и размышления о природе чело-

века, и псевдофилософские рефлексии о природе добра и зла, и трактат о трусости, без которого невозможным было бы Христово спасение, и многое другое. Как будто бы совершенно прав был Юзеф Бахуш, который пишет, что «нельзя написать роман без любовного сюжета»⁹. Может быть, однако, что Булгаков изображает эту идеализированную любовь (не «роман» же), не намекая даже на ее «любовное наполнение», чтобы показать ее как единственную ценность, на которой может строиться судьба человека. Может быть, такого рода безынтересное чувство, соединяющее мастера и Маргариту, проектируется как аналог безынтересной жертвы Иешуа.

Love story, описывающаяся в романе Булгакова, чиста, непорочна, абсолютно лишена эротизма, не говоря уже о сексуальности. Это история чувства, точнее говоря, не история, а идеализированное описание определенного рода эмоций, этой мифологизированной «настоящей, верной, вечной любви», существующей вне человеческих измерений: без ежедневных забот, уборки, стирания грязных носков, ссор, драк, малых и больших радостей. Чистая любовь — абсолютное чувство. Такого рода описание следует по всей вероятности, по крайней мере, отчасти, читать как проекцию идеалов самого автора, который, однако, в своей жизни был от них далек¹⁰ — он влюблялся всегда искренне, верно и навсегда. И таким образом ему удалось трижды жениться.

Стоит напомнить, что описание такого рода настоящей, вечной и верной любви Булгаков предпринимает тогда, когда Генри Миллер пишет в Париже классический для этой эпохи *Тропик Рака* (1934). Сексуальная революция, которая произошла в Америке в шестидесятые годы, многим обязана воображению этого сексуального визионера. А в России, стране склонной к революциям, в значительной мере благодаря целомудренному и, кстати говоря, близкому канонам социалистического реализ-

⁹ J. Bachórz, *Romans w powieści...*, s. 112 («nie da się napisać powieści bez romansu»).

¹⁰ С историями нескольких проявлений «великой любви», существующих, однако, в обыкновенном, жизненном измерении, можно ознакомиться, читая очень компетентное и блестяще написанное, эссе Тадеуша Климовича: *Jest taka miła i rozkoszna. I pulchna (Michail Bułhakow)* в его книгах *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, o pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005. Русский перевод: *Тайны великих*, ОлмаМедияГрупп/Просвещение, Москва 2015.

ма¹¹ мировоззрению Булгакова, сексуальная революция произошла намного позже и в совершенно других формах.

Кроме шуток, стоит вернуться к изображенной в романе Булгакова любовной истории. Анализируя ее последующие сюжетные узлы, я прихожу к выводу, что во всех элементах этой советской *love story* Булгаков подчиняется схематическим решениям, типичным для конвенциональных принципов литературы для массового читателя, как в те времена называли поп-культуру. Он создает (а точнее: воспроизводит, поскольку строит из готовых элементов) очень уж нетворческую историю любви, благодаря которой нетрудно угодить читателю, который легко поддается эмоциям типичным для мелодраматичных и отдаленных от ежедневной жизни стандартам той (не только, кстати, той) эпохи.

Все это выглядит так, как будто бы Булгаков составлял свой шедевр из элементов очень разного происхождения: в одном из них, в сюжетной линии, используя в значительной мере широко распространенные в культуре его времени и популярные по сегодняшнему дню топоры и трафаретные приемы массовой культуры, приближающиеся — это следует сказать прямо — к китчу. Несколько утрируя, можно сказать, что близкая штампу конструкция любовного сюжета *Мастера и Маргариты* стала для Булгакова экипажем, которым он добрался в бессмертие!

Piotr Fast

HISTORIA MIŁOSNA W *MISTRZU I MAŁGORZACIE*

Streszczenie

Wątek miłosny prezentujący relacje pomiędzy tytułowymi bohaterami powieści Bułhakowa opisany został w artykule jako fenomen odzwierciedlający konwencjonalne chwyt typowe dla kultury popularnej. Zgodnie z tezą autora historia ta zawiera — zarówno w aspekcie fabuły, jak i konwencji kulturowych — liczne klisze typowe dla wątków miłosnych obecnych w masowej produkcji fabularnej. Dotyczy to także finału powieści, który odpowiada melodramatycznemu schematowi idylli, który prowadzi do zaprezentowania emocjonalnej entropii.

¹¹ Попытку описать специфику любовных сюжетов в литературе соцреализма я предпринял многие годы тому назад в статье *Romans socrealistyczny*, «Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze» 1994 (18).

Piotr Fast

LOVE STORY IN BULGAKOV'S *THE MASTER AND MARGARITA*

Summary

In this paper the history of love between the protagonists of Mikhail Bulgakov's *The Master and Margherita* was described as a phenomenon mirroring some conventional patterns typical of mass-audience fiction. According to the Author, the above-mentioned history contains — both in its plot and in the cultural conventions it refers to — many clichés typically present in love stories being the structural core of the plot of mass-audience culture. Even the final fate of the Bulgakov's protagonists was derived from that source being actually an idyllic culmination of the plot leading towards an emotional entropy.