

# ***ПРОЧТЕНИЯ***

М.А. Гаджиев

## **РЮХИН И ... ПОНТИЙ ПИЛАТ?**

*(Об одном из принципов организации системы персонажей второго плана романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)*

Статья посвящена анализу одного из аспектов организации системы персонажей романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита». Рассматривается важная для понимания романа образно-тематическая парадигма «Рюхин – Мастер – Бездомный – Пилат – Иешуа», а выявленные сюжетно-смысловые переключки между главными героями романа и персонажами второго плана позволяют сделать вывод о том, что близкое к авторскому восприятие сложно организованной структуры романа возможно только с учетом всех составляющих ее элементов.

**Ключевые слова:** персонаж второго плана; метаструктура; герой микроэпизода; параллелизм ситуаций; способность/неспособность к эволюции; сюжетно-смысловые переключки.

Система организации главных героев романа «Мастер и Маргарита» (в нашем понимании это Мастер и Маргарита, Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри, а также Воланд) выступает в качестве метаструктуры по отношению к персонажам второго плана<sup>1</sup>, то есть изображение главных героев и персонажей второго плана строится, с учетом специфических различий, по одной и той же модели<sup>2</sup>. Если воспользоваться известной блоковской формулой, можно говорить о «нераздельности и неслиянности»<sup>3</sup> главных героев и персонажей второго плана на всех структурно-смысловых уровнях «Мастера и Маргариты». В узловых, основополагающих во всех отношениях, сценах романа решающую,

ведущую роль играют, конечно же, главные герои, а вот связующие эти сцены сюжетно-композиционные функции выполняют уже персонажи второго плана.

В чем же именно заключается системный подход автора к реализации персонажной сферы романа?

Во-первых, все в большей или меньшей степени значимые персонажи второго плана структурно, тематически, сюжетно-композиционно привязаны, как правило, к «своим» главным героям и реализуют комплекс тех идей, носителями которых в романе являются Мастер, Маргарита, Понтий Пилат, Иешуа Га-Ноцри и Воланд.

Во-вторых, в романе можно увидеть единый художественный принцип изображения персонажей второго плана, точнее, некую строгую упорядоченность, благодаря которой преодолевается гипотетически возможная разрозненность восприятия всего многообразия персонажной сферы романа.

Так, выделяется некое массовое количество персонажей (прохожие на улицах Москвы и Ершалаима, зрители в Варьете и гости на балу у Воланда, служащие в учреждении, посетители в Торгсине, Доме Грибоедова, римские легионеры и т.д.), которые в результате панорамного описания воспринимаются именно как коллективный, групповой образ. Из этого коллективного, массового образа выхватывается, высвечивается ее часть (это может быть меньшая по объему группа персонажей или один из представителей группы), которая описывается автором более подробно. Как правило, выхваченный из ряда подобных персонаж второго плана не только описывается более конкретно, индивидуализированно, но и становится героем микроэпизода, более того – выразителем определенной темы, проблемы, которая ставится в связи с общей группой персонажей.

Если, например, очевидно, что одна из важнейших во всех отношениях тема творчества, художника и общества (со всем

многообразием составляющих ее компонентов) входит в роман с образом Мастера, то вполне логично, что именно эта тема связывает с ним самую многочисленную группу персонажей второго плана в московских главах — всех, кто так или иначе связан с писательской (Массолит), литературно-художественной и околосредовой средой. Как отмечает Н. Лейтес, «герой нередко противостоит второстепенным персонажам романа, образуя социальный фон, как носитель некоего идеального устремления»<sup>4</sup>. Мастер вполне может быть определен как такой «носитель некоего идеального устремления», но романное воплощение этого противостояния многогранно и не укладывается в рамки явной оппозиции. Прямое сюжетное противостояние Мастера и общества в лице Берлиоза и многочисленных членов Массолита (история с напечатанным отрывком из романа и последующими травлей, арестом Мастера, после чего он и оказывается в психиатрической клинике) не случайно дано в ретроспективной форме. К моменту, когда на страницах романа появляется Мастер, читатель в главах 1-й, 3-й и 5-й получает, казалось бы, исчерпывающее представление об истинной сущности как Массолита в целом, так и всех этих берлиозов, бескудниковых, двубратских, загризовых, штурманов жоржей, лавровичей, квантов и прочих так называемых писателей, деятелей от литературы. Но в 13-й главе этот, уже, казалось бы, художественно исчерпанный псевдописательский мир с появлением Мастера неожиданно высвечивается по-новому, уже в свете той идеи, носителем которой выступает в романе Мастер. Тем самым Булгаков решает ряд важнейших художественных задач: во-первых, такой композиционный ход снимает остроту личностного конфликта, переводя противостояние главного героя и мира Массолита на идеологический, мировоззренческий уровень, во-вторых, вводится еще одна точка зрения на писательскую среду, чем достигается объемность, многогранность в описании лживой, губительной для общества идеологии.

Задача многоаспектной художественной реализации темы творчества достигается и через различного рода отношения Мастера и персонажей второго плана. На сюжетно-композиционном и тематическом уровне важную роль играют такие связки, как Мастер – Михаил Александрович Берлиоз, Мастер – Иван Бездомный, Мастер – Рюхин, Мастер – Алоизий Могарыч, Мастер – критики Мстислав Лаврович, Латунский и др., каждая из которых раскрывает перед читателем различные грани идейно-художественного комплекса, воплощаемого Мастером.

Поэт Александр Рюхин в романное действие «Мастера и Маргариты» входит в связке с другим поэтом – Иваном Бездомным. Представляется важным рассмотреть образ Рюхина с точки зрения его взаимоотношений с Мастером. Это как раз тот случай, когда из группы персонажей второго плана, тематически связанных и изображаемых автором как коллективный образ, выхватывается отдельный персонаж, который становится героем своего микроэпизода, носителем определенной темы, еще одной гранью решения комплекса проблем, закрепленных за главным героем.

Большинством исследователей при анализе образа Александра Рюхина акцент делается на прототипическом аспекте (в качестве возможных прототипов называются Маяковский<sup>5</sup>, а также А. Безыменский, И. Уткин и др.) и (или) на безусловно важнейшем мотиве творческой зависти, вводимом в контекст романа в таком концентрированном виде именно образом поэтического собрата Ивана Бездомного<sup>6</sup>. Действительно, мотив творческой зависти Рюхина к «металлическому человеку» (метонимически – через памятник – к «настоящей удачливости» Пушкина, парадоксальным образом заключающейся в том, что «стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»<sup>7</sup>, прямо вытекает из текста. Но не только этот мотив связан с образом Рюхина. Хотя сюжетно появление Рюхина в романе обусловлено судьбой

Ивана Бездомного, представляется, что весь микроэпизод в конце 6-й главы, посвященный возвращению Рюхина в ресторан Грибоедова, имеет самостоятельную ценность по ряду причин.

Прежде всего – из-за возможности реализации мотива «способность/неспособность к эволюции». Если, например, эволюционный путь Ивана Бездомного детерминирован Мастером и написанным им романом, то, в свою очередь, Рюхин в этом отношении столь же прямо соотнесен с Иваном Бездомным, а ассоциативно, в скрытом виде, и с Мастером и героями его романа – Понтием Пилатом и Иешуа Га-Ноцри.

Но прежде отметим, что еще до интересующего нас микроэпизода возникает неявный, но важный параллелизм ситуаций в главах 6-й («Шизофрения, как и было сказано») и 13-й («Явление героя»). Во-первых, в обеих главах действие происходит в клинике Стравинского. Во-вторых, в обоих случаях довольно неожиданно как для участников, так и для читателей возникает мотив обсуждения стихов (как отмечает повествователь в 6-й главе, Ивану Николаевичу, «очевидно, приспичило обличать Рюхина», с. 68). В-третьих, вся сцена в 6-й главе происходит на фоне постоянных попыток Бездомного (хоть и сумбурных, невнятных) рассказать о загадочном консультанте и Понтии Пилате: «Он лично с Понтием Пилатом разговаривал. Да нечего на меня так смотреть! Верно говорю! Все видел – и балкон и пальмы. Был, словом, у Понтия Пилата, за это я ручаюсь» (с. 70), как и в главе 13-й. Наконец, в-четвертых, обе сцены заканчиваются в некотором смысле схожими вопросами, которые задают в 6-й главе Рюхин: «А что это он все про какого-то консультанта говорит?» (с. 72) и в 13-й главе Бездомный: «Скажите мне, а что было дальше с Иешуа и Пилатом <...> умоляю, я хочу знать» (с. 147). Конечно, само осознание параллелизма приходит только постфактум, после прочтения 13-й главы, тогда же становится очевидным, что Иван Бездомный в главе 6-й в упомянутой сцене обличения стихов Рюхина, по сути дела, выступает

в роли Мастера, а в главе 13-й уже он сам по отношению к Мастеру выступает в роли Рюхина.

Мотив «способность/неспособность к эволюции», с учетом отмеченного параллелизма ситуаций, обретает объемное наполнение. Когда мы читаем в финале главы 6-й, что Рюхин, после признания горькой правды о себе, «в полном одиночестве, сидел <...> пил рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть» (с. 74), то мы имеем дело с частным решением отдельно взятого поэта, писавшего «дурные стихи» и не верившего ни во что из того, что писал. Но после чтения 13-й главы и дальнейшего знакомства с эволюцией Ивана Бездомного, по закону обратной перспективы мы неизбежно возвращаемся к судьбе Рюхина, чтобы понять, почему два поэта, пишущих одинаково плохие стихи («дурные» – «чудовищные») и внезапно осознавших это, столь по-разному разрешают эту жизненную коллизию? Мастер и «угаданная», провиденная им истина – вот ответ. Именно роман Мастера predetermined эволюцию Ивана, стал своего рода духовно-нравственной опорой его внутреннего перерождения; в случае с Рюхиным как раз отсутствие в его жизни встречи с романом Мастера, с воплощенным в образе Иешуа общечеловеческим, вневременным кодом нравственного поведения, в основе которого безусловное приятие добра как главной истины, predetermined его финал (как жизненный, так и романный).

Отметим еще одну неожиданную, на первый взгляд, параллель, возникающую в указанном нами микроэпизоде между такими разными во всех отношениях персонажами, как Рюхин и Понтий Пилат. Ассоциативная связь между ними тем более неожиданна, что два эти персонажа никак не связаны: Рюхин только слышал в клинике из уст Бездомного упоминание о Пилате, но никакого указания на то, что поэт хотя бы смутно знает о Пилате как исторической личности, в тексте нет

(вспомним уточняющий вопрос в подобной ситуации образованного Стравинского: «Пилата? Пилат, это – который жил при Иисусе Христе?», с. 89).

Первое, что следует отметить, – это акцентированное упоминание времени: в самом начале эпизода – «Светало...» (с. 72), в середине – «Рюхин поднял голову и увидел, что они уже в Москве и, более того, что над Москвой рассвет» (с. 73), в конце – «...ночь пропала безвозвратно. <...> На поэта неудержимо наваливался день» (с. 74). Сравним с тем, что Понтий Пилат входит в роман Мастера «ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана» (с. 19), а последняя фраза романа: «Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат». «Настроение духа у едущего было ужасно» (с. 72) – с этой констатации начинается повествование о внутреннем состоянии Рюхина с использованием как несобственно-прямой речи, так и внутреннего монолога. Так же и про Пилата уже в начале мы узнаем, что он «ненавидел запах розового масла, и все теперь предвещало нехороший день, так как запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета» (с. 19–20), а сочетание несобственно-прямой речи и внутренних монологов как приемов характеристики Пилата проходит через весь роман Мастера. «Отравленный взрывом неврастении» Рюхин прямо соотнесен с Пилатом, которого мучает «непобедимая, ужасная болезнь гемикрания, при которой болит полголовы» (с. 20). Конечно, такого рода текстовые переключки сами по себе еще не концептуальны, но совпадения эти во всяком случае потенциально смысловые. Попробуем в этом убедиться в ходе дальнейшего анализа.

Вот Рюхин мучительно старается понять, что его терзает после посещения дома скорби: «...Мысль о том, что худшего несчастья, чем лишение разума, нет на свете? Да, да, конечно, и это. Но это — так ведь, общая мысль. А вот есть что-то еще. Что же это? Обида, вот что. Да, да,

обидные слова, брошенные Бездомным прямо в лицо. И горе не в том, что они обидные, а в том, что в них заключается правда» (с. 72. Здесь и далее подчеркнуто везде нами. – М.Г.). Если учесть, что после этих размышлений поэт «стал что-то бормотать, нить, глодая самого себя» (с. 72), а потом при виде памятника Пушкину «какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту» (с. 73), и в этих мыслях о судьбе Пушкина всплывает столь значимое слово «бессмертие», то нельзя не увидеть очевидной проекции на роман Мастера, на Понтия Пилата.

Сравним: «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные: “Погиб!” , потом: “Погибли!..” И какая-то совсем нелепая среди них о каком-то долженствующем непременно быть – и с кем?! – бессмертии, причем бессмертие почему-то вызывало нестерпимую тоску» (с. 31). Лексико-синтаксические переключки очевидны. Но переключаются и сами ситуации, в которых эти мысли возникают у обеих персонажей. У Рюхина, как мы отметили, они появляются при виде памятника Пушкину, около которого остановился грузовик. А к Пилату эти мысли пришли как реакция на поданный секретарем пергамент с доносом на Иешуа: «...у прокуратора что-то случилось со зрением. Так, померещилось ему, что голова арестанта уплыла куда-то, а вместо нее появилась другая. На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец...» (с. 30). В каком-то смысле можно говорить, что Пилат тоже смотрит на своего рода «памятник», который при этом трансформируется заменой арестанта Иешуа императором Тиверием. Но ведь и Рюхин, глядя на памятник Пушкину, не случайно вспоминает «белогвардейца» (Дантеса), то есть тоже можно говорить о своего рода замещении. В обеих ситуациях именно названные трансформации, замещения ставят Понтия Пилата и Рюхина в один образно-смысловой ряд. Каждый из них делает свой выбор, определяющий их судьбу: Рюхин, сам того не желая, «проговаривается», отвергая в качестве источника бессмертия поэзии Пушкина его стихи



«Буря мглою...» и принимая «белогвардейца» («стрелял, стрелял ... и обеспечил бессмертие», с. 73), и Пилат, для которого услышанные слова «Закон об оскорблении величества...» оказались важнее слов Иешуа, что «все люди добрые» и «человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» (с. 32).

Все отмеченные нами сюжетно-смысловые переключки, как представляется, не только включают, казалось бы, второстепенного, судя по объему выделенного ему романного пространства, персонажа в сложную и важную для понимания романа образно-тематическую парадигму «Мастер – Бездомный – Пилат – Иешуа», но и свидетельствуют об особенностях поэтики Булгакова, в соответствии с которой близкое к авторскому восприятие сложно организованной структуры романа возможно только с учетом всех составляющих ее элементов.

---

<sup>1</sup> Понятие «персонажи второго плана» в данной статье используется для обозначения всех представителей персонажной сферы произведения, кроме собственно тех, кого принято называть «главными героями». Хотя, казалось бы, «читатель интуитивно отличает «главных» изображенных лиц (персонажей) от второстепенных» (см.: Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 248), у булгаковедов нет единства в ответе на вопрос, кого же считать главными героями романа. Одна из многочисленных концепций, заявленная уже в первых откликах на роман Булгакова и развитая многими исследователями впоследствии, определяет в качестве главных героев романа Мастера и Маргариту, Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата, а также Воланда. См.: *Лакшин В.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Лакшин В.Я. Литературно-критические статьи. М., 2004. С. 255–316; *Виноградов И.* Завещание мастера // Виноградов И. По живому следу. Духовные искания русской классики: литературно-критические статьи. М., 1987. С. 335–381; *Яновская Л.М.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983. и др. Ввиду того, что все основные положения этих работ многократно и достаточно широко излагались, мы посчитали возможным обойтись без подробного рассмотрения аргументов в пользу данной точки зрения, которую вполне разделяем.

<sup>2</sup> О метароманной природе «Мастера и Маргариты» пишет М. Чудакова: «Роман Мастера о Иешуа и Пилате описывал — в качестве метаромана — современную Мастеру жизнь, служил ключом к ней; сама же жизнь не может описать ни себя самое, ни историю» (*Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988. С. 632).

<sup>3</sup> В глубоком анализе источников данной блоковской формулы, сделанном исследователем (см.: *Бройтман С.Н.* Источники формулы «нераздельность и неслиянность» у Блока // Александр Блок: исследования и материалы. Л., 1987. С. 79–88), два источника — богословский (символ веры, соотношение божественного и

---

человеческого начал в Христе) и мифологический (синкретизм в мифе слова и дела, субъекта и объекта) – по нашему мнению, могут быть привлечены для осмысления принципов мироустройства в «Мастере и Маргарите», подобно тому, как С.Н. Бройтман пишет о реализации, например, мифологического источника блоковской формулы «в художественной структуре цикла «На поле Куликовом», где прошлое и современность оказываются и «нераздельны», и исторически дистанцированы, «неслиянны»» (*Бройтман С.Н.* Указ. соч. С. 87).

<sup>4</sup> *Лейтес Н.С.* Роман как художественная система. Пермь, 1985. С. 23.

<sup>5</sup> См.: *Лесскис Г.А.* Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита»: комментарии. М., 1999. С. 102; *Гаспаров Б.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Даугава. 1988. № 10. С. 102.

<sup>6</sup> См.: *Альми И.Л.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979. С. 34–36; *Бэлза И.Ф.* К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М.А. Булгакова) // Контекст – 1980: литературно–критические исследования. М., 1981. С. 225–226; *Подгаец О.А.* Бездомный, Латунский, Рюхин и другие // Русская речь. 1991. № 3. С. 20; *Лесскис Г.А.* Указ. соч. С. 308–309; *Яблоков Е.А.* Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. С. 243–245 и др.

<sup>7</sup> *Булгаков М.А.* Собр. соч.: в 5 т. М., 1990. Т. 5. Мастер и Маргарита. Письма. С. 73. Текст романа далее цитируется по этому изданию с указанием в скобках страниц.