Расшифровка радиопередачи ТРК «Санкт-Петербург — 5 канал»

**«Беседы о современной литературе» № 2. Март 1987**

Участвуют: Н. А. Милях (ведущая), Ю. К. Руденко

**Руслан Киреев. Крыши далекого города, роман.**

**Диктор:** Здравствуйте, уважаемые радиослушатели!

В нашей студии кандидат филологических наук Юрий Константинович Руденко и ведущая передачи Наталья Милях.

**Милях:** Юрий Константинович, нашу первую, вступительную беседу мы прервали на моем вопросе: есть ли какие-то определенные критерии, по которым читатель может составить мнение о произведении — значительно оно или нет?

**Руденко:** Вопрос очень любопытный. И ответить на него непросто, потому что каких-то критериев, которые можно было бы однозначно сформулировать, нет, и я думаю, не может быть.

**Милях:** Универсальных критериев?

**Руденко:** Да, универсальных, приложимых к любым литературным явлениям. Каждое крупное литературное произведение, каждый новый самобытный художник, новый литературный талант — ни на кого не похожи и никаким правилам не подчиняются. Ведь не случайно еще в начале XIX века была афористически сформулирована та мысль, что каждый художник является законодателем самому себе, что его произведение следует судить по законам, им самому себе предписанным. Именно поэтому я и говорю, что нельзя выдвинуть какой-то критерий или какие-то критерии. Но здесь читателю следует иметь в виду один всегда действующий в литературе парадокс. Он состоит в том, что наиболее крупные по внутренним своим достоинствам произведения не просто вызывают разноречивые толки, разговоры и прочее. Но именно они, как правило, очень резко, очень активно, очень страстно отвергаются, осмеиваются. Отвергаются критикой. Причем, это случается даже тогда, когда и критики, и читатели прекрасно чувствуют какую-то особую эстетическую силу произведения.

Можно было бы привести в связи с этим немало примеров из истории русской классической литературы. Самое первое, самое великое имя — Пушкин. Он рано стал публиковаться, он рано был признан как талант. И при этом первым крупным свершением Пушкина в русской литературе явилось создание произведения того жанра, который давно стоял на повестке дня новаторских литературных течений, в частности русского романтизма. Василий Андреевич Жуковский мечтал написать поэму. Он писал баллады, элегии, песни, он был лириком. Все это было прекрасно, значительно. Но и он, и его соратники, и его противники понимали, что русский романтизм не может победить, не может заявить о себе как о чем-то окончательно установившемся, окончательно значимом, если он не создаст крупного произведения, точнее — произведения крупной формы. И Жуковский так и не смог создать поэмы. А юный Пушкин создал. И что замечательно: в ней почти не узнали ожидаемого жанра — романтической поэмы. Это «Руслан и Людмила», 1820 год.

Другой парадоксальный пример. В 1865 году Толстой начинает публиковать первый вариант своего будущего романа «Война и мир». Произведение еще называлось «1805 год». Но в процессе его написания и публикации эволюционировал самый замысел. Толстой обрывает публикацию и работу над романом «1805 год», и не случайно. Ему привиделись те же герои, те же романные перипетии — они вскоре полностью перейдут в начальную часть будущей «Войны и мира», — но в совершенно другом, неясном для самого писателя жанровом обличье. И что любопытно: «Война и мир» будет бесспорно и совершенно справедливо признана гениальным, величайшим творением мировой литературы XIX века, литературным явлением номер один, так сказать, эпохальным во всех отношениях, а между тем это произведение было воспринято очень холодно и даже в некотором смысле равнодушно русской критикой, ему современной. Нужно было, чтобы через десятилетие и даже полтора десятилетия он появился в переводе на французский язык, произвел фурор — причем именно во Франции, где, казалось бы, можно было ожидать еще более резкого неприятия именно этого толстовского произведения, ввиду его негативной трактовки Наполеона, наполеоновской темы в романе. Но французы приняли его с восторгом и разнесли славу Толстого по всему миру, а русские критики вынуждены были с некоторым недоумением оглядываться на себя, на Толстого и вообще задумываться: в чем дело, откуда и что там такого великого сумели увидеть эти французы? Мы вот ничего великого не увидели. Постепенно, раз уж эта мировая слава Толстого стала сама по себе фактом, отношение к нему критиков уже потребовало пересмотра. Надо было исходить из каких-то других критериев, и это совершалось чрезвычайно постепенно.

Но ведь то же самое касается всех значительных явлений в искусстве. Чем крупнее писатель при своем вступлении в литературу, заявляющий себя резко по-новому, новаторски, тем больше он вызывает смятения, недоумения и того внутреннего, чисто психологического противодействия, о котором я говорю.

**Милях:** Вы привели несколько примеров того, как критика, современная тем или иным авторам в XIX веке, не могла сразу же определить новизну или ценность того или иного произведения. Подобные ситуации, наверное, можно было бы привести и из истории советской литературы?

**Руденко:** Бесспорно. Я бы как раз хотел вернуться к мысли, мелькнувшей в начале нашего разговора, — мысли о том, что в литературе не менее важную роль, значение или даже влияние на ее ход и развитие имеют не самые броские, крупные, заметные явления, а как раз явления средние, поскольку они-то и составляют главную массу текущей литературной продукции. Поэтому я бы предложил аналитически поговорить об одной из новых публикаций. Причем, поскольку мы с Вами представляем ленинградское радио, и наши слушатели — это ленинградцы, то давайте возьмем произведение, опубликованное в ленинградской литературной прессе, в одном из самых старых и авторитетных журналов — «Звезда». Это роман, насколько мне известно, не ленинградского автора: «Кровли далекого города» Руслана Киреева. Он опубликован в журнале «Звезда», № 8 за 1986 год. Это произведение очень любопытно со многих точек зрения. — Как Вы думаете, стоит ли говорить об этом произведении?

**Милях:** Это произведение мне знакомо. Знакомо оно и нашим слушателям. 3 марта в исполнении заслуженного артиста РСФСР Ивана Краско отрывки романа звучали в эфире. Я это произведение читала, и хотелось бы услышать Ваше мнение. Что Вы думаете по поводу этого произведения? Можно ли считать его крупным литературным явлением или нет? Имеет ли оно какие-то корни в предыдущем развитии нашей литературы, и какие именно?

**Руденко:** Я бы сказал так: роман Киреева, если к нему подойти профессионально, с литературоведческой точки зрения, не просто интересен, но даже чрезвычайно интересен. Но — и это вторая половина того, что я хочу сказать, — для меня, как для читателя, это произведение с самого начала или почти с самого начала, после нескольких страниц чтения, потеряло интерес. То, что оно мне неинтересно, меня не захватывает — для меня это был знак того, что автору нечего сказать. Или он говорит не свое. Или говорит эстетическим языком, не соответствующим характеру его идеи, его позиции. Он, конечно, хотел что-то выразить. Но то, что он хотел выразить, он, видимо, выразил не совсем так, как следовало. А во-вторых, вероятно, выразил не то, что само по себе может вызывать сочувствие, непосредственный отклик.

**Милях:** Почему же так получается, что авторская цель не соответствует достигнутому результату, а результат, к которому стремился автор, в действительности оказывается совсем не той ценности, какой он самому автору представляется? Давайте приступим к разбору.

**Руденко:** Произведение построено на том, что автор воссоздает свои детские впечатления, где в центре в данном случае стоит фигура молодого человека, произведшего тогда на него очень сильное впечатление, оказавшего на него влияние своей личностью. Он воздает ему как бы позднюю дань памяти. Он своим произведением выстраивает ему некий памятник, тем более что этот молодой человек тогда же трагически погиб. То есть жизнь его оборвалась очень рано, он много обещал — это было всем окружающим так или иначе ясно. Автор показывает ощущения ребенка, который ни понимать еще этого по-настоящему не мог, ни отдавать себе в том сознательного отчета. Воспоминания даются как причудливая вязь отдельных эпизодов, и при этом нарушается фабулярная последовательность, то есть последовательность самих событий и их причинно-следственное сцепление друг с другом.

С самого начала дается, во-первых, заявление о том, что фигура героя — это фигура значительная, и именно она будет в центре. А затем из калейдоскопа уже самых первых эпизодов возникает неожиданный и не очень понятный мотив «игры». Причем слово «игра» берется с большой буквы. То есть как некий символ, некое обобщение. Игрой заняты некоторые взрослые. Причем не те взрослые, которые непосредственно окружают ребенка, подростка, будущего автора.

Саня Грушко — аспирант. Слово «аспирант» не понятно ни ребенку, ни, особенно, его бабушке. Это некое таинственное имя. Имя человека из другого мира. В их доме живет и Профессор, чьим аспирантом, как впоследствии выясняется, является главный герой, — и другой аспирант, приятель ли, друг ли этого Сани, тоже один из ведущих героев произведения — Жора Базанов. Но все эти лица, как правило, именуются и по своим фамилиям, и в то же время по своей роли в этой Игре. Профессор — это Профессор. Он просто Профессор, потому что он нечто символизирует, это его второе имя. Так же, как есть еще мастера Игры. Или Эксперт игры. Что за Игра — непонятно. Мое личное впечатление, совершенно случайное, мелькнувшее первоначально, было таким: мне показалось, что тут есть какая-то уголовная тайна. Когда Саня Грушко оказывается аспирантом, я должен был отказаться от этого предположения. Но вся стилистика подачи мотива «игры» ведет к какой-то дурной детективности, которая, как потом выясняется, совершенно не предусмотрена автором. Я повторяю — может быть, это мое личное читательское впечатление...

**Милях:** Нет, у меня тоже было примерно такое впечатление.

**Руденко:** Да? Это любопытно, потому что в любом случае автор должен добиваться, чтобы читательское впечатление соответствовало его намерениям и уж во всяком случае чтобы первым и главным читательским впечатлением было то, какое автор хочет вызвать. А не что-то другое, чего он не хочет и о чем даже не догадывается. Но это маленькая деталь, а главное в другом — что мотив игры, поскольку он сразу дается как мотив символический, придает всему произведению, всей его теме с самого начала некий второй план. И вот это можно очень интересно анализировать, то есть роман дает возможность для такого анализа.

Скажем, понятие игры — это понятие из мира детского восприятия: игра, забава, развлечение. Игра как символ, следовательно, приобретает тот смысл, что это мир детства. Это план, связанный с миром детства. Кроме того, именно в этом плане многие детали романа приобретают свои особые смыслы. Скажем, центральный герой романа, Саня Грушко, отличается от других взрослых как раз тем, что он играет с детьми. Он рассказывает им истории, которые тут же на ходу выдумывает. Это тоже своего рода игра. Причем игра взрослого с ребенком и игра детская, понятная ребенку. Кроме того, любопытно, что этому же герою удается и другого рода игра, тоже понятная ребенку, а именно: он — кукольник. Он мастерит куклы. Причем создает их быстро, импровизируя. И они поразительно похожи на тех, кого должны изображать. Это игра, потому что кукла — это окарикатуренный человек.

И самое главное, там есть своего рода обобщающий мотив, связанный с куклами Сани: он и себя изобразил в виде куклы. И эта кукла, между прочим, имеет свое собственное имя. Это Емеля. И кукла Емеля — это он же, Саня Грушко. Саня уходит, а кукла остается в той комнате, в которой обитал он. Кукла его представляет и замещает. Имя выбрано не случайно, потому что всякое имя так или иначе должно быть осмыслено. Имя Емели очень прозрачно. Это тот самый Емеля, который сидит в русской сказке на печи и по щучьему велению, по своему хотению достигает любых целей. Это имя ведет нас к целому огромному смысловому плану, явно задуманному и последовательно проведенному автором, писателем. Это план не просто сказочный. Это план — *другой*.

Тут мне хочется вернуться еще к одному вопросу. Существует хорошо известное всем понятие жанра. Жанр — это совокупность каких-то очевидных признаков, которые в своем неповторимом соединении отсылают к целому ряду ранее созданных произведений. И одна из особенностей этого произведения Киреева состоит в том, что жанровая форма или, по крайней мере, какая-то совокупность жанровых отсылок читателем не узнается.

**Милях:** Однозначно не узнается...

**Руденко:** Да... Возьмем начало романа. Его название — «Кровли далекого города». Подзаголовок — роман. Раз роман, я, как читатель, понимаю, что это достаточно *большое* по объему произведение. Больше мне слово роман ничего не подсказывает. Деления на главы здесь нет. И вот, пожалуйста, самые первые фразы:

«Сане Грушко посвящается эта книга. Александру Богдановичу Грушко. Его памяти. Что *Богдановичу* — (это слово подчеркнуто автором. — *Ю. Р.*) — я уяснил для себя уже после, когда не стало его. Так — Саня и Саня. Три десятилетия минуло с тех пор, вширь и ввысь разросся Светополь, даже одну двадцатиэтажку отгрохали, заковали Риглас в гранит...» — и далее идет описание города, который без своего имени уже указан в названии.

Но что же означает вот это «Сане Грушко посвящается эта книга, Александру Богдановичу Грушко, его памяти»? Может быть, это просто посвящение. Посвящение погибшему какому-то реальному лицу. Но оно ведь напечатано не как посвящение, а как начало текста. Следовательно, я уже воспринимаю это не как авторское посвящение другому, пусть неизвестному мне, а им сейчас называемому лицу, но как начало конструирования образного мира этого романа. Саня Грушко, которому посвящается книга, — это персонаж. Что ж тогда означает это посвящение? Оно звучит очень торжественно. Я попытался эту торжественность подчеркнуть своим чтением, но никакого другого эмоционального смысла за конструкцией таких вот фраз и не стоит. Значит, герой уже приподнят.

Кроме того, мне, читателю, сообщено, что он мертв. Далее — он погиб. Раз посвящение его памяти, это память светлая. Образ героя опять приподнимается. И если это роман о положительном герое, писатель, несомненно, обязательно должен как-то опереться на традицию. Это русский писатель, и он не может не опираться прежде всего на традицию русской же литературы. Так вот, я хочу, следовательно, узнать, побыстрее увидеть эти отсылки, потому что они могут быть самыми разными, и мне важно: *какие* отсылки, *на что* отсылки, *как* и даются и *куда* отсылают. Яищу их и долго не могу найти. Но их нет — ни с Николаем Островским, ни с Фадеевым (его «Молодой гвардией»), ни с другими авторами, более неоднозначно ставившими эту проблему. Значит, это оригинально. Хорошо, но как бы оно ни было оригинально, оно, именно ввиду этого замысла быть оригинальным, должно куда-то отсылать. И поскольку ни к каким произведениям в реалистической литературной традиции отсылок нет, то естественно, возникает вопрос: наверное, отсылки идут к до-реалистическим традициям. И точно. Как только возникает догадка о том, что здесь, по-видимому, традиция дана не очень явно, но она все-таки действительно существует, становится понятным, что традиция эта — житийная... Это герой *жития*. Это *святой*.

Нужно сказать, что Киреев здесь не открывает ничего нового. Эта традиция мощно проявилась в русской классической литературе — достаточно вспомнить имя Достоевского: в его романах именно так используется и решается проблема выявления авторской оценки за счет подобных аналогий. Так что Киреев к русской классической традиции все-таки подключается.

Почему я говорю, что здесь значима именно житийная традиция? Потому что *святой* не обязательно должен *делать* что-то. Он свят *сам по себе*. То есть он свят, потому что такова его позиция в этом мире. Таков он сам в этом мире. Мир *греховен*, а он — *свят*. Почему? Потому что никакая грязь мира к нему не прилипает. Он вне ее, он живет в другом, более чистом, более естественном мире.

**Милях:** А что касается моего восприятия, то, читая это произведение, я вспоминала и роман Юрия Бондарева «Игра», недавно опубликованный... С романом Руслана Киреева их роднит и символическое, немножко преувеличенное значение слова «игра». У Юрия Бондарева оно стоит в заглавии романа, а у Руслана Киреева проходит сквозь весь текст. И элементы романа тайны тоже присутствуют в обоих текстах. Но кроме всего прочего, мне кажется, что оба эти произведения — и, может быть, произведение Руслана Киреева в большей степени — напоминают великолепный роман Германа Гессе «Игра в бисер». Нет ли у Вас такого ощущения?

**Руденко:** Да, бесспорно есть. Его не может не быть. Потому что даже если сам Руслан Киреев, предположим такое, не вспоминал Гессе, когда разрабатывал мотив игры, то это ничего не меняет. Читатель все равно это вспоминает.

**Милях:** И если он это имел в виду, то тогда в романе должны быть какие-то отголоски философского романа, какие-то его жанровые признаки?

**Руденко:** То, что, по замыслу Киреева, его произведение должно иметь философский смысл, бесспорно вот по какой причине. Если берется символ игры, он обязательно в конце концов должен быть наполнен конкретным содержанием. Вы совершенно правы, что здесь есть прямая отсылка, прямое влияние Германа Гессе с его «Игрой в бисер», поскольку в том классическом романе мотив игры — действительно символический мотив.

Роман Гессе, правда, по жанровой своей традиции в значительной мере восходит к традиции утопий. Поскольку Игра в художественном мире его романа — это структура государственной власти. У Гессе во власти оказываются не технократы, не предприниматели, не социалисты, не какая-то из конкретно существующих в современном мире социальных политических сил и программ. Гессе заменяет такого рода утопии другой утопией. Он берет Игру в том значении, в каком символом игры — конкретным, реальным — может выступать, например, игра в шахматы. Игра с разветвленной, глубочайшей внутренней структурой. Игра, которая является чистейшим интеллектуальным развлечением и трудом одновременно. Игра, способная выявить в личности выдающегося игрока-шахматиста некие сущностные, общечеловеческие таланты. Не случайно шахматная игра — это один из видов спорта. Почему? Потому что в ней нет никаких идеологических значений. Это — чистая игра. Следовательно — спорт. И в то же время это *игра* в очень высоком смысле слова. Так вот, Герман Гессе на место шахмат подставляет игру в бисер, то есть совершенно обессмысливает само понятие игры.

**Милях:** Но если вернуться к Кирееву, то ведь и у него игра тоже обессмыслена.

**Руденко:** Обессмыслена, совершенно верно. Но обессмыслена совершенно иначе. У Гессе, с одной стороны, игра обессмыслена, а с другой стороны, нагружена новыми смыслами, причем смыслами глубочайшими. И тоже соотносимыми с реальной, внехудожественной действительностью. С действительностью нашего мира — мира двадцатого века. А у Киреева обессмысливание игры как символа не заменяется другой смысловой нагрузкой.

Почему я это утверждаю? Вот почему. Неизбежно возникает вопрос: а что же это за игра? И в конце концов, после долгих сомнений — потому что писатель долго уходит от каких бы то ни было отчетливых обозначений — читатель приходит к выводу, что эта игра означает не что иное, как тоже старый символ *житейской* *игры*. Игры в жизнь. Это — игра для взрослых. Это — достижение определенных, чисто житейских целей и интересов. Это — то, что на житейском языке можно вполне заменить другим словом. Скажем, игра в интригу. Игра в карьеру. Игра в то, чтобы захватить себе пожирней кусочек пирога, посветлей и потеплей место под солнцем и так далее. Но тогда получается, что Руслан Киреев ничего своего просто не вносит.

**Милях:** Он снижает понятие.

**Руденко:** Снижает.

**Милях:** И низводит его философскую нагрузку...

**Руденко:** Ее просто нет. А если ее нет, то какая же это нагрузка? Он думает, будто вносит философский смысл. Но *такой* философский смысл слишком банален. И сам он — сегодняшний автор — нам, мне сегодня предлагающий свой новый роман — зачем он это делает? Чтобы заставить меня в конце концов вспомнить проблему, которая гораздо лучше, гораздо злободневнее многократно ставилась и в русской, и в мировой литературе? Он даже не доходит в этой отсылке до закономерного философского расширения символического смысла понятия игры: «игра — как жизнь». Как, например, шекспировского — тоже отсылающего к глубокой древности: игра как игра театральная, как надевание на себя маски, как несовпадение человека такого, каким он хочет казаться и добивается казаться, с тем, каков он на самом деле. Своих же смыслов, того переворачивания традиционного с целью сказать новое, свое — здесь просто нет.

Вернемся к житийной традиции романа. В тексте мотивно указывается множество признаков святости главного героя, Сани Грушко. Его белье и постель никогда не грязнятся, брюки никогда не надо гладить, неизвестно, что он ест, он как будто ничего не ест, прямо-таки питается святым духом. Далее — он умер, погиб, случайно попал под трамвай, но с другой стороны, он как бы улетел...

**Милях:** То есть вознесся...

**Руденко:** Да, вознесся. На чем? — На детских надувных шариках. Он вознесся и улетел. То есть, умер он или не умер, неизвестно. Эта двуплановость дается так явно, так нажимно, что нельзя не обратить на нее внимания. Но раз уж так, то за ней, за этой двуплановостью, должны вставать смыслы. А смыслов все нет и нет.

То, что он вознесся — это тоже символ. Это символ, сказка, потому что на воздушных шариках реально улететь реальный человек не может, но *ребенку* могло *показаться*, что это так. Он мог это сфантазировать... Это психологически как раз реалистически объяснимо. А вот в глубинных смысловых отношениях, в том плане, который означает авторскую идейную позицию, это та неоднозначность, которую можно назвать дурной. Она ни к чему не ведет. Что она должна идейно означать? Ответ банален: да, таким он остался в восприятии повествователя-ребенка. Ну и что? Это может быть исходной ситуацией или исходным принципом изображения, но вовсе не конечным оценочным выводом.

**Милях:** Потому что нет сверхидеи, которая соединяла бы все эти приемы, аллегории, намеки, все эти, может быть, не совсем ясные места в произведении? Я бы хотела задать Вам дополнительный вопрос. При чтении этого произведения, может быть, Вы вспоминали и другой роман — нашего соотечественника...

**Руденко:** Какой же?

**Милях:** Михаила Булгакова.

**Руденко:** «Мастер и Маргарита»?

**Милях:** Да.

**Руденко:** Бесспорно. Его нельзя не вспомнить. Я думаю, что это как раз то произведение, которое обязательно вспомнится любому современному читателю, если он вообще читал Булгакова, а я думаю, нынче трудно найти тех, кто не читал. Потому что связь с «Мастером и Маргаритой» прямо подчеркнута композицией романа Киреева. Это у него отчетливая отсылка. Ведь Саня Грушко выступает в романе не просто таким, каким вспоминается тогдашнему ребенку, нынешнему автору. Саня Грушко выступает в романе еще и как литератор. Как идеолог, сочинитель. Это, в сущности, и есть его единственное деяние.

Будучи аспирантом-историком, летом он уезжает в археологическую экспедицию и оттуда ведет спор, своего рода мировоззренческий диспут, со своим профессором, о том, как надо правильно относиться к этим играющим взрослым, к этим, в сущности, интриганам. Он ему пишет несколько писем, и все эти письма представляют собой рассказ с продолжением в виде некой притчи, иносказания.

Причем рассказчик прозрачно отсылает к своему источнику. Источником оказывается библейская легенда о Лоте, праведнике, который был один спасен из всего города, когда было решено, что город, населенный грешниками, заслуживает Божьей кары. Это знаменитая легенда о Содоме и Гоморре. И смысл этого спора с легендарным источником совершенно очевиден. В библейской легенде вопрос ставится очень прямо и просто, совершенно еще наивно, поскольку это очень древние литературные и философские тексты, далекие от современных нравственных проблем, их сегодняшнего понимания. Есть грешники, есть праведники. Праведник — не то, что грешник. Грешник — не то, что праведник. Праведник должен быть избавлен от наказаний, и всё. А как думает современный человек?

И это не открытие Киреева — своего рода переосмысление старых, классических, широко распространенных легенд. Выявление в них диалектических противоречий, которые были на протяжении целых тысячелетий просто не видны. Следовательно, эти идеи были не актуальны. А вот теперь они актуализируются.

Так что же это за переосмысление? Можно ли назвать праведником человека, который отказывается участвовать в жизни только потому, что другие участники жизни греховны? Который считает своим единственным правом и обязанностью неучастие в их грехах и обличение их грехов перед ними? Здесь ставится вопрос: праведник ли это? кто праведник? Позиция Сани в его письмах, в его версии такова: Лота, библейского праведника, библейский символ праведничества, нельзя считать праведником с современной моральной, нравственной точки зрения; он — не праведник; он — эгоист, спасающий себя; он — безразличен к людям. А такой человек не может быть праведником. Праведник — тот, кто сострадает людям.

Поэтому в романе и возникает фигура Самого-Самого. Так этот персонаж Саниной сказки назван им — другого имени у него нет. Это правитель города грешников. До него не может достучаться никто из тех, кто хочет открыть ему глаза на скверну жизни этих граждан, горожан. А мотив отказа им один — он завтракает. Он завтракает утром, днем, вечером, ночью, когда угодно.

И только жене праведника, посланной к нему, удается добраться до него, и по мере этого выясняется, что Самого-Самого плотно окружают играющие. То есть опять всё те же люди, те же интриги, та же политическая, житейская — какая угодно — возня. А он, правитель, всё это как бы только это наблюдает: он знает, что город должен быть уничтожен, но отказывается оставлять его. Таким образом, его высшее праведничество состоит в том, что он сознательно, намеренно жертвует собою, разделяя вместе со своими гражданами их судьбу.

Весь этот смысловой план романа, по мере того как он выясняется для читателя, становится совершенно непонятным. Почему? Потому что, какой же в этом смысл? Ну, моральный смысл, положим, понятен. Такая позиция понятна. Но ведь всякая позиция должна находить свое воплощение и в реальном поведении. А реальное поведение этого Самого-Самого таково, что он позволяет превратить себя в эмблему всеобщей житейской греховности. Он, правитель, не участвует в управлении. Он почему-то считает для себя нравственно возможным оставаться правителем, то есть быть ширмой для играющих. Очень странная позиция, прямо скажем — странная независимо от всяких отсылок. Причем совершенно очевидно, что Саня в образе Самого-Самого выражает свою собственную позицию. Он ее таким образом воплощает.

Кроме того, и это очень важно, что же тут взято именно из «Мастера и Маргариты»? Почему «Мастер и Маргарита» действительно вспоминается? Вспоминается по одной-единственной причине: здесь просто-напросто заимствована основная композиционно-тематическая структура булгаковского романа. Там есть план сегодняшней реальности и план мистериальный, евангельский. Но там сами персонажи переходят из одного плана в другой. Там судьба Мастера органично присутствует в этих двух планах. Здесь он гоним, здесь он растоптан, здесь он оклеветан. Здесь он фактически лишен творческой жизни. И тогда оказывается, что другие, высшие силы выступают на его защиту. А второй план — это роман Мастера, булгаковская версия легенды о Христе и Его распятии. Тут все взаимосвязано. Причем, в обоих планах все проникнуто смыслами и ведет к этим смыслам. А у Киреева ничто ни с чем не связано. Он просто пользуется приемом, который подсказывает Булгаков. Можно было и совсем этого не делать. Ничего бы не изменилось. Потому что это не есть разъяснение плана жизни.

**Милях:** Мы довольно много уже сказали о романе Руслана Киреева. Можно ли сказать, что он сделал попытку освоить какие-то источники в отечественной и мировой литературе, и эта попытка ему не удалась?

**Руденко:** Бесспорно. Здесь слишком много всяких источников, которые хотел привлечь для своей цели автор. Он многое хотел напомнить, но не решил того, зачем ему это нужно.

**Диктор:** Наша справка: Руслан Киреев — один из представителей и теоретиков так называемой «московской школы» в прозе или, как их еще называют, «поколения сорокалетних». Это поколение объединяет таких разных писателей, как Руслан Киреев, Владимир Маканин, Анатолий Ким, Александр Проханов и другие. Говоря о художественных достижениях прозы «сорокалетних», Александр Проханов на Съезде писателей выразился так: «И вот случилось открытие. Был открыт новый герой, новый социальный тип. Благополучный, сбалансированный, индифферентный к большой идеологии, большой политике. Амбивалентный, как его называли. Это открытие, осуществленное одновременно многими писателями, было запатентовано».

Однако следует сказать, что вскоре после того, как были сформулированы — не без активного участия Руслана Киреева — основные особенности прозы «сорокалетних», критик Игорь Дедков выступил с обширной аналитической статьей «Когда рассеялся лирический туман», в которой резко негативно оценил литературную деятельность «поколения сорокалетних», и в том числе Руслана Киреева.

Руслан Киреев — автор многочисленных прозаических произведений. Наиболее известные из них — повести «Победитель», «Апология», «Стрекозья бухта», «Застрявший».

В следующей передаче вы услышите: «Дебют мастера» — почему современная критика именно так оценивает пока немногие опубликованные рассказы Татьяны Толстой? Наш разговор пойдет о ее рассказе «Огонь и пыль», опубликованном в десятом номере журнала «Аврора» за 1986 год.