Расшифровка радиопередачи

**«Беседы о современной литературе» № 22 (1-2, сдвоенная). Февраль 1990**

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

**Валентин Пикуль. «Честь имею», роман**

**Милях:** Добрый день, уважаемые радиослушатели!

**Руденко:** Здравствуйте.

**Милях:** Ровно три года назад, в феврале 1987 года, вышла в эфир первая передача цикла «Беседы о современной литературе»... Так что сегодня мы отмечаем своеобразный маленький юбилей. Юрий Константинович, наверное, подтвердит, что в течение этих трех лет мы неоднократно задумывались о том, что, наверное, нашим радиослушателям будет интересен разговор о прозе Валентина Пикуля.

**Руденко:** Действительно, это так. Более того, мне помнится, что среди ранних откликов на наши самые первые передачи был целый ряд предложений — частично мы их реализовали, и среди них прозвучало пожелание, чтобы мы поговорили и об этом авторе. Мы дождались публикации нового произведения и решили удовлетворить эту просьбу наших радиослушателей.

**Милях:** Так что те, кто хотел бы услышать в наших беседах разговор о прозе Валентина Пикуля, о ее особенностях и своеобразии, сегодня такую возможность получат. Мы избрали для разговора одно из последних произведений Валентина Пикуля — роман «Честь имею». Он был недавно опубликован на страницах журнала «Наш современник»... Наверное, не стоит говорить о том, с чего и когда начинал Валентин Пикуль — это любителям литературы известно. Почти все романы этого писателя становились бестселлерами, их читали, передавали из рук в руки, они выходили в свет огромными тиражами и молниеносно пропадали с прилавков книжных магазинов. Роман «Честь имею» еще не вышел отдельной книгой, и наверное, не все успели его прочесть. Тем интересней, возможно, будет для них наш разговор.

**Руденко:** Пикуль известен как романист исторический. Не только романист, ему принадлежат исторические миниатюры, то есть маленькие новеллы, тоже исторического содержания.

Я думаю, что роман «Честь имею» — это литературное произведение, которое может быть оценено как виртуозное, мастерское произведение. И мне кажется, нашим слушателям будет интересно вместе с нами подумать о том, что дает основание так судить, так считать.

**Милях:** Да, тем более что многие из них знакомы с отзывами о прозе Валентина Пикуля, которые на протяжении всей творческой жизни этого автора, а особенно в последнее время, появлялись в печати. И здесь я хочу сказать, что не все разделяют точку зрения, высказанную сейчас Вами.

**Руденко:** Правильно, есть такая точка зрения, она высказывается усиленно и громко, но противоположная точка зрения высказывается не менее определенно. Пикуль принадлежит к числу современных писателей, активно работающих в литературе, по поводу творчества которого литературная критика упорно разделяется на полярно противоположные лагеря. И, я думаю, что сам по себе такой факт — наличие полярных оценок, очень резких и даже просто исключающих друг друга, — в определенном смысле показателен. Что это значит? Вот выступают профессиональные историки, то есть люди, владеющие теми самыми источниками, которыми романист пользуется или должен пользоваться. И одни из них заявляют, что Пикуль совершенно искажает источники, пренебрегает фактами, что он много сочиняет, вносит много отсебятины и так далее. А другие историки, не менее компетентные и авторитетные специалисты в своей области, с той же степенью определенности и даже резкости заявляют: Пикуль — романист, который очень бережно, очень внимательно работает с источниками, очень точно им соответствует и так далее. Я думаю, что мы не будем высказывать здесь никакой своей точки зрения, пусть специалисты и высказывают.

**Милях:** Но ведь это очень важный аспект разговора, потому что он определяет качество исторического романа, не так ли? И если мы сегодня говорим о романе «Честь имею», разве мы не должны осветить и этот аспект?

**Руденко:** С исторической точки зрения, я думаю, это может быть интересно. А вот с литературоведческой точки зрения можно сказать однозначно, что любое отношение романиста к источникам, сколь угодно точное или же сколь угодно свободное, — одинаково допустимо в художественной литературе. И в классике — мировой и русской, в частности, — мы имеем примеры и образцы и того и другого отношения. Потому допущение права романиста-художника на вымысел заложено в природе самой художественной литературы.

**Милях:** Это все верно, вымысел на основе какого-то исторического факта или исторического документа, разумеется, не противопоказан художественной литературе. Но здесь проблема заключается в трактовке факта, в том, как он интерпретируется, в какую сторону идет осмысление этого факта, этого вымысла — в сторону ли упрощения, оглупления, примитивизации? Или наоборот — в сторону какой-то более сложной разработки?

**Руденко:** В том-то и дело. Когда так упорно, усиленно, страстно, эмоционально спорят о Пикуле, то саму проблему спора не выводят на тот уровень, где она становилась бы ясной. Вот, скажем, Вы сейчас сказали о примитивизации, трактовке и так далее, — но, опять-таки, право на вымысел предполагает какую угодно допустимость какой угодно трактовки, примитивизации, усложнения, психологизации, отсутствия психологизации и прочее.

**Милях:** Но ведь это непосредственно влияет на уровень художественности.

**Руденко:** Ну, в каком смысле — непосредственно?

**Милях:** Извините меня — если отсутствует психологизм, о котором Вы только что упомянули, либо примитивизируются какие-то логические, исторические связи — то, конечно, это придает совершенно не тот уровень...

**Руденко:** Художественность зависит вовсе не от этого. Есть различные системы поэтики — мы ведь понимаем психологизм как углубление, анализ. Можно не входить в анализ психологии, но можно очень точно обозначать психологический облик того или другого персонажа. Об этом никто не спорит в связи с Пикулем. А каждый предполагает только то, что ему важно высказать, угодную ему оценку. Так что «художественность» зависит от позиции: для чего, ради каких идейных и художественных задач данный художник так, а не иначе работает со своими источниками? Следовательно, главный вопрос состоит в том, что же такое этот роман по своей задаче, по своим художественным решениям? И по своему художественному своеобразию? Я бы для начала обратил внимание вот на что. Если попытаться как угодно кратко изложить то, что объемно называется сюжетом, то есть какую-то ведущую, сквозную событийную канву, то нам не удастся это сделать.

**Милях:** Но в начале романа автор разъясняет...

**Руденко:** Да, он разъясняет. Но это разъяснение само по себе является началом его большой художественной «игры» с читателем. А когда я сейчас сказал о том, что пересказать сюжет невозможно, я имел в виду очень неожиданную, в сущности, вещь. В центре романа поставлен герой. Герой от юности своей и, в сущности, до своей смерти. Проживший очень бурную, достаточно долгую жизнь, — судя по всему, он погиб после шестидесяти лет. Причем, во многих отношениях он находился в центре каких-то крупных событий, влиявших на ход самой истории, и при этом вся его биография как бы исчерпывается, как бы совпадает, по своим основным вехам, с вехами той исторической эпохи, в которой ему довелось жить. И в этом своеобразие романа, причем уже художественное своеобразие. И я думаю, разговор о том, как строится роман, и о том, какую жанровую форму он приобретает по воле романиста, был бы очень интересен, боюсь только, что нам не удастся как следует обсудить этот вопрос.

**Милях:** На мой взгляд, здесь можно говорить о какой-то определенной жанровой форме, продуманной и четко выстроенной, потому что фрагментарность, отрывочность повествования заставляет подозревать некоторую хаотичность, заложенную изначально, как принцип...

**Руденко:** Подозревать — это Вы хорошо выразились. Я думаю, что хаотичность — это как раз иллюзия. В действительности роман выстроен чрезвычайно стройно, я бы сказал, даже по-своему жестко, но выстроен не однопланово, и вот многоплановость его построения как раз и приводит к тому, что роман обладает несколькими уровнями смысловой глубины. Скажем, как сам писатель определяет жанр? Можно ли так поставить вопрос? Можно, потому что есть подзаголовок: «Исповедь офицера российского генштаба». Прекрасно, но слово «исповедь» имеет еще и жанровое значение. И всякий литературовед сразу обратит на это внимание. Читатель может не придать этому значения. Между тем, это слово подсказывает, что речь в романе будет вестись от первого лица. Так оно и есть. Центральное повествование состоит из записок самого героя. Но, опять же, дело не в том, что это записки — почему бы не сказать «мемуары», «записки»? — нет, это *исповедь*. То есть — это записки о себе. Такие личные мемуары, которые есть, в то же время, и признание в чем-то, и самоанализ, и какая-то ретроспективная самооценка, причем, самооценка не в поступке, не в каком-то частном случае, — пусть очень важном лично в жизни вот этого «я», а самооценка всей жизни, всего ее хода, всего ее смысла. Так что это уже само по себе достаточно ёмко. И в то же время это является жанровым ключом к восприятию романа.

Дальше. Поскольку этот исторический роман — не первый роман писателя, читатель прекрасно знает, чего он может ожидать от Пикуля. То есть это ожидание исторического романа, и оно сразу заявлено, еще в авторском вступлении, которое не есть предисловие, а уже, конечно, начало романного повествования. Потому что у нас нет никаких оснований думать, что упомянутый случай действительно произошел, что ему какая-то женщина якобы выдала подлинную рукопись человека, который был разведчиком русского генерального штаба, причем еще накануне Первой мировой войны, а, затем, после Октябрьской революции, он вторично работал в системе органов госбезопасности и стал двойным генералом — сначала генералом царской службы, а затем — генералом советской армии, советской разведки. Нет никаких оснований считать, что это реальный факт, а не художественная мистификация, всего лишь авторское обоснование формы и содержания его романа, и не более того, начало художественной игры, начало построения художественного смысла.

Исторический роман как форма, как жанр, сочинен Вальтером Скоттом. До Вальтера Скотта мировая литература исторического романа, в современном смысле слова, просто не знала. Далее, форму исторического романа, причем — сознательную, имитационную форму, имеет роман Пушкина «Капитанская дочка». Дальше есть другой вариант — *не* вальтер-скоттовский вариант классического европейского исторического романа — это историко­приключенческий роман, роман Дюма «Три мушкетера». Это тоже исторический роман. Но в русской литературе есть совершенно неожиданная традиция, которую нельзя даже назвать романной, которая сопрягается с романной традицией уже в литературном процессе, уже в самом литературном развитии, но начинается не как романная традиция. И в то же время любопытным образом соотносится с ней изначально. Я имею в виду мемуарную, художественно-мемуарную русскую традицию. Ведь что поразительно: когда Герцен начинал «Былое и думы», он прямо формулировал задачу, и он хотел, чтобы это понял каждый его читатель, — что он рисует «частную жизнь частного лица». Частное лицо — это лицо, не занимающее официальных постов, не определяющее официально никаких событий. Традиционнейшим образом роман вообще, как жанр европейской литературы, — это такое прозаическое повествование, где речь идет о частной жизни частного человека. Открытие — причем парадоксальное, даже изобретение Вальтера Скотта состояло в том, что он соединил две несоединимые ранее темы: частная жизнь частного человека и история.

У Пикуля это сопрягается, причем он сохранил романную конструкцию, в центр романа ставит частного человека с его частной судьбой, а разворачивает эту частную жизнь частного человека на широчайшем и очень точно воспроизводимом историческом фоне. Причем, этот фон понимается и как быт, и как нравы, и как национальное своеобразие, и как местное своеобразие, и как своеобразие сознания людей определенной эпохи. Так вот, Герцен формулировал, что история проходит через душу частного человека. Он как будто вообще не ставит задачи быть романистом, а ставит задачу быть точным мемуаристом, причем писать не о далеком прошлом, писать не в старости о юности и младенчестве, а писать о своей личной драме, которую он пережил всего лишь несколько лет назад, — именно таков был первоначальный замысел «Былого и дум». Так вот, совместить случайную судьбу личности и закономерный ход истории — это и была его задача. И однако же, это мемуар. Мемуар, который не претендует быть романом. Только благодаря блестящему литературному дару Герцена, его способности создавать литературные портреты, литературные характеристики, его кругозору исторического мыслителя, кругозору философа — «Былое и думы» приобретало значение художественное.

Но есть и еще одна параллель — в 1857 году выходит в свет произведение уже старого в то время человека, который достаточно хорошо был известен в русском обществе, но вовсе не как беллетрист. Выходит блестящее, глубочайшее и в художественном отношении изумительное произведение — роман-хроника, семейная хроника, где слово «хроника» дано в самом названии, а речь идет о 2-й половине и конце XVIII века. Я говорю о «Семейной хронике» Аксакова. То есть в русской литературе это традиция пушкинско-герценовско-аксаковская. Она очень своеобразна, и в то же время она не меркнет рядом с ведущей, заявляющей себя в качестве родоначальницы, приоритета для мировой литературы, линией исторической романистики. История и начинается, в сущности, во втором десятилетии девятнадцатого века.

Я бы не говорил так подробно об этом, если бы не оказывалось, что в романе Пикуля все эти традиции обозначены, причем каждая обозначена как важная для смысла романа. Когда обдумываешь произведение и любую частность в нем, начинаешь понимать, что она вовсе не случайна, что она сопрягается со многим и многим прочим, что она имеет несколько функциональных значений в произведении. Скажем, Вы обратили внимание на многослойность, или фрагментарность. Что это значит? Это надо пояснить читателю. Это связано с определенной архитектоникой. С одной стороны — фрагментарность: нет связного повествования от события к событию, от года к году. Есть, во-первых, перебивка хронологических планов, но как это все подается? Оно подается как бы в жесткой архитектонической схеме. Роман делится на три части. Каждая часть имеет три главы. Причем части озаглавлены, главы озаглавлены, роман имеет эпиграф, части имеют эпиграфы, каждая глава имеет эпиграфы. При этом каждая глава начинается своеобразной отсылкой — причем это еще и печатается разными шрифтами, — «написано в таком-то году», и идут года от 34-го до 44-го. Вслед за каждым «написано в таком-то году» помещены несколько глав — от шести до девяти глав, или главочек, или параграфов, озаглавленных внутри каждой главы, а каждая глава, в свою очередь, завершается соответствующим «Постскриптум, номер такой-то». И последняя только, девятая глава завершается «Постскриптум последний».

Причем, любопытно, что эти фрагменты, «написанные в 34-м, 36-м, 38-м, 40-м, 41-м, 42-м», — это ведь тексты героя. Главы, которые идут основным текстом, исповедально­мемуарного характера, а не дневникового, как первоначальные фрагменты, повествуют о том, как герой учился в Училище правоведения, как он поступил в Генеральный штаб, как стал разведчиком, где ему приходилось быть, каким опасностям он подвергался, в чем участвовал и так далее, вплоть до Балканских войн. Затем начало Первой мировой войны, события в Сараево, убийство австрийского эрцгерцога, сама война и так далее. И тогда получается, что параллельными пластами идут события второй половины тридцатых годов XX века, Отечественной войны, — и события от начала восьмидесятых годов XIX века — герой еще младенец, первые его воспоминания, он на руках у матери, на балконе в своей квартире, на Вознесенском проспекте смотрит, как с учений возвращается русская гвардия. Запоминает и блеск их мундиров, и штандартов оружия, и главное — этот блеск медной военной музыки — «Прощание славянки», и так далее. Все эти перебивки — всего лишь чисто внешний прием, который поначалу даже мешает, потому что выглядит своего рода таким, извините, модернистским.

**Милях:** Может быть, этот прием вызывает ощущение того, что он мешает, именно как прием? Вот эти бесконечные расслоения, чередования, они как-то противоречат изначально заявленной «исповеди». Исповедь ведь все-таки предполагает какую-то глубокую внутреннюю оценку своей духовной жизни. А мы видим какой-то калейдоскоп событий. У меня возникает ощущение, что здесь главное — внешняя событийная сторона, а не внутренняя, что было бы для исповеди более важным и нужным.

**Руденко:** Знаете, то, что Вы сказали, скорее исходит из привычки к тому, как это бывает традиционно. Я хочу объяснить, откуда идет это личное ощущение — мы просто привыкли к тому, что исповедь подается так, а не иначе. Я думаю, что Вы неправы в своем ощущении, потому что здесь важно учесть некоторые вещи, и может быть, мы чуть-чуть позже к этому вернемся.

**Милях:** Давайте так и сделаем, только не забудьте, пожалуйста, потому что такое же ощущение может быть и у многих читателей. Ведь существуют какие-то закономерности читательского восприятия, даже стереотипы.

**Руденко:** Именно на стереотипах основывается любое формирующееся впечатление, и мастер-художник всегда играет именно на стереотипах, он умеет угадать стереотипы. Он умеет их вызвать к жизни. И основываясь на них, отталкиваясь от них, внушить своё.

Так вот, что же такое эта многослойность? Во-первых, то, что называется исповедью и здесь ожидается, дано как один из слоев — если брать тематически. Но какова же функция? Я не сразу догадался, но мне кажется, что догадался верно, — пусть радиослушатели сверят это со своим впечатлением: мне кажется, что если бы автор попытался все это вытянуть в хронологическую линию, у него получилось бы невероятно объемное и невероятно аморфное, пестрое повествование. Пикуль нашел некий ход. За счет наложения исторических планов друг на друга, за счет такого чисто внешне создаваемого событийного параллелизма, он сокращает объем, делает его более лаконичным. Он сумел вместить гигантский объем исторического материала и решить проблему новаторским образом, а не традиционно ожидаемым.

Что берет Пикуль из вальтер-скоттовской традиции? Он берет частное лицо. Все-таки — разведчик, да еще разведчик без имени!.. Опять, казалось бы, чисто внешний прием: герой — без имени. Но опять эта внешняя краска начинает играть в романе очень важные смысловые роли. Первое: он — разведчик. И это прямо выговаривается, формулируется. Я — разведчик, выбирая для себя эту судьбу, эту житейскую карьеру, я, тем самым, сделал и свой выбор. Я не должен иметь имени, я как бы не прожил без имени, а *жил* безымянным и, возможно, должен умереть таковым. Мало того, что герой не имеет имени, а интересно, какой он имеет портрет?

**Милях:** Ну, извините меня, когда безымянный герой вот так прямо иллюстрируется профилем Наполеона — у меня это вызывает ощущение простейшего решения, лежащего на поверхности. Может быть, я не права, разубедите.

**Руденко:** Понимаете, это настолько демонстративно, что это не может быть случайно. Давайте подумаем... Во-первых, каково конкретное решение? Это не красавец, не урод, — это немножко сообщается. Далее, он не бро́сок. Не таков, чтобы обращать на себя внимание, скажем, не Геркулес... Или, извините, не хлюпик, не горбун, не хромой, и прочее. Там даже говорится, что, вообще говоря, разведчик и должен быть незаметен, это как раз его достоинство. И у героя как раз недостатком является именно то, что в его внешнем облике есть одна слишком заметная черта. Что же это за черта? Она действительно как-то резка — профиль, но профиль героя напоминает Наполеона в молодости. Не вообще Наполеона, а Наполеона *в молодости*. И это может запоминаться, невольно, любым человеком, который хоть однажды обратит на это внимание. То есть герой как бы в принципе подвержен опасности разоблачения и узнавания.

Это с одной стороны. С другой стороны, подобный прием поэтики портрета центрального персонажа — это один из самых важных, самых действенных приемов современного детективно-приключенческого жанра. Вспомним Пуаро Агаты Кристи, вспомним Перри Мейсона Гарднера, или Ниро Вульфа Стаута — чем крупнее мастера, тем отчетливее выступает своеобразный схематизм портретной характеристики. Причем, они как будто даже не заботятся о том, чтобы как-то это психологизировать — именно схематизм выступает на первый план. А если подумать, откуда те мастера взяли этот штамп, то окажется, что заштамповали они, извините, открытие Льва Толстого. Это его поэтика — генерализирующей портретной детали.

**Милях:** Извините, но, на мой взгляд, все-таки есть разница между деталью у Толстого — например, короткая верхняя губка с черным пушком у Лизы Болконской — и, допустим, профилем Наполеона у героя Пикуля. Все-таки профиль Наполеона имеет еще какие-то смыслы, которые должны соответствовать судьбе героя и авторским задачам. Разве в этом смысле наблюдается соответствие?

**Руденко:** Вы понимаете, тут какую деталь ни возьми, если начнешь в нее углубляться, начинают открываться смыслы... Что такое молодой Наполеон? Молодой Наполеон — это Наполеон до Тулона. До начала его карьеры. Но между тем, он честолюбив, он офицер. Он еще думает, не предстоит ли ему литературная карьера, а на самом деле его ждет карьера совсем другая. А, следовательно, здесь имя Наполеона в связи с именем героя — не есть ли подсказка читателю о том, что́ может быть? Герой по типу личности, по характеру и даже по способностям своим — не из тех ли самых людей, из которых история лепит Наполеонов?

**Милях:** Да-да, и что же из этого дальше проистекает?

**Руденко:** А дальше проистекают уже совершенно идейные вещи.

**Милях:** Дальше сразу же вспоминается, что наш герой дослужился до генерал-майора — и в царской армии, и при советском, сталинском режиме. Значит, не режим для него главное, не социальное устройство, а нечто другое.

**Руденко:** «Дослужился» — так получилось. Как раз дослуживаться до генерала во что бы то ни стало и любой ценой он совсем не ставил своей целью и не имел своим идеалом — и тогда, и потом. А следовательно, и вопрос ставится в романе по-другому. Здесь иная акцентировка: ведь карьера Наполеона, *наполеонизм как жизненная позиция* — это ведь тоже проблема, восходящая к нам оттуда, из классической русской литературы. Она так или иначе присутствует в нашем сознании, мы ее не можем не учитывать. Но что же делает Пикуль? Какие акценты ставит он? А у него акценты получаются вот какие. Примерно, отдаленно, но отсылающие к наполеоновской идее князя Андрея Болконского в «Войне и мире». Тот тоже мечтал о своем Тулоне, но в чем же разница? У Андрея Болконского, русского князя, наполеоновский Тулон, как образец, был не примером устремленности к личной славе, карьере, а выражал собою то, как личной деятельностью можно достичь идеала всеобщего счастья. Вот такое — русское — переосмысление того, что́ на западной почве обязательно уклоняется в индивидуализм, весьма характерно, и Пикуль как раз к этой традиции отчетливо подключается. Ведь имя его героя стерто, слоги, буквы отсутствуют — но присутствует то, что это зияющее, что не звучащее для нас имя оборачивается именем русского дворянина, русского офицера и русского патриота. И тогда получается, что это идея патриотизма, но патриотизма, который ограничивается какими-то конкретно-социальными, конкретно-государственными, конкретно-идеологическими рамками.

**Милях:** Боюсь, что эта позиция не очень близка нынешнему читателю.

**Руденко:** А вы знаете, дело не в близости. А дело в постановке проблемы. Мне кажется, что Пикуль поступил так сознательно. Ему надо было, он очень хотел, и ему это, я считаю, удалось, — заставить читателя задуматься. В чем же дело? Что же есть ценность? Понимаете?

Поэтому не случайно роман имеет название «Честь имею». Что такое — герой Пикуля? Это человек чести. И это выделено вместо имени. Вспомните основную проблему «Капитанской дочки» и даже эпиграф «Береги честь смолоду». Это проблема чести. Пикуль возвращает туда, к пушкинскому истоку проблемы «чести», «дворянской чести», «честного человеческого имени», которая проявляется не в амбициях, а только в жизненной позиции, жизненном деле и поведении. И в то же время именно у Пушкина эта проблема соединена с исторической темой судеб России, ее катаклизмов, ее державности и народности, ее бунта бессмысленного и беспощадного и прогнозирования ее исторических судеб. И, главное, — соединение «Я» и «Родина». Пикуль этот акцент особенно усиливает, и этим оказывается важен. И я хотел отметить еще нечто важное. Оказывается, что нет идеального общественного устройства, нет идеальной идеологии, нет идеальных классово-конкретных целей.

**Милях:** Уж это-то точно...

**Руденко:** Это мы теперь знаем, правда?

Но дело не в этом, дело в другом. Если для личности в этой бурной истории есть какая-нибудь стабильная, постоянная не подверженная эрозии исторического времени и исторических катаклизмов опора, основа, база, то этим оказывается только одно — это чувство Родины. Причем, это не родина в такой узко формальной трактовке: «я русский человек, я русский дворянин, это моя земля, это мое мнение, это мой дом, это моя собственность» и тому подобное... Единственная абсолютная ценность для «я» в этой жизни — это судьба моей родины, и давайте на том стоять — вот его идея. Я считаю, что он ее очень изощренно, как художник, проводит.

**Милях:** Во всяком случае, эта идея о том, что в жизни человека Родина — это, может быть, основная духовная ценность. И вспоминать о ней неплохо было бы и в наше тяжелое время.

**Руденко:** Да, опять все опоры шатаются,

**Милях:** Опять все опоры шатаются, опять мы думаем о том, что есть наша Родина? Есть ли она, и какой она будет? И что в ней будет? У меня такое ощущение, что мы завершаем разговор, едва его начав... Но, может быть, наши радиослушатели в письмах откликнутся на беседу о романе Пикуля «Честь имею», выскажут свои соображения, пожелания. А пока мы прощаемся. Всего доброго!

**Руденко:** До свидания.