

торого высказывания, а в итоге им было предъявлено верифицирующее рассуждение).

- ¹ Клини С. Математическая логика. М., 1973. С. 79.
- ² Черч А. Введение в математическую логику. М., 1960. Т. 1. С. 15—16.
- ³ Ивин А. А. Логика. М., 1997. С. 10, 139.
- ⁴ Войшвилло Е. К., Дегтярев М. Г. Логика: Учебник для вузов. М., 1998. С. 328.
- ⁵ Столяр А. А. Как мы рассуждаем? Минск, 1968. С. 6.
- ⁶ Рутковский Л. В. Основные типы умозаключений // Избр. труды русских логиков XIX века. М., 1956. С. 267.
- ⁷ Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 701.
- ⁸ Петров Ю. А. Алгебра логического мышления. М., 1991. С. 69.
- ⁹ Там же. С. 73.
- ¹⁰ Бочаров В. А., Маркин В. И. Основы логики: Учебник. М., 1994. С. 13.
- ¹¹ Цит. по кн.: Ajdukiewicz K. Język i poznanie. Warszawa, 1965. Т. II.
- ¹² Там же. С. 213—214.
- ¹³ Асмус В. Ф. Логика. М., 1947. С. 147.
- ¹⁴ Каринский М. И. Классификация выводов // Избр. труды русских логиков XIX века. С. 57, 58.
- ¹⁵ Бочаров В. А., Маркин В. И. Указ. соч. С. 13.
- ¹⁶ Никифоров А. Книга по логике. М., 1995. С. 101.
- ¹⁷ Каринский М. И. Указ. соч. С. 54.
- ¹⁸ Ajdukiewicz K. Op. cit. P. 221—222.
- ¹⁹ Ibid. P. 224.

Е. Г. Серебрякова

ОБРАЗ А. С. ПУШКИНА В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. БУЛГАКОВА И Ю. И. ДРУЖНИКОВА

Сравнение имен в литературе — дело рискованное. Слишком легко соскользнуть в банальные рассуждения о традициях и новаторстве, о бессознательном или осознанном ученичестве одного художника у другого. Эта опасность возрастает, когда речь заходит о литераторе второй половины XX в., чья поэтика так часто полистилистична и пронизана множеством голосов.

Цель данной работы — не отыскивать интонации М. А. Булгакова в текстах Ю. И. Дружникова, а, приняв за аксиому мысль о неповторимости всякого таланта, сопоставить их трактовку образа А. С. Пушкина — ключевой фигуры в текстах обоих.

Концептуально представления о поэте выражены Булгаковым в пьесе «Александр Пушкин» (1936 г.) и Дружниковым в цикле работ «Узник России» (1992 г.), «Досье беглеца» (1993 г.), «Русские мифы» (1995 г.), «Новые полемические эссе» (1999 г.).

Первый, поверхностный, взгляд позволит увидеть лишь различия: Дружников развенчивает мифы, опутавшие личность Пушкина, — Булгаков создает образ-миф, усиливая от эпизода к эпизоду мотив жертвенности судьбы поэта. Дружников воплощает образ русского интеллигента, сознание которого раздвоено «на «хочу» и «надо», на убеждения и «чего изволите», а далее на части: одно думаю, другое говорю, третье пишу»¹. Булгаков рисует гибель гения, не желающего идти на компромисс и поэтому обреченного. Любопытная ремарка содержалась в редакции пьесы 1935 г.: «Через некоторое время ручка в дверях кабинета поворачивается, возникает полоска света, расширяется. Потом тьма...»². Свет, льющийся из двери кабинета, словно исходящий от самого поэта, — деталь, выдержанная в стилистике Жития. Так значит, ирония Дружникова в адрес пушкинистов, подменивших науку агиографией, распространяется и на Булгакова? Ответ кажется очевидным, но не стоит спешить с выводами.

Обратимся к художественным текстам. Образ Пушкина у Дружникова и Булгакова вписан в художественную модель мира и именно как часть ее может быть адекватно оценен.

Литературные дебюты и творческое становление проходило у Булгакова и Дружникова в различных культурных эпохах. Булгаков застал политическую систему и культуру социализма в момент становления, Дружников — в период стагнации. Но советская мифология, интенсивно рождавшаяся в 20-е гг., усиленно поддерживалась идеологами 70-х. Мифопостроения не отличались изысканным разнообразием. Напротив, однажды выстроенные идеологические мифы тщательно сохранялись, десятилетиями подвергались лоску и глянцу. Не удивительно поэтому, что Булгаков и Дружников развенчивают одни и те же мифологические конструкции — о рождении человека нового, советского типа (Булгаков в повести «Собачье сердце», Дружников в публицистическом расследовании «Доносчик 001»), о созидательном характере социализма (Булгаков в повести «Дьяволиада», Дружников в микророманах).

Супермифом, заимствованным из глубины веков, реанимированным большевиками в угоду новым политическим веяниям, считает Дружников идею «Москва — Третий Рим». Булгаков

густо насытил текст повести «Роковые яйца» «римскими» аллюзиями. Во взаимодействии с апокалиптической темой, развернутой в произведении, они рожают ассоциации Москвы с образом Римской империи, находящейся на пороге гибели, охваченной гнилостным разложением, но погруженной в бездумное веселье.

Культурную ситуацию 20-х гг. Булгаков оценивал как время ожесточенной классово-идеологической борьбы в искусстве, размежевания писателей на «своих» и «чужих» по политическим критериям, истребления традиций классической культуры. Эту ситуацию художник запечатлел в автобиографическом романе «Записки на манжетах». В мире, охваченном хаосом социальных перемен, защита ценностей классической культуры становится для рассказчика актом гражданского мужества. Искусству, рожденному политической конъюнктурой, герой противопоставляет подлинное художественное слово — пушкинскую поэзию. Выступление на диспуте в защиту «камер-юнкера Пушкина» становится для него схваткой не только за наследие классической культуры, но и за право человека сохранять независимость суждений, оставаться самим собой.

Герои Дружников существуют в мире, где подмена духовных ценностей идеологическими химерами давно свершилась, стала привычной и никого не удивляет. Пушкинские строки, воплощавшие для героя «Записок на манжетах» высшую, абсолютную истину, обесценились, потеряли первоначальный смысл, вошли в разговорный обиход как привычные речевые штампы: озарит героя нежданно-негаданно рационализаторская идея — он себя похвалит: «Ай да Полудни, ай да сукин кот» («Кайф в конце командировки»), захочет партийный функционер оправдаться в собственных глазах за конформизм — изречет: «Нет правды на земле, но правды нет и выше» («Розовый абажур с трещиной»). Цитаты из Пушкина являются для автора микророманов средством иронической характеристики персонажей: творческое вдохновение снисходит на инженера Полудина после изрядной дозы водки, житейская философия Сергея Сергеевича Никольского пошленькая и мелкая: «Если бы все в один прекрасный день уяснили, что то, о чем они думают, говорят, спорят, уже обдуманно, сказано и доказано, какая бы в обществе наступила апатия! А так — апатия только у избранных, у интеллектуалов. Забывчивость — вот спасательный круг человечества» (209). В финале героя — доктора исторических наук, профессора, завкафедрой истории Коммунистической партии Академии

общественных наук при ЦК КПСС — настигает «момент истины»: его историко-партийные труды, подготовленные в Москве ко второму изданию, оказывается, никому не нужны: ни один человек никогда не брал в библиотеке ни одной из его книг. В финале обнажается личностная несостоятельность героя при полном социальном благополучии.

Подмена человеческой сущности социальной маской, всеобщая привычка принимать мнимое за подлинное — вот диагноз, вынесенный Дружниковым своему времени и современнику. Здесь правят бал «лицедеи» и самозванцы, например, непотопляемая Лилия Бурбон («Потрепанный парус любви»). Она сама, пожалуй, едва ли различит, где заканчивается правда о ее жизни и начинается ложь. Появление героини в романе предваряется цитатой из Пушкина. «Гений чистой красоты», — аттестует ее влюбленный Кен Стемп. И вновь пушкинская составляющая в образе является способом комической оценки персонажа. Тень А. П. Керн встает за образом Лилии. Современная «вавилонская блудница», как характеризовал Керн увековечивший ее образ гений, не довольствуется скромной ролью Музы при поэтах, она сама напористо и целеустремленно прокладывает дорогу в жизни с помощью бесчисленных любовников. В их список, в зависимости от сиюминутной надобности, попадают все поэты серебряного века, политики, включая Ленина, словом, всякий, чья реальная или вымышленная поддержка может быть ей полезна. Героиня, присвоившая себе когда-то литературные труды мужа, успешно продвигается по чиновничьей лестнице Союза писателей и искренне верит, что она и есть крупнейший поэт СССР и живой классик русской литературы.

«Актерство» персонажей микророманов всеобщее, но имеет различные причины и характер. Для Аванесяна — «незаконного потомка Пушкина» — или Лилии Бурбон — это способ соответствовать обманному миру, добиваться своего любой ценой. Для Дианы Моргалкиной («Вторая жена Пушкина») — попытка наполнить никчемную жизнь красотой и любовью. Но ослепленность светом чужой жизни всегда затрудняет созидание своей. «Возвышающий обман» героини — тайная игра во «вторую жену Пушкина» — ведет ее к саморазрушению и гибели. «Театр для себя» оказывается вовсе не безобидным.

«Лицедеи» и самозванцы густо заселяют сатирические произведения Булгакова. Это не всегда авантюристы или проходимцы (Жорж Милославский из «Блаженства», «Иван Васильевич», Шариков из «Собачьего сердца», обитатели «Зойкиной кварти-

ры»). Попадают среди них искренние романтики революции, как, например, Александр Семенович Рокк («Роковые яйца»). «Театральная» составляющая в образе подчеркнута автором: в дореволюционном прошлом Рокк служил в концертном ансамбле флейтистом, да и после революции не оставил музыкальных пристрастий. Игрой на флейте, завораживая невиданных размеров анаконду, пытается предотвратить он смерть жены. «Артистизм» Рокка особого свойства: он реализуется не в эстетической сфере, а в социальной: бездумно бросается герой, повинувшись зову революции, то редактировать газету, то орошать туркестанский край, то возрождать куроводство в республике. Чем займется завтра вездесущий Александр Семенович — не важно, все он делает по-дилетантски решительно и по-актерски вдохновенно.

Фамилия героя явно напоминает артистический псевдоним. Но почему на конце она имеет два «к»? Связь фамилии с античной идеей неотвратимости судьбы можно передать и традиционным написанием слова «рок». Герой имеет пушкинское имя и инициалы — А. С. Красноармейская рать, отправляясь бить полчища пресмыкающихся, поет:

...Ни туз, ни дама, ни валет,
Побьем мы гадов, без сомнения,
Четыре сбоку, ваших нет.....³

Мотив карточной игры, заявленный в куплете, рождает ассоциации с бредом пушкинского героя: «Тройка, семерка, туз. Тройка, семерка, дама...». Германн в «Пиковой Даме» — не имя, фамилия, на конце имеет два «н». Литературная параллель Рокк — Германн вносит дополнительный смысл в повесть: поединок с судьбой, который завершился сумасшествием для пушкинского героя, был ограничен его частной жизнью. Революционные преобразования, проводимые современными «лицедеями», едва не оборачиваются катастрофой для всего человечества.

«Жизнь — театр, люди в нем актеры» — этот архетип используют оба художника. Вот только «театр» жизни у Булгакова и Дружникова часто смешон, но никогда не весел.

Отсутствие праздника — мотив, пронизывающий прозу Булгакова и Дружникова.

В романе Булгакова «Белая гвардия» (1923 г.) Рождество, елка в доме Турбиных — всего лишь знаки былого, уничтоженного вихрем революции времени. Пушкинские ассоциации введены с первых строк произведения: его открывают два эпитафия. Первый, из «Капитанской дочки», заканчивается отчаянным

возгласом ямщика: «Ну, барин... беда: буран!» Другой — из Апокалипсиса: «И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими»⁴. Взаимодействуя с цитатой из Откровения Иоанна Богослова, пушкинские строки приобретают характер эсхатологический. Буран в «Капитанской дочке» предвещал «народный бунт, бессмысленный и беспощадный». Современной пугачевщиной предстает в романе революция, заставляющая героев, как и персонажей пушкинской повести, решать нравственную проблему: как сохранить честь и достоинство, противостоять страхам и разрушениям.

В повести «Собачье сердце» (1925 г.) события вновь приурочены к Рождеству. Художественное пространство густо заселено «ряжеными» (пациенты профессора, Шариков, Швондер и компания), вот только «маскарад», охвативший Дом, никого не радует и не объединяет в праздничном веселье.

В романе «Мастер и Маргарита» (1939 г.) настойчиво подчеркивается псевдоэлитарность Дома Грибоедова, огромная очередь за билетами на несостоявшееся второе представление в Варьете, ритуальность бала Воланда, усталость на балу Маргариты, тоска и одиночество Понтия Пилата посреди празднующего Пасху Ершалаима.

Дисгармоничность мира, отчужденность и одиночество человека — вот лейтмотивы булгаковского изображения современной жизни.

Герои Дружникова, кажется, вполне притерпелись к невозможности праздника и даже научились выгадывать маленькие радости в жизни: свободный день в конце командировки («Кайф в конце командировки»), случайная любовная интрижка («Розовый абажур с трещиной»), день рождения, отмечаемый раз в четыре года («Тридцатое февраля») — вот и повод ощутить себя чуть более свободным от повседневной рутины.

Альберт Константинович Кравчук («Тридцатое февраля») настойчиво ищет праздника: задыхается он в душной конторе, хочется ему вдохнуть запах опилок на цирковой арене и приобщиться к «самой почетной должности на земле» — быть клоуном. Он стремится вырваться из плена жесткой нормативности жизни, но при этом и сам в глубине души оценивает свой порыв как несколько неуместный. Жажда духовного раскрепощения не является ни для него, ни для близких самодостаточной ценностью и нуждается в мотивировке: «Ну не подышать же мне за полторы сотни в этой шараге с подонком Шубиным <...> я хочу в искусство. Там обеспечат. Надо только терпение» (296).

Порыв героя к свободе, радости, творчеству заканчивается ничем, освободиться от диктата обременительных обязанностей не удается.

Маленькие праздники в прозе Дружникова изображаются как нечто условное и эфемерное, организуемое и уже потому искусственное. Праздник не является всеобщим, а это деформирует сам характер праздничности и привносит мотив одиночества человека, невозможности обрести необходимую для гармонического мироощущения духовную свободу.

Каково положение художника в несовершенном, трагикомическом мире? На этот вопрос Булгаков и Дружников отвечают в соответствии с собственным личностным опытом.

Формирование новой породы писателей — служителей идеологии прежде всего, а затем уже искусства — происходило на глазах Булгакова. Вот запись в его дневнике от 23 декабря 1924 г.: «Алексей Толстой говорил:

— Я теперь не Алексей Толстой, а рабкор-самородок Потап Дерьмов.

Грязный, бесчестный шут»⁵.

Этот эпизод в булгаковском дневнике не имеет комментария, да он и не нужен: автор фиксирует самохарактеристику самобытного, яркого таланта, вынужденного играть чуждую, недостойную русского писателя роль в политическом спектакле, разыгранном властью.

Герой романа «Записки на манжетах» (1922—1923 гг.) под угрозой голодной смерти идет на компромисс — пишет «революционную пьесу из жизни туземцев», но оценивает ее как неизгладимое пятно на писательской репутации. Художник в ответе за каждое свое слово, и мимикрия к сиюминутным запросам времени есть нравственное преступление. К этому выводу приводит автор своего героя.

В раннем владикавказском очерке «Муза мести» (1919 г.) Булгаков произнес: «Тот, кто творит, не живет без креста»⁶. Здесь одно следует из другого: художник обрекает себя на крестный путь объективно, самой природой своего таланта: был бы Мастер, а Людовик или Николай I найдутся. Размышления о судьбе истинного художника в письмах, дневниках и литературных произведениях Булгакова неотступно сопровождаются мотивом жертвенности. П. С. Попову, другу и биографу, он писал в 1932 г.: «Когда сто лет назад командора нашего русского ордена писателей пристрелили, на теле его нашли тяжкую pistolетную рану. Когда через сто лет будут раздевать одного из потомков

перед отправкой в дальний путь, найдут несколько шрамов от финских ножей. И все на спине.

Меняется оружие!»⁷

Сравнение собственной судьбы с пушкинской — не просто литературный прием, способный передать всю меру отчаяния автора, это свидетельство сознательного «выстраивания» собственной писательской биографии под мощным влиянием литературной традиции. Реконструкция «жизненного сценария» Булгакова по письмам и дневникам позволяет выделить несколько основных нравственных принципов, заложенных в его основании: истинный художник — служитель Культуры, он не подчиняется идеологии и политическим приказам, не вступает в компромиссы с властью и потому обречен на гибель. В этой модели писательского поведения легко обнаружить отголоски романтической парадигмы, по-своему переосмысленной в искусстве серебряного века.

Приступая к работе над пьесой «Александр Пушкин» (1936 г.), Булгаков, по свидетельству Елены Сергеевны, «видел возможность говорить на излюбленную тему о праве писателя на свой, ему одному принадлежащий взгляд на искусство и жизнь»⁸. Причины подчеркнутой мифологизации образа Пушкина в драме заключаются в этой «сверхзадаче» — рассказать о писателе-изгое, затравленном, окруженном секретными агентами III Отделения, скрытыми и явными врагами. Насколько созвучным казалось такое положение поэта ситуации, в которую попал автор пьесы, говорит запись в дневнике Елены Сергеевны о молодом актере, пытавшемся в доме писателя внимательно рассмотреть все бумаги и письма, лежащие на рабочем столе. «Настоящий Битков» (филер из пьесы «Александр Пушкин». — Е.С.), — характеризует его Елена Сергеевна.

Выстраивание собственной судьбы по литературному мифу о поэте-изгое сыграло трагическую роль в судьбе Булгакова. Авторитет Пушкина и характер его отношений с Николаем I во многом оказали воздействие на осмысление Булгаковым собственных отношений со Сталиным.

Телефонный разговор с генсеком в 1930 г. Булгакова потряс, он искренне поверил в возможность выстроить личные отношения поверх политических и идеологических барьеров. Вплоть до самой смерти Булгаков настойчиво просил Сталина о разрешении поездки за границу для лечения (предлог — расшатаны нервы), о личной встрече и даже личной цензуре. Творческим ито-

гом оказалась работа над пьесой «Батум». За три дня до смерти Булгаков все еще ждал аудиенции у Сталина, в полубреду произносил: «Я разговор со Сталиным не могу вести... Не могу вести»⁹.

Ожидания Булгаковым помощи от Сталина могут показаться поразительно наивными, но это была наивность неопытного в политических интригах игрока, не осознающего, что он лишь пешка в игре генсека за власть над умами интеллигенции.

Утилитарно-прагматическое отношение власти к творческой интеллигенции в 70-е гг. давно стало фактом советской культурной жизни. Завершив в 30-е гг. организационную унификацию, «коллективизацию» литературы созданием Союза писателей СССР, власть традиционно вела диалог с художниками в повелительном наклонении: «писатель должен». Поколение литераторов 70-х гг. не питало иллюзий по поводу возможности свободы слова и мнений в тоталитарном режиме, знало, что находится под неусыпным вниманием цензуры, чиновников Министерства культуры, КГБ и творчество невозможно без компромисса. Мэру его каждый определял для себя сам. Наиболее радикальным способом освобождения от идеологического прессинга являлась эмиграция. Ее выбрали многие, в том числе и Дружников. В одном из интервью писатель признался: «Для меня эмиграция была единственным средством выжить, опубликовать написанное, то, что было вывезено нелегально дипломатами в виде микропленки»¹⁰.

Трактовка образа Пушкина Дружниковым во многом определяется личными ответами писателя на вопросы: может ли творец сохранить духовную свободу в тоталитарном государстве? Допустим ли с нравственных позиций компромисс с властью? Если самореализация во всю меру таланта невозможна из-за идеологического гнета, — эмигрировать или оставаться? Те же вопросы волновали и Булгакова, но ответы Дружникова иные.

Руководствуясь собственным убеждением в безусловном праве поэта работать и жить в том географическом пространстве, где он может максимально реализовать свой талант, Дружников расставляет акценты в образе Пушкина по-своему: главной задачей жизни Пушкина представляется попытка вырваться из России: то из Михайловского, то из Кишинева и Одессы. Причина жизненной драмы поэта, по мнению Дружникова, заключается в неосуществленности этого замысла. Нерешительность поэта, непродуманность плана побега, неверная тактика в поведении с

императором сделали невозможным эмиграцию. Даже отношения с близкими — братом, матерью, друзьями, любимыми — моделировались Пушкиным, считает автор эссе, в соответствии с замыслом побега. Оказавшись привязанным к стране, которую «поэт бранил последними словами», он был вынужден неоднократно идти на компромисс, дающий «возможность выжить, сохраниться и, таким образом, хотя бы частично высказаться, то есть состояться при жизни» (445). Позиция скольжения между правдой и ложью определяется как «двоемыслие» — типичное для Пушкина во взаимоотношениях с властью. «Россия превратила его в невыездного, в отказника, и поэт умер на цепи»¹¹, — подытоживает Дружников.

Представления о художнике как о Демиурге, в повседневной жизни которого нет мелочей и бытовое нераздельно с творческим, — эти отголоски идей серебряного века, сохранившиеся в 20-е гг., определившие трактовку образа Пушкина Булгаковым, повлиявшие на его личную судьбу, в эпоху Дружникова ушли в прошлое. Поэтому так настойчиво разграничивает автор полемических эссе повседневное-бытовое и писательское, утверждая, что «великий Пушкин был картежник, человек злопамятный и мстительный, дуэлянт, неугомонный бабник и завсегдатай борделей»¹².

Очевидно, насколько такой психологический портрет поэта не соответствует булгаковской трактовке. Но, различаясь текстологически, конструирование Булгаковым и Дружниковым образа Пушкина имеет один и тот же побудительный мотив — стремление художников осмыслить характер собственных взаимоотношений с властью, опираясь на авторитет Пушкина. Это объясняет некоторые фактические совпадения. «...Пушкиноведение, как я горько убедился, не есть точная наука»¹³ — под этими булгаковскими словами мог бы, пожалуй, подписаться и Дружников. Или: «Как-то Вересаев сказал:

— А иногда мне жаль, что нет Пушкина (в пьесе «Александр Пушкин». — Е.С.). Какая прекрасная сцена была бы: Пушкин в Михайловском, с няней, сидит в своем бедном домике, перед ним кружка с вином, он читает ей вслух: «Выпьем, бедная подружка...»

Булгаков ошеломленно:

— Такой сцены не может быть, Викентий Викентьевич!»¹⁴

Это булгаковское заявление по тону чрезвычайно близко знаменитому эссе Ю. Дружникова «Няня в венчике из роз».

Булгаков запечатлел спор Истории и Культуры, в котором Пушкин символизировал для него абсолютные ценности культуры, потому так яростно сопротивлялся он попыткам «сбросить Пушкина с корабля современности» в 20-е гг. и отстаивал образ Пушкина — оппозиционера тоталитаризму в 30-е гг. Пушкинские литературные ассоциации, цитаты, образы используются им в прозе для характеристики современного состояния общества и человека.

Дружников оценивает свою эпоху как мифологизированную во всех сферах жизни, и Пушкин в ней — один из мифов идеологии. Борьба за культуру в этих условиях означает попытки, «отбросив официальный камуфляж о поэте-патриоте, сочинявшийся полтора столетия, взглянуть на реального Пушкина»¹⁵. При этом в прозе художника пушкинские ассоциации играют ту же роль, что и у Булгакова, — являются способом разоблачения лжи и фальши современного мира.

Модели художественных «вселенных» у Булгакова и Дружникова схожи: в них «человек—лицедей» потерял духовные ориентиры и привык подменять истину ложью. Нелепым, абсурдным делает мир привычка людей к духовному рабству, неподготовленность к высокому званию человека.

¹ Дружников Ю. И. Вторая жена Пушкина. М., 2000. С. 445. Далее в работе цитируется данное издание с указанием страницы в тексте.

² Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 684.

³ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 111.

⁴ Булгаков М. А. Проза. Публицистика. М., 2000. С. 17.

⁵ Михаил Булгаков. Дневник. Письма. 1914—1940. М., 1997. С. 76.

⁶ Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1997. Т. 3. С. 593.

⁷ Михаил Булгаков. Дневник. Письма. С. 266.

⁸ Там же. С. 380.

⁹ Там же. С. 397.

¹⁰ Эмиграция: Сладкие и горькие пилюли // Литературный европеец. 2000. № 37. С. 7.

¹¹ Дружников Ю. Пушкин, Сталин и другие // Время и мы. 1992. № 118. С. 195.

¹² Свирский В. Миф, который всегда с нами // Панорама. 1993. 23—29 июня. С. 18.

¹³ Михаил Булгаков. Дневник. Письма. С. 376.

¹⁴ Там же. С. 380.

¹⁵ Свирский В. Указ. соч. С. 18.