

Функция литературного приёма в прозе Владимира Набокова.

Жданов В.Н.

Рягузова Л.Н.

Литературные критики, поэты, писатели уже в самых первых своих оценках прозы Сирина (псевдоним В. Набокова) сошлись в том, что увидели в этой прозе примат формы над содержанием, искусное словоплетение, виртуозное использование литературных приёмов, не столько для выражения какой-либо системы идей, сколько во имя самой формы, так сказать, литература для литературы. Например, по словам Ж.-П. Сартра, роман Набокова «Отчаяние» — это «роман самокритики» и вместе с тем это «самокритика романа» (Pro et contra. 1997, стр. 270).

Наиболее полно и ясно такого рода подход к творчеству Набокова, на наш взгляд, выразил В. Ходасевич: «При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приёма, и не только в том общеизвестном и общепризнанном смысле, что формальная сторона его писаний отличается исключительным разнообразием, сложностью, блеском и новизной. Всё это... бросается в глаза всякому. Но в глаза-то бросается потому, что Сирин не только не маскирует, не прячет своих приёмов..., — но напротив: Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приёмов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу... Они строят мир произведения и сами

оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирий их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приёмы.» (Ходасевич. О Сирийне. 1954, стр. 252).

Такая концепция прозы Набокова стала повсеместно распространённой, начиная от эмигрантской критики 30-х годов и заканчивая современными работами. Мы не ставим своей задачей ни опровержение этой концепции, ни её обобщение на современном уровне. Нас скорее интересует, какую роль играют литературные приёмы у Набокова в поэтике семантического строя текста.

Теоретико-литературные понятия, выражаемые с помощью греческого слова «мета» (метасюжет, метароман, метапроза, метатема, метатроп, метаконцепт) показывают сущность этих явлений в свете семиологии. «Мета» (греч. «пере»-, «транс»-) обозначает перемещение, переход к чему-либо другому, перемене состояния. Термины с «мета» кажутся многим исследователям удачными для характеристики поэтики В. Набокова, они помогают раскрыть, точнее смоделировать неустойчивую, двойственную картину мира Набокова, в которой трудно порой разграничить, что реально, а что иллюзорно.

В широком смысле слова термин «металитература» используется в литературоведении XX века как термин, определяющий литературу, прежде всего модернистскую как самоописательную, занятую собственной генеалогией, как литературу в литературе или литературу для литературы.

Поэтика романов В. Набокова отражает в этом отношении общую тенденцию литературы XX века, в частности европейского модернизма, расширить понятие «форма», под которым понимать не только чувственно воспринимаемый облик произведения, но и принципы его создания и определённую смысловую заданность расположения художественного материала. С этой точки зрения роман Набокова «Дар», где в повествовательную ткань

Функция литературного приёма в прозе Владимира Набокова. (Жданов В.Н. • Рягузова Л.Н.)

романа о жизни русского писателя Годунова-Чердынцева вплетается текст произведений самого Годунова-Чердынцева — и есть метароман, «зеркальный роман», «роман в романе». Как заметил Ю.И. Левин, «Дар» одновременно исследование творческого процесса и его продукт. Текст и метатекст многократно отражаются друг в друге, поражая многообразием вложенных друг в друга текстов и свободой в использовании категорий лица и времени. (Левин. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998, стр. 290). Привычный ход повествования, его психологическое единство расчленяются, складываются в новую структуру. Личность авторского «Я» при этом становится неопределённой: двоится, множится. Метароманная структура текстов своей связанностью и выстроенностью напоминает ковёр, где нити приёмов переплетены, а узоры повторяются. Языковые конструкции «текст в тексте», «текст о тексте» смещают границы между своим и чужим текстом, а также между субъектом и объектом текстопорождения и представляют симбиоз литературоведческого теоретизирования и художественного вымысла.

Вместе с тем все «русские» романы Набокова можно представить и как один метароман, поскольку их объединяет не просто схожесть стилистической манеры. Почти во всех этих романах автор как бы соблазняет главных героев пойти на авантюру в этом призрачном условном мире для утверждения или обретения себя.

Метаповествование — один из основных глобальных литературных приёмов В. Набокова. Вместе с тем сами по себе литературные приёмы как таковые становятся в творчестве В. Набокова ведущими смысловыми знаками. И эта его позиция во многом была обусловлена общим философско-эстетическим контекстом того времени: идеями русской формальной школы, поэтических исследований Р. Якобсона и школы структурализма, литературной критики русского зарубежья. Именно русская формальная

школа определила «поэтический приём» как эстетически значимый факт, как главный момент своей телео-логии. У В. Шкловского «приём» — это конструктивный принцип в его единичном проявлении. Для Ю. Тынянова — это художественная доминанта. В. Жирмунский видел в «приёме» «эстетически направленный факт», элемент произведения, осуществляющий определённое художественное воздействие. У Р. Jakobsona понятие «приём» становится чуть ли не единственным «героем» науки о литературе. Обращаясь к идеям русских формалистов, В. Набоков имел предшественника, а возможно, и посредника, В. Ходасевича. Занимая враждебную позицию к формализму, Ходасевич тем не менее пользовался системой понятий, разработанной формалистами. Его определение «приёма» как осуществления искусства, как существа и способа превращения реальной действительности в действительность литературную, было близко идеям формальной школы. (Об этом пишет исследователь И. Паперно в своей статье «Как сделан «Дар» Набокова»). На сопричастность В. Набокова к идеям русской формальной школы может указывать и тот факт, что излюбленным символом Набокова был «ход коня», и в то же самое время «ход коня» — это центральная метафора теоретика формализма В. Шкловского, с помощью которой описывается принцип условности искусства. (В. Шкловский. *Ход коня*. М.-Берлин, 1933).

Самым притягательным моментом в практике анализа художественного текста для Набокова как для литературного критика было анатомирование приёмов. «Интересно и поучительно наблюдать приёмы алдановского творчества... с прозрачной простотой слога, лишённого ложных прикрас (удивительно: слова у него даже не отбрасывают тени); как-то гармонирует строгая однообразность поступков... одинаковость вступлений придаёт особую естественность повествованию», — писал Набоков в рецензии на роман Алданова «Пещера». (*Pro et contra*. 1997, стр. 44). При этом ему

Функция литературного приёма в прозе Владимира Набокова. (Жданов В.Н. • Рягузова Л.Н.)

особенно дорог такой излюбленный приём автора, как иронически-исторические сопоставления. И при анализе своего любимого романа «Мадам Бовари» Флобера Набоков обращается в первую очередь к литературным приёмам. Флобер, по его мнению, создал один из совершеннейших образцов поэтического вымысла благодаря гармоническому сочетанию всех частей, внутренней силе стиля и всем формальным приёмам: переплетению иронии и патетики, методу контрапункта (или параллельных переплетений и прерываний двух или нескольких разговоров или линий мысли). Он отмечает приём структурного перехода от одного предмета к другому внутри одной главы, благодаря чему роман построен не как система ступеней, а как текучая система волн. Особенно выделяет Набоков переплетение тематических линий, связность сцен, сегментов текста, моментов предварения, повторов (свадебный и похоронный кортежи), мотив «слоёв»: начиная от многоярусного свадебного пирога и заканчивая гробом Эммы (дубовым, красного дерева и одновременно металлическим). Он обращает внимание и на более частные приёмы: употребление императива, которое передаёт непрерывность времени, на метафоры, передающие эмоции в образах. (Иностранная литература. 1997, № 11, стр. 205-207).

Прежде всего в романе «Дар» Набоков предлагает читателю рабочую модель тех особых литературных приёмов, которые были использованы и изучены формалистами. Все эти приёмы довольно подробно описаны в приведённой нами выше статье И. Паперно. Обратимся лишь лишь к некоторым из них. Например «расцветивание» документа. (Вмонтированный в текст романа «Дар» текст романа о Чернышевском построен на документальном материале). И вот как Набоков расцветивает этот документальный материал. Используя фразу из документальной книги А. Л. Волынского «стал раздеваться в гостях» (имеется в виду Писарев) Набоков даёт своё подробное описание «вульгарной» одежды Писарева:

«красно-синяя летняя пара из сарафанного ситца», «бархатный пиджак, пёстрый жилет, клетчатые панталоны». (Pro et contro, стр. 504). Другой приём — «озвучивание» документа, когда фактографический документальный материал переплавляется автором в диалогическую речь героев. В своей книге «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир» известный представитель русской формальной школы В. Шкловский подробно рассматривает, как Толстой проводил художественную обработку документального материала (например сведение и контаминация источников, «художественный монтаж»). И. Паперно предполагает, что Набоков в жизнеописании Чернышевского в «Даре» использует те же самые толстовские приёмы, который рассматривает В. Шкловский в своей книге.

В. Набоков, вслед за формалистами и В. Ходасевичем, рассматривает приём не как формальный атрибут повествовательной техники, не как внешний знак, а как «элемент смысла». Взыскательный читатель, В. Набоков, боготворя Толстого, тем не менее не был в восторге от его некоторых «нехитрых, топорных» приёмов. «Напрасно, — пишет он, — мы будем искать на страницах романа Толстого искусных флюберовских переходов в главах от одного героя к другому. Структура «Анны Карениной» более традиционна, хотя книга написана через 20 лет после «Мадам Бовари». Разговор между персонажами с упоминанием других действующих лиц, герои-посредники, устраивающие встречи главных героев, — таковы нехитрые и порой топорные приёмы Толстого». (В. Набоков. Лекции по русской литературе. стр. 231). В. Набоков вовсе не стремился сделать плавными переходы от одной повествовательного звена к другому. Ему не нужны были связки и плавные состыковки, потому что он вводил читателя не в причинно-обусловленный (как у Толстого) мир, а в свой ирреальный призрачный мир. И эту несостыкованность тоже можно рассматривать как один из его существенных литературных приёмов.

Функция литературного приёма в прозе Владимира Набокова. (Жданов В.Н. • Рягузова Л.Н.)

Повествовательные приёмы Набокова с точки зрения нарративных параметров просто поражают свободой монтажа различных форм повествования. Переселение героев в чужое сознание или иное время-пространство у него может быть просто не обозначено.

Понятие «приём» у Набокова оказывается сопряжённым с такими понятиями как «призма» и «стиль». (Приём выступает у него как составляющая часть «призмы» и «стиля»). Понятие «призма» выражает разные художественные возможности, грани и подходы. В литературе писатель видит соприкосновение с другим состоянием сознания, видит рациональное выражение иррационального, осуществляемое с помощью приёмов. Приём у Набокова осуществляет преломление «призматических» лучей, а стиль есть совокупность этих приёмов. «Сам предмет, — пишет Набоков, — может быть грубым и отталкивающим, его изображение художественно выверено и уравновешено. Это и есть стиль». (ИЛ. 1997, № 11, стр. 206). Стиль, в понимании Набокова, это свойство формы, «искусство вышивки».

Своё понимание стиля как способа мышления раскрывает Набоков в статье о Гоголе. Подлинный сюжет «Шинели», с точки зрения Набокова, заключён прежде всего в стиле, во внутренней структуре, в совокупности приёмов этого трансцендентального анекдота. Стиль для Набокова это не только феномен языка, игра приёмов, это способ мышления, способ художественного сотворения мира. Мир Гоголя например, это «магический хаос». «В литературном стиле есть своя кривизна, как в пространстве, но немногим из русских читателей хочется нырнуть стремглав в гоголевский магический хаос». (В. Набоков. Лекции по русской литературе, стр. 127).

Характер литературных приёмов и их выбор у Набокова тесно связан с родовым сознанием, общим кодом отечественной культуры, её концептами, ментальностью. Эту причастность сам Набоков ощущал в «горькой роскоши»

оши своей русской словесной мощи». (Pro et contra. 1997, стр. 763). Обращая внимание на русскую специфику своих литературных приёмов, Набоков прежде всего отмечал «исключительную русскую поглощённость физическим движением и жестом», в частности в романе «Подвиг» (Pro et contra. 1997, стр. 70). Кинематографичность и скульптурность жеста набоковских героев — особая сфера для исследователя.

Функционирование приёма у Набокова восходит к его идее художественного творчества. В литературе Набокова привлекал не «общий смысл», не поток идей, а «неожиданные озарения», «прогалины», «раскрытие самых простых вещей в особенном блеске» (Набоков. Лекции по русской литературе, стр. 415). Художественное достоинство целого, считал он, зависит не от того, что сказано, а от блистательного сочетания, может, самих по себе маловыразительных частных, «...как в чешуйках насекомых красочный эффект зависит не столько от пигментации самих чешуек, сколько от их расположения и способности преломлять свет, так и «гений Гоголя» пользуется не основными химическими свойствами материи («подлинной действительностью» литературных критиков), а способными к мимикрии физическими явлениями, почти невидимыми частицами воссозданного бытия». (Набоков. Лекции по русской литературе. стр. 69). Искусство, по Набокову, есть обман, игра, особая оптика. Сотворение этого «обмана», призматическое преломление света — в этом и заключается функция литературных приёмов.

Отличительной особенностью стиля Набокова является насыщенность и демонстративность приёмов, и эволюция его творческого метода обнаруживает тенденцию к их формализации. Как заметил вышепротитированный В. Ходасевич и другие критики, Набоков не скрывает и не прячет свои литературные приёмы, а напротив всячески выставляет их перед читателем. И это является одной из главных его задач — показать, как функционируют

Функция литературного приёма в прозе Владимира Набокова. (Жданов В.Н. • Рягузова Л.Н.)

приёмы. В частности, приёмы авторского вмешательства в текст и варьирования сказываются в создании условных «воспоминательных» и «воображаемых» пейзажей. В романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» перечислены несколько способов изображения пейзажа, каким бы его хотел видеть автор. Описываются не сами ландшафты, а способы их изображения. В эстетической системе писателя пересматриваются понятия персонажа, темы, образа и, конечно, приёма. В его мире, как заметил Ю. Апресян, тема часто неотличима от образа, образ от приёма, а приём от персонажа. (Ю. Апресян. Избранные труды. Т. 2, 1995, стр. 655). Смысл «обнажения» приёма заключён в том, что сама «техника» оказывается носителем темы, эстетической концепции. У Набокова даже смерть может быть «всего лишь вопрос стиля, простой литературный приём, разрешение музыкальной темы», как пишет сам Набоков в предисловии к «Bend Sinister» (Pro et contra. 1997, стр. 81). Описание казни Цинцинната в «Приглашении на казнь» оказывается гротескной игрой в абсурдном гротескном мире. Палач тщательно готовил свою жертву. Народ ждал зрелища. Но вдруг... «Всё расползлось. Всё падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие осколки позлащённого гипса картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошёл среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». (В. Набоков. Собр. соч. Т. 4, стр. 130). Эта казнь всего лишь литературная игра автора. И далеко не всякий читатель способен принять правила этой игры, как впрочем и литературоведы, которые с усилием декодируют аллюзии текстов писателя, разгадывают криптографичность традиционных символов и знаков, значение биспациональности (т.е. выхода из телесной оболочки) героев, выделяют доминирующие приёмы мистификации, обмана, мимикрии. Романы В. Набокова обычно воспринимаются как тексты-загадки с изящными решениями.

Игровой приём нередко оказывается главным принципом организации художественного материала, как например в романе «Приглашение на казнь».

По наблюдению Н. Берберовой, основные литературные приёмы Набокова можно разделить на три группы: это «растворённые эпиграфы», «образы-гурии» и рифмо-ритмические приёмы. Растворённый в тексте эпиграф, это тот случай, когда эпиграфа нет, но он сквозит в каждой странице. Например это отсылка к Эдгару По в «Лолите». Образы-гурии — это большие образы, символы, метафоры, кочующие из произведения в произведение. У Набокова, например, это пушкинские реминисценции. Среди непосредственно набоковских образов можно выделить: миф страшной силы детских впечатлений, образ бабочки, символ шахматной игры или игра в теннис — все эти образы переходят из одного произведения Набокова в другое. (Pro et contro. 1997, стр. 298-299) Что касается ритмо-рифмического приёма, то его эффект достигается за счёт сочетания близких в звуковом отношении слов. Например «картина кисти крупного колориста».

В один ряд с рифмо-ритмическими приёмами можно поставить и всевозможные стилистические приёмы, к которым так часто любил обращаться Набоков. Это его бесчисленные каламбуры, самоирония, приёмы ложной этимологии, антономасия, анаграммирование, фонетическая игра со словом, звукоподражательные фамилии. (Например в «Защите Лужина» фамилия шахматиста Турати — по аналогии с названием шахматной фигуры) или приём смешения категорий цвета, звука в художественных определениях. («тёмное дно мысли», «басисто-багряные георгины»).

Художественный мир Набокова полон исчезновений, умолчаний, превращений, в нём герои, вещи, тексты маскируются, выдают себя за другое. Этим, наверное, и привлекал Набокова великий мастер иллюзорности — Н. Гоголь, в особенности его приёмы рождения героя из пустоты, из полосы света, из случайной ассоциации или словесного бунта. (Об этом говорит В.

Набоков в своей статье «Николай Гоголь»). Сам Набоков довольно разнообразно использует приём вхождения героя в текст, порой неожиданно: «Дарвин появился с комедийной точностью, сразу после этих слов, будто ждал за кулисами» (Роман «Подвиг»). Порой, особенно в ранних произведениях, герои, сказав одну фразу, сразу выпадают из рассказа (рассказ «Месть»), порой на мгновение приходят и «удаляются в туманную даль, откуда были вызваны прихотью пера» («Венецианка»). Иногда в результате переключения авторского сознания происходит выпадение героя за «край страницы», погружение в творческое воображение, например растворение Лужина в финале романа «Защита Лужина», который заканчивается фразой «Но никакого Александра Ивановича не было». А в ранних рассказах Набоков переход героев осуществлял с помощью метафоры. Например силой своего воображения герой рассказа «Венецианка» Симпсон «вступает» в картину («ноги вязнут, заплывают краской, картина засасывает»). Смысл искусства по Набокову в его постоянных переходах от художественной реальности к мнимой реальности действительности и наоборот. При этом с героями могут произойти любые метаморфозы: герой даже может превратиться в тень собственного прошлого или мелькать как кинематографическая тень. (Например в романе «Машенька»)

В романе «Камера обскура» приём воплощения героя в кинематографический образ или духовные метаморфозы героя становятся формой их нравственного разоблачения. Обольстительная и гибкая, скользкая и грубая Магда не может стать талантливой актрисой. Ей не дано воплотиться в образ. Искусство отторгает её. Критик Кречмар эстетически близорук, эта его духовная слепота потом переходит в физическую. В другом романе Набокова «Отчаяние» грубым олицетворением жизни, так и не воплотимым окончательно художественным замыслом Германа становится его «подобие», его двойник Феликс, который оказывается попросту

непереводимым в иной статус.

Самые разные литературные приёмы помогали Набокову тщательно продумать композицию своих текстов, особенно технику начала и конца («игра завязок и развязок»). Посредством тонко подготовленных ходов-приёмов он умел изумительно гладко и чисто переходить от темы к теме, часто создавая «кругообразный, замкнутый тематический рисунок» (Барбтарло. Призрак из первого акта. Звезда, 1996, № 11, стр. 142). И тут Владимир Набоков предпочитает самую широкую палитру композиционных приёмов: замыкания, инверсии, спирали, симметрические повторы и другие. Иногда движущим моментом композиционного построения текста становится тот или иной лейтмотив, и лейтмотивное строение текста создаёт круговую структуру романа, все части которого оказываются связанными бесчисленными переключками — тематическими, образными, чисто словесными. Учёный Ю. Апресян выделяет у Набокова по структуре организации текста «тексты-матрёшки», «тексты-сэндвичи», которые создают впечатление бесконечности набоковского мира. (Ю. Апресян. Избранные труды. Т. 2, стр. 665). При таком построении все вставные сюжеты оказываются равнозначными. В то же самое время нечто, на первый взгляд, значительное оказывается завуалированным, а менее значительное может выдвигаться на передний план.

Наверное, можно сказать, что в целом творческая эволюция Набокова завершается условным торжеством воображения и искусства над жизнью, благодаря умелой формализации и своеобразной «одухотворизации» литературных приёмов. Жизненный материал для Набокова служил лишь сырьём для его эстетической игры и художественного конструирования. С этой точки зрения, как заметил Ю. Левин, «Лолита» — не роман о мотельной Америке, «Защита Лужина» — не трагедия шахматиста, «Машенька» — не роман о русском Берлине, все эти романы об одном и том же — о «победе

Функция литературного приёма в прозе Владимира Набокова. (Жданов В.Н. • Рягузова Л.Н.)

художника над хаосом косной жизненной материи» (Ю. Левин. Вл. Набоков, 1998, стр. 286).

Подводя итоги, можно сказать, что такое изощрённое использование самых различных литературных приёмов на уровне их активной манифестации читателям не просто отвечало духу времени; и это была не только дань формализму или модернизму, — это прежде всего, на наш взгляд, выражало очень сложное духовное состояние самого писателя, оказавшегося по воле судьбы в зыбком и неясном мире реальности. У Набокова был счёт к этой реальности, поэтому он мстил этой реальности, как социально-исторической, так и литературной. Он уничтожал, опровергал, всячески пародировал эту реальность; он издевался над ней, разрушая и переворачивая её в своих творениях. Осуществить этот замысел без свободного и многофункционального использования литературных приёмов было бы весьма сложно.

Но можно ли во всём доверять Владимиру Набокову, величайшему писателю-фокуснику и иллюзионисту, который, очень может быть, лишь только делал вид, что открывает свою лабораторию литературных приёмов перед доверчивыми читателями и огромной толпой алчущих и жаждущих критиков и литературоведов? Кто знает, кроме самого Набокова, где спрятаны истинные смыслы его творений?

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996.
2. Анастасьев Н. Феномен Набокова. М., 1992.
3. Апресян Ю.Д. Роман «Дар» в космосе В.Набокова. // Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995.

4. Барабтарло Г. Призрак из первого акта // Звезда. 1996. № 11, стр. 142.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
6. Берберова Н. Набоков и его «Лолита». Сборник: Pro et contra. СПб, 1997, стр. 284-308.
7. Бицилли П. Сирин. «Приглашение на казнь». «Соглядатай». Париж, 1938 // Бицилли П. Избранные труды по филологии. М., 1996.
8. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.
9. Вейдле В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996.
10. Долинин А. Поглядим на арлекинов. Штрихи к портрету В. Набокова // Лит. Обозрение. 1998, стр. 5-14.
11. Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В. Собрание сочинений. 1990, Т. 1, стр. 3-32.
12. Жирмунский В.М. К вопросу о формальном методе // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста. М., 1997, стр. 125-128.
13. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Приёмы — Текст. М., 1996.
14. Левин Ю.И. Вл.Набоков. // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
15. Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов-на-Дону, 1996.
16. Медарач М. Владимир Набоков и роман XX столетия // Сборник: Pro et contra. СПб, 1997, стр. 454-476.
17. Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. МГУ. М., 1998.

18. Набоков В. Собрание сочинений в 4-Х томах. М., 1990.
19. Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
20. Набоков В. Комментарий к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999.
21. Набоков В. Г. Флобер. «Госпожа Бовари». Ф. Кафка. «Превращение» // ИЛ, 1997, № 11.
22. Владимир Набоков. Pro et contra. Сборник работ В.Набокова и о В. Набокове. СПб., 1997.
23. Набоковский вестник. Выпуск!. Петербургские чтения. «Дорн». 1998.
24. Набоковский вестник. Выпуск 2. «Дорн». 1999.
25. Полищук В. Жизнь приёма у Набокова // Pro et contra. СПб. 1997, стр. 815-829.
26. Струве Г. Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора русской литературы. Нью-Йорк, 1956.
27. Ходасевич В. О Сирине // Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк. 1954.
28. Фатеева Н.А. «Дар» Набокова // Русистика сегодня. 1996. № 2, стр. 66-88.
29. Шкловский В. Ход конём. М., — Берлин, 1923.
30. Boyd Brian. V. Nabokov. The Russian Years. Princeton University Press. 1991.
31. Connolly Julian. V. Nabokov's Early Fiction. Cambridge University Press. 1992.
32. Rampton David. Vladimir Nabokov. A critical Study of the Novels. Cambridge University Press. 1984.