



Пекка ТАММИ

Заметки о полигенетичности в прозе Набокова *

ВВЕДЕНИЕ

1. Настоящая работа посвящена рассмотрению проблемы, касающейся структурных особенностей художественных текстов и обозначаемой пишущими о подтексте теоретиками несколько тяжеловесным термином полигенетичность (см., например: Минц 1972; Ронен 1983; Смирнов 1985; Жолковский 1986).

Коротко говоря, данная проблема становится значимой при анализе таких художественных текстов, когда в отдельном сегменте текста актуализируется не один только подтекст (или один литературный источник), а целое множество источников. В этом смысле интертекстуальная связь между первичным текстом и его подтекстом может быть названа полигенетической, поскольку в подобном случае в порождении данного сегмента участвует не один, а большее количество источников.

Наши рассуждения иллюстрируются примерами из русско-и англоязычной прозы **Владимира Набокова**. В случае существования двуязычного варианта приводятся оба, так как в английские переводы своих написанных первоначально на русском языке текстов Набоков вводил много изменений, которые также существенны в аспекте изучаемой нами проблемы.

В качестве гипотезы мы утверждаем, что несмотря на то, что полигенетические связи никоим образом не характеризуют

* В основу статьи положен доклад, прочитанный на семинаре по авангарду, проведенном в Институте мировой литературы им. А. М. Горького в Москве 4—6 декабря 1991 года.

исключительно Набокова — или, более широко, модернизм вообще, — тем не менее можно в том необыкновенно систематическом методе, посредством которого этот автор применяет многочисленные подтексты, усмотреть особенности модернизма, к выделению которых в стиле Набокова мы и стремимся.

В заключительной части мы вкратце коснемся вопроса родового сходства Набокова с некоторыми из его собратьев — русских модернистов.

2. Сначала следует определить, что мы понимаем в контексте данной работы под понятием **подтекст**. Обратимся с этой целью к роману Набокова «Дар» (1937—8, 1952), переведенному затем им самим на английский язык под заглавием «The Gift» (1963).

В этом романе в основной текст вставлен другой текст. И вставленный текст, предположительно написанный героем романа, в свою очередь рецензируется критиком из романа, рецензия которого цитируется ниже. Критик, по имени Линева, пишет следующее:

The author writes in a language having little in common with Russian <...> he places solemn but not quite grammatical maxims in the mouths of his characters, like «The poet himself chooses the subjects of his poems, the multitude has no right to direct his inspiration» (Набоков 1963 : 287).

...поэт сам избирает предметы для своих песен, толпа не имеет права управлять его вдохновением (Набоков 1937—8, 1952/ 1975 : 338).

Бедный Линева!.. Процитированный русский отрывок происходит из незаконченного прозаического сочинения Пушкина «Египетские ночи» (1835), где поэт Чарский предлагает данную тему *improvvisatore*:

Вот вам тема <...> поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением (Пушкин 1969 (V): 159).

Этот маленький обман, примененный Набоковым по отношению к выдуманному им критику, составляет поучительный пример явления, обозначаемого теоретиками, изучающими подтекст, термином *автометаописание* (например, Тименчик 1975). Ошибка Линева (внутри романа) в прочтении вставленного пушкинского отрывка, как имеющего мало общего с русским языком, является поучительной, так как ее повторяют вне романа все те читатели, которые не знают цитаты или которые в общем не обладают культурной компетенцией, предполагаемой интертекстуальными стратегиями Набокова.

3. В изучении подтекстов Набокова нас интересуют, таким образом, именно те стратегии, которыми писатель мог пользоваться в игре с читательским культурным сознанием. Очевидно, это очень обширный предмет изучения, и вопрос полигенетических связей касается лишь одного специфического аспекта проблемы.

Другими словами, мы будем иметь дело с определенными примерами из прозы Набокова, при интерпретации которых читателю следовало бы не останавливаться после обнаружения одного источника («Египетские ночи» Пушкина), а перейти к поискам других возможных глубоко скрытых подтекстов.

Предлагаемые ниже заметки могут рассматриваться как лишь немного более чем призыв к более всестороннему изучению интертекстуальности в сочинениях Набокова, следовать которому автор настоящих строк собирается в самое ближайшее время. (См.: Тамми 1986а; 1989; 1990а)*.

ТИПОЛОГИЯ

4. Прежде чем идти дальше, было бы полезно разграничить две большие категории полигенетических связей. Это можно сделать на чисто структурной основе.

Пусть T_1 будет обозначать первичный текст и $T_2, 3 \dots n$ множество подтекстов, или вовлеченных источников.

Соответственно мы можем говорить о случаях, когда отдельный сегмент текста снабжен ссылками на соединенность двух или более обычно никак не связанных между собой подтекстов. Сокращенно это может быть обозначено так: $T_1 \rightarrow T_2 + T_3$. Варианты этого типа (**Тип I**) будут рассмотрены ниже в разделах 6—8.

Но мы также можем говорить о «подтексте в подтексте». В таком случае вставленные подтексты встречаются в пределах друг друга, и тем самым создается впечатление причинной, историко-литературной связи. Сокращенно: $T_1 \rightarrow T_2 \rightarrow T_3$. Этот тип (**Тип II**) будет рассмотрен ниже в разделах 10—11.

ТИП I: $T_1 \rightarrow T_2 + T_3$

5. Соединенные подтексты могут, очевидно, восходить к разным литературным источникам. Читая Набокова, мы обна-

* О теоретическом по преимуществу подходе к проблемам подтекста см.: Тамми, 1991.

руживаем случаи, когда (а) подтексты происходят из сочинений одного автора (скажем, Пушкина); но (б) подтексты могут, конечно же, происходить, что бывает довольно часто, из сочинений разных авторов; и (в) характерной стратегией Набокова является выбор подтекстов не только из сочинений разных авторов, но также из разных культурных и языковых контекстов (например, из русской и французской литератур). Проиллюстрируем теперь каждую из приведенных возможностей на примерах.

6. В первом случае, таким образом, первичный текст содержит цитаты из разных источников, взятых из творчества одного автора.

Такова ситуация в романе Набокова «Отчаяние» (1934), переведенном им самим впоследствии на английский язык под заглавием «Despair» (1966). В этом романе герой по имени Герман предпринимает разные попытки «бегства» из своей мрачной каждодневной действительности. Нет необходимости углубляться в фабулу в поисках деталей этого бегства, но что нас должно интересовать, так это то, что попытки героя характеризуются в тексте неоднократно ироническим цитированием стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора» (1834). Как указывает Набоков в своем предисловии к английскому изданию, стихи Пушкина в подлиннике адресованы его жене (Набоков 1966 : 9). Это делает более понятной тематическую мотивацию данных цитат, так как жена Германа, как и у Пушкина, оказалась отнюдь не верной мужу.

Вот типичный отрывок диалога между Германом и его женой (в ямбическом метре):

T1: «... There is no bliss on earth — there's peace and freedom, though...
An enviable lot long have I yearned to know. Long have I, weary
slave —»

«Come on, weary slave. We are dining a little earlier».

«... been contemplating flight...» (Набоков 1966 : 72)

«... а есть покой и воля, давно завидная мечтается мне доля. Давно,
усталый раб...»

«Пойдем, усталый раб. Мы должны сегодня раньше обедать».

«... замыслил я побег. Замыслил. Я. Побег...» (Набоков
1934/1936 : 60).

Русский и английский тексты несколько различаются, но в обоих случаях все же нетрудно разглядеть соответствующие пушкинские строки:

T2: На свете счастья нет, но есть покой и воля.
 Давно завидная мечтается мне доля —
 Давно, усталый раб, замыслил я побег
 В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

(Пушкин 1969 (I) : 376)

Это достаточно простой случай. Но, исходя из наших задач, мы хотели бы обратить внимание на следующий отрывок из англоязычной версии (не имеющий прямого соответствия в русском подлиннике):

T1: Long have I, weary slave, been planning my escape to the far
 land of art and the translucent grape (Набоков 1966 : 139).

Наиболее очевидным подтекстом является опять «Пора» Пушкина, где мы находим как усталого раба (weary slave), так и мотив побега (escape). Но данное стихотворение Пушкина не имеет какого-либо соответствия английской рифме: прозрачный виноград (the translucent grape).

Если же мы начнем перелистывать собрание сочинений Пушкина, то наткнемся по крайней мере на один возможный источник, который может быть рассмотрен в качестве вторичного подтекста (ТЗ). Сравни стихотворение Пушкина «Виноград» (1824):

T3: Мне мил и виноград на лозах,
 В кистях созревший под горой,
 Краса моей долины злачной,
 Отрада осени златой,
 Продолговатый и прозрачный,
 Как персты девы молодой.

(Пушкин 1969 (I) : 204)

Связь становится более вероятной, если вспомним, что стихотворение «Виноград» применено Набоковым в качестве источника двуязычной игры слов в его романе «Ada» (1969): «...the great bronze bowl with carved-looking Calville apples and elongated Persty $\Leftarrow$ персты > grapes» (Набоков 1969 : 252)Ч

Следовательно, мы можем сказать, что два пушкинских подтекста распределяются с особой симметричностью между двумя первичными текстами Набокова следующим образом (рис. 1):

7. Перейдем теперь к рассмотрению другого случая, когда подтексты восходят к двум разным авторам.

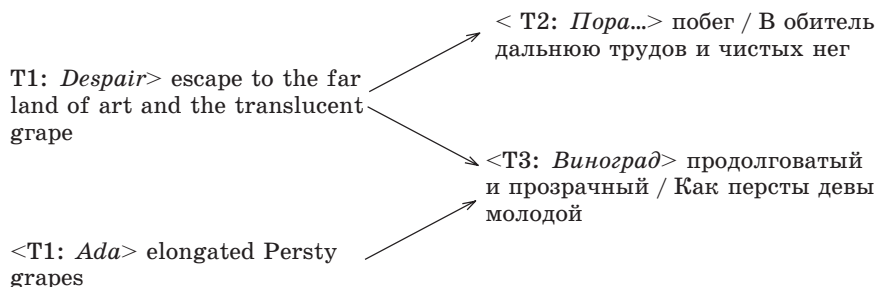


Рис. 1

Подобную альтернативу мы можем увидеть в коротком романе Набокова «Соглядатай» (1930), переведенном на английский язык под заглавием «The Eye» (1965). В самом конце романа герой видит сон об украденной табакерке. В этом сне персонаж по имени Хрущев обращается к видящему сон:

T1: «Yes, yes», said Khrushchov in a hard menacing voice. «There was something inside that box, therefore it is irreplaceable. Inside it was Vanya — yes, yes, this happens sometimes to girls... a very rare phenomenon, but it happens, it happens...» (Набоков 1965 : 98).

...в табакерке кое-что было <...> да, да, это иногда бывает с девушками, — очень редкое явление, — но это бывает, это бывает... (Набоков 1930/1938 : 74).

И, как видно, все это дублирует окончание гоголевского «Носа» (1835), где гоголевский повествователь убеждает своего читателя принимать фантастическую историю всерьез:

T2: ...во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают (Гоголь 1973 (I): 483).

Есть и другие связи с гоголевским подтекстом, устанавливаемые на протяжении всего романа Набокова (ср.: Тамми 1986б). Но опять-таки следует отметить, что это еще не все. Если мы взглянем более пристально в первичный текст Набокова, то увидим там еще и другие источники сна героя об украденной табакерке — или футляре (= box). В одном из первых эпизодов Романа «Соглядатай» герой рассказывает, как когда-то воспринимал двух мальчиков, вверенных ему:

T1: ...read<ing> <...> *The Double-Bass Romance* <and> feeling ashamed for <...> the poor author,

...читая <...> «Роман с контрабасом» <...> и чувствуя стыд <...> за бедного автора (Набоков 1930/1938 : 10).

«Бедным автором» является Чехов, раннее произведение (1886) которого «Роман с контрабасом» (ТЗ) можно считать прямым разъяснением. Разъяснением или нет, но ссылка хорошо мотивирована ее контекстом, если вспомнить этот особенный рассказ Чехова, его комическую фабулу, основанную именно на ситуации, когда девушка была спрятана в футляр/box (контрабаса, если быть точным) и затем украдена (ср.: Чехов 1974—82 (5) : 182—185).

Истории Гоголя и Чехова по существу не связаны. Лишь в новом контексте романа Набокова они сведены вместе для создания совершенно неожиданного тематического целого.

8. После этих примеров из русскоязычных сочинений Набокова можем перейти к случаям, когда соединяемые подтексты взяты из разных культурных и языковых контекстов. Такая межкультурная игра, конечно же, предъявляет больше требований к компетенции читателей.

Это характерный для Набокова способ построения текстов, особенно в поздней прозе писателя. Наш следующий пример взят из романа «Ada» (опубликован в 1969 году).

После того как герой Ван Вин разорвал в припадке ревности алмазное ожерелье Ады, происходит следующий обмен репликами:

Т1: «...at the worst we shall live quietly, you as my housekeeper, I as your epileptic, and then, as in your Chekhov, «we shall see the whole sky swarm with diamonds». «Did you find them all. Uncle Van?» she inquired (Набоков 1969 :193)².

К несчастью, нет (хотя и следовало быть) русского перевода «Ada». Но все же при знании данных текстов можно легко увидеть, что английский текст восходит к известному монологу из финала пьесы Чехова «Дядя Ваня» (1897). Как Ада и Ван(я), так и чеховская Соня хотят увидеть «the whole sky swarm with diamonds» *.

Т2: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах» (Чехов 1974—82 (XIII): 116).

Но в то время как доминантный подтекст здесь явно взят из Чехова, все же мотив алмаз/diamond вызывает в «Ada» одно-

* все небо в алмазах (англ.) — Ред.

временно множество межкультурных ассоциаций. Заметим, что алмазы из ожерелья Ады могли бы быть распределены на несколько заслуживающих внимания групп.

Ван Вин также:

T1: calmly quoted the puchline from Mile Lariviere's famous story:
«Mais, ma pauvre amie, elle était fausse» (Набоков 1969: 190)³.

Сравни *La pauvre* (1884) Мопассана:

T3: «Oh! ma pauvre Mathilde! Mais la mienne était fausse»
(Мопассан 1956 : 462)*.

Мопассановская фабула перенесена в «*La Rivière de Diamants*»**, предположительно изданный в 1884 году гувернанткой Ады «*Mile Lariviere*» под псевдонимом «*Guillaume de Monparnasse*» (Набоков 1969 : 194). Ее однажды спутали с «*Mile Larapure*» (Набоков 1969 : 87), и двуязычную игру слов можно впоследствии обнаружить в романе, когда Ада опять носит «<a> river of diamonds» (Набоков 1969 : 417).

Чехов и Мопассан сведены в «*Ada*» вместе при помощи прямого цитирования, но это еще не все. T4 = «*Madame Bovary*» (1856) Флобера. Имя гувернантки Ады отсылает нас косвенно еще к врачу «*Dr. Lariviere*», ухаживавшему за умирающей Эммой в конце романа Флобера. Эта связь опять мотивируется посредством многих других ссылок на флоберовский подтекст в «*Ada*». (О некоторых из них см.: Тамми 1981.)

И мы хотели бы добавить — «*with a mad scholar's quiet smile*»*** (Набоков 1969: 63) — что комплекс подтекстов имеет еще (по крайней мере) один пласт. Есть богатая сеть аллюзий в «*Ada*» на поэму Лермонтова «*Демон*» (1841). Ван Вин обнаруживает «*allusions to his father's volitations and loves in <...> Lermontov's diamond-faceted tetrameters*» (Набоков 1969 : 171). Имя отца Ван'а — Демон (*Dementius*) Вин (Набоков 1969 : 4)⁴. И игра в алмаз/diamond почти раскрыта в следующем отрывке:

T1: Demon had dyed his hair a blacker black. He wore a diamond ring blazing like a Caucasian ridge. <...> A temporary Tamara, all kohl, kasbek rouge, and flamingo-boa, could not decide what would please

* О, моя бедная Матильда! Но мое ожерелье было поддельным! (фр.). — *Ред.*

** «Бриллиантовое ожерелье» (фр.). — *Ред.*

*** С тихой улыбкой безумного ученого (англ.). — *Ред.*

her daemon lover more — <...> Van <...> could not stand her
Caucasian perfume. Cranial Maza, seven dollars a bottle
(Набоков 1969: ISO)⁵.

Т5: И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял.

(Лермонтов 1969 (II) : 414)

Таким образом, грань алмаза Лермонтова трансформируется в Granial Maza. В то же время подлинная фраза Чехова «все небо в алмазах» совершенно неожиданно сливается с подражаниями из Мопассана, Флобера и Лермонтова в какой-то особой трехязычной игре слов:

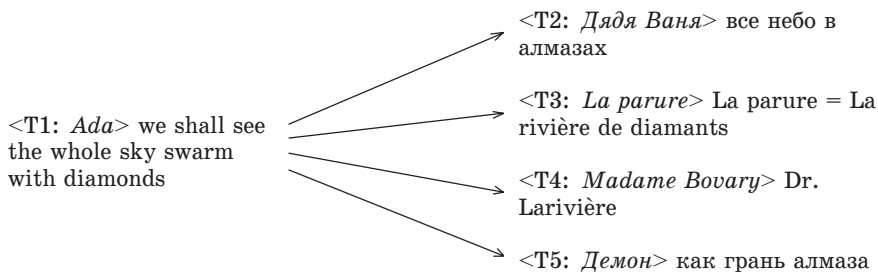


Рис. 2

ТИП II: T1 → T2 → T3

9. Мы рассмотрели сейчас несколько примеров полигенетичности в действии. Последние примеры приведены для иллюстрации второй большой категории множественности подтекстовых связей.

Как мы помним, второй тип включает такие случаи, когда вовлеченные подтексты, в свою очередь, содержат подтексты («подтекст в подтексте»). Другими словами, по крайней мере в данном случае создается впечатление, что между вовлеченными в первичный текст источниками существуют прямые генетические или причинные связи.

Занимающиеся проблематикой подтекста теоретики обсуждают данный вопрос главным образом в связи с русской пост-

символистской поэзией. Показано, например, что Осип Мандельштам систематически пользуется механизмом, как пишет один из теоретиков, «различения поэтических образов по их источнику» (Ронен 1983 : 62—63). Мы можем, например, обнаружить в тексте Мандельштама аллюзию на стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». В то же время аллюзия делает явным применение подтекста самим Лермонтовым — стихотворения Генриха Гейне «Der Tod, das ist die kühle Nacht» (Ронен 1983 : 62—63; ср. похожую цепь Мандельштам → Вячеслав Иванов → Тютчев в: Тарановский 1976 : 101—102, 163).

10. Нам кажется, что Набоков играет также вполне систематически с причинными, историко-литературными связями.

Стратегия эта применяется Набоковым, например, для раскрытия заимствований Достоевского из предшествующей русской литературы. Как хорошо известно, Набоков не был поклонником Достоевского (ср. его замечание, что «not all Russians love Dostoevski as much as Americans do» * <Набоков 1973 : 42>). Следовательно, закономерно, что «Отчаяние» (рассмотренное выше в разделе 6) — явно наиболее близкий к Достоевскому роман писателя — превращается в изображение зависимости Достоевского от других, особенно от Гоголя.

Например, когда Герман ищет подходящее заглавие для своего сочинения:

T1: ...assuredly I *had* at one time invented a title, something beginning with «Memoirs of a —» of a what? I could not remember, and anyway, «Memoirs» seemed dreadfully dull and commonplace (Набоков 1966 : 211).

...мне казалось, что я какое-то заглавие в свое время придумал, что-то начинавшееся на «Записки...» — но чьи записки, — не помнил, — и вообще «Записки» ужасно банально и скучно (Набоков 1934/1936 : 192).

Тут можно видеть игру часто обсуждаемым историками литературы долгом Достоевского Гоголю (например, Тынянов 1921/1975). Соответственно, T2 = «Записки из подполья» (1864) — переименованный Набоковым сардонически в «Memoirs from a Mousehole» (вместо принятого английского заглавия «Notes from the Underground») в его лекции по Достоевскому (Набоков 1981 : 115). И T3 = «Записки сумасшедшего» (1834).

* Не все русские любят Достоевского так сильно, как американцы (англ.). — *Ред.*

Можно добавить, что причинные связи между «Записками» Гоголя и Достоевского раскрываются самим Достоевским, когда он заставляет своего подпольного мемуариста открыто рассуждать о своем гоголевском предшественнике, помещенном в сумасшедший дом «в виде “испанского короля”» (Достоевский 1956—8 (IV): 171).

11. По существу аналогичную связь можно увидеть в следующем примере:

T1: «Mist, vapor... in the mist a chord that quivers». No, that's not verse, that's from old Dusty's great book, *Crime and Slime*. Sorry: *Schuld and Suhne* (Набоков 1966 : 187).

«Дым, туман, струна дрожит в тумане». Это не стихок, это из романа Достоевского «Кровь и слюни». Пардон, «Шульд унд Зюне» (Набоков 1934/1936 : 169).

Герман здесь опять рассуждает о собственных литературных достижениях. Сравнить это можно с «Преступлением и наказанием» (1865—6), где следователь Порфирий Петрович оценивает достижения Раскольникова:

T2: «Дым, туман, струна звенит в тумане. Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния» (Достоевский 1956—8 (V) : 471).

В последней фразе можно также обнаружить источник набоковского заглавия: «Отчаяние». В другом месте Герман привлекает внимание тем, что имеет «grotesque resemblance to Rascalnikov» (Набоков 1966: 199), «карикатурное сходство с Раскольниковым» (Набоков 1934/1936: 181). Но сам Достоевский использовал уже другой источник, который в свою очередь заключается в «Записках сумасшедшего» Гоголя:

T3: ...сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане (Гоголь 1973(1): 597).

Набоков → Достоевский → Гоголь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

12. В заключение мы хотели бы более широко (хотя и коротко) истолковать мотивацию подобных стратегий в контексте модернистской поэтики Набокова.

13. С одной стороны, стратегия полигенетичности у Набокова, и с таким же успехом у других авторов, способствует созданию эффекта «культурного синтеза» (термин Мейер 1988)*.

Во всеобщих поисках синтеза можно увидеть отличительную черту модернистских писателей начиная с Белого и Джойса (ср., например, Песонен 1987). Мы хотели бы отметить, что в текстах Набокова могут также переплетаться разные культурные контексты. Это хорошо согласуется с его публично высказанной точкой зрения, в соответствии с которой в искусстве нет жестких культурных или национальных границ. («The writer's art is his real passport» ** (Набоков 1973 : 63). Такой космополитический акцент Набоков делает чаще в поздних романах, например, в «Ada».

14. Но этим дело еще не ограничивается. Во всем написанном Набоковым существует явный элемент игривости, и игра со многими источниками тоже мотивируется известным представлением об искусстве как «обмане». То есть каждый читатель, довольствующийся при декодировании аллюзий Набокова раскрытием одного-единственного источника, постоянно оказывается в опасности быть обманутым автором.

Набоков часто упоминал о задаче художника скрывать вещи от своего читателя, для того чтобы обеспечить ему радость открытия новых пластов значения. Например, в своих воспоминаниях «Speak, Memory» (1951) — «Другие берега» (1954) — он определяет свою собственную художественную стратегию, когда рассуждает:

...something in a scrambled picture — Find What the Sailor
Has Hidden — that the finder cannot unsee once it has been seen
(Набоков 1951/1966: 311).

...как на загадочных картинках, где все нарочно спутано
(«Найдите, что Спрятал Матрос»), однажды увиденное не может
быть возвращено в хаос никогда (Набоков 1954 : 266).

В романе «The Gift»/«Дар» он вновь высказывает представление о сокрытии вещей от читателя в следующих словах:

* Исследование Мейер содержит много ценных наблюдений о полигенетичности у Набокова (без применения соответствующего теоретического аппарата), о некоторых запутанных проблемах в этой полезной работе см.: Тамми 19906.

** Подлинный паспорт художника — его искусство (англ.). — *Ред.*

Everything had acquired a sense and at the same time everything was concealed. Every creator is a plotter (Набоков 1963 : 165).

Все было осмыслено, и вместе с тем все было скрыто. Всякий творец — заговорщик (Набоков 1937—8, 1952/ 1975 : 193).

И в своем романе «Bend Sinister» ((1947) не переведен на русский язык) он пишет о радости открытия, утверждая, что:

... the glory of God is to hide a thing and the glory of man is to find it (Набоков 1947/1972 : 94)⁶.

Несомненно, эти утверждения говорят о чем-то важном в поэтике Набокова. Но в то же время они типичны для модернистской поэтики вообще. Мы хотели бы подчеркнуть, что модернисты — современники Набокова, например, Марина Цветаева, говорили похожее о радости открытия, вызванной скрытыми значениями: «несравненная радость открытия в сокрытии» (цит. по: Тарановский 1976: 4 и 136). Мандельштам же подчеркивает «слезы радости, настоящей радости узнавания» («Слово и культура (1921) в: Мандельштам 1971 (II) : 226).

Такие параллельные утверждения симптоматичны. Ибо между набоковскими стратегиями и модернистами типа Цветаевой, Мандельштама и других существует множество родственных связей. В заключение мы хотели бы напомнить, что эти родственные связи заслуживают дальнейшего изучения*.

Перевод с английского
Пеетер Торон

ЛИТЕРАТУРА

- Гоголь 1973: *Гоголь Н. В. Сочинения* в двух томах. М., 1973.
Достоевский 1956—8: *Достоевский Ф. М. Собр. соч.*: В 10 т. М., 1956—1958.
Жолковский 1986: *Zholkovsky A. Writing in the Wilderness. On Brodskij and a Sonnet // Slavic and East European Journal* 30: 3 (1986).

* В своей оценке аналитического метода Тарановского Левинтон и Тименчик (1978 : 207) уже выделили «цитатную арлекинаду» Набокова в качестве объекта того варианта подтекстового подхода, который применялся до этого для анализа творчества поэтов типа Мандельштама. Изложенные выше заметки являются попыткой применения этого внушения в сфере практического анализа.

- Левинтон, Тименчик 1978: *Левинтон Г.А., Тименчик Р.Д.* Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // *Russian Literature* 6: 2 (1978).
- Лермонтов 1969: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1969.
- Мандельштам 1971: *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 3 т. New York, 1971.
- Мейер 1988: *Meyer P.* Find What the Sailor Has Hidden. Vladimir Nabokov's «Pale Fire». Middletown, 1988.
- Минц 1972: *Минц З. Г.* Блок и Гоголь // *Блоковский сборник*. 2 (1972).
- Мопассан 1956: *Maupassant, Guy de.* Contes et nouvelles. Paris, 1956.
- Набоков 1930/1938: *Набоков В. (= В. Сирин).* Соглядатай. Paris, 1938.
- Набоков 1934/1936: *Набоков В. (= В. Сирин).* Отчаяние. Berlin, 1936.
- Набоков 1937—8, 1952/1975: *Набоков В.* Дар. Ann Arbor, 1975.
- Набоков 1947/1972: *Nabokov V.* Bend Sinister. London, 1972.
- Набоков 1951/1966: *Nabokov V.* Speak, Memory. An Autobiography Revisited. New York, 1966.
- Набоков 1954: *Набоков В.* Другие берега. New York, 1954.
- Набоков 1963: *Nabokov V.* The Gift / Translated into English by Michael Scammell and Dmitri Nabokov in collaboration with Vladimir Nabokov. London, 1963.
- Набоков 1965: *Nabokov V.* The Eye / Translated into English by Michael Scammell and Dmitri Nabokov in collaboration with Vladimir Nabokov. New York, 1965.
- Набоков 1966: *Nabokov V.* Despair / Translated into English by Vladimir Nabokov. London, 1966.
- Набоков 1969: *Nabokov V.* Ada or Ardor. A Family Chronicle. London, 1969.
- Набоков 1973: *Nabokov V.* Strong Opinions. New York, 1973.
- Набоков 1981: *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature / Edited by Fredson Bowers. New York, 1981.
- Песонен 1987: *Pesonen P.* Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Bely in romaanista Peterja sen aatetaustasta. Helsinki, 1987. (*Slavica Helsingiensia*, 1. 2.)
- Пушкин 1969: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1969.
- Ронен 1983: *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983.

- Смирнов 1985: *Смирнов И. П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). Wien, 1985. (Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 17.)
- Тамми 1981: *Tammi P.* Some Remarks on Flaubert and Ada // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 7 (1981).
- Тамми 1986a: *Tammi P.* Invitation to a Decoding. Dostoevskij as Subtext in Nabokov's "Priglasenie na kazn" // Scando-Slavica. 32 (1986).
- Тамми 1986b: *Tammi P.* A Nosological Note on «The Eye» // The Nabokovian. 17 (1986).
- Тамми 1989: *Tammi P.* Three Double-Bottomed Allusions in «Pale Fire», «Ada», «Priglasenie na kazn» // The Nabokovian. 23 (1989).
- Тамми 1990a: *Tammi P.* Seventeen Remarks on Poligeneticnost' in Nabokov's Prose // Studia Slavica Finlandensia. 7 (1990).
- Тамми 1990b: *Tammi P.* Review of Мейер 1988 // The Russian Review. 49: 2 (1990).
- Тамми 1991: *Tammi P.* Text, Subtext, Intertext. On Applying Taranovsky's Analytic Method (with Examples from Finnish Poetry) // Semiotica. 87 (1991).
- Тарановский 1976: *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. Cambridge 1976.
- Тименчик 1975: *Тименчик Р. Д.* Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. 4: 10/11 (1975).
- Тынянов 1921/1975: *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь. Letchworth, 1975.
- Чехов 1974—82: *Чехов А. П.* Поли. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1982.

