

УДК 801.73

**НАБОКОВСКИЙ ДИСКУРС ПРОЗЫ О. СЛАВНИКОВОЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ОДИН В ЗЕРКАЛЕ» И «БЕССМЕРТНЫЙ»)**

© 2017 г.

О.Ю. Осмухина

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, Саранск

osmukhina@inbox.ru

Поступила в редакцию 28.08.2015

Анализируется преломление набоковского опыта в творчестве О. Славниковой. Автор статьи использовал сравнительно-исторический и целостный метод анализа литературного произведения. Установлено, что нарративный эксперимент Набокова с голосами персонажей и нарраторов продолжен О. Славниковой в романе «Один в зеркале». Как и в набоковской прозе, в романе О. Славниковой декларируется «деланность» текста, фикциональность художественной реальности посредством введения прототипов главных героев, мотивов двойничества и зеркальности. Набоковская тема тотального одиночества, самоубийства, реализуемая в «Приглашении на казнь», наследуется в романе «Бессмертный». Главный герой в «Бессмертном» и Цинциннат в «Приглашении на казнь» живут в вымышленной реальности, в окружении «ненастоящих» вещей, где обретение свободы возможно лишь в смерти, в преодолении границы бутафорского мира.

Ключевые слова: дискурс, мотив, традиция, образ, В. Набоков, О. Славникова.

Общеизвестно, что виртуозная в стилистическом, повествовательном отношении проза В.В. Набокова явилась своего рода «ориентиром» для жанровых, стилевых, нарративных экспериментов последующего поколения писателей. Ничуть не умаляя самобытности отечественных писателей рубежа XX–XXI вв., мы полагаем актуальным выявление в их прозе набоковских приемов и реминисценций, поскольку они, на наш взгляд, явились для прозаиков-постмодернистов, опиравшихся на достижения предшественников, одним из способов эстетического освоения реальности. Как справедливо отмечал Ю.М. Лотман, именно «раскрытие цитат и реминисценций не только способствует пониманию отдельных мест текста, оно раскрывает также сознательную или бессознательную ориентацию автора на ту или иную культурную традицию» [1, с. 133].

Замечание это в случае с литературой постмодернизма и ее интертекстуальной связью с набоковским наследием особенно актуально, поскольку, во-первых, вся постмодернистская проза по отношению к предшествующему наследию «вторична», а во-вторых, именно Набоков безоговорочно считается «предтечей отечественного постмодерна» [2, с. 52], что, разумеется, делает весьма продуктивным и небезынтересным выявление набоковских «претекстов» того или иного постмодернистского произведения. Это касается не только «Укуса ангела» П. Крусанова, где при создании романа «альтернативной истории» интертекстуальные связи с «Адой» лежат на поверхности,

или же пародирования «Лолиты» в «Палисандрии» Саши Соколова, романов В. Пелевина («Священная книга оборотня», «Ампир-V»), А. Битова («Преподаватель симметрии»), где, равно как и в набоковских романах, демонстрируется игровой подход к тексту, проявляющийся в обнажении авторской роли в литературной конструкции [3, с. 49–52; 4, с. 200–210], но и прозы О. Славниковой.

Именно О. Славникова в своих романах воспроизводит набоковский повествовательный дискурс. Оговоримся, что многие исследователи, отмечая стилистическое мастерство писательницы, указывают на сложность сравнений, метафор в ее прозе и полагают, что подобные стилистические «изыски» и нарративные эксперименты есть свидетельство генетической связи ее прозы с творчеством В.В. Набокова. По словам М. Амусина, интерес исследователей к обнаружению творческих сходжений и параллелей прозы Славниковой и Набокова обусловлен собственно авторским признанием, а также «рядом почти дословных, хоть и раскавыченных, цитат» [5, с. 207]. Е. Болотник, созвучно М. Амусину, указывает, что своего читателя О. Славникова «захватывает романничностью стиля, близкого к В. Набокову» [6]. С. Чупринин вообще называет писательницу «Набоковым, только женского рода» [7].

Действительно, сходство стилистической манеры В. Набокова и О. Славниковой очевидно: это и автономность художественного текста, его приоритет по отношению к «действительно-

сти» как основа конструирования разных планов реальности, и нарративный эксперимент. Так, роман «Один в зеркале» открывается эпиграфом из набоковского «Приглашения на казнь» («Итак – подбираемся к концу»), который подчеркивает нарушение последовательности сюжетного развертывания: история героев Славниковой началась давно, однако нарратор начинает повествование с его финала. Неожиданно в середине второй главы нарратор вводит других персонажей, которые якобы жили на самом деле и являются прототипами главных героев: «История, которую я собираюсь рассказать, случилась в действительности – с людьми, мало мне знакомыми и не сумевшими выразить собою суть произошедшего. Собственно, так они все и восприняли: как совершенно чужое, но свалившееся почему-то на них. Женщина, названная Викой, была лет примерно на десять старше героини, имела толстый нос-грибок и страшноватые навывкате глаза под нарисованными тоненькими бровками; мужу она изменяла спокойно, со знанием дела <...> существовал, разумеется, и псевдо Антонов. Человек как все, кандидат упраздненных ныне наук, тоже пытавшийся продавать не то мануфактуру, не то растительное масло, он запомнился единственно способностью подолгу стоять на ногах позади спокойно сидящих и что-то обсуждающих людей: внешность его при этом терялась совершенно, и дело, по которому он явился, для большинства оставалось неизвестно [8, с. 10–11].

Открывая повествование, нарратор четко разделяет персонажей и их прототипов: «Кажется, я наконец понимаю, чем реальный человек отличается от литературного героя. Человека можно встретить и разглядеть, но ничего нельзя увидеть его настоящими глазами: когда я пытаюсь представить что-нибудь от имени псевдо-Антонова или псевдо-Вики, в моих глазах темнота» [8, с. 14–15]. Этим разделением будто нарочито подчеркивается то, что происходящее носит фикциональный характер. Кстати, фигура нарратора здесь, равно как и в прозе В. В. Набокова (достаточно вспомнить «Защиту Лужина», «Дар», «Истинную жизнь Себастьяна Найта»), принципиальна: мысли, диалоги, переживания героев пересказываются или описываются именно нарратором.

Далее повествование у Славниковой приобретает странную форму: нарратор начинает описывать события, которые происходили с героями до того, как они были введены в сюжетное развертывание. Несмотря на то что для описания всего происходящего потребуется лишь небольшой абзац, повествователь растягивает его, разветвляя сюжеты, акцентируя

внимание и замедляя повествование на наиболее интересных происшествиях. По словам М. Амусина, «повествовательная стратегия замысловата: вся история бегло излагается с начала и почти до конца, а потом начинается прокрутка пленки заново, с ускорениями и замедлениями, скачками и возвратами, ответвлениями, сменой фокусировки» [5]. Таким образом, равно как и в набоковской прозе, в романе О. Славниковой декларируется «сделанность», сочиненность текста, фикциональность художественной реальности.

Ключевым мотивом в романе О. Славниковой является мотив двойничества, который тесно связан с зеркальностью. Общеизвестно, что зеркало определяется как порождающее искажения (кривые зеркала), абберрации: отражение не совпадает с образом, недостоверно либо поверхностно. Зеркало – своего рода механизм для воплощения онтологических и гносеологических представлений: зеркало разделяет отраженный и отражаемый миры, внешнее сходство которых мнимо, зазеркальный мир оказывается отнюдь не идеальным, но реальностью «со знаком минус» [9, с. 35]. Отражаясь в зеркале, персонаж чувствует, что все это не настоящее, а всего лишь вымышленная реальность, которую создал для него автор: «Все-таки эта симметрия существовала и делала другую половину офиса как бы не вполне реальной, словно это было отражение в зеркале, где каждому человеку по эту сторону зеркального стекла уже соответствовал двойник» [8, с. 20]. У Славниковой зеркало стоит между героями, что порождает недостоверность их восприятия окружающего мира. И в этом отношении роман О. Славниковой также вполне сопоставим с прозой В. В. Набокова: «зеркальность» – характерная черта набоковской поэтики: мир, отраженный в других, предметы и люди, предстающие в искаженных отражениях, не раз появлялись в творчестве писателя, например, Гумберт–Куилти в «Лолите».

Мотив двойничества у О. Славниковой пронизывает весь роман, начиная с откровения нарратора о том, что на самом деле у главных персонажей романа есть прототипы, то есть они являются двойниками реально существующих людей: «Литературный герой прозревает вдруг, имея при себе, будто нераспакованный багаж, собственное прошлое и будущее: там, в этих двух увесистых чемоданах, может оказаться нечто совершенно лишнее, не его размера и цвета, нечто от его прототипов, приходящихся ему как бы дальними родственниками» [8, с. 15]. И здесь очевидна параллель с набоковским творчеством: в рассказах и романах В. В. Набокова мотив двойничества находит

своё воплощение в раздвоении сознания главных героев. Герой начинает воспринимать свою сущность как раздваивающуюся, он становится «другим для других», свое бытие он начинает воспринимать как «не-бытие» («Удар крыла», «Венецианка», «Соглядатай», «Terra incognita», «Машенька», «Приглашение на казнь»). Набоковский герой начинает выделять из своего внутреннего мира несколько «других» личностей, отличающихся от него мировоззрением, внешностью, которые впоследствии начинают самостоятельную жизнь. Воплощение двойничества в романе О. Славниковой практически аналогично, с той лишь разницей, что ее герои «нарочито условны», чему способствует введение в текст дополнительно описанных прототипов героев с их очевидными «внешними» отличиями от героев художественной реальности. Поскольку нет никакой уверенности в соответствии этих описаний действительно существующим личностям, то этот прием направлен скорее всего на то, чтобы маркировать принципиальную «параллельность» двух реальностей: текстуальной (фикциональной) и жизненной (подлинной).

Так, Антонов постоянно ощущает всю нереальность происходящего, будто знает, что является персонажем романа: «Улица с автомобилями, будучи двойным потоком зеркал, буквально размывала Антонова на множество угловатых и растянутых частей, оставляя только ужас, что, пока он медлит, Вика убежит или обернется афишей, будкой с абонементом, любым вертикальным, подходящим по цвету пятном. Может быть, Антонов чувствовал в улицах с автомобилями какую-то знобящую подсказку относительно будущего; собственное несуществование странно обостряло восприятие реальности, включая постоянное движение над головой, где высокие облака, будто улитки с чудовищно сложными раковинами на спине, волочились и пятнали зубья полуразрушенных домов» [8, с. 78].

Пространство в романе О. Славниковой делится на реальное (подлинное) и фикциональное (вымышленное). В реальном живут настоящие Вика и Антонов, а в художественном, настоящем существуют лишь выдуманные персонажи. Нарратор постоянно подчеркивает, что все пространство, вся обстановка и окружение так же нереальны, как и сами герои, являющиеся двойниками настоящих вещей, в связи с чем нарратор лексически утрирует фикциональность мира, описывая его как *декорацию, аттракцион, конструкцию, театр, компьютерную игру*. Например: «Кажется, что пристроенные к фасаду мраморные сенцы с вывеской

“КОМПАНИЯ ЭСКО” и есть вся компания ЭСКО – декорация, аттракцион, временное украшение для какого-то городского праздника» [8, с. 16]. Или: «Антонов снова очнулся в тех же самых комнатах, схематичных и знакомых, будто некий уровень компьютерной игры, где симметрия была только одной из замаскированных ловушек и где его только что убили из непонятного оружия» [8, с. 22].

В романе О. Славниковой «Бессмертный» также прослеживаются некоторые параллели с набоковским творчеством. Прежде всего, сходны образы главных героев «Бессмертного» и «Приглашения на казнь». Их связывают вымышленная реальность и их онтологическое одиночество. И тот, и другой невероятно одиноки, ведь все в их мире было фальшью, разыгранным спектаклем. Они были обречены на одиночество, дабы сохранить свою внутреннюю свободу. Например, вместо ненастоящих разговоров, Цинциннат у Набокова сам для себя выбирал одиночество: «Пускай одиночество в камере с глазком подобно ладье, дающей течь. Все равно, – он заявил, что хочет остаться один, и поклонившись, все вышли» [10, с. 177]. Но он был одинок не только в камере: «С ранних лет, чудом смекнув опасность, Цинциннат бдительно изощрялся в том, чтобы скрыть некоторую свою особость. Чужих лучей не пропуская, а потому, в состоянии покоя, производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов» [10, с. 179].

История Алексея Афанасьевича обытовляется и переносится в контекст повседневности: из-за тяжелой болезни он вынужден проводить дни в постели практически в полном одиночестве. Приемная дочь навещает его лишь ради того, чтобы узнать, принесли ли пенсию, при этом не обращая никакого внимания на «бессмертного», а его жена удовлетворяет лишь его физиологические потребности в пище, питье и т.п. Она бывала у него лишь только тогда, когда это было действительно нужно, но даже в эти редкие моменты стеснялась с ним разговаривать: «Нина Александровна часто стеснялась с ним говорить: получалось, будто сама с собой или, хуже того, с кошкой или собакой. При ограничениях, наложенных дочерью, всякую фразу, прежде чем произнести, следовало составлять в уме; иногда Нина Александровна начинала бойко и весело, прямо с порога, но вдруг забывала какое-нибудь слово, сразу забывала все остальное, краснела и путалась, точно

уличенная во лжи, – в результате у нее осталось все меньше и меньше слов» [11, с. 67].

Родные скрывают от Алексея Афанасьевича реальность и воссоздают для него бутафорское брежневское время: «Это была идея Марины, чтобы Алексей Афанасьевич не знал о переменах во внешнем мире и пребывал все в том же времени, в каком его свалил негаданный инсульт. “Мама, сердце!” – убеждала Марина, немедленно смекнувшая, что это лежачее тело, как бы ни было оно обременительно, потребляет много меньше, чем дает» [11, с. 10]. На пенсию ветерана жила вся семья, и нельзя было допустить, чтоб хоть что-то негативно влияло на здоровье «бессмертного». Очевидно, подобная фальшь имела вполне конкретную цель, но Афанасий Афанасьевич не замечал всего этого, поскольку все свое время он тратил на подготовку к самоубийству, дабы покончить с так надоевшим за мучительно долгие четырнадцать лет «бессмертием».

И здесь очевидна параллель с романом В.В. Набокова «Приглашение на казнь». Цинциннат также живет в вымышленной реальности. Его окружают не живые, настоящие люди, а их жалкое подобие. Соответственно жизнь в набоковском романе предстает спланированным спектаклем. Реальность в «Приглашении на казнь» состоит из всевозможных клише. После объявления приговора Цинцинната помещают в громадную мрачную крепость на вершине холма, вокруг основания которой «с дурной живописностью» обвивалась дорога. Первый литературный штамп: «замок Иф А. Дюма-отца несокрушимой громадой стоит посреди беспокойного писательского моря», и если есть романтический замок, должны быть и другие атрибуты уединения сотен литературных узников – высокое зарешеченное окно, кувшин с водой и, конечно же, паук. Цинциннат обнаруживает и решетку, и паука («официального друга заключенных»), и «глиняный кувшин с водой на дне, поивший всех узников мира». Но клише эти в романе пародируются: решетка легко выбивается концом метлы, а паук, «...сделанный грубо, но забавно, <...> состоял из круглого плюшевого тела, с дрыгающими пружинковыми ножками, и длинной, тянувшейся из середины спины, резинки, за конец которой его держал на весу Роман, поводя рукой вверх и вниз, так что резинка то сокращалась, то вытягивалась, и паук ездил вверх и вниз по воздуху» [10, с. 325]. Такими же муляжами оказываются и другие вещи, окружающие главного героя. Цинциннат натывается на «идиллическую скамейку, на которой три шутника оставили три аккуратные кучки (уловка)» [9, с. 224]. Окно в тюремном коридоре – всего лишь подобие окна. Вид на Тамарины

сады – намалеван в мутно-зеленых тонах. И брат Марфиньки дарит герою вазу с «ярко сделанными из воска фруктами» [10, с. 231].

Как в «Приглашении на казнь», так и в «Бессмертном» вещи, окружающие героя, знаменуют ненастоящий, «сделанный», искусственный мир. В обоих романах символом эфемерной реальности становятся, например, часы: они не показывают реального времени, будто бы времени вообще нет. Соответственно, в обоих романах часы становятся частью общей бутафории вещей.

Реальность «Бессмертного», равно как и реальность набоковского «Приглашения на казнь», иллюзорна. Так, для жены Харитоновы Нины Александровны, всему, что она видела вокруг, «не хватало фильма, показа по телевизору: без этого окружающее было недостоверно, теряло статус первичной реальности...» [11, с. 25]. Сам Харитонов «жил, никогда и ничего себе не объясняя, но как бы запоминая себя по частям, – оттого все прожитое всегда находилось при нем» [11, с. 27]. Равно как и в «Бессмертном», в «Приглашении на казнь» действие развивается в замкнутом пространстве. В случае Цинцинната это камера: «Затем три часа сряду, с незаметными провалами печального оцепенения, Цинциннат, то пощипывая усы, то листая книгу, ходил по камере. Он теперь изучил ее досконально, – знал ее гораздо лучше, чем, скажем, комнату, где прожил много лет» [10, с. 236]. В случае Алексея Афанасьевича – его комната, из которой выхода, по сути, нет: «Получалось, что Алексей Афанасьевич всегда был творцом и центром советской действительности, от которой умудрялся держаться подальше; и ныне эта действительность, сжавшись до размеров жилой стандартной комнаты, сохраняла устойчивость, поскольку столп ее не исчез, наоборот – оказался в ловушке вместе со своими, глухо рдевшими в коробках, орденами» [11, с. 55].

В финалах обоих романов герои умирают. Алексей Афанасьевич («Бессмертный») лежал «совершенно неподвижно в свободно брошенной петле. С лица ветерана, странно тяжелого, с запавшими глазницами, очень быстро сбегали живые краски. Несмотря на то, что веревка не успела затянута и, просмоленная, топорицилась у подбородка, Нина Александровна вдруг осознала, что в близоруко расплывшемся облике мужа она не видит водяного знака, означающего жизнь. <...> Приложив трясущуюся руку туда, где всегда стучало, отбивая два простейших такта, безотказное сердце разведчика, Нина Александровна не услышала ничего – только какая-то последняя мятная боль, лизнув ладонь, растаяла в пустоте» [11, с. 104]. Цинциннат («Приглашение на казнь») «пошел среди пыли, и

падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [10, с. 298].

Оба героя лишь в смерти обретают свободу. Они были мертвы при жизни и стали живыми и свободными лишь после смерти. Соответственно мотив смерти, точнее, самоубийства – объединяющий для обоих романов – скрепляет все части и «Бессмертного», и «Приглашения на казнь». «Удача» самоубийства становится движущей силой обоих романов. Как Харитонов в «Бессмертном» год за годом находится в состоянии между жизнью и смертью и его «пробуждение» от беспомощности к сознательной воле выражается в том, что у него появляется воля к смерти, так и Цинциннат в «Приглашении на казнь» постепенно со всей отчетливостью осознает, что истинную свободу он обретет лишь в преодолении границы вещного, бутафорского мира.

В заключение отметим, что выявление интертекстуальных связей набоковского творчества с прозой современных писателей в целом и романом О. Славниковой в частности весьма продуктивно. И не столько примечательно, благодаря их вычленению, то, как Набоков «выдержал» перевод в современный, постсоветский дискурс. Важнее другое: именно посредством анализа романов последнего десятилетия, насыщенных аллюзиями, реминисценциями, выявляется генетическая взаимосвязь прозы современной с предшествующей традицией. Их взаимодействие легитимировано современным состоянием литературы, базирующейся на материале предыдущих эпох и предлагающей особое соотношение текстов, их взаимодействие друг с другом и с читателем.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 124–133.
2. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с.
3. Осьмухина О.Ю. «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2 (14). С. 49–52.
4. Осьмухина О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. 286 с.
5. Амусин М.А. Посмотрим, кто пришел [Электронный ресурс] // Знамя. 2008. № 2. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/am14.htm>
6. Болотник Е. Размышления над романом Ольги Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» [Электронный ресурс] // Уральская галактика. 2000. № 33. Режим доступа: <http://www.uralgalaxy.ru/literat/ug5/razmysh.htm>
7. Чупринин С.И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям [Электронный ресурс]. СПб.: Время, 2007. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/147813/read>
8. Славникова О.А. Басилевс. М.: АСТ: Астрель, 2011. 380 с.
9. Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце, скажи ...» (к семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 34–39.
10. Набоков В.В. Избранные произведения. М.: Сов. Россия, 1989. 400 с.
11. Славникова О.А. Бессмертный: повесть о настоящем человеке // Октябрь. 2001. № 1. С. 3–104.

NABOKOV'S DISCOURSE OF O. SLAVNIKOVA'S PROSE (BASED ON THE NOVELS «ALONE IN THE MIRROR» AND «IMMORTAL»)

O. Yu. Osmukhina

This article analyzes the interpretation of Vladimir Nabokov's experience in the prose of Olga Slavnikova. With the use of the comparative-historical and holistic method of literary work analysis, it has been established that Nabokov's narrative experiment with the voices of the characters and narrators is continued by Slavnikova in her novel «Alone in the Mirror». Just like in Nabokov's prose, her novel declares the artificial nature of the text, the fictionality of artistic reality by introducing the main characters' prototypes and the motifs of doppelgängers and mirrors. Nabokov's theme of total loneliness and suicide, which is implemented in the «Invitation to a Beheading», is inherited in his novel «Immortal». The protagonists in the «Immortal» and Cincinnat in the «Invitation to a Beheading» are surrounded by «unreal» things and live in a fictitious reality, where freedom can be gained only by dying, by crossing the borders of the fake world.

Keywords: discourse, motif, tradition, image, V. Nabokov, O. Slavnikova.

References

1. Lotman Yu.M. Iz kommentarijev k «Puteshestviyu iz Peterburga v Moskvu» // Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i: V 3 t. Tallinn, 1992. T. 2. S. 124–133.
2. Lipoveckij M. N. Russkij postmodernizm. (Oчерки istoricheskoy poehtiki): Monografiya / Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 1997. 317 s.
3. Os'muhina O.Yu. «Nabokov kak volya i predstavlenie...»: nabokovskij reminiscentnyj sloj v ros-

sijskoj proze poslednih let // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2009. № 2 (14). S. 49–52.

4. Os'muhina O.Yu. Russkaya literatura skvoz' prizmu identichnosti: maska kak forma avtorskoj reprezentacii v proze XX stoletiya. Saransk: Izd-vo Mordov. un-ta, 2009. 286 s.

5. Amusin M.A. Posmotrim, kto prishel [Elektronnyj resurs] // Znamya. 2008. № 2. Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/am14.htm>

6. Bolotnik E. Razmyshleniya nad romanom Ol'gi Slavnikovoj «Strekoza, uvelichennaya do razmerov sobaki» [Elektronnyj resurs] // Ural'skaya galaktika. 2000. № 33. Rezhim dostupa: <http://www.uralgalaxy.ru/literat/ug5/razmysh.htm>

7. Chuprinin S.I. Russkaya literatura segodnya. Zhizn' po ponyatiyam [Elektronnyj resurs]. SPb.: Vremya, 2007. Rezhim dostupa: <http://lib.rus.ec/b/147813/read>

8. Slavnikova O.A. Basilevs. M.: AST: Astrel', 2011. 380 s.

9. Zolyan S. T. «Svet moj, zerkal'ce, skazhi ...» (k semiotike volshebnogo zerkala) // Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti. Trudy po znakovym sistemam. XXII. Tartu, 1988. S. 34–39.

10. Nabokov V.V. Izbrannye proizvedeniya. M.: Sov. Rossiya, 1989. 400 s.

11. Slavnikova O.A. Bessmertnyj: povest' o nastoyashchem cheloveke // Oktyabr'. 2001. № 1. S. 3–104.