

Савелий Сендерович и Елена Шварц

**САНТА-МОРГАНА:
КОММЕНТАРИЙ К ПЬЕСЕ В. НАБОКОВА
«ИЗОБРЕТЕНИЕ ВАЛЬСА»**

«ИЗОБРЕТЕНИЕ Вальса» — произведение эксцентрическое по своей фактуре: на сцене происходит событие — уничтожение горы по воле Вальса — которое, как оказалось затем, вовсе и не произошло, люди появляются вперемешку с куклами, проза внезапно перебивается стихами, причем все это реалистически объяснить, натурализовать невозможно. Чтобы смысл этой эксцентричности стал доступен нашему пониманию, нужно найти соответствующий фокус зрения. Следующий комментарий посвящен его поискам.

1. ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ

Странности пьесы проясняются в виду театральной традиции, к которой она принадлежит. Традиция эта находится не столько в истории драматической литературы, сколько в истории театральной режиссуры.

«Кабинет военного министра. В окне вид на конусообразную гору. На сцене в странных позах, военный министр и его личный секретарь» (СР: 5.520). Этой ремаркой начинается текст пьесы «Изобретение Вальса». На сцене Полковник пытается вынуть соринку, попавшую в глаз Министру; соринка выходит сама. Странные позы, странное начало. В событийном плане оно не имеет отношения к дальнейшему ходу пьесы, но это аллегория пьесы по существу. Это пролог, каким начиналась *commedia dell'arte*, когда театральная культура руководствовалась идеей зрелища и не была инсценированием литературных текстов. Таков пролог «Убийства Гонзаго» в «Гамлете». «Изобретение Вальса» — это притча о зрении, о его ненадежности и обманах. Ко второй половине 19-го века было забыто то, что театр — это зрелище; в театре возобладала литература. Проблема зрелища и оригинальные ее решения были поставлены заново именно как проблемы (в 17-ом веке такой проблемы не было) в начале 20-го века в новом режиссерском театре, который восстал против иллюстративного, реалистического, натуралистического и идейного театра. Великие режиссеры Серебряного века, Всеволод Мейерхольд и Николай Евреинов, непримиримые соперники, создали режиссерские теории театра как зрелища, обращаясь за вдохновением к театральным опытам прошлого и их отзвукам, сохранившимся в современных популярных видах зрелищных развлечений — ярмарочных, площадных, балаганных. На почве этой театральной культуры сформировалось художественное зрение Набокова. Не только драматургия, но и его проза сценична, зрелищна («сценическая моя память», скажет Набоков в «Других берегах» [СР: 5.189]). В пьесах «Событие» и «Изобретение Вальса» он развивает события как драму или комедию точки зрения. В первой из этих пьес всеми ожидается событие, которое не происходит, а во второй происходит событие, которое, как оказывается, не происходило.

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ, МОНОДРАМА

В «Изобретении Вальса» много смешного, но это, разумеется, не комедия. Набоков определил жанр своей пьесы как драму, хотя и на драму она мало похожа.

Он мог бы определить ее, как Н. Н. Евреинов свою пьесу «Самое главное»: «Для кого комедия, а для кого и драма».

Н. Н. Евреинов создал идею театрализации жизни. В его пьесе «Самое главное» (1921), демонстрирующей эту идею, некто Параклет представляется труппе провинциальных актеров как антрепренер замечательного театра, который зовется «Жизнью». «Жизнь, где иллюзия нужна не меньше, чем на этих подмостках, и где, раз мы не в силах дать счастье обездоленным, мы должны дать хотя б его иллюзию. Это самое главное» (Евреинов 2006: 47). Параклет — что значит «советник», «помощник», «утешитель», как поясняет Евреинов в списке действующих лиц — это одно из греческих именовании Христа в 1-ом послании Иоанна Богослова (2:1); в еврейновском герое подчеркнуто карикатурное сходство с Христом: «Имейте в виду, господи, что я пришел в театр «не нарушить закон, а исполнить» (там же), — говорит он. Параклет нанимает актеров, чтобы украсить бедную жизнь обитателей нищего пансиона, правда, на срок, до последнего дня Масленицы: некрасивым женщинам дать пылких поклонников, застенчивому студенту — подружку-субретку. То, чем занимается набоковский Сальватор Вальс, — также своего рода театрализация жизни. Сальватор тоже именование Христа: *Спаситель*, только по-латыни; «Сильвио», — перевирает его имя Министр, тем самым привлекая к нему внимание зрителя. Конечно же, Вальс — спаситель наоборот; в своей тронной речи он сообщает, что он может «строптивый мир в шесть суток изничтожить...» (СР: 5.558).¹ Театрализация жизни, то, что для Еврейнова «самое главное», для Набокова самое главное неприемлемое (Сендерович, Шварц 1998: 307-14, 317-24).

Одно из многих имен, под которыми появляется еврейновский Параклет, — доктор Фреголи. Это имя знаменитого в свое время актера-трансформатора, преобразовавшегося с помощью мгновенного переодевания, в одиночку разыгрывавшего от начала до конца представление со многими персонажами. Все набоковские тираны увлечены ряженьем; как диктатор в «Истреблении тиранов», как Падук в «Bend Sinister», так и Вальс занят в основном переряживанием; он

¹ В результате филантропической деятельности еврейновского Параклета тоже происходит самоубийство, правда, не удавшееся.

говорит Полковнику: «Вашу форму я тоже изменю. Может быть, одеть вас тореадором? ... Или неаполитанским рыбаком? Тирольцем? Нет, — я вас наряжу самураем» (СР: 5.568). И сам он не может обойтись без маски:

Вальс. ... нет ли у вас для меня маски?

Сон. Что это вы? Карнавал затеваете? Нет, я не припас, не знал.

Вальс. Я хотел бы не полумаску, — а такую... как вам объяснить, — чтобы скрыть все лицо...

Сон. А, это дело другое. Тут, в шкафу, верно, найдется. Сейчас посмотрим.

Вальс. Вроде, знаете, рождественской.

Сон. Вот — как раз такие нашлись. Пожалуйста, выбирайте. Рождественский дед, например. Не годится? Ну, а эта — свинья? Не хотите? Вот хорошая, —а? Вы привередливы. Эту?

Вальс. Да, хотя бы эту.

Сон. Она страшноватая. Тьфу!

Вальс. Лицо как лицо. (СР: 5.577)

Если лицо, то чье? — несомненно, известное — на то и маска, и страшноватое, тьфу! — один комментатор предполагает, что это маска черта, поскольку один из героев Набокова однажды сказал: «... рассмеявшись, я вслух произносил “тьфу” (единственное, кстати, слово, заимствованное русским языком из лексикона чертей...)» (СР: 5.778-9). Но про чертовскую харю нельзя сказать: «лицо как лицо» — значит, маска какая-то другая. Выбор страшных лиц для роли диктатора в 1938 г. был узким. В предисловии 1975 года к переводу на английский язык рассказа «Истребление тиранов» (1938), Набоков пишет: «Гитлер, Ленин и Сталин оспаривают трон моего тирана в этом рассказе — и встречаются опять в «Bend Sinister», 1947, с пятой жабой» (Stories: 655). Скорее всего Сальватор Вальс выбирает одну из этих трех масок. Ряженье и маски — неотъемлемые атрибуты балагана, как праздничного, ярмарочного, так и страшного балагана тирании.

Другим теоретическим предметом Евреинова было понятие монодрамы (1913; Евреинов 2002: 97-112). Монодрамой в забытом смысле он называет представления древнегреческого Тесписа, изобретателя льняных личин и характерных костюмов, и современного Фреголи, актера-трансформатора (там же: 102).

Наибольшее приближение к монодраме в том смысле, как я ее понимаю, обнаруживается в драматических произведениях, представляющих сон или делящуюся галлюцинацию, например, “Ганнеле” Гауптмана, “Синяя птица” Метерлинка, “Черные маски” Л. Андреева и др. (Там же: 104)

Монодрама представляет на сцене события в подчеркнуто субъективном аспекте — с точки зрения «единственного действующего», «Я», с которым себя и отождествляет зритель. У Набокова Вальс претендует на эту роль, ему почти удается навязать свои иллюзии всем, и персонажам пьесы, и зрительному залу, сделать всех марионетками своей воли. Но люди отличаются от кукол, с которыми они перемешаны на сцене, тем, что они могут стряхнуть наваждение, как это делает в конце концов Министр, могут и вовсе не поддаваться ему, как Полковник и Берг. Зритель волен отождествить себя с любым действующим лицом или куклой.

«Изобретение Вальса» — это притча о зрении, о ненадежности зрения, об обманах зрения (здесь находится объяснение особенного набоковского обращения к *зрелищу*, к сцене). Есть в пьесе и сон, персонифицированный фигурой журналиста по фамилии Сон.² Он появляется в первый раз из шкафа, затем из сундука на совещании генералитета в кабинете военного министра. Безмозглым курам-генералам не по силам сделать доклад о сложившемся в результате опытов Вальса положении.

Сон. Могу я вставить словечко?

² Другой пример персонификации у Набокова — мистер *Оранжев* из «Ады»; он персонифицирует ключевой мотив *апельсина* (см. Сендерович, Шварц 2006: 338-41).

Герб. Это незаконно.

Сон. Я вставлю словечко, как денежку в автомат: все сразу двинется, вот увидите!

Это словечко и есть: *сон*. Законник Герб протестует: «Лишних людей не должно быть». Берг: «Полноте, генерал. Это так — фикция. Ведь это — Сон. Нас столько же, сколько и было» (СР: 5.542-44). Персонаж Сон как бы играет роль Помощника Режиссера событий, он как будто бы выполняет все желания постановщика Вальса, но по закону страшных снов повар оказывается архитектором, а юные красавицы оказываются старыми шлюхами. У Вальса нет никакой власти, кроме иллюзорной, сновидной; она держится до тех пор, пока в нее верят. Появившись в первый раз из шкафа в кабинете военного министра, Сон обращается к Вальсу со словами: «Коллега Вальс, моя фамилия Сон... Руку!». Вальс: «Вот вам моя рука. Только — почему вы меня назвали коллегой? Я в газетах никогда не писал...» Сон: «О, я употребил этот термин в более глубоком смысле. Я чую в вас родственную душу...» (там же 536). Когда Сон исчезает за портьерой, исчезает и могущество иллюзий Вальса — гора не взорвана, государственный переворот не совершен.

Таким образом, Набоков создает своего рода балаган, монодрамы. Монодрама навязывается режиссурой тирании; от присутствующих в зале зависит, быть ли им куклами или свободными зрителями.

БАЛАГАН

Вернемся опять к прологу. Одержимый любовью к *commedia dell'arte*, Мейерхольд пояснял в статье «Балаган» 1912 г., что прологи были нужны для того, чтобы обязать зрителя «смотреть на представление актеров не иначе, как на игру» (Мейерхольд 1968: 1.215). Это основополагающая установка той революции, которую он совершил в театре. На том, что происходящее на сцене есть только игра, настаивает и персонаж пьесы Набокова по имени Сон: «Каждый пусть придерживается своего мнения (о том, кто такой Вальс — параноик, шарлатан или

бес), и будем играть». «Я еще не знаю в точности правил вашей игры, — говорит Сон готовому захватить власть Вальсу. — В моей игре только одно правило, — отвечает по всем правилам всех политических переворотов Вальс, — любовь к человечеству» (СР: 5.551). Игра Вальса заключается в том, что он хочет загнать облагодетельствованное человечество в тюрьму и заставить считать ее садом. «О, вижу я — вы жаждете вкушать сей жизни новой, жизни настоящей: вполне свободен только призрак, муть, а жизнь должна всегда ограду чують, вещественный предел, — чтоб бытием себя сознать. Я вам даю ограду. Вьюном забот и розами забав вы скрасите и скроете ее, — но у меня хранится ключ от сада...» (там же: 559), — говорит он в своей тронной речи.

В «Изобретении Вальса» происходит нечто уродливо-странное. «Нечто уродливо странное, произведение юмора, связывающего без видимой законности разнороднейшие понятия, потому что <это нечто> присваивает себе всюду только то, что соответствует его жизнерадостности и капризно-насмешливому отношению к жизни» — так определяет Мейерхольд гротеск, излюбленный прием Балагана (Мейерхольд 1968: 1.224-5). «Изобретение Вальса» — это гротеск. До Мейерхольда теоретики гротеска (начиная с Флэгеля в 18-ом в.) поясняли его эффект как комический. Мейерхольд обратил внимание на существование гофмановского трагического гротеска. Но и трагический гротеск не перестает быть балаганом. В этом стиле Мейерхольд ставит «Балаганчик» Блока.

В «Изобретении Вальса» за пантомимой-прологом в стиле *commedia dell'arte* вскоре следует (за сценой) чудовищный взрыв, возможный в до-ядерную эпоху только в балагане. Кукольная комедия совещания генералов-маразматиков прерывается чтением стихотворения Турвальского «К душе», чистой, без клоунады, лирикой Набокова. Одна из страшных старых шлюх, которых Вальс получил в свой гарем вместо юных наложниц, ни с того, ни с сего исполняет сентиментальный тюремный романс. В точности следуя мейерхольдовской программе Балагана, в пьесе Набокова «трагическое сменяется комическим, резкая сатира выступает на место сентиментальной песенки» (там же: 1.224).

2. ИМЕНА

Вальс

Пантомима и танец — образцовые искусства сцены, по Мейерхольду. В названии набоковской пьесы прежде всего звучит *вальс*, но, разумеется, речь идет не об изобретении танца, а об открытии изобретателя по имени Вальс. Впрочем, появляется в пьесе и имя *Турвальский*, которое все же не дает забыть о танце. И *Вальс*, и *Турвальский* входят в важнейший ряд мотивов, пронизывающих все творчество Набокова; этот ряд связан значением *замкнутого круга и возможностью выхода из него*. На лексическом уровне русское *вальс* соответствует немецкому *Walzer*. В английском переводе Дм. Набокова с предисловием автора эта фамилия пишется *Waltz*: «The Waltz Invention».

Имя собственное Вальц принадлежит истории театра. Карл Федорович Вальц (1846-1929) — декоратор и машинист сцены Большого Театра, сын Федора Карловича Вальца (1820-1869), главного театрального машиниста Большого Театра, в просторечии заведующего поворотным кругом. В 1898 г. управляющий московской конторой императорских театров В. А. Теляковский с удивлением обнаружил, что в казенных московских театрах «художника нет и не было, и в нем даже едва ощущалась необходимость. Художеством руководил машинист, подрядчик Вальц, и ему заказывали целиком постановки, он сам, не владея кистью, писал 54 000 аршин декораций» (Пожарская 1970: 184). Этого Вальца в 1884 г. Чехов ввел в свою пародию «Нечистые трагики и прокаженные драматурги» ремаркой: «Действие второе. Дворец Карла XII. За спиной Вальц глотает шпаги и раскаленные уголья. Гром и молнии» (Русская театральная пародия 1976: 436).

Из рассказа А. Н. Бенуа мы знаем, что Вальц сыграл необходимую роль в одном из важнейших театральных событий Серебряного века — в парижской антрепризе Дягилева:

...знаменитая сцена «Шатле», на которой шли феерии с самыми удивительными превращениями, оказалась, по сравнению с нашими театрами оборудованной весьма примитивным образом. Между тем, в

одном «Павильоне Армиды» никак нельзя было обойтись без надежной системы люков и провалов, а также без сложного, на глазах у публики совершающегося превращения декорации. К счастью, Дягилеву удалось заманить в свою «авантюру» первоклассного машиниста московской оперы — К. Ф. Вальца...» (Бенуа 1990: 2.498)

Родство Вальса и Вальца находится в смысловом плане создания иллюзий. Исторический Вальц, Карл Федорович, машинист поворотного круга, был создателем прелестных театральных иллюзий. В отличие, нет, в противоположность ему, Сальватор Вальс создает устрашающую иллюзию, претендующую на действительность. Вальса отличает от Вальца цель — достижение власти. Оба достигают своих целей с помощью *машины*. Особое значение сценической машинерии придавали Мейерхольдом и Бонди:

... Вот то, священное место, на котором творятся чудеса! <...> Вот здесь должны твориться чудеса; здесь может на глазах у зрительного зала исчезнуть целый город, целая страна. (Мейерхольд и Бонди 1914: 25)

И в самом деле, единственное место, где город может исчезнуть на глазах у зрителя, — это театр, балаган. Вальс разрушает город Санта-Моргана и совершает переворот не из любви к человечеству, а чтобы наслаждаться роскошью в своем гареме на острове Пальмора. Такого острова нет, замечает Полковник. Зато там, отвечает Вальс, «растут ананасы, апельсины, алоэ, — словом, все растения, начинающиеся на “а”» (СР: 5.569). *Апельсины* — знак присутствия мейерхольдовского балагана в пьесе. Набоковский мотив *апельсина* — это эмблема, отсылающая как к его собственной основополагающей концепции балагана, так и к петербургскому авангардному театру (Сендерович, Шварц 2006).

Берг

Для старших современников Набокова контекст балагана был прочно связан с именем Берга.

Берг, Василий (Вильгельм) Карлович (1819-1886) — уроженец Гамбурга; знаменитый устроитель в 1840-х — 1870-х гг. сенсационных полетов на воздушном шаре в городских садах. <...> На Марсовом поле Берг содержал «Пантомимный театр» до 1884 г. (Конечный 2000: 102)

В пьесе Набокова путь нищего мечтателя Вальса к вершинам власти начинается с рекомендации генерала Берга. Сразу же обнаруживается, что набоковский Берг — любитель балаганных зрелищ. Он один понимает, что Вальс устроитель сценических эффектов. Он всегда готов смеяться; на взрывы, демонстрируемые Вальсом, он отвечает взрывом балаганного смеха «грах, грах, грах», внимание к чему подчеркнуто ремаркой: «Такой смех».

Генерал Берг. Каков взрыв! Великолепно по простоте и силе! Как ножом срезало этот пломбир. А вы мне говорите: лунатик. Вот вам и лунатик.

Министр. Почему вы думаете, что это он? Мы еще ничего не знаем...

Генерал Берг. А кто же, — конечно, он. Экий молодчага! (*К Вальсу.*)
Вы мне должны показать свой аппарат.

Вальс. Да, вот этого не доставало. (СР: 5.540)

Балаганщик Берг, разумеется, хорошо знал разницу между театром и жизнью. И любитель балаганных зрелищ генерал Берг не пускает свою дочь в театр и героически защищает ее от балагана Вальса: его Анабелла не будет Колумбиной. Исторический Берг был устроителем первых полетов на воздушном шаре — развлекательных аттракционов циркового типа; когда Вальс предлагает послать за Анабеллой самолет, генерал Берг отвечает: «Дочка моя никогда не летала и, покуда я жив, летать не будет» (там же: 580). Смысл запрета в том, что полеты мыслятся Бергом в цирковом контексте, от которого он оберегает дочь.

Формально Берг принадлежит к комедийной группе: Бриг, Брег, Герб, Гроб, Граб, Гриб, Горб, Груб, Бург, Бруг. За перечислением этих действующих лиц следует ремарка: «Последние трое представлены куклами, мало чем отличающимися от остальных» (там же: 541). Эти остальные на протяжении пьесы выступают то как генералы, то как слуги, чиновники, архитекторы, дантисты, то есть сохраняя амплу, они как Бригелла и Бертольдо исполняют разные роли, являются аналогами масок *commedia dell'arte*. Комментаторами была замечена одна необычная особенность этой пьесы — Набоков не предварил ее списком действующих лиц, и можно понять почему: у него действующие лица находятся в ряду масок и кукол. Но генерал Берг не кукла и не маска — он действующее лицо, более того — он главное действующее, или, быть может, лучше сказать, противодействующее лицо, антагонист — это он разрушает балаган Вальса.

Один Берг понимает с самого начала, что аппарат Вальса, телемор, не что иное, как машина для театральных иллюзий, и он один его не боится. Как Цинциннат из «Приглашения на казнь» знает толк в куклах, так Берг знает толк в балаганах.

Впрочем, набоковская реальность никогда не натурализуется (как и не превращается в аллегория): колебания между иллюзорностью эффектов Вальса и реальностью его угроз не имеют разрешения — все дело в том, как на них смотреть. Берг смотрит на представление Вальса как на уморительные трюки³, но когда доходит дело до угроз чести его дочери, до самой его жизни и до разрушения мира впридачу, он принимает их всерьез, он знает, что все может совершиться «с идиотской вещественностью»⁴. Его отказа подчиниться диктатору достаточно, чтобы балаган диктатуры исчез, как страшная фата-моргана.

Вальс. Ежели ваша дочь не будет завтра здесь, в этой комнате, завтра – вы понимаете, *завтра же*, то я приму страшные, страшнейшие меры.

Берг. Примите любые. Моей девочки вы не увидите никогда.

³ Это выражение появляется в предшествующем по времени набоковском тексте, в «Истреблении тиранов».

⁴ Так думает Федор Годунов-Чердынцев об изолированной реальности советской России.

Вальс. О, я начну с меры, несколько старомодной: вы, генерал, будете повешены, - после длительных и весьма разнообразных пыток. Достаточно?

Берг. Честно предупреждаю, что у меня сердце неважнец, так что вряд ли программа пыток будет особенно длительной, - грах, грах, грах.

Сон. Довольно, дорогой генерал, оставьте его... вы же видите...

.....

Увы, игра проиграна.

.....

Сейчас ухожу, я в вас разочаровался, но напоследок хочу вам поведать маленькую правду. Вальс, у вас никакой машины нет. (там же: 581-2)

3. ВЕНИАМИН.

ГИПОТЕЗА ОБ ОТКЛИКЕ ПЬЕСЫ НА СОВРЕМЕННОСТЬ

В начале 3-го действия диктатор Вальс появляется с забинтованной головой:

Полковник. Вчера на улице безвестный смельчак <...> выстрелил из духового ружья, вот... в него, ну и пуля оцарапала ему голову.

Вальс. Заметьте: *духовое* ружье. Тонкое внимание, остроумная шпилька. (там же: 564-5)

«*Духовое* ружье» выделено курсивом. Вальс понимает, что урон нанесен в духовном смысле — «остроумная шпилька». В наказание за пустяковую обиду он приказывает взорвать город Санта-Моргана в той стране, откуда пришел безвестный смельчак. Министр: «Санта-Моргана! Их любимый город, Веньямин их страны!» (там же: 566). Санта-Моргана — это сдвиг в один шаг от Фата-Моргана, Unreal Estate⁵ страны поэзии, воздушных построений, воздвигнутых из слов поэта. Санта — потому что она возведена в регистр священного. От Санта-Морганы

⁵ Выражение взято из «Speak, Memory», p. 40.

можно перейти к расшифровке фразы «Веньямин их страны». Где назван Вениамин, там незримо присутствует и его брат Иосиф. Игра на парных именах не так уж редка. Кузмин назвал себя Демьяновым в автобиографической повести «Картонный домик»; критик Евфратский в рассказе Набокова «Уста к устам» подписывается Тигриным. На какого Иосифа Прекрасного намекает «Вениамин их страны»?

24 июня 1934 г. (Бойд 1990: 408) Набоков прерывает работу над «Даром» и за две недели пишет «Приглашение на казнь». Случайна ли тут близость по времени с арестом Осипа Мандельштама, который произошел 13 мая? Мандельштам был наказан за стихи, оцарапавшие великого диктатора и иллюзиониста. В тот раз поэт не погиб. 2 мая 1938 г. происходит второй арест Мандельштама. Летом и осенью 1938 Набоков пишет «Истребление тиранов» и «Изобретение Вальса». Не откликом ли на судьбу поэта явились рассказ и пьеса?

Герой «Истребления тиранов» находит спасение от отчаяния в смехе. Притязания диктатора Вальса на мировое господство и красавицу Анабеллу впридачу рассыпаются от смеха Берга, «Грах-грах-грах, такой смех». Принц Тарталья из «Любви к трем апельсинам» Гоцци исцелился смехом от своей злокачественной меланхолии. Тяжелому, как смерть, балагану тирании противостоит невесомый, нереальный (Unreal Estate, Санта-Моргана) балаганчик подлинных человеческих чувств, бесценных земных мелочей, ставших бессмертными в поэтическом слове.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бенуа 1990 — А.Н. Бенуа. *Мои воспоминания* в 5 тт. М. «Наука».

Бойд 1990 — Brian Boyd. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton: Princeton UP.

Евреинов 2002 — Николай Евреинов. *Демон театральности*. М.: Летний сад.

Евреинов 2006 — Николай Евреинов. *Самое главное. Для кого комедия, а для кого и драма, в 4-х действиях*. М.: Совпадение.

- Конечный 2000 — А.Н. Конечный. «Петербургские балаганщики» // *Петербургские балаганы*. Ред. А.Н. Конечный. СПб.: «Гиперион» (сс. 5-22, коммент. 99-132).
- Мейерхольд 1968 — В. Э. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. В 2-х ч. М.: «Искусство».
- Мейерхольд и Бонди 1914 — В. Мейерхольд и Ю. Бонди. «Балаган» // *Любовь к трем апельсинам*, тетрадь 2.
- Набоков СР — Владимир Набоков. *Собрание сочинений русского периода в 5 томах*. СПб.: «Симпозиум», 2000.
- Speak, Memory — Vladimir Nabokov. *Speak, Memory*. New York: Putnam, 1966.
- Stories — Vladimir Nabokov. *The Stories of Vladimir Nabokov*. New York: Vintage, 1997.
- Пожарская 1970 — М.Н. Пожарская. *Русское театральное-декорационное искусство конца XIX – начала XX века*. М.: «Искусство».
- Русская театральная пародия 1976 — *Русская театральная пародия XIX – начала XX века*. М.: «Искусство».
- Сендерович, Шварц 1998 — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Старичок из евреев (Комментарий к “Приглашению на казнь” Владимира Набокова)» // *Russian Literature* (Holland), XLIII (pp. 297-327).
- Сендерович, Шварц 2006 — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Сок трех апельсинов. Набоков и петербургский театральный авангард» // *Империя Н. Набоков и наследники*. Ред. Ю. Левинг, Е. Сошкин. М.: НЛО (сс. 293-347).

