

---

## ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.<sup>1</sup> АСПЕКТЫ ТИПОЛОГИИ И ПОЭТИКИ ПАРОДИИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ АМЕРИКАНСКИХ СЛАВИСТОВ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX в. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.03.07

*Аннотация.* В обзоре рассматриваются славистические литературоведческие исследования США, в которых анализируется функционирование пародии, представленной в произведениях русских писателей золотого века. Главное внимание в этом обзоре сосредоточено на компаративном анализе текстов Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.Г. Чернышевского и Ф.М. Достоевского. Авторы американских славистических исследований – Р.Л. Бэлнеп, М. Гринлиф, М.Г. Альтшуллер, О. Меерсон, Н. Фиртич, Е. Сливкин, К. Рутсала – выявляют особенности типологии и поэтики пародии и метапародии в произведениях русских писателей XIX в.

*Ключевые слова:* русская литература XIX в.; американская славистика; типология; поэтика; интертекстуальность; пародия; метапародия; композиция.

MILLIONSHCHIKOVA T.M. Aspects of the typology and poetics of parody in the studies of American slavists on Russian literature of the nineteenth century. (Review).

---

<sup>1</sup> **Миллионщикова Татьяна Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

*Abstract.* The review concentrates on several functions of parody in the Russian writer's texts of the Golden Age as they are reflected in the Slavic literary studies of the USA. This review focuses on comparative analysis of the texts by N.M. Karamzin, A.S. Pushkin, N.V. Gogol, N.G. Chernyshevsky and F.M. Dostoevsky. The American Slavic researches – R.L. Belknap, M. Greenleaf, M.G. Altshuller, O.A. Meer-son, N. Firtich, E. Slivkin and K. Rutsala – reveal and examine various typological and poetical aspects of parody and metaparody in some classical works by Russian writers of the nineteenth century.

*Keywords:* Russian literature of the nineteenth century; the American Slavic literary studies; typology; poetics; intertextuality; parody; metaparody; structure.

*Для цитирования:* Миллионщикова Т.М. Аспекты типологии и поэтики пародии в исследованиях американских славистов о русской литературе XIX в. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 3. – С. 82–94. DOI: 10.31249/lit/2021.03.07

Попытку прояснить интертекстуальный термин *пародия* предпринял французский структуралист Жерар Женетт, показавший в своей работе «Палимпсесты»<sup>1</sup>, насколько разными могут быть определения этого литературоведческого понятия.

С точки зрения другой французской исследовательницы – Натали Пьеге-Гро, высказанной в монографии «Введение в теорию интертекстуальности» [9], «культурное пространство» следует рассматривать как место «взаимоориентации» и взаимодействия литературных текстов, когда любой из них может быть прочитан как продукт «впитывания и трансформации» множества других текстов. Два текста могут находиться между собой в отношениях деривации, основанной на понятии производности языковых единиц, признанных в качестве исходных. Пародия, основу которой составляет трансформация текста, относится к одному из основных деривационных типов [9, с. 93].

---

<sup>1</sup> Genette G. Palimpsests : literature in the second degree (Stages). – Lincoln, 1997. – 491 p.

В американской славистике различные аспекты типологии и поэтики пародии рассматривают Роберт Ламонт Бэлнеп, Моника Гринлиф, Марк Альтшуллер, Ольга Меерсон, Николай Фиртич, Евгений Сливкин, Кирстен Рутсала и другие исследователи.

В работах этих ученых в рамках сопоставительного анализа художественных текстов Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и Н.Г. Чернышевского определяется функционирование пародии и метапародии.

Исследователь творчества Достоевского – Р.Л. Бэлнеп убежден, что «большая литература не изобретается из ничего, а скорее копирует, цитирует, заимствует, пародирует, т.е. различными способами реагирует на уже написанное» [3, р. 34].

Однако в работах, посвященных Пушкину, подобный подход, с точки зрения Моника Гринлиф [6], высвечивает тенденцию свести комментирование творчества русского поэта лишь к «простой ловле контекстов», спровоцировавших «интертекстуальную поэтическую игру». Без определения генезиса этих контекстов невозможно говорить о глубоком понимании пушкинского творчества: «буквальный уровень текста» отводится неискушенной аудитории, тогда как «посвященные читатели» прислушиваются к отголоскам поэтической традиции, богатство которой, в свою очередь, является «проверкой их образованности». Пушкин «постоянно переключается с одного на другое: свобододлюбивая лирика сменяется романтическими элегиями, фрагменты в классическом стиле – подражаниями Байрону или пародиями на него» [6, с. 7–8].

Содержание и композиция ранней романтической поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» (1818–1820), по мнению М.Г. Альтшуллера, высказанному в монографии «Между двух царей. Пушкин, 1824–1836» [1] и в статье «“Руслан и Людмила” Пушкина и традиции героини-эпической поэмы» [2], «на самом общем уровне» могут быть рассмотрены как пародирование схемы европейского античного романа. Пушкинская поэма «вписывается в систему европейской литературы» и на этом фоне она воспринимается как «некоторое подтрунивание» над серьезными литературными текстами, т.е. как «ироикомическая поэма».

В ходе литературных споров возникающая в качестве литературной пародии «ироикомическая поэма» осмеивала популярные литературные жанровые формы. Исследователь считает, что на этом общем фоне с особенной четкостью прослеживаются конкретные явления литературной жизни начала XIX в., которые стали объектом довольно мягкой, но очевидной и недвусмысленной насмешки и пародирования со стороны Пушкина [1, с. 152].

Особенно активно ироикомическая поэма демонстрировала свои возможности полемического литературного жанра в начале XIX в. Непосредственные предшественники «Руслана и Людмилы» – поэмы «Опасный сосед» (1811) В.Л. Пушкина и «Расхищенные шубы» (1815) А.А. Шаховского. В первой – местом действия является бордель, далеко не такой поэтичный, как в романтической поэме Пушкина; во второй – немецкий Шустер-клуб. Первый текст распространялся в рукописи, а второй дошел до настоящего времени только в печатном варианте, утратив значительную часть своего полемического задора. В обеих поэмах главным является не сюжет, а острая литературная полемика, направленная в пародийной форме в первой поэме на «славянофилов»-шишковистов, во второй – против Карамзина и его последователей, отмечает исследователь [там же].

Анализируя поэму «Руслан и Людмила», Альтшуллер отмечает, что поэма начинается и заканчивается цитатой из Оссиана: «A tale of the times of old! The deeds of days of others years!»<sup>1</sup> Эти поэтические строки были известны русскому читателю по переводу поэмы «Картон», выполненному Карамзиным, где оссиановские строки читались: «Повесть времен старых! Дела минувших лет!» Пушкин, таким образом, начинает и заканчивает свою поэму парафразой из Карамзина, тоже повторенной дважды: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> The poems of Ossian : transl. by James Macpherson, Esq. – New York, [1846]. – P. 223.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – Москва, 1994–1997. – Т. 6. – С. 7, 85. – Репринт изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. – Москва ; Ленинград : АН СССР, 1937–1959.

В пушкинской поэме содержится некоторая ирония и по отношению к патриарху русской литературы – Карамзину. Из его «Истории государства Российского» (1818–1829) Пушкин взял имена Рогдай и Фарлаф. Последнее имя встречается у Карамзина дважды. Оно должно было понравиться Пушкину, ибо звучит почти как Фальстаф, который и является литературным прототипом этого персонажа. Дважды встречается у Карамзина и имя Рахдай. На этот раз и характеры героев совпадают у обоих авторов. У Карамзина: «Сильный Рахдай (который будто бы один ходил на 300 воинов)», в примечаниях он же назван «Рахдай удалой». И на той же странице, где говорится о Рахдае, встречается фраза: «расширил пределы государства на Западе» [2, р. 21].

Торжественно-величавый рассказ Карамзина, наложенный на историю незадачливого мужа, у которого прямо из постели украли жену, не успевшую лишиться невинности, принимает несерьезный, проказливо-насмешливый оборот. Черты комизма, шутовности, иронии, пародии и травести – важнейшие мотивы поэмы – позволяют рассматривать ее как памятник литературной полемики того периода: «Так молодой поэт легко и изящно посмеялся над столпами раннего русского романтизма: Карамзиным, Озеровым, Жуковским, Батюшковым» [2, р. 23], – резюмирует исследователь.

Использование приема пародирования в произведениях Пушкина, написанных в поздний период его творчества, рассматривает Гринлиф в статье «“Путешествие в Арзрум” Пушкина: Поэт на границе» [5] и в монографии «Пушкин и романтическая мода: Фрагмент, элегия, ориентализм, ирония» [6].

С точки зрения исследовательницы, несмотря на то что во многих зрелых произведениях Пушкина («Евгений Онегин», «Медный всадник»; «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», «Пиковая дама» и «Капитанская дочка») демонстрируются чисто романтические искания поэта, в них отчетливо прослеживаются «неромантические», «постромантические» и даже «антиромантические» черты.

Образ Евгения Онегина, в частности, подается Пушкиным как пародия – «а-ля байронический позер» («москвич в гарольдовом плаще»). Онегин лишен способности глубоко и искренне чув-

ствовать, сопереживать другим людям и сохраняет при этом собственную индивидуальность. Эта эмоциональная и нравственная пустота превращает героя «романа в стихах» в постромантического персонажа, сохранившего только видимость своей первоначальной романтической сущности [6, с. 49].

Хотя, взятое в целом, наследие Пушкина не может быть оценено как романтическое, однако многое из того, что привлекает поэта в мировой литературе, оборачивается репрезентацией или пародированием повторяющегося структурного ядра, утверждает Гринлиф, благодаря чему поэт находит новые направления, «иные грани того, что иначе стало бы статичной психологической драмой» [там же].

У Байрона, по мнению исследовательницы, Пушкин почерпнул возможность противопоставления в одном произведении совершенно разных, одновременно сосуществующих точек зрения на один и тот же предмет. Именно «наложение» стилистически и идеологически конфликтующих фрагментов и приемы пародирования, по мнению Гринлиф, делали «байронические поэмы» Пушкина столь загадочными и сложными не только для непосвященной публики, но и для кружка (П.А. Вяземский, А.И. Тургенев, В.А. Жуковский, Н.М. Карамзин) [6, с. 47].

Гринлиф утверждает, что для Пушкина представлял интерес любой поэт-предшественник, если он открывал ему новые возможности изображения и анализа его собственной жизненной ситуации. В ссылке, например, Пушкин ощущал близость с другими поэтами-изгнанниками – Овидием, Данте, Байроном [6, с. 46].

Исследовательница приводит пушкинское описание перехода через горы из его воспоминаний о поездке на Русско-турецкую войну – «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» (1835). «Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями», напоминали поэту «странную картину Рембрандта», изображающую похищение Ганимеда. Образ этот, восходящий к «Метаморфозам» Овидия, впоследствии использовал Данте в своем «Чистилище» (Песнь 9, 19–78).

В пародийном ключе отзвуки этого литературного контекста отчетливо звучат в пушкинском «Путешествии в Арзрум»: возвра-

тившийся из Ада Данте погружается в сон, и ему грезится, что его, как Ганимеда, похищает орел и уносит к вратам Чистилища [5, р. 947].

Наибольший эффект пародия производит тогда, когда она точно следует деформируемому тексту, поэтому чаще всего она оказывается сравнительно небольшой по объему, отмечает Пьеге-Гро [9, с. 93].

С формальной точки зрения такой минимальной единицей «фонетического выражения пародии», по мнению О. Меерсон, выступает рифма, так как она «передразнивает», т.е. «уподобляет» зарифмованные компоненты по форме и тем сильнее «разводит» их по содержанию, снижая при этом первый компонент вторым.

О. Меерсон в главе «Рифмы, квазирифмы и призраки рифмы в “Моцарте и Сальери”»: Авторская позиция вне нарратива» из ее книги «Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей» [8] утверждает, что средства субъектной организации драмы Пушкина «Моцарт и Сальери» (1830) оказываются исключительно фонетическими («Алигьери – Сальери»). Причем речь идет о понимании Алигьери именно «высокопарным пушкинским Сальери», а не о самом Данте: сниженно пародийные функции рифмы в белом стихе оказались возможны после Шекспира

Вместе с тем, по мнению О. Меерсон, пародийное снижение высокого стиля у Пушкина – величина постоянная. В качестве новаторской черты – «замутнение» приема и полный перенос авторской точки зрения из области повествования в сферу субъектной организации, в результате чего эффект переходит в область подсознания читателя. Моцарт до конца не осознает опасности высокопарного «сальеризма», читатели – тоже еще колеблются в интерпретации того, что осознает Моцарт. Именно благодаря этой «псевдослучайности» рифм и удается Пушкину высказать свое отношение к искусству и к этике, не произнося ни единого авторского слова «своим голосом» [8, с. 162].

Приемы алогизма и пародии в творчестве Гоголя, которые писатель использовал при описании бытовых подробностей имперской столицы России и русских уездных городов, рассматривает американский искусствовед и художник Н. Фиртич в статье

«Всеобъемлющее видение: Гоголь, авангард и методы изображения русских кубофутуристов» [12].

Знаменитые гоголевские алогизмы и его юмор, несомненно, ставят перед собой цель с помощью пародии высмеять грубость, бессмысленность и даже иррационализм русской жизни. Но при этом они самым очевидным образом несут и чисто эстетическую функцию, так как пародийно направлены против общепринятых представлений о высоком классическом искусстве. Устойчивый интерес Гоголя к приемам примитивного искусства в противовес классическому идеалу, по мнению Н. Фиртича, был обусловлен убеждением писателя в том, что «совершенство» не обязательно является синонимом эстетической целесообразности и уместности. По словам Гоголя, картина «Последний день Помпеи» Карла Брюллова выглядит «слишком искусственной», чересчур выверенной и «излишне драматизированной», что и лишило ее жизненной правды. Поэтика кубизма и футуризма, как и у русского писателя, пародийно направлена против эстетики академического искусства с его набором соответствующих тем и их исполнения [12, с. 385].

В своих «петербургских повестях» «Портрет» (1835), «Невский проспект» (1835), «Нос» (1836) Гоголь предвосхитил мироощущение художников русского авангарда. Алексей Кручёных, Василий Каменский, Михаил Ларионов, Казимир Малевич, другие русские поэты и художники-футуристы, создававшие в начале XX в. новую «непричесанную реальность», высоко ценили чистоту и искренность народной живописи, противопоставляя ее лишенному жизненности и непосредственности «академическому» реализму.

Творчество Гоголя – удивительный пример предвосхищения тех художественных технических открытий, которые присущи европейскому искусству первой половины XX в., и то обстоятельство, что Ф. Кафка и Дж. Джойс не были знакомы с творчеством Гоголя, нисколько не умаляет их близости к русскому писателю, резюмирует Н. Фиртич [12, с. 440].

В статье «Достоевский и Гоголь. Еще к теории пародии (и интертекста): красавица в гробу – ведьма или Кроткая?» О. Меер-

сон [7] речь идет о споре двух писателей «на материале гоголевского подтекста у Достоевского» [7, с. 232].

Исследовательница отмечает, что в «Кроткой» (1876) встречается много сюжетно-тематических аллюзий и даже сходных черт с «Виём» (1835) Гоголя.

Закладчик Достоевского, как и бурсак Хома Брут, вынужденно исполняет похоронный обряд ночных бдений, оставаясь наедине с трупом молодой женщины в гробу. Оба они являются непосредственными, хотя и как бы невольными виновниками гибели покойных, которых они не хотели убивать. Закладчик и бурсак с изумлением обнаруживают, сколь молоды и красивы лица их жертв. У обеих героинь «ресницы лежат стрелками», и в обоих произведениях обыгрывается мотив зрительного контакта. Хоме Бруту становится «страшно до жути»: ему кажется, что мертвая панночка «как будто бы глядит на него закрытыми глазами». Рассказчик Достоевского, напротив, умоляет покойницу открыть глаза [7, с. 232].

Взяв произведение своего предшественника как «оригинал» или как «интертекст», Достоевский изменил в нем все оценочные знаки и ориентиры. Благодаря этому ему удалось создать литературную пародию довольно редкого типа, в которой оригинал не снижается и не вульгаризируется, а, напротив, – возвышается и облагораживается. Поэтому в «Кроткой» «нет и следа гоголевской мистики, иронии и сарказма. Наоборот, здесь все предельно серьезно и строго: “ужастик” Гоголя превратился в трагическую драму утраченной высокой любви». Оплакивая жену, герой Достоевского преодолевает свой эгоизм и таким образом возрождается «как живая душа, как человеческое существо» [7, с. 236].

Американские слависты отмечают, что особенно богаты «текстами в тексте», цитатами, аллюзиями, пародиями и реминисценциями, отсылающими к произведениям русской и зарубежной литературы, романы Достоевского.

В этом смысле, по мнению Р.Л. Бэлнепа, высказанному им в книге «Генезис романа “Братья Карамазовы”»: эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста» [3] и в статье «Творчество как трансформация: Достоевский и оригиналь-

ность» [4], произведения русского писателя созданы «не одним таинственным гением», а являются результатом его тесного «сотрудничества» с произведениями сотен писателей – живых и ушедших, великих и заслуженно забытых, – хотя это вовсе не означает, что литература, пусть и живущая взаимной помощью, должна быть одинаковой.

Даже если Достоевский читал то же, что и какой-нибудь другой писатель, он настолько по-другому воспринимал прочитанное, что его произведения отчетливо несут на себе печать «именно его пера». Однако самое большое значение для творчества Достоевского имела литература Средневековья, средневековый фольклор и характерное для того времени мироощущение, «Исповедь» Августина, «Тысяча и одна ночь», «Слово о полку Игореве», подчеркивает Р.Л. Бэлнеп [4, с. 157–158].

Образы Средневековья, постоянно возникающие в творчестве писателя, по мнению Е. Сливкина [11], имеют биографическую подоплеку, связанную с Петербургом.

В статье «“Танец смерти” Ганса Гольбейна в романе “Идиот”» исследователь отмечает, что юные годы будущего писателя с 1838 по 1843 г. прошли в стенах Михайловского замка, исторически связанного с Мальтийским орденом. После возвращения из Сибири Достоевский, человек уже иных убеждений, переосмыслил романтические образы, питавшие его воображение в юности, следствием чего явился феномен пародирования «рыцарских миров» в романе «Идиот» (1868) [11, с. 80–81].

К. Рутсала в статье «Картина и зеркало: метапародия в “Бедных людях” и “Записках из подполья”» [10] отмечает, что, соединяя в своем первом романе черты сентиментализма и натурализма с глубоко психологическими характеристиками, Достоевский выходит за пределы подражания или пародии на более ранние литературные течения – к абсолютно оригинальному методу изложения метатекстуальности, когда происходит восприятие и комментирование реципиентом текста-первоисточника.

«Бедные люди» (1844–1845) Достоевского, по убеждению исследовательницы, – «метапародическое сочинение в наиболее чистом виде». Однако техника метапародии, которой русский пи-

сатель овладел при написании «Бедных людей», в значительной степени присутствует и в его более поздних сочинениях. Дальнейшее развитие этой интертекстуальной техники у Достоевского отчетливо проявилось в «Записках из подполья» (1846) [10, с. 29].

Хотя монолог в конце части первой «Записок» может показаться исповедью, на самом деле он оказывается метапародией на исповедальный стиль. Устоявшаяся привычка «человека из подполья» опровергать собственные утверждения, когда он, принимая на себя функции «адвоката дьявола», открыто противоречит самому себе, выводя читателя из равновесия.

На всем протяжении «Записок» Достоевский участвует в диалоге не только с традицией исповеди, но и другими текстами и традициями. Многие критики отмечают, что в «Записках» появляется пародия и на «Что делать?» (1863) Чернышевского. Однако отклик Достоевского на «Что делать?» так и остается пародией, не превращаясь в метапародию: книга Чернышевского не может считаться серьезным литературным произведением: в лучшем случае, это политический трактат, «замаскированный под роман». По мнению исследовательницы, Чернышевский и сам осознавал, что его роман представляет собой «самопародию». Поэтому Достоевский не участвует в серьезном, «метапародическом диалоге» с романом «Что делать?», как он это предпринял в «Бедных людях» по отношению к произведениям Гоголя и Пушкина, к писательскому дару которых он испытывал глубокое уважение.

Пародия Достоевского на роман «Что делать?» была вызвана теми «опасными идеями», которые писатель усмотрел в социалистическом учении, и поэтому он пародирует Чернышевского именно с этой точки зрения, а не как художника слова [10, с. 31–32].

Метапародийная трансформация «Записок» оказывается завершенной, когда человек из подполья осознает, что он не в состоянии спасти Лизу, но, возможно, Лиза может его спасти своей любовью и состраданием. Однако спасение не осуществляется – мешают гордость и тщеславие героя, и он вновь удаляется в мир своего «рационализаторства», пытаясь себя убедить, что, позволяя Лизе страдать, он фактически оказывает ей услугу, ибо страдание ведет к душевному очищению. Человек из подполья так и остается

лишенным спасения, однако Достоевский возвращается к теме проститутки как спасителя в «Преступлении и наказании» (1866), где Соня Мармеладова помогает Раскольникову достичь пробуждения души.

По мнению исследовательницы, Достоевский вновь и вновь прибегает к технике представления в своих романах знакомой сюжетной структуры лишь затем, чтобы полностью ее перевернуть или как-нибудь иначе обмануть читательские ожидания. Например, в «Преступлении и наказании» он пересматривает традиционный детективный сюжет, а в «Братьях Карамазовых» (1880) представляет жизнь Зосимы в виде отрывка из «Жития святых», а затем разрушает этот эффект описанием подробностей «тления» тела старца [10, с. 40–42].

И в «Записках», и в «Бедных людях» Достоевский полагается на «читательские ожидания», основанные на знании прежних литературных течений, а затем «разрушает эти ожидания». Знания читателя становятся основой для метапародирования, в ходе которого происходит процесс переработки сюжетной структуры, стиля повествования и образов традиционных персонажей.

В процессе метапародирования Достоевский выходит за границы своих литературных моделей. Глубоко уходя корнями в русскую и европейскую литературные традиции, романы Достоевского покидают пределы своих литературных источников, чтобы предстать перед нами блестящими новаторскими шедеврами, режюмирует К. Рутсала [10, с. 48].

### **Список литературы**

1. Альтшуллер М.Г. Между двух царей. Пушкин, 1824–1836. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 352 с. – (Современная западная русистика).
2. Альтшуллер М. «Руслан и Людмила» Пушкина и традиции героико-эпической поэмы.  
Altshuller M. Pushkin's «Ruslan and Ludmila» and the traditions of the moch-epic poem // The Golden age of Russian literature and thought. – London : Palgrave Macmillan UK, 1992. – P. 7–24.
3. Бэлнеп Р.Л. Генезис романа «Братья Карамазовы» : эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста.

- Belknap R.L. The genesis of «The Brothers Karamazov» : the aesthetics, ideology and psychology of text making. – Evanston : Northwestern univ. press, 1990. – 199 p.
4. Бэлнеп Р.Л. Творчество как трансформация : Достоевский и оригинальность // Вопросы литературы. – 1988. – № 11. – С. 157–168.
  5. Гринлиф М. «Путешествие в Арзрум» Пушкина : поэт на границе. Greenleaf M. Pushkin's «Journey to Arzrum» : the poet at the border // Slavic review. – 1991. – Vol. 50, N 4. – P. 940–953.
  6. Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода : фрагмент, элегия, ориентализм, ирония. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. – 384 с. – (Современная западная русистика).
  7. Меерсон О.А. Достоевский и Гоголь. Еще к теории пародии (и интертекста) : красавица в гробу – ведьма или Кроткая? // Sub specie tolerantiae. Памяти В.А. Туниманова / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. – Санкт-Петербург : Наука, 2008. – С. 231–242.
  8. Меерсон О.А. Рифмы, квазирифмы и призраки рифмы в «Моцарте и Сальери» : авторская позиция вне нарратива // Персонализм как поэтика : литературный мир глазами его обитателей. – Санкт-Петербург : Издательство «Пушкинский Дом», 2009. – С. 136–162.
  9. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Изд. 2-е. – Москва : ЛЕНАНД, 2015. – 240 с.
  10. Рутсала К. Картина и зеркало : метапародия в «Бедных людях» и «Записках из подполья» // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. – Москва : Классика плюс, 1998. – № 14. – С. 26–50.
  11. Сливкин Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура : альманах / гл. ред. К.А. Степанян. – Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2003. – № 17. – С. 80–109.
  12. Фиртич Н. Всеобъемлющее видение : Гоголь, авангард и методы изображения русских кубофутуристов. Firtich N. The inclusive vision : Gogol, the avant-gard and the Russian strategies of depiction // Записки русской академической группы в США. – Нью-Йорк : The association of Russian-American scholars in the U.S.A, 2008–2009. – Т. 35. – С. 375–451.