

С.А. Ромащенко

Новосибирский государственный педагогический университет

**К вопросу о возможности интерпретации повести Н.В. Гоголя «Вий»
через метафорический субтекст «избиение – преображение»**

Аннотация: В статье рассматривается особый метафорический код, который, наряду с мифопоэтическими, социально-историческими и литературными коннотациями, образует смысловой пласт, соотносимый с метасюжетом о преобразении «материала» в процессе текстопорождения.

The article analyzes the special metaphorical cod, which besides with mythopoetic social-historical and literature connotations shapes semantic layer coordinated with metastory about transformation of material in the process of text creation.

Ключевые слова: метафорический субтекст, метасюжет, авторефлексия.

Metaphorical subtext, metastory, an authors reflection.

УДК: 821.0+821.161.1.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Виллюйская, 28. НГПУ, кафедра русской литературы и теории литературы. Тел. (383) 2440630. E-mail: kira.sr@rambler.ru.

Многоаспектность изучения творчества Гоголя и повести «Вий», в частности, объясняется объективно присутствующим в данном феномене набором интерпретационных возможностей. При этом контекст эпохи и литературная традиция, собственные высказывания автора и критиков-современников сами становятся факторами, каждый раз выходящими на разные уровни восприятия и осмысления.

В первую очередь следует обратить внимание на соответствующую традицию изучения повести Гоголя – мифопоэтическую и фольклорную¹. Нам представляется исчерпывающей и убедительной концепция, обозначенная Е.Н. Левкиевской [Левкиевская, 1998, с. 314], согласно которой «есть все основания считать гоголевского Вия не творением «простонародного воображения», а созданием авторской фантазии Николая Васильевича Гоголя, сконструировавшего своего героя из реальных мифологических мотивов, встречающихся в славянских традициях, но по законам романтической эстетики». Эта точка зрения интегрирует различные подходы, однако не все объясняет.

Традиции дореволюционной критики и литературоведения, что вполне объяснимо, были особым образом преломлены в специфическом дискурсе литературоведения советского. Так на соотношение реального и фантастического указывали, например, Аполлон Григорьев, И.Ф. Анненский, В.Н. Мочульский, В. Розанов, А.Ф. Лосев, Д.С. Мережковский, при этом делали акцент не на темноте и невежестве бурсаков, склонных к суеверным представлениям, но на слиянии авторской интенции с представлениями о таинственном и страшном мире славян-

© С.А. Ромащенко

¹ Приведем лишь некоторые из работ: [Докусов, 1963; Поддубная, 1986, с. 101–111; Фиалкова, 1986].

ских преданий, составлявших глубинную суть их представления о мире. И.Ф. Анненский, рассуждая о формах фантастического у Гоголя и особой их «серьезности» [Анненский, 1890, с. 103], в другой своей статье о «Портрете» дает поэтическое описание ощущения гоголевского «фантастического»: «...помимо вашей воли вы приобщаетесь ... к какому-то миру, будто бы и знакомому вам прежде. Вам кажется, что вам не следовало бы забывать этот мир, а между тем как раз его-то вы и забыли. И вы чувствуете себя так неловко, точно вас толкнули на чью-то могилу или точно вы не выполнили чьего-то последнего желания и теперь вас смутно тревожит какое-то воспоминание, которого вы, однако, *никак не можете даже оформить*» [Анненский, 1979, с. 13]. Выделив последние слова курсивом, мы хотим подчеркнуть особый характер гоголевского «внутреннего» переживания – не переживания личностного, но своеобразия его отношения к общим основам человеческого бытия – нерелексируемого, близкого к лирическому, которое «невыразимо», которое, как нам кажется, постоянно вытеснялось писателем разными формами внешнего, риторически маркированного бытия.

Интерпретации повести Гоголя «Вий» в советское время имели двоякую направленность. Демонический аспект трактовался как ужасы социальной действительности дореволюционной России [Воронский, 1934; Гиппиус, 1935; Машбиц-Веров, 1928], а «бурсацкая» тема – в связи с сатирическим отрицанием основ православия и атеистической установкой. Суммируя оба подхода, И.А. Виноградов замечает: «Гоголь стремится изобразить сосуществование и противоположность духовного и мирского «утешений» не столько в собственно «бурсацком», но – шире – в общенародном быту» [Виноградов, 2007, с. 105]. «Всеохватность» гоголевских претензий человечеству и поиск общечеловеческих истоков отступничества в работах и более ранних (И.Ф. Анненский, А.Ф. Лосев, В.В. Зеньковский, Д.С. Мережковский, С.К. Шамбинаго, В.Н. Мочульский, А.К. Воронский), и написанных в конце XX – начале XXI в. [Докусов, 1963; Поддубная, 1983; Фиалкова, 1986; Вайскопф, 1993; Есаулов, 1995 и др.]. Вот как, например, на уровне мифопоэтики выражается та же идея у А.И. Иваницкого [Иваницкий, 2001, с. 252]: «Олицетворенность земли в гоголевском мире возрождает самое общее в архаическом мировосприятии и мироотражении – строении пространства...». Именно в таком ключе трактует автор и полет Хомы на ведьме, где актуализируется в слове «все» по-гоголевски аллегорическое «лицо» земли, которым является природа (упоминание в сцене полета о сне земли с открытыми глазами). По словам автора, мы имеем «с одной стороны – живое, олицетворенное целое. С другой – весь земной мир (люди, природа, предметы), выступая в виде метонимических сигналов и телесных членов земли, равно одушевлен и равно олицетворен» [Иваницкий, 2001, с. 254]. Такого рода «двойственность» отзывается, как было показано выше, и в текстах самого Гоголя, и в его интерпретациях – в новейших исследованиях, открывающих в поэтике Гоголя ранее не актуальные аспекты.

Обратимся к теоретическим предпосылкам этих аспектов. Ж. Женетт в свое время писал, что анализ повествовательного дискурса требует постоянного внимания к отношениям двоякого рода: во-первых, между дискурсом и рядом описываемых в нем событий, во-вторых, между самим дискурсом и актом, который его порождает. Эта мысль исследователя определяет некий принцип, который необходимо учитывать при анализе фактически существующего текста и контекста, возникшего в поле его читательских проекций.

Трактовка повествовательного дискурса как многослойного единства двух систем – точки зрения и конфигурации голосов – представляет собой «преобразование предполагаемого невербального материала в вербальную форму» [Женетт, 1998, с. 54]. При этом любая интерпретационная модель должна учитывать наличие особых индексов, которые, принадлежа тексту, ограничивают произвол читательских конкретизаций. «Индексы эти, главным образом, указывают, что сколько угодно фантастическая история все же имеет отношение к жизни» [Женетт, 1998,

с. 54]. Таким образом, выставленная напоказ вымышленность, включенная в смысловое поле повествовательного дискурса, свидетельствует о наличии лексически индексированных рядов, которые образуют особый субтекст, метафорически воспроизводящий весь текст, в который они вкраплены, и дают возможность расширить поле его интерпретаций.

По словам М. Риффатерра, «нарратив относится к субтексту как объект к своему знаку» [Риффатерр, 1992, с. 20] и при этом определяет метаязык описания нарративной структуры как таковой. С описанных позиций именно повесть «Вий» приобретает дополнительный ракурс понимания – помимо отмеченного выше.

Произведение, безусловно, принадлежащее к числу наиболее «темных» в рецептивном отношении, включенное автором в цикл «Миргород», было названо «слабейшим» в известной рецензии Шевырева¹. Критику не понравилось причудливое соотношение бытовых подробностей и фантастических «видений Хомы». С позиций критической интерпретативной стратегии с ним в принципе соглашается В. Белинский [Белинский, 1984, с. 314]. В качестве значимых событийных элементов критик маркирует «поучительные беседы на кухне», «суждения умных голов о чудесах», «портрет пана сотника», «чтение Хомы в церкви», «восстание красавицы» и «явление Вия».

Им противопоставляется «описание привидений», которое слишком подробно и потому лишено семантики ужасного. Именно статья критика, не претендующая на полноту охвата эстетического целого, в принципе является самостоятельным объектом для рецептивно-эстетического исследования. Критическая в данном случае интерпретация выделяет, с одной стороны, индексы возможных читательских предпочтений, с другой стороны, появляется возможность проследить в любой читательской интерпретации следы воздействия текста на читателя в первую очередь и область объективного «значения» лишь во вторую. При этом в центре внимания исследователя оказывается процесс чтения и деятельность читателя, которая направлена языком художественного произведения. Нетрудно заметить, что в описании Белинского особый интерес представляет смысловой индекс, наименее прозрачный для интерпретации и при этом весьма важный для образования сквозного метафорического субкода. Речь идет о событии, которое в рецензии критика обозначено как «восстание красавицы».

Перед читателем рецензии, при условии, что произведение Гоголя прочитано достаточно внимательно, возникает проблема декодирующего плана: речь не может идти о восстании из гроба силой внутреннего голоса Хомы, так как сам момент появления связан с мгновенной трансформацией: «Она стала почти на самой черте, но видно было, что не имела сил переступить ее, и вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший. Хома не имел духа взглянуть на нее. Она была страшна» [Гоголь, 1937, с. 208]². Красавицей умершая панночка пребывает, лишь спокойно лежа в гробу. «Он подошел к гробу, с робостью посмотрел в лицо умершей, и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, свих глаз. Такая страшная, сверкающая красота!» [Там же].

Детализация, соотносимая с глазами героя или самой панночки, образует устойчивую систему повторов. Однако «восстание красавицы» с этими смысловыми рядами не связано. Думается, что речь может идти о событии, включающем в систему несколько линейно сопряженных эпизодов. Первый из них связан с узнаванием Хомой истины относительно посетившей его в хлеву старухи. Перво-

¹В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» с Шевыревым соглашается Белинский, отмечая слишком подробное описание ужасного как явный недостаток.

²Здесь и далее все цитаты даются по этому изданию. Количество томов в издании, по техническим причинам начинающемся с тома второго, не указывается. Второй том носит название «Миргород».

начально герой, не предполагая в ней inferнальной природы, делает мысленный вывод о ее глубинных намерениях достаточно точно: «Эге – ге! Только нет, голу-бушка, устарела!» [с. 185]. Реплика вслух о нежелании «оскоромиться» звучит в том же ключе, только в более «мягкой» формулировке. Маркировка границы эпизода осуществляется с одной стороны через повтор («Старуха не говорила ни слова и хватала его руками», «...с удивлением заметил, что руки его не могут приподняться» [с. 185]), с другой стороны – сменой пространственного ракурса. Актуализируется семантика движения («минули», «открылась»), и формула именованного возникает как раз в связи с выходом за пределы мнимого хутора. «Тогда только сказал он сам себе: “Эге, да это ведьма!”» [с. 186].

Совпадение словесных формул «внутреннего голоса» в пределах эпизода свидетельствует о наличии скрытой сюжетной линии, которая не просто выявляет действия Хомы как персонажа – актора, но и намечает возможное направление метафорического кода, связанного с панночкой – старухой. Все последующие эпизоды вплоть до интересующего нас избиения и превращения старухи в красавицу, отмечены в определенном плане семантикой глубоких изменений, как в явных проявлениях героя, так и в фокусировке кадров внутреннего зрения в необычном для героя ракурсе.

Следующий эпизод начинается со слов «Обращенный месячный серп светлел на небе» и заключается фразой: «Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какой-то нестерпимой трелью» [с. 187]. Любопытно не просто упоминание о ветре, но противопоставление его музыке. Звук, природу которого герой не в силах распознать, с одной стороны, составляет семантическую рифму с «семинарским колоколом», звучавшим в начале в сочетании с немзыкальным «ударил» (соотнесем с мотивом избиения и постоянно упоминаемыми розгами или «хорошими кожаными канчуками»), с другой – с эпизодом творения заклинаний, где труп, уже позеленевший, начинает «глухо ворчать» произнося «мертвыми устами страшные слова». И далее: «Ветер пошел по церкви от ее слов и послышался шум как бы от множества летящих крыл» [с. 210]. Ветер, соотносимый со звоном и веянием, как уже упоминалось, противопоставит музыке и может быть сопоставлен с украинским «вияти», т.е. «дуть, веять»¹. Заглавие повести, снабженное пояснением автора, упоминает действительно существующего в славянской мифологии хтонического демона², однако «начальник гномов» слишком естественно вписывается в упомянутый выше метафорический ряд («Вий» в определенном смысле начинает звучать как повелительная форма соответствующего глагола).

На уровне риторически выделенного субтекста, который предположительно связан с авторефлексией по поводу причастности творящему Слову, могут быть сопоставлены эпизоды совместного полета Хомы и ведьмы, откровения по поводу странного чувства, охватившего его во время полета, падения со сменой позиции («вскочил в свою очередь ей на спину»), избиения старухи и превращения ее в красавицу и, наконец, описание «страха и трепета», овладевшего героем в момент этого странного превращения. Система эпизодов, составляющих основу для

¹ Существуют и другие, достаточно убедительные, объяснения имени «начальника гномов»: например, М. Вайскопф в книге «Сюжет Гоголя» приводит такую трактовку: «...Я предпочел бы следующие аналогии с именем *Вий*: *Дий* (церковнославянское обозначение языческого бога) и *Сый* (Сущий) – имя, которым в церковнославянском тексте Библии называет себя Бог, отвечая на вопрос Моисея» [Вайскопф, 2002, с. 219].

² Е.В. Левкиевская убедительно доказывает связь этого демонического персонажа с различными фольклорными сюжетами и персонажами, например, «убийственный» взгляд из-под ресниц исследовательница соотносит с двумя персонажами украинского фольклора – св. Касьяном (Остудным) и Шелудивым Буняком (Солодовым Бунь), который восходит чуть ли не с хану Батыю. См.: [Левкиевская, 1998, с. 310].

выделения метафорического субтекста, по логике предшествующих рассуждений должна быть дополнена и распространена на все пространство сюжета, кодируя повествование целиком.

В эпизоде опознания ведьмы в старухе упоминается сквозная и весьма значимая деталь – маркер. «Он слышал только, как билось его *СЕРДЦЕ*» (здесь и далее курсив наш – *С.Р.*), «он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе с тем сладкое чувство, подступавшее к его *СЕРДЦУ*», «ему часто казалось, как будто *СЕРДЦА* уже вовсе не было у него», «дорогой билось беспокойно его *СЕРДЦЕ*, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело». В другой сцене опознания также читаем: «Рубины уст ее, казалось, прикипали кровью к самому *СЕРДЦУ*» [с. 199]. При этом стоит принять во внимание, что вопрос о способах опознания ведьмы ставится значительно позже во время разговора в сотниковом хуторе: «Нельзя, – отвечал Дорош, – никак не узнаешь, хоть все псалтыри перечитай, то не узнаешь» [с. 201]. Главный герой, наделенный внутритекстовой позицией созерцателя, не принимает чужой версии («маленький хвостик»), руководствуясь своим, регулярно воспроизводимым на уровне итерации способом – движением сердца.

Биение сердца напоминает ему о живой человеческой душе даже тогда, когда «слова без звука шевелились на губах его». Маркировка телесного в определенном порядке («руки не могут приподняться», «ноги не двигаются», «голос не звучал из уст его») сопрягает в ряду микрособытий звук сердца с приближением ведьмы: вначале при звуке сердца она постепенно оживляет замершего Хому против его воли, затем упоминается как «непонятный всадник» на спине философа. Эпизод полета и видоизменения ракурса зрения героя (сверху вниз) строится как ритмически организованный лирический монолог, не отмеченный указанием на внутреннюю речь героя или его «внутренний голос». Начиная со слов «обращенный месячный серп» и заканчивая риторическим вопросом о ветре и музыке, можно выделить достаточно четко обозначенный стихотворный ритм. Особенно заметен контраст при сравнении с последующим эпизодом «Он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, томительно-страшное наслаждение» [с. 187]. Избыточность лексического повтора либо имитирует косноязычие, реализованное в прямой речи, либо выделяет как особый маркер границу между ритмически организованной прозой и иной речевой стратегией.

Представляется, что здесь в самой речевой ткани гоголевской прозы сталкиваются две тенденции. На уровне сюжета герой осознает обретение лирического голоса как утрату человеческого под влиянием «бесовского» и «потерю сердца». В пределах эпизода возникает несколько внутрифразовых стыков, где тавтологический повтор разрушает очевидно ощущаемое гармоническое единство (например, «светлый серп светил»). Как чуждая поэтической стихии возникает тема «чужого слова»: «Изнеможенный, растерянный, он стал припоминать все, какие только знал, молитвы» [с. 187]. Чуть ниже упоминаются «заклятия против духов». Тематическая «звуковая» группа помимо «звона», который «вьется» и «вонзается в душу», дополняется звучащим словом, не воспроизведенным, но упоминаемым как знак перехода к области сакрального, сверхличного. Таким образом, «музыка» сменяется «перебором заклятий» и тут же меняется ракурс пространственного восприятия. «Густая трава касалась его, и он уже не видел в ней ничего необыкновенного» [с. 187]. Банальность завершающей эпизод конструкции («светлый серп светил на небе») устанавливает семантическую границу между «поэтическим» (томительно-странным наслаждением) и приземлено-бытовым («Все было ясно при месячном, хотя и неполном свете»).

Начальная фраза кульминационного эпизода («Хорошо же!» – подумал про себя философ Хома) замыкается прямой речью, но уже принадлежащей «второй половине» – преображенной старухе, которая к тому времени оказалась в роли

коня, а не всадника. Угроза, содержащаяся в произнесенной фразе Хома, дополняется замечанием о «почти вслух» проговоренных закланиях. Они, как явствует из сюжета, кладут конец очарованному полету. Двойкий смысл начальной фразы возникает в контексте речевой ситуации и появляется возможность истолковать ее как выражение удовольствия.

Событие вторичного преобразования старухи в красавицу подготавливается сменой пространственной организации. При описании очарованного полета всячески подчеркивается глубина вертикально-горизонтального сечения («он видел... что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода» [с. 186]). В эпизоде избития старухи в фокусе внутреннего зрения выявляются две детали: гладкие, лишенные глубины линейные перспективы («долины были гладки») и невозможный с точки зрения здравого смысла жест Хома: «Он схватил лежащее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху» [с. 187].

Неизвестно откуда взявшееся полено, которое невозможно было бы подобрать ни при полете, ни при таком быстром беге, послужило орудием как убийства (не ведьмы – панночки, а ее телесной ипостаси, дочки сотника), так и ее преобразования («Невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха?») Падение и преобразование безобразной ведьмы довершает не божье слово, не произносимые почти вслух заклания против духов, а именно деревянное полено, усеченная часть вечнозеленого древа жизни. Именно оно трансформирует звук голоса избиваемой ведьмы, модулируя «дикие вопли» в «тонкие серебряные колокольчики». Последняя и единственная фраза панночки, обращенная в пространство, довершает преобразование: восставшая из своей демонической оболочки красавица, раскинув руки, возводит глаза к небу. Перед этим в глазах поверженной отражаются «золотые главы вдали киевских церквей». Невозможность пребывания в оболочке старухи опять-таки связываются с ударами полена, приносящими страдания и одновременно преображающими. Преображается, правда ненадолго, и сам Хома. Он «затрепетал, как древесный лист, жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им» [с. 187].

Подводя итог сказанному выше, можно предположить, что перед нами развернут классический текст, содержащий на уровне сюжетной функции момент творческой авторефлексии Гоголя, воплощенной в символическом унижении, подавлении поэтического начала в угоду риторической заданности. Указание на возможность подобной интерпретации содержится и в начальном, и в конечном эпизодах повести. Так в начале читаем: «Риторы шли солидно, зато на них всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета...» [с. 177]. Трансформация лица как целого, излюбленный гоголевский мотив, связанный с одержимостью инфернальным, дополняется достаточно растянутом описанием быта и обычаев, царивших в бурсе, актуализацией момента телесных наказаний, которым подвергались воспитанники в зависимости от ранга: «Профессор, входивший в класс и участвовавший когда-то сам в подобных боях, в одну минуту, по разгоревшимся лицам своих слушателей, узнавал, что бой был недурен, и в то время, когда он сек по пальцам риторику, в другом классе другой профессор отделявал деревянными лопатками по рукам философию. С богословами же поступало было совершенно другим образом: им, по выражению профессора богословия, отсыпалось по мерке *крупного гороху*, что состояло в коротеньких кожаных канчуках» [с. 179]. Опять особый предмет, от удара которым происходит нечто, связанное с битвой и преобразованием, особого рода ритуалом, которому Гоголь постоянно приписывает магическую силу убеждения. Так все попытки Хома избежать возложенной на него страшной миссии заканчиваются при упоминании о «молодом березняке» (эпизод с ректором), или о «хороших кожаных канчуках» в разговоре с сотником. Этот факт тем более примечателен на

фоне упоминания о стоическом равнодушии философа и его жизненном принципе («Он часто пробовал *крупного гороху*, но с совершенно философическим равнодушием, – говоря, что чему быть, того не миновать» [с. 181]). Страх наказания появляется после истории с избитой им панночкой и ее чудесного преобразования.

Фрагмент сюжета о совместном полете ведьмы и Хомы Брута, а так же избивения как освобождения от магической силы и «томительно-странного» (возможно, «поэтического») чувства причастности к сверхличным тайнам бытия соотносится в плане интертекстуальной проекции с известным стихотворением Н.А. Некрасова «Вчерашний день часу в шестом...». Молодая крестьянка, избиваемая прилюдно, манифестируется лирическим субъектом как воплощение Музы, креативной функции эстетического дискурса. В проекции лирического текста речь идет о событии, которое не исчерпывается фактом избивения (у Некрасова в данном контексте наказание крепостной женщины не маркируется как инцидент, а вводится через вполне прозаические детали). Тот имплицитно заданный субтекст, который у Гоголя скрыт за сказочным сюжетом, эксплицируется в лирическом дискурсе Некрасова не случайно. И Некрасов, и Гоголь по сути дела рефлексировали то особое требование, которое Некрасов сформулировал в однозначно понимаемом утверждении Гражданина (в первой части этого утверждения – «Поэтом можешь ты не быть») в известном стихотворении из наиболее успешного сборника, определившего рецептивную доминанту его лирики. Однако следует заметить, что метафорический субтекст у Гоголя, связанный с «восстанием красавицы», в отличие от некрасовского молчания («Ни звука из ее груди») подкрепляется единственной фразой панночки, произнесенной в момент пересечения границы между музыкой и молчанием смерти («Ох, не могу больше ...»). Глубинная интуиция мастера подсказала Гоголю, что насилие над живой материей поэтического языка влечет за собой непоправимые изменения в мироздании и вызывает к жизни неуправляемые беспредельные силы хаоса.

Литература

- Анненский И.Ф. О формах фантастического у Гоголя // Русская школа. 1989. № 10.
- Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 3.
- Вайскопф М. Сюжет Гоголя: морфология, идеология, контекст. М., 2002.
- Воронский А.К. Гоголь. М., 1934.
- Виноградов И.А. Повесть Н.В. Гоголя «Вий»: из истории интерпретаций // Н.В. Гоголь и современная культура: Шестые гоголевские чтения. Материалы докладов и сообщений Международной конференции. М., 2007. С. 105–102.
- Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.
- Докусов А.М. Повесть Н.В. Гоголя «Вий». Л., 1963.
- Есаулов И.А. Изображение двух типов апостасии в художественной прозе («Миргород» и «Мертвые души») // Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 61–82.
- Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. М., 1998. Т. 2.
- Ефимова Е.С. Страх и дерзновение Хомы Брута // Литература в школе. 1994. № 1.
- Иваницкий А.И. Архетипы Гоголя // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 248–292.
- Левкиевская Е.Н. К вопросу об одной мистификации или гоголевский «Вий» при свете украинской мифологии // *Studia myphologia slavica* I. 1998. С. 307–314.
- Машниц-Вееров И. Значение гоголевского юмора // Гоголь Н.В. Вий. Коляска. М.; Л., 1928.
- Риффатерр М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.