

7. Pivoev V. M. Funktsii mifa v kulture [The functions of myth in culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni M. V. Lomonosova. Ser. 7. Filosofiya* [Bulletin of Moscow gosudarstvennogo University named after MV Lomonosov. Ser. 7. Philosophy], 1993, no. 3, pp. 37–46.
8. Polosin V. *Mif. Religiya. Gosudarstvo* [Myth. Religion. State], Moscow, Ladimir Publ., 1999. 440 p.
9. Freyd Z. *Tolkovanie snovideniy* [Interpretation of Dreams]. *Son i snovideniya* [Sleep and Dreams], Moscow, 1997.
10. Freydenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and literature of antiquity], Moscow, Vostochnaya literatura Rossiyskoy akademii nauk, 1998. 800 p.
11. Khrapov S. A. Kontseptualizatsiya ponyatiy «sotsialnoe bessoznatelnoe» i «mentalitet» (kulturno-istoricheskiy i filosofskiy analiz) [Conceptualizing the concepts of "social unconscious" and "mentality" (cultural-historical and philosophical analysis)]. *Vlast* [The Power], 2010, no. 10, pp. 39–41.
12. Yung K. G. *Dusha i mif: shest arkhетipov* [Soul and Myth: Six Archetypes], Moscow, Kiev, Port-Royal – Sovershenstvo Publ., 1997. 384 p.

### **ПРОЗА Л. АНДРЕЕВА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ УЖАСОВ**

*Тихомиров Данил Сергеевич*, аспирант

Астраханский государственный университет  
410056, Российская Федерация, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а  
E-mail: danil.tikhomirov@yandex.ru

Статья посвящена тем чертам творчества Леонида Андреева, которые связывают его с традицией литературы ужасов. В работе делается попытка не только определить место Андреева в истории жанра, но и выделить специфические приемы, с помощью которых писатель придает своим прозаическим произведениям атмосферу страха и тревожного ожидания. Затрагиваются вопросы о специфической функции андреевской цветописи, о роли саспенса в сюжетном построении, о мотивах и образах, отсылающих к канонам жанра ужасов. В качестве примеров исследуются новеллы Андреева «Елеазар», «В тумане» и повесть «Красный смех». Статья будет полезна всем, кто изучает прозу Л. Андреева и хочет расширить рамки уже исследованных влияний на его творчество, а также тем, кто интересуется историей и особенностями жанра ужасов в российской и зарубежной литературе.

**Ключевые слова:** Готический роман, литература ужасов, мистика, мотив немоты, мотив ожившего мертвеца, саспенс, Серебряный век, темная семантика, цветопись, экспрессионизм

### **LEONID ANDREEV'S PROSE IN THE CONTEXT OF HORROR FICTION**

*Tikhomirov Daniel S.*, Post-graduate student

Astrakhan State University  
20a Tatishchev st., Astrakhan, 410056, Russian Federation  
E-mail: danil.tikhomirov@yandex.ru

The research is devoted to those features of Leonid Andreev's oeuvre, which tie him with the tradition of horror fiction. The aim of the work is not only to determine the place of Andreev in the genre history, but to define specific literary techniques and devices, which the writer uses to infuse the climate of fear and suspense to his writings. Specific function of Andreev's color-writing, the role of suspense in the narrative development, the motives and characters, referring to the canons of the horror fiction genre are probed in this work. To illustrate those, his short novellas "Eleazar", "Through haze" and the novelle "Scarlet laughter" are studied. The article will be useful to those, who study Andreev's prose and wants to expand the boundaries of the previously studied factors, which influenced his works, as well as to those, who take interest in the history and the peculiarities of the horror fiction in the Russian and foreign literature.

**Keywords:** Color-writing, dark semantics, expressionism, gothic novel, horror fiction, motive of muteness, mysticism, motive of a revived dead man's, Silver Age, suspense

### Литература ужасов: от истоков до экспрессионизма

Возникая сначала в мифологии как в наиболее архаичном образце устного народного творчества, ужасные истории затем переходят в легенды, предания и сказки, с развитием письменности проникая в литературные образцы. Мифологические и фольклорные источники дают толчок литературе ужасов, которая благодаря им получает обширный демонологический и сюжетный материал. В конце XVI в., в эпоху барокко, во Франции авторы начинают творить в новом жанре трагических историй, где в основе многих фабул – одержимость дьяволом и искушения демонами. В этих жанровых границах в XVI и XVII вв. работают Пьер Бозэюо, Верите Абан, Бенинь Пуассено, Александр Сильвэн, Франсуа де Россе и Жан-Пьер Камю. В США в жанре мистических историй пишет Коттон Мэтер («Чудеса невидимого мира» (1693 г.).

Созданный неизвестным автором в середине XVIII в. стихотворный роман артуровского цикла «Гибельный погост» («L'âtre réilleux»), соединяющий в своей фабуле рыцарскую тематику и устные предания о кладбищенской нечисти, призраках и магии, становится образцом, по которому предромантики конца XVIII в. создают ранний английский «готический роман»: «Замок Отранто» Х. Уолпола (1764 г.), «Роман в лесу», «Удольфские тайны» А. Радклиф (1794 г.), «Монах» М.Г. Льюиса (1796 г.). Во Франции в этом направлении творит Ж. Казотт (повесть «Влюбленный дьявол» 1772 г.). В XIX в. ранние романтики продолжают исследовать глубины ужаса и мистики, создавая произведения «средней готики»: «Эликсиры Сатаны» (1815–1816 гг.), «Зловещий гость» (1819–1821 гг.), «Песочный человек» (1817 г.) Э.Т.А. Гофмана, «Манфред» Д. Байрона (1817 г.), «Франкенштейн, или Современный Прометей» М. Шелли (1818 г.), первое художественное произведение о вампирах – повесть Д. Полидори «Вампир» (1819 г.), «Жених-призрак» (1819 г.), «Дьявол и Том Уокер» (1824 г.) В. Ирвинга, «Мельмот-скиталец» (1820 г.) Ч.Р. Метьюрина. Позднее авторы, работают в ключе мистических историй, воскрешая «готику», следуя фольклорным источникам: «Прощенный Мельмот» (1835 г.) О. де Бальзака, «Лигейя» (1838 г.), «Падение дома Ашеров» (1839 г.), «Моргенштерн», «Повествование Артура Гордона Пима из Нантакета» (1834 г.) Э. По, «Влюбленная покойница» (1836 г.) Т. Готье, «Сигнальщик» (1866 г.) Ч. Диккенса, «Кармила» (1872 г.) Ж. де Лэфаню, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886 г.). Р. Стивенсон. На рубеже XIX–XX в. появляются романы Б. Стокера, оказавшие сильное влияние на последующую традицию: «Дракула» (1897 г.), «Дама в саване» (1909 г.), «Сокровище белого червя» (1911 г.).

С началом XX в. зарождающийся экспрессионизм вбирает в себя некоторые романтические и декадентские тенденции. Для этого направления, тяготеющего к выражению предельного чувства оставленности, безрезультатности поисков Бога и бесполезности человеческого бытия, наполненного страданиями и насилием, характерно обращение, в том числе, к некоторым жанровым формам романтизма. Среди них – жанры детектива и ужасов. Хотя популярными они становятся, главным образом, благодаря кино-экспрессионизму Германии 1910–1920-х гг. («Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Город ищет убийцу» Ф. Ланга, «Носферату или Симония ужаса» Ф. Мурнау), в литературе им также находится отдельное место. Текстом, вдохновившим многих немецких режиссеров того времени, стал мистический роман «Голем» Г. Майринка, развивающий древний сюжет о создании искусственного человека, ранее обработанный в контексте литературы ужасов немецкими романтиками («Тайны» Э.Т.А. Гофмана) и представителями английского готического романа («Франкенштейн» М. Шелли). Для пражской школы экспрессионизма, к которой относится Г. Майринк, вообще характерен интерес к фантастике и фантазмагии, алхимии и оккультизму, частое введение в тексты мотивов сна, бреда и сумасшествия. В хрестоматийной повести другого представителя школы – «Превращении» Ф. Кафки, – по одной из трактовок, описывается случай алхимической трансмутации сущностей, в

результате которого обыкновенный коммивояжер Грегор Замза однажды утром обнаруживает себя насекомым. Мотив ужаса перед хаотическим состоянием мира, в котором возможно любое чудовищное перерождение, подчеркивается хладнокровностью членов семьи Замзы, ведущие себя так, точно ничего фантастического в этой ситуации нет.

Пожалуй, наиболее яркое продолжение в русле пражской школы литература ужасного находит в творчестве Лео Перуца. В 1923 г. на излете «экспрессионистского десятилетия» (1914–1924 г.) выходит его роман-триллер «Мастер Страшного суда», в котором мотивы и атмосфера ранней «готики» – намеки на черную магию, отсылки к средневековью, загадочные смерти – вплетаются в классическое детективное повествование. На протяжении всего произведения объектом ужаса для читателя и персонажей представляется некая сверхъестественная сила, в то время как концовка романа, объясняя и развенчивая мистические эпизоды и детали, находит природу ужасного в страхе перед человеческой сущностью.

Именно на тайне основаны сюжеты большинства классических произведений жанра: понимая, что ужас возникает в момент перехода от категории прекрасного (ценность) к категории безобразного (отсутствие ценности), авторы как можно дольше стараются оттягивать момент узнавания. Но чтобы держать читателя в напряжении до самого момента кульминации, авторы используют разнообразные сюжетные и стилистические приемы, создающие предчувствие ужаса, вызывающие нарастающее напряжение и страх. Источники страха могут иметь разнообразную природу: иногда это реальные фантастические существа и явления, унаследованные жанром у фольклорной традиции (ведьмы и колдуны, людоеды, демоны, призраки, вампиры и оборотни, ожившие мертвецы), иногда ужас вызывают люди, окутанные псевдомистическим ореолом, а иногда страхи способны порождать и больное сознание главного героя.

В русской литературе начала XX в. тенденции к изображению ужасного выражаются так же ярко, как в западноевропейской и американской? Возвращение интереса к романтизму, мистицизм и предвкушение близкого конца света заставляют авторов разных направлений обращаться в своих текстах к теме сверхъестественного ужаса. Она появляется в творчестве и символистов («вампирская» новелла Ф. Сологуба «Красногубая гостья», его сказка «Царица поцелуев» об оболыщении нечистым духом, рассказ-кошмар «Призывающий зверя», мистический цикл А. Ремизова «Жертва», «Чертик», «Пожар», «Занофа»), и акмеистов (рассказы Н. Гумилева «Черный Дик», «Скрипка Страдивариуса», «Лесной дьявол», «Дочери Каина», «Путешествие в страну эфира»), и даже у писателей, близких к реализму и натурализму (рассказ А. Амфитеатрова «Зоэ»). В это время возникают литературные проекты-мистификации: в 1912 г., подписанный псевдонимом Б. Ольшеври («больше ври»), выходит русскоязычный роман «Вампиры», повторяющий стилистику и во многом пародирующий роман Б. Стокера «Дракула».

Литературные корни ужасного в творчестве русских авторов Серебряного века – поздний немецкий романтизм, как в случае с К. Бальмонтом, готический роман образца Ч. Метьюрина (особенно явно его влияние в новелле Ф. Сологуба «Жертва»), а также русские классические произведения, согласно В.Э. Вацуру [3, с. 36–52, с. 78, с. 337–351], претерпевшие влияние зарубежного готического романа («Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» Н. Карамзина, ливонские повести А. Бестужева-Марлинского, баллады А. Жуковского, гоголевские «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть», «Ночь накануне Ивана Купалы», «Вий», «Портрет», пушкинские «Марко Якубович», «Яныш королевич» и «Пиковая дама», «Упырь» А.К. Толстого и т.д. На фоне этой культурной тенденции, которую воспринял и Леонид Андреев, возникает своеобразное решение им темы ужасного.

### Черты литературы ужасов в творчестве Л. Андреева

Леонид Андреев, чьи знаковые произведения хронологически предваряют эпоху экспрессионизма, а стилистически во многом соответствуют ему, осознанно наполняет художественный мир своих рассказов и повестей атмосферой ужаса.

Страхом пропитан художественный мир рассказа Андреева «Елеазар». В этом альтернативном развитии новозаветной истории о воскресении Лазаря слово «страшный» возникает уже в первом предложении, а корень «страх» на протяжении короткой, в двадцать восемь страниц, повести появляется тридцать один раз. Корень «ужас» – пятнадцать раз. Так чего же бояться персонажи? Двадцать три раза на протяжении повествования встречается слово «смерть». «Бояться смерти – дело нелегкое; многие пробуют, но у них ничего не выходит; Андрееву оно удавалось отлично; тут было истинное его призвание: испытывать смертельный, отчаянный ужас. Этот ужас чувствуется во всех его книгах, и я думаю, что именно от этого ужаса он спасался, хватаясь за цветную фотографию, за граммофоны, за живопись», – так характеризует одну из ярчайших черт андреевского мира К. Чуковский [7, с. 215].

Страх перед непостижимым Там, отраженным в глазах ожившего мертвеца, навсегда сковывает тех, кто в них смотрит. «Если бы сама смерть проходила, не более пугались бы ее люди, ибо до сих пор было так, что смерть знал только мертвый, а живой знал только жизнь – и не было моста между ними. А этот, необыкновенный, знал смерть, и было загадочно и страшно проклятое знание его». В лице Елеазара, *ожившего мертвеца*, люди получили не просто страшное напоминание о близкой смерти. Его образ – это гротескное соединение живого человека, который по своей природе должен радоваться, веселиться, предаваться страстям и творчеству, и умершего, который познал тайну смерти и для которого больше ничего не имеет значения. Можно провести параллель с персонажем «чистой» литературы ужасов, Чудовищем профессора Виктора Франкенштейна, воскрешенным человеком и уничтожившим его.

Елеазар действует на людей аналогично: он уничтожает их, «высасывая» жажду жить. Чудо воскресения, которое сотворил Христос над Лазарем, переосмысливается Андреевым. По автору, жизнь земная ценнее жизни вечной, и ничто не способно вернуть человека к жизни после смерти: раз коснувшись смерти, он уже несет на себе ее печать, донося до людей ее страшное дыхание. Таким переосмыслением Андреев низводит божественную сущность Христа, как бы умаляя его всемогущую силу, которая «недотянула» до подлинного воскресения души, вернув к жизни только тело, как Франкенштейн вернул к жизни человеческие останки с помощью опытов с электричеством.

Есть в повести и протагонист, который, как часто бывает в литературе «ужасов» противостоит ожившему мертвецу. Это император Август – единственный, кто смог устоять перед сокрушающей тайной смерти, отпечатавшейся в глазах Елеазара. Сильный герой побеждает символ смерти во имя общего блага.

В другой повести Андреева – «Красный смех» – ужас основан на мотиве безумия. «...безумие и ужас» – с такого обрывка дневниковой записи начинается повесть. Этим недугом здесь больны оба брата-повествователя, а в их интерпретации – безумна и вся Земля. «...то, что я видел, казалось диким вымыслом, тяжелым бредом обезумевшей земли». В шестидесяти страницах текста слова «безумие», «безумный» встречаются в тексте сорок три раза. «Ужас» – тридцать семь. «Страх», «страшный» – пятьдесят шесть раз. Подобные многочисленные повторения возникают не из-за ограниченного словарного запаса автора: в индивидуальной поэтике Андреева повторения слов, словосочетаний и целых предложений становится формулой поразительной заикленности персонажей и мира на собственных негативных эмоциях и приобретает необычайно экспрессивную коннотацию. Чтобы вызвать у читателя чувство страха, писатель помимо прямого введения слов-маркеров использует другие

приемы. Один из них – введение образов, тревожащих в подсознании чувство тревоги, как, например, отрывок из дневника в начале четвертого отрывка: «...обвивались, как змеи» [2, с. 624]. Мы еще не знаем, о чем будет эта часть повести, но образ чего-то извивающегося, неизвестного, опасного уже возникает перед глазами. И не просто так: в этом фрагменте рассказывают о гибели солдат, запутавшихся в проволочном ограждении. «Пока они рубили проволоку и путались в ее змеиных извивах, их осыпали непрерывным дождем пуль и картечи» [2, с. 624]. Таких образов в повести множество: «голова лошади с красными безумными глазами и широко оскаленным ртом, только намекающим на какой-то страшный и необыкновенный крик» [2, с. 619], «У них не голова на плечах, а странные и страшные шары» [2, с. 619].

И конечно, отдельное место в системе образов повести принадлежит красному смеху. «В правую щеку мне дунуло теплым ветром, сильно качнуло меня – и только, а перед моими глазами на месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное, и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки, как их рисуют на плохих вывесках. И в этом коротком, красном, текущем продолжалась еще какая-то улыбка, беззубый смех – красный смех. Я узнал его, этот красный смех. Я искал и нашел его, этот красный смех. Теперь я понял, что было во всех этих изуродованных, разорванных странных телах. Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!» [1, с. 623]. Этот образ синестетичен: в нем объединяется цветовое качество звука. Смех, в художественной системе Андреева – атрибут сумасшествия (новелла «Смех», мотив смеха в «Повести о Василии Фивейском»), соединяется здесь с красным – цветом крови, войны, перешедшем Андрееву «по наследству» от В. Гаршина, которого писатель считал своим учителем и у которого красный – так же цвет крови и безумия: «Цветок в его глазах осуществлял собою всё зло; он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен), все слёзы, всю желчь человечества. Это было таинственное, страшное существо, противоположность Богу, Ариман, принявший скромный и невинный вид» («Красный цветок»).

Чудовищный образ красного смеха проходит лейтмотивом по всему тексту и в финале получает в сознании рассказчика физическое воплощение: «– Туда нельзя! – крикнул брат. – Туда нельзя. Взгляни, что там! ... За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех» [2, с. 672].

Мотив немоты, слепоты и глухоты так же сопровождает повествование: «Все молчали, как будто двигалась армия немых, и, когда кто-нибудь падал, он падал молча, и другие натыкались на его тело, падали, молча поднимались и, не оглядываясь, шли дальше – как будто эти немые были также глухи и слепы» [2, с. 618]. С этим мотивом созвучен мотив физической неполноценности: в госпитале появляется много седых и лысых, первый рассказчик на войне лишается ног и т.д.

Другой прием Андреева для создания атмосферы страха в «Красном смехе» – гротескное соединение комического и безобразного. «Одни, точно сослепу, обрывались в глубокие воронкообразные ямы и повисали животами на острых кольях, держа и танцую, как игрушечные паяцы» [2, с. 624]. Танец марионетки из смеховой культуры здесь соединяется с предсмертными судорогами. «Он ясно помнит: когда его ранили в грудь навывлет и он упал, еще некоторое время, до потери сознания, он подпрыгивал ногами, как будто кому подтанцовывал» [2, с. 624]. Смерть гротескно коллажируется с весельем.

Как мы уже говорили, в основе многих произведений литературы ужасов и призывающих к ним, лежит тревожное напряжение, чувство страха, возникающее у читателя в ожидании разглашения некоей тайны. Постепенно приближая читателя к развязке, писатель усиливает сюжетное напряжение. Такой прием повествования в кинематографе получил название саспенс (от англ. «suspens» – неопределенность, тревога). «Саспенс – это эмоциональная реакция, это волнение, тревога, беспокойство, отчаяние, страх... В то же время любопытство, то есть категория интеллектуаль-

ная, толкает вас узнать, что же произойдет с героем в следующую секунду. И вы внедряетесь в историю и интеллект, и эмоциями с наибольшей полнотой» [5, с. 55], – пишет российский режиссер А. Митта. Посмотрим же, как пользуется подобным приемом Леонид Андреев.

В рассказе «В тумане» тревога и ожидание ужасного появляются уже с первых предложений: «В тот день с самого рассвета на улицах стоял странный, неподвижный туман. Он был легок и прозрачен, он не закрывал предметов, но все, что проходило сквозь него, окрашивалось в тревожный темно-желтый цвет, и свежий румянец женских щек, яркие пятна их нарядов проглядывали сквозь него, как сквозь черный вуаль: и темно и четко» [1, с. 478].

Кульминация, к которой ведет нас автор «В тумане», – убийство проститутки семнадцатилетним Павлом Рыбаковым. Читатель не знает о преступлении, для нас оно неожиданно и является подлинной кульминацией. Такой саспенс называется «закрытым».

Завязка «В тумане» ретроспективна: сначала мы видим душевные муки мальчика и только потом узнаем, что он терзается из-за болезни, случившейся после близости с продажной женщиной. Образ тумана и слова повествователя вводят напряжение в самое начало рассказа: «Печален и страшно тревожен был этот призрачный день, задыхавшийся в желтом тумане». В этом рассказе, как и в «Красном смехе», цветопись так же работает на создание тревожной атмосферы. Текст буквально пронизан желтым цветом: «...на всем лежал отраженный, исчерна-желтый отсвет. От него желтели, как старая слоновая кость, тетради и бумаги, разбросанные по столу, и нерешенная алгебраическая задача на одной из них со своими ясными цифрами и загадочными буквами смотрела так старо, так заброшенно и ненужно, как будто много скучных лет пронеслось над нею; желтело от него и лицо Павла, лежавшего на кровати». Символика желтого созвучна с блоковской трактовкой, в которой желтый – цвет ужаса. «У Андреева нет положительной окрашенности, это только цвет ужаса, цвет, несущий в себе что-то негативное» [4, с. 75], – пишет о желтом Е. Копысова в статье «Особенности цветописы в раннем творчестве Л. Андреева». Особое место занимает в тексте черный цвет и образ тьмы, которая обволакивает главного героя. Это и мрак леса, в котором он пытается спрятаться от своих мыслей, и чернота туч над его головой, и тьма бессознательного, которая застилает разум и приводит в финале к страшному убийству. К черному цвету примыкает образ грязи. «Так же грязны и мысли его, и кажется, что, если бы вскрыть его череп и достать оттуда мозг, он был бы грязный, как тряпка, как те мозги животных, что валяются на бойнях, в грязи и навозе» [1, с. 496].

Внешняя, побочная интрига сюжета строится на попытках отца Павла подтвердить догадки о том, что мальчик развращен продажной любовью. Отсюда появляются воспоминания Сергея Андреича о найденной за сараем «безобразно-циничной и грязной картинке», нарисованной сыном на клочке бумаги. Отсюда «урок статистики», который отец преподает сыну, чтобы предостеречь от последствий плотского разврата. Этот урок, разговор отца с сыном, становится кульминацией внешней, отцовской линии сюжета.

В воспаленном мозгу мальчика слово «женщина» вызывает болезненные ассоциации. Мучительны его фантазии о «чистой и невинной» Кате Реймер, именем которой он называет проститутку Маньку, с которой случайно встречается незадолго до кульминации. В финальной сцене у нее дома напряжение достигает предела. Павел упорно называет гулящую женщину именем своей невинной возлюбленной, и это похоже на помешательство. Встреча перерастает в пьяную драку, во время которой Павел убивает проститутку. Саспенс довел нас до финальной точки.

### Заключение

Писательский метод Леонида Андреева близок зарождающемуся искусству экспрессионизма, вобравшему в себя, в том числе, романтические традиции, с которыми тесно связана европейская, американская и российская литература ужасов. Эта связь накладывает определенный отпечаток на творчество Андреева, создающего произведения, в которых страху и тревоге отведено особое место.

Чтобы создать атмосферу ужаса, Андреев использует ряд повторяющихся стилистических приемов. Это достигается введением мистических мотивов (оживший мертвец Елеазар, оживающие трупы в «Красном смехе») и таким построением сюжетной линии, при которой возникает тревожное ожидание чего-то загадочного и страшного – закрытый саспенс.

На создание напряжения работает и лексический уровень текстов. Писатель использует многократное, в среднем, около двух раз на страницу текста, повторение слов с «темной» семантикой: «ужас», «ужасный», «страх», «страшный» и т.д. Особую роль играет цветопись: тексты насыщены желтыми, красными и темными тонами – эти цвета в универсуме произведений Андреева связаны с безумием, смертью и ужасом. Гротеск так же имеет важную функцию: с его помощью достигается парадоксальное сопоставление комического и безобразного, что так же является приметой андреевского стиля.

### Список литературы

1. Андреев Л. Н. Дневник Сатаны / Л. Н. Андреев. – Москва : Эксмо, 2006. – 640 с.
2. Андреев Л. Н. Романы. Повести. Рассказы / Л. Н. Андреев. – Москва : Эксмо, 2007. – 832 с.
3. Вацуро В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуро. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 544 с.
4. Копысова Е. А. Особенности цветописи в раннем творчестве Л. Андреева / Е. А. Копысова // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. – 2006. – № 5 (2). – С. 75.
5. Митта А. Н. Кино между адом и раем / А. Н. Митта. – Москва : Подкова, 1999. – 496 с.
6. Чуковский К. И. Собрание сочинений : в 15 т. / К. И. Чуковский. – Москва : Terra-Книжный клуб, 2001. – Т. 5. Современники. Портреты и этюды. – С. 305.

### References

1. Andreev L. N. *Dnevnik Satany* [Diary of Satan], Moscow, Eksmo Publ., 2006. 640 p.
2. Andreev L. N. *Romany. Povesti. Rasskazy* [Novels. Tales. Stories], Moscow, Eksmo Publ., 2007. 832 p.
3. Vaysuro V. Ye. *Goticheskiy roman v Rossii* [A gothic novel in Russia], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 544 p.
4. Kopysova Ye. A. *Osobennosti tsvetopisi v rannem tvorchestve L. Andreeva* [Features of color-writing in early Andreev's works]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Filologicheskie nauki* [Bulletin of Udmurt University. Philological Sciences], 2006, no. 5 (2), pp. 75.
5. Mitta A. N. *Kino mezhdum adom i raem* [Cinema between heaven and hell], Moscow, Podkova Publ., 1999. 496 p.
6. Chukovskiy K. I. *Sobranie sochineniy* [Collected Works], Moscow, Terra-Knizhnyy klub Publ., 2001, vol. 5. Contemporaries. Portraits and sketches, pp. 305.