

## СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ПОВЕСТИ Л. АНДРЕЕВА «КРАСНЫЙ СМЕХ»

**В статье предлагается два варианта анализа структуры художественного пространства в повести Л. Андреева «Красный смех»: анализ пространственной модели, строящейся на оппозиции «пространство войны/пространство дома», и анализ модели психологического пространства, элементами которой являются сенсорные (слуховые, зрительные, осязательные) и физиологические ощущения рассказчиков.**

**Ключевые слова:** Л.Н. Андреев, «Красный смех», художественное пространство, психологическое пространство, пространственная модель.

Л. Андреев – один из самых сложных и оригинальных русских писателей. К настоящему времени наработан богатый пласт научной и критической литературы, посвященной прозе, драматургии и публицистике Л. Андреева. Монографии Н. Арсентьевой, Ю. Бабичевой, В. Беззубова, Л. Иезуитовой, Е. Михеичевой, И. Московкиной, работы В. Гречнева, С. Ильева, В. Келдыша, В. Мескина, К. Муратовой, А. Татарина, Ю. Чирвы, В. Чувакова и др. касаются общей характеристики наследия писателя, историко-литературного анализа отдельных периодов его творчества, вопросов творческого метода, поэтики, психологизма, жанрового своеобразия и пр. В то же время многие проблемы творчества писателя очерчены лишь пунктирно. В частности, до сих пор не была предметом специального изучения структура художественного пространства в повести «Красный смех», хотя нельзя отрицать тот факт, что ряд исследователей, анализирующих повесть в самых различных аспектах, делает весьма тонкие попутные замечания, касающиеся пространственной организации произведения. Приведем несколько ценных для нашей концепции наблюдений.

В. Беззубов и Л. Карлик, рассматривая «Красный смех» в контексте ранней прозы Л. Андреева, заметили, что пространственная модель в повести строится на оппозиции внутреннего и внешнего пространства, причем в отличие от других произведений первого периода творчества, система пространственных характеристик здесь перевернута: «Ценностной перевернутости пространственных оппозиций в этой повести соответствует перевернутость всех нормальных представлений. Война – это для Андреева – безумие, при котором мир перево-

рачивается с ног на голову. <...> Безумный мир перевернут не только по вертикальной, но и по горизонтальной оси: «В голове все перевернулось, и они ничего не понимают: если их резко и быстро перевернуть, они начинают стрелять в своих, думая, что бьют неприятеля» [2: 75-76].

И. Московкина, называя хронотоп «Красного смеха» символично-мифологическим, говорит о его сильном эмоциональном воздействии на читателя и связывает эти особенности с дальнейшим развитием в прозе Андреева принципов экспрессионизма. Исследователь указывает на глобальный характер пространства в повести и, что для нас особенно значимо, отмечает перцептивный характер его отображения (через призму восприятия героев-рассказчиков): «От вездесущего Красного смеха спасения нет (как не было спасения от Лжи, Мысли, Безумия, Молчания, Тьмы в предыдущих произведениях), так как он заполняет весь мир. Красный смех преследует героя-рассказчика на войне, а его брата и дома. В финале его активность достигает апогея: Красный смех стоит под окном, а комнаты заполняются трупами, вытесняя героя-рассказчика из собственного жилища, не оставляя на Земле места живым. <...> через призму их восприятия воссоздана и психология массы, а, вернее, *массовый психоз*, рожденный безумием войны (как на поле боя, так и в тылу)» [7: 120-121].

Анализируя внутреннюю форму повести «Красный смех», И. Минералова также касается вопроса ее пространственной организации. По мнению ученого, пространственная модель произведения архетипична и строится на основе солярных мифов: «Картина войны, начинающаяся гиперболизированным образом солнца, услужливо подсказывала современникам, о

какой войне идет речь: не только о всякой, лишённой примет, но о войне со «Страной восходящего солнца». Так возникает и прапамять о Востоке, и модная тогда оппозиция Восток – Запад, или Восток – Россия. Любопытно, что Л. Андреев разворачивает символический «солнечный» план через расширение мифологических концентрумов солярного мифа. «Маленький сузившийся зрачок, маленький, как зернышко мака, тщетно искал тьмы под сенью закрытых век: солнце пронизывало тонкую оболочку и кровавым светом входило в измученный мозг». Немыслимо громадное солнце – зрачок глаза – маковое зернышко, мизерно малое, – взаимно-проницаемы и взаимно отражаемы: макрокосм и микрокосм человеческого бытия» [5: 41].

Как показывают приведенные выше цитаты, современные исследователи, исходя из своих конкретных задач, касаются совершенно разных аспектов анализа языка пространственных отношений в «Красном смехе». В данной статье мы предлагаем целостный анализ структуры художественного пространства произведения, так как считаем, что пространственный уровень в повести является одним из доминантных, имеет глубокое символическое значение и теснейшим образом связан с решением Л. Андреевым кардинальных проблем бытия.

На первый взгляд, авторская модель художественного пространства повести вполне традиционна: как оппозиционные представлены пространство войны и пространство дома. В первой части произведения пространство войны описывается непосредственно рассказчиком, участником военных действий, и кажется вполне «реальным»: «И сразу на всем огромном пространстве, где капнул дождь из набежавшей тучи, наступила необыкновенная тишина. Запоздало взвизгнула и разорвалась шрапнель, и тихо стало – так тихо, что слышно было, как сопит толстый фейерверкер и стучают по камню и по орудиям капельки дождя. И этот тихий и дробный стук, напоминающий осень, и запах взмоченной земли, и тишина – точно разорвали на мгновение кровавый и дикий кошмар...» [1: 26-27].

Пространство дома возникает как видение в почти уже больном, сознании офицера: «Образ остановился неподвижно, и я долго и очень спокойно, очень внимательно рассматривал, как играет огонь в хрустале графина, разглядывал обои и думал, почему не спит сын: уже

ночь, и ему пора спать. Потом опять разглядывал обои, все эти завитки, серебристые цветы, какие-то решетки и трубы, – я никогда не думал, что так хорошо знаю свою комнату» [1: 26].

Рассказчик физически ощущает границу между этими двумя пространствами: как только он закрывает глаза, появляется «знакомый и необыкновенный образ – «кочок голубых обоев и нетронутый запыленный графин» на его столике – а когда открывает, то вновь попадает в военную действительность: «Иногда я открывал глаза и видел черное небо с какими-то красивыми огнистыми полосами, и снова закрывал их, и снова разглядывал обои, блестящий графин, и думал, почему не спит сын: уже ночь, и ему надо спать» [1: 26].

Сюжет «Красного смеха» организован как стремление героя вырваться из враждебного пространства войны в безопасное пространство дома. Единственное страстное желание рассказчика – «хочу домой». «– Я хочу домой! – с тоскою сказал я. – Доктор, милый, я хочу домой. Я не могу здесь оставаться. Я перестаю верить, что есть дом, где так хорошо. <...> – Я хочу домой! кричал я, затыкая уши» [1: 42].

Вернувшись с войны калеккой, герой наслаждается домашним уютом и не теряет надежды на будущее. В родном доме, рядом с дорогими людьми, в «возвращенном рае» можно заниматься любимым делом и без ног: «Мне так хорошо было сидеть в ванне, как прежде, и слушать знакомый голос, не вдумываясь в слова, и видеть все знакомое, простое, обыкновенное: медный, слегка позеленевший кран, стены с знакомым рисунком, принадлежности к фотографии, в порядке разложенные на полках. Я снова буду заниматься фотографией, снимать простые и тихие виды и сына: как он ходит, как он смеется и шалит. Этим можно заниматься и без ног. И снова буду писать об умных книгах, о новых успехах человеческой мысли, о красоте и мире. – Го-го-го! – захохотал я, плескаясь» [1: 49].

Однако пространственная оппозиция «война = опасность, безумие, «красный смех» – дом = безопасность, уют, тишина» будет главенствовать в повести только до смерти первого рассказчика. Вторая часть произведения дает нам принципиально иную пространственную модель: внешнее пространство стремится сломать границу, разрушив замкнутость и безопасность внутреннего пространства: «Теперь мне страш-

но приходиться в мой опустелый дом. Когда я еще только вкладываю ключ и смотрю на немые, плоские двери, я уже чувствую все его темные пустые комнаты, по которым пойдет сейчас, озираясь, человек в шляпе» [1: 59].

В последнем отрывке ситуация становится безвыходной: враждебными становятся и внутренне и внешнее пространство, что ведет героя к трагической развязке. Враждебное пространство «красного смеха» захватывает дом: «От самой стены дома до карниза начиналось ровное огненно-красное небо, без туч, без звезд, без солнца, и уходило за горизонт. А внизу под ним лежало такое же ровное темно-красное поле, и было покрыто оно трупами. <...> И скоро правильные ряды бледно-розовых мертвых тел заполнили все комнаты» [1: 72].

Итак, анализ языка пространственных отношений в повести позволяет нам сделать вывод о том, что структура художественного пространства «Красного смеха» вполне прозрачна: пространственная оппозиция первой части произведения снимается во второй части в соответствии с основным замыслом писателя – показать войну как безумие, распространяющее свое разрушительное воздействие не только на тех, кто воевал, но и их близких, увидевших ее последствия.

В то же время, на наш взгляд, нельзя сказать, что пространство в рассматриваемом произведении Л. Андреева – только «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [4: 258]. По справедливому замечанию Е. Михеичевой, «Красный смех» строится как художественно скомпонованный хаос сознания безумного или близкого к безумию человека, происходящее выключено из реального времени и пространства, описываемые события могут быть отнесены к любой войне, настолько автор их сознательно схематизирует, символизирует и обобщает...» [6: 302].

Сохраняя представление о своей физической природе (читателю может показаться, что описание сводится к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта) пространство в повести отражает лишь те фрагменты действительности, которые возникают в сознании его героев. Иными словами, художественное пространство здесь подчиняется психологическим законам, существенно отличающимся от физических. Л. Андреев изображает не события, а интерпретацию

этих событий, которая зависит от системы представлений героев-рассказчиков – участника войны и его брата, – вследствие чего образ мира приобретает их индивидуальные черты. Воссоздавая весь поток «сознательных и подсознательных импульсов», автор изображает «как бы художественно необработанный, «документально» достоверный процесс мысли и чувства человека, переживающего внутренний кризис [7: 119], именно поэтому пространственные характеристики в повести предельно субъективно детерминированы.

Такую модель пространства можно назвать психологической. По мнению А. Калмыкова, «психологическое пространство – это своеобразная ментальная карта реальности в ее пространственном аспекте. Это система ориентиров, с помощью которых человек определяет местонахождение предметов, их тождественность или нетождественность по отношению друг к другу и, самое главное, определяет свое место и значение среди других явлений бытия» [3: 71].

Определение психологического пространства, применимое в психологии личности, на наш взгляд, можно использовать и в литературоведении, поскольку главным предметом изображения в литературе всегда был человек. Итак, принимая это понятие, мы предлагаем методику анализа модели психологического пространства в художественном произведении, выделяя в его структуре два элемента: сенсорные (слуховые, зрительные, осязательные) и физиологические ощущения героев.

Начнем свой анализ с характеристики сенсорных ощущений рассказчиков в «Красном смехе». Нами замечено, что на протяжении всего повествования Л. Андреев описывает восприятие героями окружающих их звуков. Скрежет, «чмяканье», грохот, треск, шорохи и т. п. – враждебны для обоих рассказчиков, вызывают у них чувство страха и тревоги: «я долго, быть может, несколько часов, шел с закрытыми глазами, слыша, как движется вокруг меня толпа: *тяжелый и неровный топот* ног, людских и лошадиных, *скрежет* железных колес, раздавливающих мелкий камень, чье-то тяжелое, надорванное *дыхание* и сухое *чмяканье* запекшимися губами»; [1: 22] «*грохнуло оружие*, за ним второе, снова кровавый неразрывный туман заволок измученные мозги»; [1: 27] «было страшно вначале – пустые комнаты, в которых постоянно слышат-

ся какие-то *шорохи и трески, создают эту жуть...*» [1: 55].

Однако отсутствие звуков, тишина становятся еще более губительными: «Люди бежали и кричали «ура» так громко, что почти заглушали выстрелы, – и вдруг прекратились выстрелы, – и вдруг прекратилось «ура», – и вдруг наступила могильная тишина: это они добежали, и начался штыковой бой. И этой тишины не выдержал его рассудок» [1: 63].

В безумии военных будней безумными кажутся даже звуки музыки, утратившие свою красоту и гармонию: «Внезапно, совсем близко от нас, вероятно, у полкового командира, заиграла музыка... <...> Отрывистый и ломаный звук метался, и прыгал, и бежал куда-то в сторону от других – одинокий, дрожащий от ужаса, безумный. И остальные звуки точно оглядывались на него; так неловко, спотыкаясь, падая и поднимаясь, бежали они разорванной толпой, слишком громкие, слишком веселые, слишком близкие к черным ущельям, где еще умирали, быть может, забытые и потерянные среди камней люди» [1: 32-33].

В психологическом пространстве героев важное место занимают зрительные ощущения, которые также передают состояние предельного психологического напряжения и поэтому искажают реальность: «я сам несколько раз наткался и падал, и тогда невольно открывал глаза, – и то, что я видел, казалось диким вымыслом, тяжелым бредом обезумевшей земли. Огромное, близкое, страшное солнце на каждом стволе ружья, на каждой металлической бляхе зажгло тысячи маленьких ослепительных солнц, и они отовсюду, с боков и снизу забирались в глаза, огненно-белые, острые, как концы добела раскаленных штыков» [1:22-23]; «само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем» [1:29].

«Катастрофическая открытость внешнего пространства» [2: 61] в повести трансформирует его реальные размеры: «Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!» [1: 28]; «Большой и черный четырехугольник дверей стал розоветь, покраснел – где-то за холмами

показалось огромное молчаливое зарево, как будто среди ночи всходило солнце. <...> Я посмотрел: в разных местах горизонта, молчаливой цепью, стояли такие же неподвижные зарева, как будто десятки солнц всходили одновременно» [1: 35]; «Молча, теряя сознание от ужаса, стояли мы вокруг потухшего самовара, а с неба на нас пристально и молча глядела огромная бесформенная тень, поднимающаяся над миром» [1: 32]; «Мы подошли к окну. От самой стены дома до карниза начиналось ровное огненно-красное небо, без туч, без звезд, без солнца, и уходило за горизонт. А внизу под ним лежало такое же ровное темно-красное поле, и было открыто оно трупами» [1: 72].

Как особое пространство, имеющее некоторые соответствующие физическому пространству атрибуты (глубину, ширину и т. п.) зрительно воспринимаются рассказчиком и люди. Внешние границы пространства как бы растворяются в пространстве, замкнутом в субъекте: «и я невольно поднимаюсь с камня и, шатаюсь, смотрю в его глаза – и вижу в них бездну ужаса и безумия. У всех зрачки сужены – а у него расплылись они во весь глаз; какое море огня должен видеть он сквозь эти огромные черные окна! Быть может, мне показалось, быть может, в его взгляде была только смерть, – но нет, я не ошибаюсь: в этих черных, бездонных зрачках, обведенных узеньким оранжевым кружком, как у птиц, было больше, чем смерть, больше, чем ужас смерти» [1: 24].

Среди осязательных ощущений, описанных пространственным языком, самыми сильными по воздействию оказываются жар и холод: «А иссушающий, палящий жар проникал в самую глубину тела, в кости, в мозг, и чудилось порою, что на плечах покачивается не голова, а какой-то странный и необыкновенный шар, тяжелый и легкий, чужой и страшный» [1: 23]; «И что-то ужасное, нестерпимое, похожее на падение тысячи зданий, мелькнуло в моей голове, и, холодея от ужаса, я прошептал: – Красный смех» [1: 41]; Попробуй мою голову, какая она горячая. В ней огонь. А иногда становится она холодной, и все в ней замерзает, коченеет, превращается в страшный омертвелый лед» [1: 49].

Таким образом, Л. Андреев через сенсорные ощущения рассказчиков изображает некую иллюзорную реальность, имеющую между тем пространственные координаты, которая является

продуктом измененного сознания, работающего с внутренними чувственными импульсами.

Как мы уже отметили, структурным элементом психологического пространства являются и физиологические ощущения героев: тревожность, головокружение, слабость, боль, тошнота, чувство тяжести.

Настойчиво повторяются описания боли, проникающей в мозг: «Но стон не утихал. Он стлался по земле – тонкий, безнадежный, похожий на детский плач или на визг тысячи заброшенных и замерзающих щенят. *Как острая, бесконечная ледяная игла входил он в мозг* и медленно двигался взад и вперед, взад и вперед...» [1: 39]; «– Я хочу домой! – кричал я, затыкая уши. И, словно сквозь вату, глухо и призрачно долбили мой измученный мозг новые ужасные слова» [1: 43]; «Я его любил, и смерть его лежит на мне, как камень, и давит мозг своей бессмысленностью» [1: 53]; «...эта невыносимая боль терзаемой мысли... Мое сердце онемело, оно умерло, и нет ему новой жизни, но мысль – еще живая, еще борющаяся, когда-то сильная, как Самсон, а теперь беззащитная и слабая, как дитя, – мне жаль ее, мою бедную мысль. Минутами я перестая выносить пытку этих железных обручей, сдавливающих мозг; мне хочется неудержимо выбежать на улицу, на площадь, где народ, и крикнуть: – Сейчас прекратите войну, или...» [1: 53].

Через пространственные категории раскрывается и степень страха героев повести: «бездна ужаса и безумия». Страх приходит внезапно извне: «Поднялся общий смех и жуткий крик – и снова все замолчали, уступая непонятному. И тут не я один, а все мы, сколько нас ни было, почувствовали это. Оно шло на нас с этих темных, загадочных и чуждых полей; оно поднималась из глухих черных ущелий, где, быть может, еще умирают забытые и затерянные среди камней, оно лилось с этого чуждого, невиданного неба. Молча, теряя сознание от ужаса, стояли мы вокруг потухшего самовара, а с неба на нас пристально и молча глядела огромная бесформенная тень, поднимающаяся над миром» [1: 32].

Единственный способ защиты от страха – безумие. Причем значение слова безумие в повести приобретает дополнительное индивидуально-авторское приращение смысла. К основному значению «сумасшествие» добавляются семантические компоненты: безумие – «неизбежное следствие войны», «неизбежная болезнь войны», а также бе-

зумие – «средство спасения», «выход из создавшегося положения». Ощущение приближающегося безумия, выражающееся через неадекватное восприятие окружающего, также передается через пространственные характеристики: «... этот нелепый и страшный сон. *Точно с мозга моего сняли костяную покрывку*, и, беззащитный, обнаженный, он покорно и жадно впитывает в себя все ужасы этих кровавых и безумных дней. Я лежу, сжавшись в комок, и весь помещаюсь на двух аршинах пространства, а мысль моя обнимает мир» [1: 60]; «А сегодня утром я прочел, это сражение продолжается, и снова овладела мною жуткая тревога и чувство чего-то падающего в мозг. Оно идет, оно близко – оно уже на пороге этих пустых и светлых комнат» [1: 65]; «Вы молодые, вы, жизнь которых еще впереди, сохраните себя и будущие поколения от этого ужаса, от этого безумия. Нет сил выносить, *кровь заливает глаза. Небо валится на головы, земля расступается под ногами*» [1: 68]; «И вдруг на один безумный, несказанный счастливый миг мне ясно стало, что все это ложь и никакой войны нет. <...> Я сплю на спине, и мне грезится страшный сон, как в детстве: и эти молчаливые жуткие комнаты, опустошенные смертью и страхом, и сам я с каким-то диким письмом в руках» [1: 67-68].

Анализируя модель психологического пространства в повести Л. Андреева, мы намеренно привели в качестве примеров объемные цитаты из текста произведения, поскольку это доказывает, что автор на протяжении всего повествования использует принцип всеохватывающей субъективной интерпретации действительности. Герои произведения все более и более погружаются во тьму безумия, теряя ориентиры в пространстве. Описывая сенсорные и физиологические ощущения своих героев, Л. Андреев исследует психические процессы, происходящие в человеке в экзистенциальной ситуации: на границе отчаяния и надежды, жизни и смерти, одиночества и единства, свободы и ответственности, абсурда и смысла. Неспособность в подобной пограничной ситуации объективно оценивать окружающую действительность лишает восприятие героев-рассказчиков целостности, а это обуславливает использование автором «разорванной композиции» (обрывки фактов, мыслей, чувств) и таких приемов, как абстрактность, фантастический гротеск, обостренная эмоциональность.

Таким образом, рассмотрев художественное пространство в «Красном смехе», можно прийти к выводу, что Л. Андреев не ограничивается простым описанием места действия. Созданные автором пространственные модели – модель, построенная на оппозиции про-

странство войны/пространство дома, и модель психологического пространства – накладываются друг на друга, получая глубокое символическое значение и актуализируя философско-экзистенциальную проблематику произведения.

16.03.2012

**Список литературы:**

1. Андреев, Л.Н. Собрание сочинений [Текст]. В 6 т. Т.2. Рассказы; Пьесы. 1904-1907 / Леонид Николаевич Андреев. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 22-73. – ISBN 5-280-00978-4.
2. Беззубов, В.И., Карлик, Л.С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898 – 1904 гг. [Текст] // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Ученые записки ТГУ. Вып. 491. / Валерий Иванович Беззубов. – Тарту, 1979. – С. 59 – 83.
3. Калмыков, А.А. Структура психологического пространства [Текст] // А.А. Калмыков Введение в экологическую психологию / Александр Альбертович Калмыков. – М.: МНЭПУ, 1999. – С. 71-75. – ISBN 5-89502-059-3.
4. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя [Текст] // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251-292. – ISBN 5-09-000544-3.
5. Минералова, И.Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма [Текст] / Ирина Георгиевна Минералова. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 256 с. – ISBN 978-5-9765-0976-4.
6. Михеичева, Е.А. Творчество Л. Андреева: Особенности психологизма и жанровые модификации [Текст]: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01: защищена 06.05.95; утв. 21.10.95 / Михеичева Екатерина Абдул-Маджидовна. – М., 1995. – 434 с. – Библиогр.: с. 379-421. – 71 96-10/26-5.
7. Московкина, И. И. Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография [Текст] / Ирина Ивановна Московкина. – Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2005. – 288 с. – ISBN 966-623-210-3.

Сведения об авторе: **Пыхтина Юлиана Григорьевна**, доцент кафедры русской филологии и методики преподавания русского языка Оренбургского государственного университета, кандидат педагогических наук

460018, г. Оренбург, пр-т Победы, 13, тел.(3532) 372436, ауд. 1106, e-mail: pyhtina-2008@mail.ru

**UDC 82.09:821.161.1**

**Pykhtina Y.G.**

Orenburg state university, e-mail: pyhtina-2008@mail.ru

**THE STRUCTURE OF THE ART SPACE IN L. ANDREEV'S NOVELETTE «RED LAUGHTER»**

Two variants of the analysis of structure of the art space in L. Andreev's novelette «Red laughter» are offered in article: on the one hand the spatial model based on opposition «war space / house space», on the other hand – model of the psychological space which elements are sensory (acoustical, visual, tactile) and physiological feelings of story-tellers are characterized.

Key words: L.N. Andreev, «Red laughter», art space, psychological space, spatial model.

**Bibliography:**

1. Andreev, L.N. Red laughter // L.N. Andreev Collected edition in 6 volumes. Volume 2 Stories; Plays. 1904 -1907. – М.: Literary, 1990. – Pp 22 -73. – ISBN 5-280-00978-4.
2. Bezzubov, V.I., Karlik, L.S. Art space in prose L. Andreeva 1898 – 1904 // Typology of Russian literature and problems of Russian-Estonian literary communications. Works on Russian and Slavic philology. Literary studies. Scientific notes of TGU. Edition 491. – Tartu, 1979. – Pp 59-83.
3. Kalmykov, A.A. The structure of psychological space // A.A. Kalmykov Introduction in ecological psychology. – Moscow: MNEPPU, 1999. – Pp 71-71. – ISBN 5-09-000544-3.
4. Lotman, Y.M. Art Space in Gogol's prose / Lotman Y. M. In the school of poetic words: Pushkin. Lermontov. Gogol. Teachers' book / Y.M. Lotman. – Moscow: Education, 1988. – Pp. 251-292. – ISBN 5-09-000544-3.
5. Mineralova, I.G. Analysis of piece of art. Style and internal form. – Moscow: Science, 2011. – 256 p. – ISBN 978-5-9765-0976-4.
6. Mikheicheva, E.A. L. Andreev's works: Features of psychologism and genre updatings: Dissertation of DLitt: 10.01.01. – Russian literature. – Moscow, 1995. – 434 p.
7. Moskovkina, I.I. Between «pro» and «contra»: coordinates of Leonid Andreev's art world: Monograph. – Kharkov: KhNU V.N. Karazin, 2005. – 288 p. ISBN 966-623-210-3.