

Александр КУБАСОВ

**КОМЕДИЯ НА СЛЕЗНОМ ФОНЕ: ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ КАТАРСИСОВ  
В ПЬЕСЕ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»**

**Comedy against a tearful background: interference of catharsis  
in the play by L.S. Petrushevskaya *Colombina's Apartment***

**Abstract**

The article raises the question of catharsis in modern dramaturgy as a complex and ambiguous aesthetic reaction of the reader. The concept of “interference of catharsis” is introduced. It means the combination of two of its types – laughter and tears, due to which a synergistic effect occurs that enhances both reactions. The introduced definition is tested based on the analysis of Petrushevskaya’s one-act play *Colombina's Apartment*, which is recognized as an example of a philosophical farce. It is noted that in modern drama, the place of pure tearful and laughter catharsis has been taken by their reduced derivatives. Irony replaces open laughter, and feelings of bitterness or regret replace tears. The analyzed play is recognized as an example of modern metadrama. She uses not only the traditional characters of the commedia dell'arte (Harlequin, Pierrot and Columbine) in a new time and in a new setting, but also the poetics of puppet theater, as well as the realities of Soviet children's theater. Laughter, which operates throughout the entire play, is removed at the end by the bitterly ironic aesthetic reaction of the readers, which is caused by compassion for the funny characters. Superimposed on one another, they create what is called the interference of catharsis.

**Keywords:** *catharsis, metadrama, philosophical farce, L.S. Petrushevskaya.*

Категория катарсиса, то есть «очищающего сострадания», относится к числу древнейших эстетических категорий и освящена множеством имен крупных ученых, которые разрабатывали ее. Этот ряд можно начать Аристотелем и завершить Д. Лукачем и З. Фрейдом.

Выделяют два основных вида катарсиса – слезный и смеховой, воплощенных, прежде всего, в трагедии и комедии, ключевых жанрах драматургии. Театральный критик рубежа XIX–XX веков емко сформулировал: «Театр, как таковой, прост донельзя: растрогайте меня или рассмешите» [КУГЕЛЬ 1922: 15]. Фактически он имел в виду два вида катарсиса, ради которых и приходит зритель в театр.

Однако, помимо двух вариантов «чистой» эстетической реакции зрителя, возможны и переходные ее формы. Л. С. Выготский в книге «Психология искусства» писал о том, что «никакой другой термин из употреблявшихся до сих пор в психологии не выражает с такой полнотой и ясностью того центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные и что эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому



*катарсису, то есть к сложному превращению чувств»* [ВЫГОТСКИЙ 1987: 204]. Отталкиваясь от мнения Выготского, можно утверждать, что случаи, когда сквозь смех пробиваются слезы, или наоборот, когда смех оборачивается слезами – это и есть собственно катарсис, характеризующийся прежде всего своей переходностью, реализующийся как «закон эстетической реакции». Эта реакция, по словам Выготского, «заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [Там же].

Художественную формулировку понятия катарсиса можно найти у Н. В. Гоголя, который писал: «Часто сквозь *видимый* миру смех льются *невидимые* миру слезы». Эта фраза из «Мертвых душ» фактически стала афоризмом, вошла в корпус русских крылатых выражений. Для нас в ней важно указание на очередность планов: внешний, видимый – смеховой и скрытый, невидимый – слезный.

Вводимое в данной работе понятие «интерференция катарсисов» построено по модели термина, взятого из точных наук. Там интерференция обозначает наложение когерентных волн, в результате чего увеличивается или уменьшается их амплитуда. *Интерференция катарсисов – совмещение смехового и слезного видов катарсиса, за счет чего возникает синергетический эффект, усиливающий обе реакции.*

Особенностью катарсической реакции, отраженной в современной литературе, является ее редукция и качественная неоднородность, то есть слезы и смех редко реализуются в беспримесном виде. В античном театре между типами катарсисов была отчетливая граница: после трагедии демонстрировалась комедия, восполняя слезный аспект мировидения человека аспектом смеховым. В современном искусстве границы между катарсисами размыты, на место чистых реакций пришли их дериваты, замещающие открытый смех – иронией, черным юмором, усмешкой, а слезы – чувством горечи, сожаления, сострадания или умиления.

Категория катарсиса давно доказала эвристическую продуктивность в процессе анализа произведений самых разных писателей. Можно указать достаточно большое число исследований о катарсисе в творчестве русских классиков [НАЈНАДЫ 1985, ПОМЕРАНЦ 1994, ПЕРЕЯСЛОВА 2012, ЗАХАРОВА 2013]. Исследование катарсиса в современной литературе – актуальная задача, в данной статье мы обращаемся к творчеству Л.С. Петрушевской.

Одноактные пьесы Петрушевской-драматурга тяготеют к жанру философского фарса. Яркий пример такого рода – «Квартира Коломбины» (1981). Смысловый костяк пьесы можно рассматривать как развертывание широко известной концептуальной метафоры. Суть ее в том, что театр и жизнь взаимобратимы и нераздельны. Афористическая реализация такого подхода реализована в известной фразе из комедии Шекспира *As You Like It*: «Вся жизнь – театр, и люди в нем – актеры». В «Квартире Коломбины» Петрушевская показывает не столько театр сам по себе, сколько *игру в театр*, который есть жизнь, которая есть театр, который есть жизнь и т. д. Действительность предстает как некое умножение театральности во времени и в пространстве, когда



предыдущая театральность не исчезает, а в снятом виде присутствует в новой театральности, уходит в ее подпочву, питая ее изнутри.

Игра в метатеатральном произведении приобретает онтологический характер: она есть и форма жизни, и одновременно форма отношения к жизни. Игряют все: герои, играющие в других героев, играющий героями и героями героев автор и сопричастный им креативный читатель. Все это в конечном итоге и создает образ карнавализованной действительности, которая предполагает и даже требует порождения смеха [БАХТИН 1965].

Другая причина тяготения Петрушевской к фарсу объясняется тем, что фарс оперирует готовыми типами, «формализованными персонажами». Л. Я. Гинзбург писала: «Формализованные персонажи – это персонажи, в разной мере и разными способами варьирующие традиционные роли, которые стали уже готовой, отстоявшейся формой для эстетически перерабатываемого опыта» [ГИНЗБУРГ 1979: 42]. В чем традиционность ролей Пьеро, Арлекина и Коломбины? Конечно, в первую очередь вспоминается комедия дель арте. Пьеро – это «готовая, отстоявшаяся форма» для роли неудачливого соперника Арлекина. Коломбина – связующее звено между двумя влюбленными в нее героями.

Комедия дель арте, будучи по природе карнавальная травестией, у Петрушевской получает удвоение. Травестийность травестии достигается разными способами. Один из самых простых и очевидных заключается в русификации итальянского материала. У героев есть не только традиционные имена-клише, но и отчества: Коломбина оказывается Коломбиной *Ивановной*, а домашнее имя ее еще более амбивалентно. Арлекин интимно называет ее *Колей*, а она в свою очередь его *Ариком*. Пьеро на какое-то время обретает имя *Маня*, *Манюра*. То есть уже именослов пьесы демонстрирует принцип удвоения приема. Отметим гендерную инверсию (Коломбина – Коля; Пьеро – Маня), что связано с внутренней комедийной характеристикой героев – маскулинностью женщины и женственностью мужчины.

Травестия травестии связана и с переворачиванием традиционных ролей. Арлекин – не столько удачливый любовник Коломбины, сколько ее незадачливый муж, а Коломбина играет роль главного трикстера-провокатора (хотя, по сути, все трое могут быть признаны таковыми). Провокация читателя начинается с самого начала пьесы:

**Пьеро:**

Я человек в театре новый...

**Коломбина:**

Я не замужем, вы что.

**Пьеро:**

Давно?

**Коломбина (считает в уме):**

Уже неделю [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 260].

Приведенный фрагмент дает один из ключей к прочтению текста Петрушевской. Первая реплика Пьеро и следующая за ней фраза Коломбины про то,



что она «не замужем» связаны между собой довольно прихотливо. Фраза «Я человек в театре новый...» оказывается не только утвердительной, но и вопросительной. Она оказывается вдобавок эквивалентна вопросу «Вы замужем?», потому что далее следует резкий ответ с явно возмущенной интонацией: «Я не замужем, вы что». Коломбина восполняет эллипсис в речи Пьеро, отмеченный в тексте пьесы многоточием. Очевидно, что Коломбина Ивановна, будучи опытной актрисой, привыкла отвечать не столько на то, о чем говорится прямо, сколько на то, что опущено, переведено собеседником в подтекст. У Пьеро, начинающего актера, такого навыка пока нет. Не знающий в достаточной мере мира театра, он склонен naивно верить тому, что ему говорят коллеги, в том числе и про личную жизнь друг друга. Тогда как верить нельзя никому. Весь мир театра – это мир обмана, вернее – миражный мир, в котором миражи создаются из ничего, на пустом месте, из воздуха. А так как Коломбина тоже из этого же мира, то и она лжет. Очевидно, Коломбина догадывается, что коллеги уже донесли Пьеро про нее, что замужем. Поэтому ее ответ адресуется не только начинающему актеру, но и своим партнерам по театру.

Следующая реплика наивного Пьеро «Давно?» свидетельствует, что он верит Коломбине. Его реплика тоже эллипсична, с опущенным компонентом. Полный вариант ее должен быть такой – «Давно не замужем?». Далее следует ретардация, отмеченная ремаркой «считает в уме». Напряженный счет в уме до семи характеризует специфически актерский ум, далекий от однозначной арифметики. Слова Коломбины, конечно, игровые, но только в авторском кругозоре. Они свидетельствуют о легкости переворачивания ситуаций, о быстрой смене ролевых обликов. Для социальной роли «жена / не жена» семь дней оказывается большим сроком – «уже неделя».

Сборник статей Петрушевской, изданный под названием «Девятый том», можно рассматривать как дополнительный объяснительный материал для произведений писательницы. В статье «Краткая история "Трех девушек"» она, в частности, пишет: «Композиторы говорят, что любую музыкальную фразу слушатель как бы допевает сам, и если композитор пошел другим путем, неожиданным, то человек испытывает наслаждение от этого хода. *То есть творец все время играет со своим зрителем*» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 55]. «Допевание фразы» героя зрителем и при этом несовпадение текста с ожиданиями зрителя / читателя – одна из особенностей стиля Петрушевской-драматурга. Если автор сознательно занимается редукцией текста, то читатель наоборот – его восполнением. Частичная «нулевая степень письма» (выражение Р. Барта) создает условия для неоднозначного его прочтения, позволяет быть импровизатором не только автору, но и интерпретатору его текстов, в том числе и читателю. Другой источник импровизационности заключается в самой природе комедии дель арте. И здесь тоже заметен принцип удвоения: герои «Квартиры Коломбины» заняты импровизацией импровизации. Любое удвоение чревато не только усилением приема, но и переводом его в нечто противоположное, по принципу «минус на минус дает плюс». Так и импровизационность, будучи удвоенной, обретает



антонимичный характер. Игра актеров, с одной стороны, импровизационна, а с другой – каждое слово выверено автором и отнюдь не случайно.

Молодым венгерским филологом справедливо отмечено, что автор пост-модернистского паратекста, написанного на фундаменте водевиля А.П. Чехова «Юбилей», стремится «к эклектическому смешению художественных языков» [Фуру 2019: 239]. В определенной степени отмеченная особенность присуща и «Квартире Коломбины» и является одним из проявлений общей игровой стихии пьесы. Петрушевская смешивает бытовой жаргон, театральные реплики, советизмы в общую картину.

Особенно важным моментом, обуславливающим фарсовый характер пьесы, является возможность воплощения сюжета «Квартиры Коломбины» как кукольного представления. Иначе говоря, пьесу можно играть непосредственно на сцене, а можно и из-за ширмы, в форме кукольного спектакля. Петрушевская показывает балаган, где люди похожи на кукол, то есть вдвойне условны. Напомним, что Пьеро, Арлекин и Коломбина – это традиционные роли бродячих актеров и ближайшие театральные «родственники» русского балаганного Петрушки, венгерского витязя Ласло или французского Полишинеля. Во всех случаях представления с ними изначально разыгрывались на улицах и площадях.

Представление о скрытом кукольном театре задается с помощью знаков-символов. В «Квартире Коломбины» сама квартира выступает, если можно так выразиться, как «декорации в роли декорации». Недаром она вынесена в заглавие произведения и служит средством воплощения того же эффекта удвоения. Подробного описания бытовой обстановки в «Квартире Коломбины» нет. Указаны только отдельные предметы, обретающие по ходу пьесы символический смысл: стол, кровать, похожая на «шарикову нору», часы. Современный стационарный кукольный театр, в отличие от народного, площадного, – это всегда театр в театре: помимо рампы, на сцене обычно находится еще одна сцена-ширма, скрывающая актеров-кукловодов. Поэтому ширма – важнейшая символическая реалья в «Квартире Коломбины» (в другой пьесе Петрушевской «Дом и дерево» ее смысловым дериватом является забор).

Л.Я. Гинзбург заметила: «Традиционные образы архаической литературы или сказки, народной комедии обладают удивительной живучестью и способностью к символическому освоению новых, самых изощренных и сложных содержаний» [Гинзбург 1979: 43]. Кукольность и метатеатральность пьес Петрушевской связаны с «символическим освоением» вечной, но особенно актуальной в начале 80-х годов XX века проблемы внутренней свободы личности.

Елена Толстая писала о метатеатральности «Золотого ключика» Алексея Толстого, о том, что «кукла "находит себя" в том, что она кукла, актер, она как бы обрамляется двойной рамкой, играя самоё себя, и на этом волшебном пути *обретает свободу действий – вернее, ее иллюзии*. Самореализация происходит не на выходе из мира условностей в мир имманентных ценностей, <...> а в создании условности второго порядка и господстве над нею – это решение постсимволистское, именно в нем новизна сказки, а не только в чисто



авантюрном депсихологизированном сюжете» [ТОЛСТАЯ 1997: 31]. Персонажи «Квартиры Коломбины» смешны, но не только. При всех своих различиях, они свободны. Однако самым свободным, безусловно, является автор, созидающий вторичную условность и доказывающий с ее помощью, что условность первичная, официальная и официозная, не является вечной и серьезной, что балаган реальной действительности достоин иронического отношения к себе.

Фарсы Л.С. Петрушевской не только имплицитно кукольны, но еще и мистериальны. С.Д. Кржижановский в «Философеме о театре» рассуждает о том, что именно мистерия склонна к тому, чтобы театрализовать все вокруг, в том числе и самоё себя. Это театральный «пир на весь мир». По словам Кржижановского, «всякий допущенный к мистерии является актером» [КРЖИЖАНОВСКИЙ 2006: 56]. Так как театр везде – не только на сцене, но и в зрительном зале, то зрители поневоле становятся особого рода «соактерами», которые созерцают актеров. Другая особенность мистерии заключается в том, что она возводит быт на уровень бытия. Поэтому Кржижановский характеризует мистирию как негативный театр, который «идет не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности. Срывая их одно за другим, – сначала личину, потом лицо, потом и личность, – маленькие "я" встречаются в одном большом "Я". Они не играют его, а суть в нем, так как задача мистерии в том, чтобы перестать играть в свои "я", которые суть не подлинности, но роли» [КРЖИЖАНОВСКИЙ 2006: 56–57]. «Одно большое "Я"» – это Бог, недаром фрагмент завершается указанием на аналог современной мистерии: «Короче: все бедные вариации мистерии объединяются в богослужение: литургию» [Там же]. У Петрушевской мистериальность, конечно, не лежит на поверхности. Она имплицитна. Срывая «сначала личину, потом лицо», автор «Квартиры Коломбины» останавливается перед личностью, не только не срывая, но зачастую и не открывая ее. Открыть личность в себе через Бога оставлена на долю зрителя.

Замечено, что реплики и монологи Пьеро, Коломбины и Арлекина являют собой «откровенно сочиненные, пародийно заостренные образы речи актеров советского детского театра» [МЕРКОТУН 2012: 215]. В данном случае уместно говорить именно об «образе речи», тогда как будь перед нами реалистическое произведение, то жизнеподобную целеустановку автора передавала бы речь персонажей как таковая. Трудность задачи, стоящей перед актером, заключается в том, что он должен говорить как бы в двойном регистре: и непосредственно от имени своего героя, и вместе с тем дистанцируясь от своей речи, объективируя ее и удаляя от своих уст, создавая тем самым «образ речи».

Профессиональный статус героев (не просто актеры, а работники детского театра), их игровые, иногда двусмысленные реплики, узнаваемые ситуации – все это создает вокруг основного сюжета еще один, который можно назвать дополнительным, ассоциативным. Он носит вероятностный, дискретный, пульсирующий характер. Приведем пример механизма рождения такого рода ассоциативного микросюжета. Диалог начинается с вопроса о муже Коломбины, Арике-Арлекине:



**Пьеро:**

А где он?

**Коломбина:**

Он? Пошел в магазин.

**Пьеро:**

За чем?

**Коломбина:**

За капустой [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 260].

Казалось бы, спонтанно рождающиеся ответы Коломбины ничем не мотивированы, кроме ситуации. Однако в глубине их есть своя логика. Поход в магазин именно «за капустой» рождает аллюзию на прошлое амплуа Арлекина. Если Пьеро уже целый год играет в театре «котика с усами», то вполне допустимо, что Арлекин играл или играет «козлика». Так что логично, что он пошел за капустой. Все эти детские роли – своеобразная «театральная шинель», лоно, из которого выходят актеры. Петрушевская работает, используя ассоциативный потенциал слова. Герои в роли «актеров детского театра» поневоле могут вызывать в сознании общеизвестный детский стишок В.А. Жуковского.

Там котик усатый  
По садику бродит,  
А козлик рогатый  
За котиком ходит;  
И лапочкой котик  
Помадит свой ротик;  
А козлик седою  
Трясет бороною.

Эпитеты, которые сопровождают героев стишка, вторично, по принципу обратной связи, проецируются на содержание происходящего в пьесе. Коломбина действительно хотела сделать «козлика-Арлекина» «рогатым», но неудачно.

Целый пучок аллюзий рождается в сцене разговора героев на темы *трагедий* Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Травестия здесь создается с помощью интонации. Пьеро, сначала сравнивает Коломбину с матерью: «Нет, я вас очень уважаю, Коломбина Ивановна. Вы нам как мать». А потом начинает разговаривать с ней как капризный ребенок:

**Пьеро**

Я пошел. Скоро кулинария откроется, репетиция начнется.

**Коломбина**

Мандарины, мандарины же, вы забыли? Ему еще бежать за мандаринами. Какой вы смешной! Какая у вас рука большая! Давайте померяем, у кого ладошка больше, у вас или у меня?

*Сравнивают ладони.*

**Пьеро** (капризно)

Я хочу сыграть Гамлета.



**Коломбина**

Гамлет – это возрастная роль. От пятидесяти.

**Пьеро**

А тогда я хочу сыграть Ромео.

**Коломбина**

Ишь какой! Я играю Джульетту, а он сразу Ромео! Да я, чтобы пробиться, семнадцать лет ждала эту роль! Нашелся какой Ромео. Ромео – возрастная роль.

**Пьеро** (*капризно*)

А я хочу Ромео! [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 264]

Выпрашивая роль Гамлета и сравнивая Коломбину с «матерью», Пьеро тем самым проецирует ее на Гертруду, которую та вполне может играть по своим возрастным данным. Однако если Коломбина играет Джульетту, то и в другой шекспировской трагедии она, скорее всего, все еще остается Офелией, а не Гертрудой.

Коломбина, предлагая Пьеро сравнить их ладошки, провоцирует его на роль любовника, от которой тот методично уклоняется. Когда же Пьеро соглашается на роль Ромео при Коломбине Ивановне, уже сопротивляется сама «Джульетта», считающая, что Ромео-Пьеро еще не дорос до этой «возрастной роли». Претензия молодого актера на роли молодых Гамлета и Ромео нарушает неписанные абсурдные каноны театрального мира.

Отметим, что обе пьесы, в которых хочет играть Пьеро, являются трагедиями, с присущим им типом катарсиса. Однако этот тип эстетической реакции только обозначен как далекий потенциальный отзвук, который остается пока недоступным как зрителю, так и участникам разворачивающегося театрального действия, принимающего характер трагифарса.

Фарс генетически связан с эротикой. Александр Горнфельд писал о том, что веселость фарсов «вообще груба до невозможности, насмешка подчас жестока, сюжет откровенно неприличен, речь действующих лиц полна сквернословия» [ГОРНФЕЛЬД 1902: 328]. Современный фарс отличает набор писанных и неписанных табу, хотя «неприличность сюжета», как правило, бывает достаточно внятно заявлена. Интрига «Квартиры Коломбины» связана с попыткой оболыщения Коломбиной Пьеро, уловления наивного «котика с усами» в женские сети.

Кульминация пьесы реализуется в обмене героев гендерными ролями, который протекает в темпе музыкального *presto*. Превращения отмечаются то возникновением героя над ширмой, то исчезновением за ней каждый раз в новом облиции. Завершается пьеса обнаружением общей «рамки-рампы», демонстрацией фикциональности разыгранного фарса.



**Арлекин**

Дальнейшее покажет будущее.

**Коломбина**

Вы можете идти, Пьеро. Всего вам наилучшего. Если будет еще что, заходите.

**Арлекину**

Остальных гениальных просьба задержаться.

*Конец* [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 270].

Хотя слово «актер» и не названо в заключительной реплике Коломбины, оно очевидно возникает как определяемое слово при определении. Имеется в виду, что гениальны актеры, игравшие тюзовских актеров, игравших фарсовые роли-маски, которые, в свою очередь, тоже играли несколько ролей. Таким образом, получается, что на протяжении всей пьесы Петрушевой мультиплицируется фикциональность. Именно в акцентировании выдумки заключается смысл финала «Квартиры Коломбины». Но ведь глубокий автор не создает фантазию ради самой фантазии, у него должен быть и какой-то серьезный message. В отличие от театра, жизнь нельзя назвать выдумкой. В одном из интервью Петрушевская высказала общеизвестные, но важные слова о предназначении искусства: *«Искусство вообще должно ставить вопросы. Что такое, пардон, жизнь. Смерть. Разлука. Почему гибнут невинные. Где справедливость»* [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 316]. В «Квартире Коломбины» поставлена проблема прозрачности и призрачности границ между театром и жизнью, правдоподобием и фантазией. Проблема эта является одним из изводов все того же глобального вопроса: «Что такое, пардон, жизнь?» Возможный вариант ответа на него может быть такой: жизнь всегда и сейчас – это гениальный спектакль, режиссером которого выступает Господь Бог, сотворивший человека в том числе и актером. Актер по природе своей должен быть внутренне свободен. Это вечно творящая личность в рамках играемого спектакля-жизни. И каждый актер проживает свои роли в этой вечной всемирной человеческой комедии в меру отпущенного ему дара.

«Сложное превращение чувств», о котором писал Выготский в «Психологии искусства» и которое происходит в финале смешной комедии, собственно и есть катарсис. Очищение смехом, длившееся на протяжении всей пьесы, под конец усиливается другой реакцией, если и не совсем слезной, то уж точно горько-иронической. Эта горечь смешана с внезапно возникающим состраданием к смешным героям, которые так бестолково проживают свою жизнь. Усиление смеха качественно другим чувством и есть собственно то, что было нами определено как «интерференция катарсисов». Возникает эффект «зеркала», в которое должен заглянуть зритель, увидеть в нем не чужое, а свое лицо, и задаться вопросом: «Не живу ли и я так же, как Коломбина, Арлекин или Пьеро? Не играю ли и я столь же нелепую роль в моей единственной и неповторимой жизни?».



### Библиография

- БАХТИН, М. М. [ВАНТИН, М. М.] 1965: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- ВЫГОТСКИЙ, Л. С. [VYGOTSKII, L. S.] 1987: Психология искусства. Москва: Педагогика. [Psychology of art. Moscow: Pedagogy].
- ГИНЗБУРГ, Л.Я. [GINZBURG, L. Â.] 1979: О литературном герое. Ленинград: Сов. писатель. [About a literary hero. Leningrad: Sov. writer].
- ГОРНФЕЛЬД Г. [GORN'FEL'D G.] 1902: Фарс, вид комедии // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXXV (69). Санкт-Петербург: Изд-во Семеновская типо-литография. [Farce, a type of comedy // Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron. St. Petersburg] 1902/XXXV (69): 327–328.
- ЗАХАРОВА, О.В. [ZAHAROVA, O.V.] 2013: Проблема катарсиса у Достоевского: из газетной полемики 1873 года // Проблемы исторической поэтики. [The problem of catharsis in Dostoevsky: from a newspaper polemic of 1873 // Problems of historical poetics] 2013/11: 219–229.
- КРЖИЖАНОВСКИЙ, С.Д. [KRŽIŽANOVSKII, S.D.] 2006: Собр. соч.: в 6 т. Т.4. Санкт-Петербург: «Симпозиум». [Collected works: in 6 volumes. T.4. St. Petersburg: “Symposium”].
- КУГЕЛЬ, А.Р. [KUGEL', A.R.] 1922: Утверждение театра. Москва. [Theater approval. Moscow].
- МЕРКОТУН, Е.А. [MERKOTUN, E.A.] 2012: «Самораспад» персонажа как реплика в диалоге: парадоксы одноактного драматического действия // Уральский филологический вестник. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Екатеринбург. [“Self-disintegration” of a character as a remark in dialogue: paradoxes of a one-act dramatic action // Ural Philological Bulletin. Russian literature of the XX–XXI centuries: directions and trends. Ekaterinburg] 2012/ 1: 208–220.
- ПЕРЕЯСЛОВА, М.О. [PEREÂSLOVA, M.O.] 2012: Катарсическое начало в русской прозе конца XIX–начала XX веков: на материале произведений А.П.Чехова и Г.Газданов. Автореф. дис. канд. филол. наук. Москва [Cathartic beginning in Russian prose of the late 19th and early 20th centuries: based on the works of A.P. Chekhov and G. Gazdanov. Author's abstract. dis. Ph.D. Philol. Sci. Moscow].
- ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л.С. [PETRUŠEVSKAÂ, L.S.] 1996: Собр. соч.: в 5 т. Т.3. Пьесы. Харьков: Фолио; Москва: ТКО АСТ. [Collection works: in 5 volumes. T.3. Plays. Kharkov: Folio; Moscow: TKO AST].
- ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л.С. [PETRUŠEVSKAÂ, L.S.] 2003: Девятый том. Москва: Изд-во Эксмо. [Ninth volume. Moscow: Eksmo Publishing House].
- ПОМЕРАНЦ, Г. [POMERANC, G.] 1994: Есть ли катарсис у Достоевского? Обзор неакадемической критики // Достоевский и мировая культура. Санкт-Петербург [Does Dostoevsky have catharsis? Review of non-academic criticism // Dostoevsky and world culture. Saint Petersburg] 1994/2: 14–24.
- ТОЛСТАЯ, Е.Д. [TOLSTAÂ, E.D.] 1997: Буратино и подтексты Алексея Толстого // Известия АН. Серия литературы и языка [Pinocchio and the subtexts of Alexei Tolstoy // Izvestia AN. Literature and Language Series] 56(2): 28–39.



- ФУРО Агнеш [FURÓ Ágnes] 2019: Наследие А.П.Чехова на грани жанров и эпох. «Юбилей» В. Г. Сорокина // *Мировая литература глазами молодежи. Цифровая эпоха / под ред. С.В.Рудаковой. Магнитогорск [The legacy of A.P. Chekhov on the verge of genres and eras. "Anniversary" by V.G. Sorokin // World literature through the eyes of youth. Digital era / ed. S.V. Rudakova. Magnitogorsk] 237–242.*
- HAJNÁDY Zoltán 1985: *Lev Tolsztoj. Tragikum, halál, katarzis. Budapest, Akadémiai Kiadó [Leo Tolstoy. Tragic, death, catharsis. Budapest, Academic Publishing House].*

Александр КУБАСОВ  
Уральский государственный педагогический университет  
Екатеринбург, Россия  
kubas2002@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-9074-1133

