

Научная статья

УДК 008.009

doi: 10.47475/1994-2796-2023-10112

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ В КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА «ЧУЛКА». ФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ

Владимир Михайлович Овчинников^{1✉}, Пауль Йозеф Паулюс²

¹Смоленский областной институт развития образования, Смоленск, Россия, Benkey1985@yandex.ru, ORCID ID: 0000-0003-0008-100X, SPIN-код: 4846-6391

²Независимый исследователь, Москва, Россия, 89096265833@mail.ru

Аннотация. Рассматриваются формы деструктивной образности, олицетворяющие антиповедение, в пространстве современного культурного производства трактуемые как трэш-образы. По мнению авторов, они демонстрируют концепт обращения к антимиру в рамках процесса смены социокультурной парадигмы. С опорой на рассуждения Р. Барта, Ж. Бодрийяра и М. М. Бахтина анализируется этот феномен в рамках концентрации внимания на условной мифологеме, имеющей архетипическую природу — «образ чулка».

Ключевые слова: антимир, антиповедение, демаркация, деструкция, чулок

Для цитирования: Овчинников В. М., Паулюс П. Й. Карнавализация в культуре эпохи постструктурализма на примере образа «чулка». Философский аспект // Вестник Челябинского государственного университета. 2023. № 1 (471). С. 93–99. doi: 10.47475/1994-2796-2023-10112

Original article

CARNIVALIZATION IN THE CULTURE OF THE POSTSTRUCTURALISM ERA ON THE EXAMPLE OF THE IMAGE OF A “STOCKING”. THE PHILOSOPHICAL ASPECT

Vladimir M. Ovchinnikov^{1✉}, Paul’ Jozef Pauljus²

¹Smolensk Regional Institute of Education Development, Smolensk, Russia, Benkey1985@yandex.ru, ORCID ID: 0000-0003-0008-100X, SPIN-kod: 4846-6391

²Independent researcher, Moscow, Russia, 89096265833@mail.ru

Abstract. The article examines the forms of destructive imagery embodying anti-religion, interpreted as trash images in the space of modern cultural production. According to the author, they demonstrate the concept of turning to the anti-world as part of the process of changing the socio-cultural paradigm. Based on the arguments of R. Barth, J. Baudrillard and M. M. Bakhtin, this phenomenon is analyzed, within the framework of focusing attention on a conditional mythologeme having an archetypal nature — the “image of a stocking”.

Keywords: anti-world, anti-religion, demarcation, destruction, stocking

For citation: Ovchinnikov VM, Paulus PJ. Carnivalization in the culture of the of poststructuralism era on the example of the image of the a “stocking”. The philosophical aspect. *Bulletin of Chelyabinsk State University*. 2023;(1(471):93-99. (In Russ.). doi: 10.47475/1994-2796-2023-10112

Говоря о дисциплинах, опирающихся на философский анализ сущностных форм прекрасного и его антиподы, можно столкнуться с широким спектром категорий, которые призваны служить индикаторами или же маркерами восприятия этих феноменов массовым сознанием, на основании чего в пространстве «культурной среды»

формируются восприятие и оценка результатов их анализа и прогнозируются перспективы их дальнейшей эволюции. Одной из подобных категорий уместно считать гротеск — в современном культурном производстве представляющий в качестве так называемого «трэш-образа».

Его актуализация связана с устойчивым интересом человека к феномену «антимира» — как области, являющей собой антиномию миру

порядка и иерархии, демонстрирующему дихотомию устойчивых семиотических и поведенческих норм и их антиподов. Подобного рода образность прослеживается, по нашему мнению, наиболее ярко в культуре постмодерна (имея при этом богатые и глубокие философские и исторические корни).

Нельзя не заметить, что устойчивый интерес к деструкции общепринятых нормативных систем присутствовал в культурогенезе европейской цивилизации в рамках всей её исторической ретроспективы, примером чему могут быть феномены дионисий, кровавых забав или же карнавальной культуры эпохи «коммунальной революции» в Европе. В развитии же массового сознания постмодерна доминируют установки на деструкцию элементов традиционализма в рамках всеобъемлющего эпистемологического дискурса. Вместе с этим идёт процесс рационализации абсурдного и гротескного, что и определяет формирование нового восприятия бытийного, несущего в себе антиномии взаимодействия первичной и вторичной реальностей (рационального и иррационального, иерархизированного и хаотичного), объединённых за счёт многочисленных гротескных форм (наблюдающихся в политическом поле и рамках культурного производства, проникшего в сферу научного познания, в том числе и в виде эпистемологического анархизма и т. д.). Современный вектор мифологизации массового сознания при этом базируется на абсурде и гротеске, интегрированных в постулаты философии информационной эпохи.

В сущности, наблюдается изменение вектора демаркации, определяющего границы общепринятого и антиповедения (как отражения нормы и антимира), что наглядно демонстрирует увеличение роли иррационального начала (в форме интеграции комплекса иррациональных форм, образов и символов в массовое сознание).

Нельзя не заметить при этом, что формирование представленного механизма протекает на фоне постоянной эволюции восприятия феноменов мира и антимира, что ведёт к их взаимному поглощению, приводящему к принятию основных форм деяния, ранее рассматриваемых как проявления антиповедения, но уже в качестве нормы (что в первую очередь характерно для феномена культурного производства и самого пространства культуры как такового).

Во многом характеристики этого феномена, даваемые Б. А. Успенским в контексте развития информационного общества, приобретают новое

звучание, не теряя при этом своей актуальности, что связано с увеличением роли антиповедения в эстетико-культурных практиках постмодернизма.

Итак, ранее упомянутый автор выделяет несколько векторов обращения к антиномии общепринятого поведения:

1) в рамках обращения к иррациональному и потустороннему (что связано с новыми формами ритуализации жизни современного человека и прихода в его бытие новой обрядности, при сохранении её традиционных элементов);

2) в рамках применения ряда специфических форм порицания (примером этому может быть феномен культуры отмены, троллинг в сети и пр., что сравнимо с практикой использования позорного столба и так называемых «масок позора», характерных для городской культуры позднего средневековья);

3) в поведении «юродивых» [9, с. 321–323] (в реалиях информационной эпохи соответствующая образность в той или иной степени применима для анализа различных элементов электронной культуры и шоу-бизнеса).

Антиповедение в соответствии с упомянутыми категориями может трактоваться как продуцируемый ситуативный акт, зачастую имеющий символическое выражение, который возникает в условиях формирования устойчивой потребности субъекта выйти за пределы реальности (иными словами, соприкоснуться с антимиром) с целью релаксации, для чего активно применяется гротеск и комичность (что являет собой интеграцию хаотического, привносимого антиповедением в структурированное семиотически упорядоченное пространство культуры).

В культуре постмодерна феномен антимира приобретает трагический оттенок, что связано с укреплением зависимости субъекта от неконтролируемых им явлений и процессов, которые условно можно именовать информационным мифом, включающим в себя разнообразные трансформации языка, увеличение роли аудиально-визуализированных искусств, дальнейшую мифологизацию массового сознания в условиях ведения гибридных войн и пр. Соответственно основные характеристики антимира — пародирование и комическое подражание приобретают новые формы, объединяясь в концепт симуляции, квинтэссенцией которой становятся разного рода символы и образы (зачастую именно трэш-образы, среди которых особо стоит выделить образ **чулка**).

Это ведёт к дальнейшему развитию новой социокультурной парадигмы, в основе которой лежит взаимопроникновение (и даже «растворение» друг в друге) первичной и вторичной реальностей (и дихотомия превращается в единство нормы и антимира). Хаос (или абсурдизация, как его семиотическое проявление) и упорядоченность, «встретившись» в современном культурном производстве, столкнулись и «поглотили» друга, породив новую реальность, основанную на поиске и аккумуляции обновлённых смыслов.

Во многом именно аудиально-визуализированные искусства становятся источником репрезентации новой образности, которая несёт в себе элементы карнавализации (или же оргиастичности, как это именует Ж. Бодрийяр) [5], маргинализации социокультурного пространства (вернее, её иллюзии), что ведёт к формированию новых форм «юродства», расширяющих границы познания человека и вторгающихся в том числе и в сферу иррационального.

Подобного рода процессы (подразумевающие под собой синтез элементов первичной и вторичной реальности) демонстрируют дальнейшую интеграцию в сферу культуры и социальных отношений элементов литературного дискурса, актуализируя антагонизм современного культурного производства, балансирующего на грани между упорядоченностью и хаосом, что Р. Барт представляет как конфликт между «писателями» и пишущими [2, с. 133–141] (в рамках течения глобальной ментальной революции)¹.

Фоном для течения подобного многогранного процесса становится сохранение доминирующего влияния «постмодернистской ментальности» в условиях развития VUCA-мира. При этом, несмотря на то, что человечество приходит к осознанию того, что антимир не открыл перед ними путь к абсолютной свободе, концепт симу-

¹Функция пишущего — всегда и всюду без промедления высказывать то, что он думает, и в этой функции он видит своё достаточное оправдание; отсюда острота и безотлагательность его слова — оно всякий раз как бы знаменует собой конфликт между неудержимостью мысли и косностью общества, не желающего потреблять товар, если он не узаконен никаким особым институтом. Эта функция беспромедлительного высказывания прямо противоположна функции писателя: во-первых, писатель создаёт накопления, печатается в ином ритме, нежели мыслит; во-вторых, свои мысли он опосредует тщательно обработанной «правильной» формой; в-третьих, он готов к свободному обсуждению своих произведений, он прямо противоположен догматике.

ляции реальности и концепт воображаемого как проявления очередного этапа мифологизации массового сознания продолжают доминировать в духовной сфере.

Карнавализация как универсальная модель культурного производства и целый конгломерат его образов, как то «чулок, башмак и носок», как символы и симулякры, во многом определяя развитие аудиально-визуализированных искусств, оперируют ранее упомянутыми механиками (симуляцией и мифологизацией), преподносят человечеству новый гротеск, который, с одной стороны, инструментализирует принципы, заложенные Плавтом [13, р. 191–213] и Аристофаном [12; 15] и развитые Ф. Рабле [3] и Эразмом Роттердамским [8, с.19]², предлагая человеку «новое дель-арте», не забывая при этом о наследии Босха и Брейгеля [4, с. 82–127; 14], формируя за счёт их наследия принципы социокультурного мифа современности.

В реалиях развития модернизма и постмодернизма концепт антимира, базирующийся в том числе на гротеске, формирует устойчивую эстетическую платформу, интегрируясь в пространство от реализма до экспрессионизма. Если в первом случае можно наблюдать формирование реальности, лишённой будущего, что и становится шагом, опирающимся на творчество Анри де Тулуз-Лотрека [7], повлиявшего на формирование особой мифологемы, условно именуемой «Мулен Руж», которые определили оформление феномена «сексуальной революции», в рамках которой условная образность, воплощающая в себе потаённые мужские желания, — это образ женского чулка.

Во многом соответствующие формы отображения реальности получили развитие, став своего рода симулятивной структурой, ориентированной на разрушение устоявшейся социокультурной

² Определённый интерес к игре как философскому феномену проявлял Э. Роттердамский. «Похвала глупости», неся в себе значительные социологические коннотации со значительной долей иронии, столь характерной для той эпохи, интерпретирует человека как существо, обретающееся в пространстве игры, то есть игрока, что есть бурлескное, абстрактное, но в то же время и особое действие, воплощающее соотношение Космоса и микрокосма: «...мне пришла охота поиграть в бирюльки или поездить верхом на длинной хворостине. В самом деле, разрешая игры людям всякого звания, справедливо ли отказывать в них учёному, тем более если он так трактует забавные предметы, что читатель, не совсем бестолковый, извлечёт отсюда более пользы, чем из иного педантского и напыщенного рассуждения».

парадигмы, ставя социум перед «катарсическим взрывом», принимающим как комическую, так и трагическую формы¹, отражая доминирование эсхатологических представлений о враждебном человеку пространстве, в котором над «Я» доминирует «Оно» (пронизанная антагонизмом страха и невероятного желания жить), объединяя, как указывает А. Н. Чанышев, агапэ, сторге, филиа, эрос и людус [10, с. 44–46, 53–56] в рамках указываемой нами ранее образности. Парадокс происходящего состоит в том, что общество, осознавая всю абсурдность собственного бытия², создаёт всё новые и новые гротескные образности, чтобы создавать новые и новые художественные формы (в том числе в сфере синтаксиса и семантики), в которых доминирует откровенный до абсурда образ чулка — это связано с фактическим растворением понимания реальности в разного рода аллюзиях и реминисценциях, демонстрирующих взаимное отражение первичной реальности во второй и наоборот. Текст сам уподобляется мифу, превратившись в инструментарий его творения³.

Это прямое отражение начала новой эпохи, в которой зритель грезит, что он является творцом игры, в которой амбивалентность и ирония, и сокрытость под маской очерчивают грани двуплановости бытия. В основе этого лежат контрасты и диссонансы, как следствие, в основе культурного производства доминируют раздражающая экспрессивность, упрощение форм, форсированная хроматичность и общий динамизм композиции, из пощёчины общественному вкусу превратившись в норму, и иллюзия вседозволенности, воплощением которой может стать танцовщица из кабаре «Мулен Руж», воспринимаемая современным обывателем несколько по-иному, как следствие, этот образ (его внешний вид в котором и бросаются в глаза те самые чулки, как воплощение разрушения всех границ, и сокрытые в нём философские коннотации) олицетворяет собой появление новой реальности, в основе которой лежит карнавализация жизни и сознания (как их именует М. М. Бахтин)⁴.

¹ Комическую (режиссура Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда) либо трагическую форму («Ра-сея» Бориса Григорьева, ряд картин П. Пикассо, нем. экспрессионизм).

² Э. Ионеско, С. Беккет, Э. Олби.

³ Романы «Процесс» Ф. М. Достоевского и «Замок» Ф. Кафки.

⁴ Увлечение своего рода театрализованным городским фольклором, образом ярмарочного гуляния,

В значительной степени подобная форма философской рефлексии проявляется в развитии феномена «игровых виртуализированных вселенных», однако её истоки лежат на границе «площадных развлечений» (будь то карнавальное шествие или же торжественная процессия), столь близких обывателю, и истоков театра (во всех векторах его развития, включая эллинистическую традицию, римские развлечения, дель арте, барочный театр, кабаре и пр.). В представленных формах находит отражение в информационную эпоху диалектизм массовой и элитарной культур, демонстрируя нам стиль эпохи, принципы и творческие ориентиры которой продолжают во многом определять программы современного философского дискурса.

Будучи визуальной, вербальной и речевой фигурой, комплекс гротескных символов (зачастую фигурирующий в пространстве игровых и киноселенных), уже выделяемый ранее, отражает процесс утраты смысловых коннотаций (или по крайней мере движение в этом направлении) и обращения к бессознательному, представляя большинство гротескных образов в качестве универсальных культурологических и философских категорий, на практике развивая концепт «экзистенциальной лишённости», демонстрируемый структуралистами и постструктуралистами и связанный с разрушением границ между личным (интимным), социальным пространством, миром грёз (антимиром) и реальностью. Разрушение систем табу похоронило иллюзии независимости личности, незыблемость принципов операционального пользования языком, круша элементы старого мифа и двигаясь в сторону иного, что можно наблюдать в трудах Р. Барта, М. Фуко, Ж. Бодрийера и др.

Уместно, применительно к рассматриваемой нами проблеме, упомянуть о рассуждениях Ю. Эвола, подчёркивающего, что: *«существует ментальная форма эротизма — это женская сексуальная анестезия и “коррумпированное целомудрие”*. В психоанализе это называется нарциссическими вариациями либидо. Можно упомянуть современных девиц, для которых выставление напоказ собственной наготы, сосредоточение на всём, что может представлять своего рода приманкой для мужчин, культ тела, макияж и тому подобное — всё это составляет принципиальный интерес. И, добавим, гораздо предпочтительнее для них, чем реальная половая жизнь; вплоть до фригидности, часто невро-балаганного праздника, то есть миром фольклора как единого целого.

тической. Эти типичные разновидности эротизма должны быть причислены к очагам, питающим всё более и более атмосферу хронического и рассеянного умственного сладострастия нашего времени» [11, с. 33]. Вероятно, это одно из следствий мифологизации массового сознания посредством внедрения в него комплекса трэш-образов, являющих проявления гротеска, на грани смысла и абсурда.

В определённой степени в рамках современного культурного производства можно наблюдать использование рассматриваемой нами образности в качестве средства «прорыва в реальность и достижения естественности», «выход к природе», как именовал этот процесс Ролан Барт. Это своего рода ответ на устойчивую тенденцию мифологизации сознания в поле существования информационной цивилизации, соответственно массовое сознание, принимая отказ от осознанности бытия и двигаясь в сторону состояния абсурда, являет собой формирование основ «неосенсуализма». Как верно указывает Р. Барт, этот процесс очерчивает лишь вектор потенциального движения, так как абсурд, как конечная точка, должен иметь логическую основу (он невозможен вне рамок определённой логической конструкции) — соответственно это «экстремум» подобной абсолютной истины, к которой можно стремиться, но которую невозможно достичь [2, с. 288]. Следствием существования подобной культурной ситуации и становятся различные крайности, возникающие в рамках «глобального творчества социума» [6, с. 334], что проецируется в первую очередь в рамках развития концепта аудиально-визуализированных искусств.

В его основе лежит плюрализм, воплощённый в феномене множественности смыслов, в нём и очерчиваются грани «культурного сознания», в рамках которого и существует гротескный философский дискурс, воплощённый в соответствующей образности (мы в первую очередь ориентируемся на представляемую ранее триаду). При этом гротеск структурно дихотомичен, в его основе лежит отчуждение смыслов (или же деформации), что соответствует утверждениям Р. Барта [1, с. 247–248] о природе мифа¹.

¹ На первый взгляд, подобный тезис способен показаться парадоксальным вследствие того, что мистификация непредставима вне мифа. Однако в данном случае необходимо учесть два обстоятельства: дешифровщик мифа как фигура, наиболее заслуживающая доверия, приобретает право на самостоятельное мифотворчество, и,

Прямым следствием описываемых нами трансформаций культурного производства становится превращение процесса овладения мифологическим дискурсом в русле постструктуралистской традиции в одну из доминант социального развития, ведущую к мифологизации сознания за счёт принятия принципов гротеска как формы философского мышления. Причём в условиях экзистенциальной дихотомии, глобального дисбаланса массового сознания (как прямого отражения процесса доминирующего носителя информации в условиях «постмодернистской ситуации») во многом вульгарная и гротескная образность (трэш-образы, одним из которых и является образ чулка), проецируемая харизматическими личностями², определяет течение процесса смены социокультурной парадигмы и методологию исследования культуры.

В той или иной степени соответствующая позиция представлена в работе Бодрийяра «Система вещей»³. Акцентируя внимание на избытке как антиномии лишённости, автор демонстрирует глубокую взаимосвязь между концептом реальности и антимира, на грани которых и балансирует концепт абсурда и гротеска, активно используемые современными массмедиа, давая возможность человеку грезить (хотя это и форма мистификации), но в условиях очередного витка мифологизации массового сознания, в рамках которой локально протекает демифологизация привычных вещей и знаков — что, по сути, есть замена одного мифа иным. Новая мифология не опирается на традиционный именной дискурс и оперирует особыми образами и синтаксическими категориями, что порождает культурные артефакты⁴.

второе — осознание того, что из-под власти мифа высвободиться невозможно (так оказалось невозможным для Барта пробиться к чисто денотативному языку или для Бодрийяра — очистить вещь от пелены симулякра). Иначе говоря, миф позволяет сделать себя менее «ложным», так что отчуждение (Природы и Культуры, письма и текста и т. д.) не снимается, но становится лишь менее острым.

² В этом прослеживается юнговский архетип мага, активно проецируемый в современном культурном производстве в различных формах.

³ В частности, логику силлогизма эффектом поэтического слова.

⁴ Причудливая смесь синтактики (отношения знака к знаку), семантики (связанной с поиском общих смыслов понятий) и прагматики (сопряжённой с императивно-повелительным вторжением

Подобного рода шаги ориентированы на удовлетворение извечного человеческого устремления к упорядочиванию воспринимаемого им (что ранее находилось в первую очередь в рамках развития философского знания и религии). Как указывал Р. Барт, «...коль скоро это нечто значит, оно становится уже не так опасно» [1, с. 131], что является прямым развитием принципа дихотомического структурирования пространства (что в свою очередь и определяет формирование феномена гротескного мышления).

Как следствие, карнавализованное поведение (лежащее в основе функционирования феномена игровых виртуализированных вселенных), интегрированное в современный культурный дискурс (вследствие общего лейтмотива с карнавальными традициями эпохи средневековья — временного получения неограниченной свободы), концентрирует внимание на маргинальных и нетрадиционных категориях в отношении предыдущих исследований трансформирующегося культурного поля, используя разного рода символы или же культурные артефакты, одним из которых является объективный порядок вещей, истинность которых скрывается за порогом «естественности» или «природности»), что комплексно можно объединить посредством понятия «мистическое восприятие».

рых и является женский чулок (в самых вульгарных своих проявлениях нарочито демонстрирующий сексуальность и открытость для новых видов «опыта»).

Тем не менее яркость образа, «кричащего» о его символике абсолютной свободы, в процессе перемещения с культурной периферии в её центр активно начинает терять свою привлекательность вследствие стремительной исчерпаемости содержания, что соответствует утверждениям М. Ю. Лотмана, и если, находясь на периферии, эти символы были устойчивой мифологемой, то в новых реалиях они превратились в обыденность (это кроме всего прочего демонстрируют хронологические пределы существования подобной образности и соответствующего ей способу мышления)¹.

¹ Карнавал не может длиться вечно, в противном случае он становится разрушительным для культуры. Инверсия границ и центра системы исследования, произведённая постмодернистской карнавальностью, с неизбежностью выделила новую тенденцию — актуализацию исследовательского интереса к тому, что временно было вытеснено на периферию: глубинным проблемам культурного бытия, глобализма, восстановлению универсальных человеческих ценностей.

Список источников

1. Барт Р. Мифологии. М., 1996. 312 с.
2. Барт Р. Избранные работы. М., 1994. 615 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 541 с.
4. Блинова О. В. Алхимия и её символика в творчестве Иеронима Босха // Науковедение. 2000. № 1. С. 82–127.
5. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. 258 с.
6. Конрадова Н. А. Революционаризм как культурная карнавализация // Маска и маскарад в русской культуре XVII–XX веков. М., 2000. С. 329–336.
7. Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека. М.: Радуга, 1994. 283 с.
8. Роттердамский Э. Похвала глупости. М.: Худож. лит., 1960. 168 с.
9. Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. 688 с.
10. Философия любви: в 2 ч. / сост. А. А. Ивин. М.: Политиздат, 1990. Ч. 1. 508 с.
11. Эвола Ю. Метафизика пола. М.: Беловодье, 1996. 448 с.
12. Hall E., Wrigley A. Aristophanes in Performance 421 BC-AD2007: Peace, Birds and Frogs, Legenda (Oxford), 2007. 390 p.
13. Halporn J. Theater and Society in the Classical World / ed. Ruth Scodel Ann Arbor. 1993. 268 p.
14. Rucker R. As above, so below: A novel of Peter Bruegel. N. Y.: Forge, 2003. 320 p.
15. Silk M. S. Aristophanes and the Definition of Comedy. Oxford University Press, 2002. 456 p.

References

1. Bart R. Mifologii. Moscow, 1996. 312 p. (In Russ.).
2. Bart R. Izbrannyye raboty. Moscow, 1994. 615 p. (In Russ.).

3. Bahtin MM. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Rennessansa*. Moscow, 1990. 541 p. (In Russ.).
4. Blinova OV. Alhimija i ejo simbolika v tvorcestve Ieronima Bosha. *Naukovedenie*. 2000;(1):82-127. (In Russ.).
5. Bodrijar Zh. *Prozrachnost' zla*. Moscow; 2000. 258 p. (In Russ.).
6. Konradova NA. Revoljucionarizm kak kul'turnaja karnavalizacija. In: *Maska i maskarad v ruskoj kul'ture XVII–XX vekov*. Moscow; 2000. Pp. 329–336. (In Russ.).
7. Perrjusho A. *Zhizn' Tuluz-Lotreka*. Moscow: Raduga; 1994. 283 p. (In Russ.).
8. Rotterdamskij Je. *Pohvala Gluposti*. Moscow; 1960. 168 p. (In Russ.).
9. Uspenskij BA. *Izbrannye trudy*. Tom 1. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury. M., 1994. 688 p. (In Russ.).
10. *Filosofija ljubvi: v 2 ch.* Moscow: Politizdat; 1990. Part 1. 508 p. (In Russ.).
11. Jevola Ju. *Metafizika pola*. Moscow: Belovod'e; 1996. 448 p. (In Russ.).
12. Hall E, Wrigley A. *Aristophanes in Performance*. 421 BC-AD2007: Peace, Birds and Frogs, Legenda (Oxford); 2007. 390 p.
13. Halporn J. *Theater and Society in the Classical World*. Ed. Ruth Scodel Ann Arbor, 1993. 268 p.
14. Rucker R. *As above, so below: A novel of Peter Bruegel*. N. Y.: Forge; 2003. 320 p.
15. Silk MS. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. Oxford University Press; 2002. 456 p.

Сведения об авторах

В. М. Овчинников — кандидат исторических наук, доцент кафедры преподавания предметов основного и среднего образования.

П. Й. Паулюс — независимый исследователь.

Information about the authors

V. M. Ovchinnikov — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Teaching Subjects of Basic and Secondary Education.

P. J. Paulus — Independent Researcher.

Статья поступила в редакцию 09.12.2022; одобрена после рецензирования 28.12.2022; принята к публикации 10.02.2023.

The article was submitted 09.12.2022; approved after reviewing 28.12.2022; accepted for publication 10.02.2023.

Вклад авторов: оба автора сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflicts of interests.