

Лада Прокопович

Одеський національний політехнічний університет, Україна

ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНЕЗИСУ ТЕАТРУ ТА ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ЖИТТЯ ЯК ФЕНОМЕНІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Lada Prokopovych

Odesa National Polytechnic University, Ukraine

STUDY OF THE GENESIS OF THEATER AND THEATRICALIZATION OF LIFE AS PHENOMENA OF EUROPEAN CULTURE

Studies of the genesis of the theater and theatricalization of life show that these phenomena of European culture came from the ancient Greek mysteries, which were dedicated to Dionysus and Demeter. The process of transformation of these mysteries into the theater was promoted by the expansion of the functions of dialogue, which can be perceived as a primary element of the ancient drama. Recognizing the dialogue as a dramatic element allows us to offer a new perspective on the theatricalization of life, namely, as one of the forms of "growth" of mankind from the primitive myth: from mythological consciousness to the philosophical method of cognition, from the mysteries of mythological content to the art of drama and theater.

Keywords: theater, theatricalization of life, culture, mysteries, mythology, drama, dialogue, history, philosophy.

Погляд на деякі соціокультурні явища, інститути, процеси, як на театр, набуває все більшого поширення в гуманітарному дискурсі. Підвищена зацікавленість до театральності різних форм буття обумовлена, насамперед, стрімким «наступом» масової культури, який вносить зміни у зміст та характер видовищної комунікації, що, в свою чергу, призводить до нових форм побутування театральності. Крім того, сучасна культурна ситуація характеризується наростанням «неотрадиціоналізму», підвищенням уваги до досвіду попередніх епох, до актуалізації традицій в контексті сучасного життя.

Втім, дослідження феномену театральності неможливе у відриві від дослідження витоків зародження театру.

Тому дослідження генезису театру, як виду мистецтва, та театральності, як характеристики деяких видів діяльності людини за межами театру, є актуальними.

Застосування концепту «театральність» до вивчення соціальних і культурних явищ стало настільки поширеним, що з'явилась пропозиція розглядати його як парадигму для дослідницького підходу¹. Зовні цей підхід проявляється у застосуванні театральної термінології для опису різних нетеатральних явищ та процесів. Але імплементація театральної термінології тут не є самоціллю. Це лише інструмент, який дозволяє переключитися на іншу точку зору, на новий формат сприйняття. А інше сприйняття, в свою чергу, породжує й інше розуміння, й іншу інтерпретацію. Отже, створюються умови для появи нового знання.

Даний підхід дозволив, наприклад, виявити деякі проблеми з понятійним апаратом в управлінні проектами, розкрити роль костюмних прикрас у візуалізації культурної ідентичності², обґрунтувати театральність літературних та фольклорних трикстерів як засіб комунікації в рамках тексту та за його межами³.

¹ Прокопович, Л.В. (2017). Театрализация социокультурной коммуникации: методологическое обоснование исследовательского подхода. *ScienceRise*, 7 (36), 29-32.

² Прокопович, Л.В. (2016). Визуализация культурной идентичности посредством костюмных украшений как форма театрализации повседневности. *ScienceRise*, 11 (28), 15-19.

³ Прокопович, Л.В. (2017). Исследование театральности как черты коммуникативных функций литературных трикстеров. *ScienceRise*, 10 (39), 24-27.

Цей підхід можна розглядати, як «похідну» від соціокультурного аналізу, в якому, зазвичай, виділяють три основні аспекти соціального пізнання – соціально-філософський, соціологічний та антропологічний. Відповідно до цих аспектів виділяються й три рівня – загальнотеоретичний, соціально-науковий та конкретно-емпіричний¹.

Антропологічний аспект передбачає застосування методів: історичного, еволюціоністського та функціоналістського².

Історичний метод дозволяє розглядати життєві форми з точки зору історії ідей, звичаїв, форм мистецтва і т.д., охоплює ряд подій у хронологічному порядку. В комбінації з порівняльним методом та еволюціоністським він дає методологічний апарат для культурно-історичного методу. Саме цей метод дозволяє дослідити генезис театру та театралізації життя для більш повного розуміння природи цих культурних феноменів.

Отже, **мета даного дослідження** – вивчення генезису театру та театралізації буття як феноменів європейської культури.

Поява театру як виду мистецтва обумовлена творчим потенціалом людей, спроможних формувати свої уявлення про світ та своє місце в цьому світі, створювати та зберігати «ідеальну реальність», що наповнена символами, специфічними мовами і кодами, зрозумілими тільки їм.

Як один з феноменів європейської «ідеальної реальності» театр з'явився в Древній Греції. Він виріс з містерій, які присвячувалися богам землеробства і плодючості землі – Деметрі, її дочці Персефоні, Діонісу.

Містерії, присвячені Деметрі та Персефоні, проводилися в Елевсіні.

Міфологічне підґрунтя цих містерій детально розібрав Джеймс Фрезер в книзі «Золота гілка». Аналіз обрядів він проводив, спираючись на гомерівський гімн Деметрі, в якому описані саме Елевсінські містерії (в Афінах подібні свята почали проводити значно пізніше). На думку Дж. Фрезера, поет надав не просто загальний опис заснування Елевсінських містерій, а «на більш-менш туманній міфологічній мові він дав пояснення походженню окремих обрядів, які ... були важливими складовими частинами свята Деметри»³. У числі таких обрядів:

- попередній піст для всіх неофітів;
- факельна хода;
- цілонічне неспання;
- звичай саджати неофітів на сидіння, вкриті шкурою вівці;
- вимога до неофітів зберігати мовчання;
- використання лайливих слів та озвучення непристойних жартів;
- урочисте прилучення до богині ковтком відвару з ячменю.

До більш «глибокої таємниці» Елевсінських містерій автор відносить показ віруючим зжатого хлібного колосу.

Все це дозволило не лише виявити зв'язок містерій з міфом, а й означити їх драматично-символічний характер.

Містерії, що присвячувалися Діонісу, щорічно проводилися в Афінах. Під час цих свят хор «сатирів», вдягнутих у козячі шкури, виспівував пісні (дифірамби), в основі яких лежали міфи діонісійського кола.

В цьому, до речі, полягає одна з корінних відмінностей фіксації, збереження і побутування міфів в античній культурі від культури Сходу. В східних релігіях міфи «осідали» в священних текстах, які взяли за трактувати жерці.

Єгипетські жерці, наприклад, спромоглися всіх переконати у тому, що книги таємної мудрості дав їм бог Тот (котрого греки називали Гермесом Тричі Величнішим, або Гермесом Трисмегистом). Ці книги наглухо (герметично) зашифровані, щоб знаннями могли скористатися лише обрані. Так, оголосивши себе «обраними», жерці змогли зорганізуватись у могутню касту, яка монополізувала духовний розвиток населення. В Греції ж священних писань не було. Отже, не було й потреби

¹ Резник, Ю.М. (2008). Социокультурный подход как методология исследований. *Вопросы социальной теории*, 1 (2), 2, 305-328.

² Уайт, Л.А. (1997). Концепция эволюции в культурной антропологии. История, эволюционизм и функционализм как три типа интерпретации культуры. *Антология исследований культуры. Интерпретации культуры*, 1, 536-590.

³ Фрезер, Дж.Дж. (1980). *Золотая ветвь: Исследование магии и религии*. Москва: Политиздат, 437.

у спеціальних, обраних тлумачах. Жерці (або ієрофанти), наявність яких відмічається, наприклад, в культурі Деметри¹, були, скоріш за все, «розпорядниками свята»: вони головували на урочистостях, проводили ініціацію неофітів.

Втім, вся грецька релігія була «близькою до народу».

Греки сприймали своїх богів красивими, могутніми, але не всемогутніми. Грецькі боги, так саме як і люди, підкорювались закону вищої необхідності. Це приземляло грецьких богів, робило їх світ ближчим до людини: через напівбогів, культурних героїв².

І особливо – через культ Діоніса, котрий як раз й поєднував в собі і риси напівбога (син Зевса та смертної жінки Семели), і функції культурного героя (навчив людей виноградарству і виноробству, прославився як засновник оргій).

Культ Діонісу був розповсюджений по всій Греції в VII ст. до н.е., об'єднав в служінні богіві всі суспільні стани і тому був глибоко демократичним. «Екстаз та екзальтація прихильників Діонісу, – зазначав О.Ф. Лосев, – створювали ілюзію внутрішнього єднання з божеством і тим самим мовби знищували непрохідну прірву між богами і людьми»³.

Таким чином, культ Діоніса, посилюючи людську самостійність, знижував актуальність міфологічної складової. Тому міфи тут трансливались і трактувались у вільній атмосфері народної творчості.

І тому не дивно, що серед пісень діонісійського циклу були не лише урочисті, але й веселі, глузливі. Й ті, й інші формували культову драму, в якій все більш виокремлювалась творчість конкретного автора – поета/драматурга.

В Аттиці Діонісу були присвячені Великі, або Міські, Діонісії, до складу яких входили не лише урочисті процесії та хоровий спів сатирів, а й змагання трагічних та комічних поетів (проходили у березні-квітні); Ленеї, що включали виконання нових комедій (січень-лютий); Малі, або Сільські, Діонісії, під час яких повторювалися драми, вже зіграні у місті (грудень-січень)⁴.

Так з обрядових пісень та ігрищ на честь Діоніса виростили три жанри древньогрецької драми: трагедія (букв. – пісня козлів), комедія та сатирівська комедія.

Роком народження античного театру вважається 534 р. до н.е., коли афінський поет Феспід під час Великих Діонісій до хору додав одного з акторів-декламаторів, якого називали гипокритом⁵. Декламатор (або «відповідник», «коментатор») мав можливість вступати в діалог з хором, зображати різних персонажів міфів.

Згодом Есхіл додав до хору другого декламатора, а Софокл – третього. Декламатори вже могли спілкуватись не лише із хором, а й між собою, що зробило можливим драматичне дійство, не залежне від хору.

Таким чином, діалог став свого роду драматичним першоелементом, який з часом отримав літературну обробку. А оскільки діалог передбачає наявність ще й міміки, дії, то все більш в ньому проявлялась акторська гра.

Говорячи про діалог, як про драматичний першоелемент театральності, неможливо обійти увагою і той факт, що в древньогрецькій філософії також мали місце діалоги. Саме в цій формі Сократ викладав свої філософські роздуми. Він не вважав за потрібне записувати ці думки, створювати книги. На думку Генріха Волкова, «в книгах живе слово та думка омертвлюються, предстають чимось незмінним, даним раз і назавжди, а це суперечить діалектичному чуттю Сократа»⁶.

Сократ надавав переваги не затвердженню якихось постулатів та принципів, а самому процесу дискусії з конкретним співрозмовником. Співрозмовник може заперечувати, викривати слабкість аргументації і, як слідство, спонукати до пошуку нових доводів. Іншими словами, для Сократа

¹ Козовик, І.Я., Пономарів, О.Д. (1989). *Словник античної міфології*. Київ: Наукова думка, 240.

² Прокопович, Л.В. (2007). Пояс Ипполиты. *Труды Одесского политехнического университета*, 1 (27), 316-318.

³ Лосев, А.Ф. (1991). *Греческая мифология. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х томах*. Москва: Советская энциклопедия, 1, 332.

⁴ Лосев, А.Ф. (1991). *Дионис. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х томах*. Москва: Советская энциклопедия, 1, 381.

⁵ Ирмшер, Й. (1994). *Трагедия. Словарь античности*. Москва: Эпис Лак, Прогресс, 583.

⁶ Волков, Г.Н. (1986). *Три лика культуры*. Москва: Молодая гвардия, 48.

діалог на філософські теми – це не просто бесіда, а поєдинок. Або – конфлікт, як обов'язковий елемент гарної драматургії. Посиленої, до того ж, ефектним прийомом – іронією. Як зазначав К. Маркс, сократівська іронія виступає «в якості діалектичної пастки, за допомогою якої буденний здоровий глузд має вийти із свого закостеніння і дійти – не до самовдоволеного всезнайства, а до іманентної йому самому істини, – ця іронія є не що інше, як форма, що притаманна філософії в її суб'єктивному відношенні до буденної свідомості»¹.

Зовсім інший бік іронії Сократа висвітлює О.Ф. Лосев: «...Його посмішки доводили до сказу, його на вигляд несподівані аргументи дратували і нервували найбільш моторних та напористих. Така іронія нестерпна. Чим можна осадити такого невловимого, крученого перевертня? Це ж сатир, смішний і страшний синтез бога і козла»².

Порівняння філософа із сатиром – ще один штрих до картини перебудови містерій в нові смислові форми.

Мабуть, не випадково у судьбі та творчості Сократа так тісно переплелися його власна іронія і Іронія життя, трагедія і комедія. Не встигнувши ще як слід закріпитися в античній культурі, комедія стала причиною трагічного кінця великого філософа. Адже саме комедія Аристофана «Хмари» послужила обвинуваченням проти Сократа, яке було висунуто з фанатичною серйозністю у судовому порядку. Той факт, що в комедії Сократ показаний, як майстер «кривих промов», як софіст³, над котрими він як раз і глузував, не засмутив ані присяжних (яких було 500 осіб), ані суддів.

Ученик Сократа – Платон, який був присутній на судовому процесі, зазнав такого сильного потрясіння, що задався питанням: «Як жити далі у суспільстві, яке карає за мудрість?». Це питання породило і питання про те, яким має бути суспільство, збудоване у відповідності до мудрості. Так народилась перша філософська утопія про справедливий суспільний лад, яка згодом суттєво вплинула на розвиток утопічних ідей у філософії та літературі⁴.

Втім, і тут не обійшлося без драматургії. Цікаве спостереження зробив Д.В. Панченко⁵. Створивши образ своєї ідеальної «Держави», Платон, як справжній художник слова, не міг встояти перед спокусою показати його в припустимих обставинах та подіях. Цей мислений експеримент представлено у відомому діалозі «Тімей», в якому розповідається про війну між стародавніми утопічними Афінами і царями Атлантиди. Афіни тут наділені всіма рисами платонівського ідеалу: вони впорядковані, розумні, керуються філософами. І при цьому – відверто нудні. Тому, як зазначає Д.В. Панченко, цінності, що складають ідеал, потребували доповнення у вигляді цінностей, що винесені за рамки ідеалу. Вони й склали образ Атлантиди. Тут і царська влада східного типу, і зовнішня розкіш, і морська могутність. Саме ці «цінності, що не увійшли до ідеалу», склали такий образ, що його блиск осліпив не лише романтиків всіх наступних часів (від Френсіса Бекона до сучасних «атлантологів»), а й навіть самого автора. Наступний твір Платона – «Критій» – присвячений вже в основному Атлантиді. Про свої пра-Афіни він ледве згадує. Бо, як зазначає Л.А. Мосіонжик, «про них все сказано»⁶.

Можна лише додати – а якщо все сказано, то нема про що сперечатись, нема чого відстоювати, нема за що боротись. Нема місця конфлікту. Нема потреби у діалозі. Отже, нема й драматургії.

А якщо про таку державу (або світ) нецікаво писати/читати, то й жити в ній нецікаво?..

Так чи інакше, але був ще один античний філософ, який підживлював свою «дослідницьку драматургію» їдкою іронією, – Діоген. Він теж часто використовував діалог як можливість зробити свою думку більш виразною.

Принаймні, такої форми набували його суперечки з Платоном: і тоді, коли він топтав циновку, вигукуючи: «Топчу спесивість Платона!», і тоді, коли на твердження Платона про те, що людина –

¹ Маркс, К., Енгельс, Ф. (1956). *Из ранних произведений*. Москва: Политиздат, 198.

² Лосев, А.Ф. (1969). *История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон*. Москва: Искусство, 81.

³ Ae-lib (2018). *Аристофан. Хмари*. <http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristophanes_clouds_ua.htm> (2018, травень, 15).

⁴ Розова, Т.В. (1997). *Утопія та сучасність*. Одеса: Астропрінт.

⁵ Панченко, Д.В. (1985). *Платон и Атлантида*. Москва: Наука, 124.

⁶ Мосіонжик, Л.А. (2004). *Человек перед лицом культуры: Курс лекций*. Кишинев: Высшая Антропологическая школа, 237.

це істота «двонога без пір'їв», приніс до Академії общипаного півня зі словами: «Ось людина Платона!»...

Хоча Платон і називав Діогена «збожеволівшим Сократом»¹, його епатажність навряд чи була самоціллю. Він також, як і Сократ, свою філософію підтверджував власним образом життя. Наприклад, ідею аскетизму він затверджував, мешкаючи у піфосі, зводячи до мінімуму всі побутові потреби.

Всенародність і публічність тут теж мали місце. Не дивлячись на те, що, згідно з Діогеном Лаертським, філософ із Синопу залишив чотирнадцять праць та дві трагедії², він часто читав філософські лекції на площах, ведучи, таким чином, діалог не лише з «колегами по цеху», а й із суспільством.

Все це дає підстави припустити, що театральність стала однією з форм «виростання» людства з первісного міфу: від міфологічної свідомості – до філософського методу пізнання; від містерій міфологічного змісту – до мистецтва драми і театру.

Так чи інакше, античний театр з самого початку був мистецтвом народним, яке з'явилося як необхідний елемент у соціальному та духовному житті людей. Про це свідчить не лише той факт, що древньогрецький театр був установою громадською, яка утримувалась за рахунок держави, але й те, що, незважаючи на появу професійних драматургів та акторів, паралельно існували і театри «самодіяльні».

Наприклад, в Древній Греції міми (невеличкі сценки на побутові теми, сатиричні або пародійні) спочатку виконувалися селянами і мешканцями міст, а потім з'явилися бродячі трупи мімів. Вони обходились без вражаючих масок та пишних декорацій, виходили на скромні дерев'яні підмостки. Але ж були до того популярними, що їх мистецтво переступило кордони Еллади, ставши найулюбленишим видовищем в містах Середземномор'я.

В грецьких колоніях на Сицилії в IV-III ст. до н.е. особливою прихильністю глядачів користувались і фліаки (от грец. *phlyax* – жарт) – веселі народні театральні вистави. Фліаки представляли собою аналог мімів, але з однією відмінністю – актори тут грали у масках. Вони пародіювали міфи, відомі трагедії та комедії, звертались до сюжетів, які брали з повсякденного життя³.

В цілому, можна сказати, що з діонісійських містерій розвинулись дві ігрові форми буття – карнавал і театр.

При цьому карнавал – це «видовище без рампи і без розділення на виконавців та глядачів. У карнавалі всі активні учасники, всі долучаються до карнавального дійства. Карнавал не споглядають і, строго говорячи, навіть не розігрують, а живуть в ньому, живуть за його законами, поки ці закони діють, тобто живуть карнавальним життям»⁴.

Але ж театр завжди передбачає наявність актора і глядача.

Відповідно, коли і карнавал, і театр «виходять» за межі власне карнавалу і театру, тобто у життя, в різні соціальні сфери, то зберігають ці свої визначальні властивості.

Тобто театралізація виникає у житті лише тоді, коли з'являються умовний «актор» і умовна «публіка» (або не умовна).

Висновки. В результаті дослідження генезису театру, як виду мистецтва, та театральності, як характеристики окремих нетеатральних видів людської діяльності, можна зробити такі висновки:

1. Джерелом театральності як одного з феноменів європейської культури є древньогрецькі містерії, які присвячувались богам землеробства та плодючості землі – Деметрі, Персефоні, Діонісу.

Ці містерії породили дві ігрові форми буття – театр і карнавал.

Процесові трансформації містерій у театр сприяло розширення функцій діалогу, який можна вважати драматичним першоелементом цього явища.

2. Оскільки діалог був й однією з форм філософських роздумів древньогрецьких мислителів, то слід визнати наявність драматичного першоелементу і в античній філософії.

¹ Элиан, К. (1963). *Пестрые рассказы*. Москва-Ленинград: Изд-во Академии Наук СССР.

² Лаэртский, Д. (1986). *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва: Мысль.

³ Ярхо, В.Н. (ред.) (1995). *Античная культура: литература, театр, искусство, философия, наука. Словарь-справочник*. Москва: Высшая школа.

⁴ Бахтин, М. (2010). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство и народная смеховая культура)*. Москва: Языки славянских культур.

3. Визнання діалогу драматичним першоелементом дозволяє запропонувати новий погляд на театральність. Театральність стала однією з форм «виростання» людства з первісного міфу: від міфологічної свідомості – до філософського методу пізнання; від містерій міфологічного змісту – до мистецтва драми і театру.

References:

1. Prokopovich, L.V. (2017). Teatralizatsiya sotsiokul'turnoy kommunikatsii: metodologicheskoye obosnovaniye issledovatel'skogo podkhoda [Theatricalization of sociocultural communication: methodological substantiation of the research approach], *ScienceRise*, 7 (36), 29-32. [in Russian].
2. Prokopovich, L.V. (2016). Vizualizatsiya kul'turnoy identichnosti posredstvom kostyumnykh ukrasheniy kak forma teatralizatsii povsednevnosti [Visualization of cultural identity through costume jewelry as a form of theatricality of everyday life], *ScienceRise*, 11 (28), 15-19. [in Russian].
3. Prokopovich, L.V. (2017). Issledovaniye teatralnosti kak cherty kommunikativnykh funktsiy literaturnykh triksterov [The study of theatricality as feature of the communicative functions of literary tricksters], *ScienceRise*, 10 (39), 24-27. [in Russian].
4. Reznik, Yu.M. (2008). Sotsiokul'turnyy podhod kak metodologiya issledovaniy [Social approach as a methodology of research], *Voprosy socialnoy teorii*, 1 (2), 305-328. [in Russian].
5. White, L.A. (1997). Konseptsiya evolyutsii v kul'turnoy antropologii. Istoriya, evolyutsionizm i funktsionalizm kak tri tipa interpretatsii kul'tury [The concept of evolution in cultural anthropology. History, evolutionism and functionalism as three types of interpretation of culture], *Antologiya issledovaniy kul'tury*. St. Peterburg: Nauka, 536-590. [in Russian].
6. Frazer, G.G. (1980). *Zolotaya vetv': Issledovaniya magii i religii* [The golden Bough], Moscow: Politizdat. [in Russian].
7. Kozovik, I.Y., Ponomariov, O.D. (1989). *Slovyk antychnoyi mifolohiyi*. [Dictionary of ancient mythology], Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
8. Prokopovich, L.V. (2007). Poyas Ippolity [The Hippolyte's Belt]. *Trudy Odesskogo politehnicheskogo universiteta, Odessa* [Proceedings of the Odessa Polytechnic University, Odessa], 1 (27), 316-318. [in Russian].
9. Losev, A.F. (1991). Mify narodov mira. Entsiklopediya, Moscow: Art, 1. [in Russian].
10. Irmsher, Y. (1994). Tragediya. *Slovar antichnosti* [Tragedy. Dictionary of Antiquity]. Moscow: Epis Lak, Progress, 583. [in Russian].
11. Volkov, H.N. (1986). *Tri lika kul'tury* [Three faces of culture], Moscow: Molodaya gvardiya. [in Russian].
12. Marks, K., Engels, F. (1956). *Iz rannikh proizvedeniy* [From early works], Moscow: Politizdat. [in Russian].
13. Losev, A.F. (1969). *Istoriya antichnoy estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon* [The history of ancient aesthetics. The Sophists. Socrates. Plato], Moscow: Art. [in Russian].
14. Ae-lib (2018). Aristofan. *Hmary* [Aristofan. Clouds]. <http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristophanes_clouds_ua.htm> [in Ukrainian]. (2018, may, 15).
15. Rozova, T.V. (1997). *Utopiya ta suchasnist'* [Utopia and the present], Odesa: Astroprint. [in Ukrainian].
16. Panchenko, D.V. (1985). *Platon i Atlantida* [Plato and Atlantis], Moscow: Science. [in Russian].
17. Mosionzhnik, L.A. (2004). *Chelovek pered litsom kul'tury: Kurs lektsiy* [Man in the face of the culture. Lecture course], Kishinev: Vysshaya Antropologicheskaya shkola. [in Russian].
18. Elian, C. (1963). *Postryye rasskazy* [Folk stories], Moscow-Leningrad: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR. [in Russian].
19. Laertius, D. (1986). *O zhizni, ucheniyakh i izrecheniyakh znamenitykh filosofov* [On the life, teachings and sayings of the famous philosophers], Moscow: Mysl. [in Russian].
20. Yarkho, V.N. (Ed.) (1995). *Antichnaya kul'tura: literatura, teatr, iskusstvo, filosofiya, nauka. Slovar-spravochnik* [Ancient culture: literature, theater, art, philosophy, science. Dictionary reference]. Moscow: High school. [in Russian].
21. Bahtin, M. (2010). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. Rable i Gogol' (Iskusstvo i narodnaya smekhovaya kul'tura)* [Creativity Francois Rabelais and folk culture of the Middies Ages and the Renaissance. Rabelais and Gogol (Art and folk laughter culture)], Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur. [in Russian].