

Образы шутов и юродивых в отечественном кинематографе

Оксана А. Братина

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия,
shtaynshtayn@gmail.com*

Аннотация. Режиссеры отечественного кино советского и постсоветского периода создают образы шутов и юродивых в развитие темы исторического становления допетровской Руси. Будучи участниками социальной коммуникации с нетипичным кодексом визуальной и вербальной экспрессии, шуты, скоморохи и юродивые зашифровывают социально-культурные коды исторической памяти, которые могут получить дополнительную продуктивность благодаря природе экранного медиума. Юродивые в фильмах С. Эйзенштейна, А. Тарковского, П. Лунгина изображены как обличители пороков через прямые (просьба, монолог, молитва) и косвенные (публичные жесты) обращения к людям: пародии, провокативные сценки, спонтанные выступления и цитирование. Визуальные приемы экранных искусств совместимы со всеми этими формами обличения. Единство линии изображения шутов и юродивых отечественными режиссерами становится очевидным в приеме «театр в театре», «маска маски», когда социальные маски надевают на себя маски с целью разоблачения значимого персонажа. Статья показывает перформативный характер экранных искусств и способы усиления этой перформативности через изображение социальных аутсайдеров.

Ключевые слова: дискурс власти, история, маска, режиссура, скоморохи, социокультурный код, социальная норма, шуты, юродивые

Для цитирования: Братина О.А. Образы шутов и юродивых в отечественном кинематографе // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2023. № 3. С. 135–146. DOI: 10.28995/2073-6401-2023-3-135-146

Images of buffoons and fools in Russian cinema

Oksana A. Bratina

*Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia,
shtaynshtayn@gmail.com*

Abstract. Directors of Russian cinema of the Soviet and post-Soviet periods portray jesters and fools in the development of the theme of historical formation of pre-Petrine Russia. As participants of social communication with an atypical code of visual and verbal expression, jesters, skomorokhs and fools encrypt socio-cultural codes of historical memory, which can acquire additional productivity due to the nature of the screen medium. The fools in the films of S. Eisenstein, A. Tarkovsky, and P. Lungin are depicted as denouncers of vices through direct (pleas, monologues, prayers) and indirect (public gestures) appeals to people: parodies, provocative skits, spontaneous performances and quotations. The visual techniques of screen arts are coupled with all those forms of denunciation. The unity of the line of depicting jesters and fools by Russian directors becomes evident in the technique of “theater in the theater”, “mask of masks”, when social masks put on masks in order to expose a significant character. The article shows the performative nature of screen arts and the ways for enhancing the performativity by the portrayal of social outsiders.

Keywords: discourse of power, history, mask, directing, buffoons, socio-cultural code, social norm, jesters, fools

For citation: Bratina, O.A. (2023), “Images of buffoons and fools in Russian cinema”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 3, pp. 135–146. DOI: 10.28995/2073-6401-2023-3-135-146

Шут и юродивый – две фигуры, которые позволяют сделать фильм о русской истории социально многомерным. Они вступают в социальную коммуникацию с другими через лицедейство, кривляние и уличение, что является отличительными характеристиками сценического искусства. Шут и юродивый всегда находятся на сцене, даже когда они в повседневной действительности. Они всегда исполняют историческую пьесу, в которой каждый из них невольно выступает режиссером, музыкантом, сценаристом и актером в одном лице, и лицо это из сценической маски трансформируется в социальную.

Скоморохи, шуты и юродивые предстают для современников и потомков альтернативными по отношению к официальной истории летописцами, фиксирующими событийный порядок, в дальнейшем вытесненный или, наоборот, официально признанный

идеологами. Инаковость, – условие, которое «задает дистанцию и границы социально-ролевых исполнений, являющихся единицами единого социального порядка» [Штайн 2012, с. 147]. Тогда через социальную маску память оказывается вывернутой, обращенной не только к событиям как последовательности прецедентов, но и к возможному их развитию. Она взывает к рефлексии, к активному мыслительному процессу.

Скоморохи, шуты и юродивые выворачивают историческую память, как выворачивают в ходе обрядов наизнанку тулупы ряженых. Индивидуальная или коллективная память в таком случае оказывается не просто пассивным *вос*-поминанием или *при*-поминанием, а активным средством преобразования действительности. Итак, провокативное поведение «вечных актеров» создает образ с намеренно подчеркнутым несоответствием общественным нормам.

Встреча со скоморохами, шутами и юродивыми – пример нетипичной социальной коммуникации с невозможностью вступить в диалог и информацией, переданной медиумом в иносказательной форме метафоры, пословицы, шутки, молитвы. Реципиент в данной коммуникативной связке должен быть включен в систему кодировки, располагать смыслами заданной исторической ситуации. Экранный медиум позволяет передать эту невозможность лучше, чем литература, и это ожидаемо при сравнении кинематографа и литературы.

Вспомним, как художественно показаны юродивый в «Детстве» Л. Толстого или в «Былях и небылицах» Ореста Сомова. Л. Толстой создает почти кинематографическую иллюзию: юродивый глазами взрослого и юродивый глазами ребенка – своего рода обратная перспектива видения. О. Сомов повествует о юродивом уже совсем как в документальном фильме: свидетели или участники совместных событий вспоминают о нем. Автор рассказа, как режиссер, снимает заключительный кадр на могилке юрода. Василь, так звали юродивого, «ел только хлеб, пил только воду» [Сомов 1984, с. 90], спас офицера Мельского от гибели на дуэли, прикрыв собой.

Шутовство чаще всего исследовалось с исторической или филологической, но не философской точки зрения. Буффоны, фигляры, паяцы, клоуны, балясники, скоморохи, балаганные шуты, арлекины, полишинели, комедианты, джокеры представляли нетипичную провокативную модель заказного или самостоятельного представления народу или власти. Так происходило рассмотрение перформативности в риторико-политическом ключе. Кино в силах увидеть и показать духовный смысл, стоящий за этим, т. е. общий порядок идей, потенциально понятных зрителю кинематографического сообщения.

Скоморохов, шутов и юродивых мы наблюдаем в историческом отечественном кино о допетровской Руси. Так конструируется исходя из ожиданий зрителя традиция народной религиозности, хотя юродивые были и в послепетровское время. Петровские реформы влекут за собой дисциплинарную и визуальную диктатуру. С его указов государство начинает брать на себя ответственность за легитимизацию отклоняющихся, девиантных и делинквентных, безумных, а церковь — за легитимизацию юродивых в качестве тех, кого только канонизация спасает от преследований и общественно-го недоверия.

В проявлениях экспрессии и поведенческих тактиках шуты, скоморохи и юродивые чрезмерны (через меру, выше меры), поэтому их возможность влияния на окружающих уже воспринимается обществом как опасность. Скоморох в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966) терпит участь гонений на скоморохов вследствие нарастающего противостояния ревнителей нормативного благочестия (как оно подразумевается сценарием) и похабов. Отец Анатолий в фильме «Остров» Павла Лунгина (2006) может плясать, кудахтать, сердиться, сжигать в печи сапоги настоятеля. В фильме «Царь» Павла Лунгина (2008) Шут подначивает Царя проявить гордыню и противиться легитимной церкви: об этом говорит сюжет о молнии, которая должна «хряснуть» по велению Царя. Через этот сюжет показана социально-политическая природа шутовства и сила дозволенности (чрезмерности с позволения) царского Шута, проявленная в его противостоянии митрополиту Филиппу. Мы видим Шута, который срывает с митрополита рясы прямо в Храме.

У С. Эйзенштейна в фильме конфликт Филиппа и официальной церкви также остро развивается. «Что, от попа унижение принимаешь?» — спрашивает Царя М. Колычев во второй серии фильма «Иван Грозный». В другом эпизоде фильма мы слышим возглас Филиппа: «Раздавим церковью!» Представление масок в Храме переносится библейской метафорой на Ивана Грозного, которого обличает маленький сын Ефросиньи Старицкой. Расспросив мать о сюжете ввержения трех ангелов в печь огненную, ребенок делает вывод, что «Царь языческий и сатанинский» это и есть Иоанн. Известно, что во время болезни Ивана Грозного московские бояре видели в сыне Ефросиньи кандидата на престол в обход царевича Дмитрия, поэтому род Ефросиньи Старицкой представлял опасность для царствующего. В отличие от взрослых, которые считают посыл театрализованного масочного представления и молчат, он громко объявил, что узнал «Царя языческого», указал пальцем и даже по-детски рассмеялся.

Другой сюжет приема «маски маски» связан с обыгрыванием в этом же фильме коронации Владимира. Сам Иван Грозный участвует в этом представлении, подпавая молодого амбициозного и инфантильного князя Владимира Старицкого. Маски начинают представления с дозволения Царя: «Гости въехали к боярам во дворы, загуляли по боярам топоры». Пляски масок изображаются режиссером как единый символ оргии смерти. Владимира облачают в царскую одежду, дают скипетр, усаживают на трон, надевают шапку Мономаха, расстилают красную дорожку. Все преклоняются перед ним, даже Иван Грозный. Блеск в глазах по-шутовски нареченного царя, блаженная улыбка вызывают в Иване гнев, он вскакивает и кричит: «Шутовству конец!» В истории России Владимира Старицкого и его мать Ефросинью убили в 1569 г. Маски сорваны, «шутовству конец».

Шуты чувствуют дозволенность прежде недозволенного, исполняют обязанности, официально наложенные на них властью. В истории России традиция содержания придворных шутов начала устанавливаться со времени правления Ивана Грозного. Осип Гвоздь, о котором скажем чуть ниже, состоял на службе у Царя и был его антиверсией. Шутовской жезл можно назвать антискипетром, указывающим на недостатки правления. При Петре числилась шутовская бригада из 24 человек во главе с Яном Лакостой, которого он награждал островом в Финском заливе и титулом «Самоедского короля». Большой штат карликов и шутов состоял при Анне Иоанновне, которая могла наградить шута специально утвержденным орденом Святого Бенедетто.

Только Царь определял меру дозволенности шута. Как бы ни нравилось поведение шута придворным, они терпели и публично изображали благосклонность. Так, Квасник, вельможный шут Анны Иоанновны, князь Михаил Голицын, при царице должен был подавать квас и разбрасывать серебряные монеты. Вельможам не нравилось, но Кваснику никто не мог сделать замечание, кроме той, что содержала штат придворных дураков и дураков, карлов и лилипутов. Мы видим, что С. Эйзенштейн и П. Лунгин, руководствуясь литературными и социальными представлениями образованных зрителей о русской истории, историческую традицию введения шута в штат придворных принимали в расчет в ходе создания художественной версии той самой «вывернутой» исторической памяти.

Шута могли отстранить или наказать. Царь как поднимает шута до уровня трона, так и изгоняет его. Так было с Осипом Гвоздем (князем Гвоздевым-Ростоцким) из древнего княжеского рода, потомка Рюриковичей [Лихачев 1984]. Княжеский сын Осип словами мог «пригвоздить» любого, за что получил свое прозвище

и должность придворного шута Ивана Грозного. Когда царь, следуя из загородного дворца, въезжал в Москву в сопровождении трехсот стрельцов, обычно впереди процессии на огромном быке и в золотых одеждах восседал шут Осип Гвоздь. Сам же Царь и убил шута за очередное острое замечание.

Шута Балакирева на дыбе допрашивал лично Петр I. В 1723 г. Балакирев стал личным курьером при Екатерине и доверенным посредником ее переписки с камергером Виллимом Монсом. Петр арестовал Балакирева и отправил в ссылку на строительство крепости Рогервик в Эстляндии. После смерти Петра в январе 1725 г. Екатерина вернула шута, поручив ему чин прапорщика лейб-гвардии, в 1726 г. сделала его поручиком и пожаловала имение в окрестностях Касимова, подтвердив этим жестом его старый потешный титул «Князя Касимовского».

Скоморохи же, как уличные артисты, добывающие себе пропитание сами, были опасны для социального порядка, как учрежденного властью и освящающего ее. Поэтому в целях защиты власть старалась изолировать или насильственно контролировать их поведение и стиль жизни. В фильме «Андрей Рублев» власти забирают скомороха и разбивают его музыкальный инструмент. Народ, ставший участником спонтанного представления в хлеву, своего отношения к скомороху не проявил. Люди всласть посмеялись, угостили молоком и хлебом с луком. У народа своего мнения в фильме нет. Люди настороженно наблюдают: не идут выручать или защищать скомороха у опричников, безучастно смотрят, как его забирают. Наказание – своего рода продолжение спектакля и признание силы скомороха.

У П. Лунгина Шута сжигают заживо после обличения Царицы в распущенности. Шут прилюдно цитирует Иоанна Богослова, предрекающего конец света после явления Женщины на звере. «Вавилонская блудница!» – указывает он на царицу. При всей жестокости смерть Шута оказывается в одном ряду с увеселительными каруселями и катанием на санях – одна из зимних забав. Царю становится скучно ждать окончания казни, и он уезжает.

Нормативная коммуникация требует ожидаемой внешности и поведения, в то время как шуты, скоморохи и юродивые нарушают эту предпосылку через обращение к поучительным историческим прецедентам. Тем самым их манифестация становится выразительной с той лишь разницей, что скоморохи останавливаются на этой выразительности, а юродивые обращаются к христианскому пониманию скорби о мире, показывая его невыносимость без добродетелей.

Внешний вид юрода, как и скомороха, определен костюмированием, ярком, провокативным или, напротив, наг. Святой Василий

Блаженный ходил наг и бос, Никола Салос Псковский – в рубище и лохмотьях, босой, Андрей Христа ради юродивый на иконах изображен без одежды, изможденный, с всклокоченными волосами, Ксения Петербургская ходила в мужском камзоле и отзывалась на имя «Андрей Федорович», Параскева Дивеевская (Паша Саровская) ходила босая, в мужской монашеской рубахе-свитке. Кинематограф может передать это, даже изображая небольшие отклонения от ожидаемой нормы, что усилит доверие зрителя к историчности такого лица.

Жизнь юродивого, шута или скомороха сопровождается испытаниями, гонениями, презрением, потерей чести. Юродивый молитвами возглашает память смертную, шут остротами возглашает память живую, историческую, поскольку сам находится ближе к истории и царскому двору. Юродивые отвергают типичный образ жизни (не имеют детей, не заводят семьи, не состоят на службе) и социально-нормированное представление себя, вызывая отторжение, брезгливость и страх по отношению к себе. Юродивые – проводники сакрального, в миру пренебрегающие любыми правилами этикета. При этом историческая память конструирует эту роль проводников сакрального. Преподобная Исидора Тавенская (IV в.) голову прикрывала грязной тряпкой вместо платка и питалась водой, в которой мыла котлы и посуду. Также оборачивала голову грязной тряпкой Блаженная Пелагея Ивановна, Христа ради юродивая подвижница Серафимо-Дивеевского монастыря (Серебrenикова). Смерть юродивого для мира становится жертвой покаяния, иначе говоря, показывает необходимость того самого вывернутого наизнанку восприятия исторического опыта.

Кинематограф, передавая поведение, отдельные жесты скоморохов и юродивых, может наглядно противопоставить и сопоставить их, тогда как в литературе приходится наделять их характерами, просто потому что они сливаются в единый образ ненормативного поведения. Кинематограф может, например, показать усиленную мысль юродивого о смерти, в то время как литература с ее типажам и характерами должна вырабатывать отдельную концепцию размышления героев о смерти или их представленности смерти. «Я знал, чем кончится, Бог положил это мне на сердце» [Сомов 1984, с. 102], – прямо будто заключительная реплика фильма, звучит удивление автора. Говорящий не сомневался, он исполнял.

Подвижники Христа ради хранят и передают людям и культуре подвигом немыслимой своей жизни память смертную, отражая искушения и провокации со стороны окружения. Они до конца дней живут на границе жизни/смерти, профанного/сакрального, скрытого/явного. Они уже «умерли» для повседневной жизни, но еще

не попали в мир чистой Божьей воли (за пределами обыденного). «Носящие смерть» юроды являются проводниками сакрального.

Отец Анатолий, главный герой фильма «Остров» П. Лунгина, выбрал себе гроб – ящик из-под боеприпасов. Отец Иова в негодовании кричит на отца Анатолия: «Ты даже помереть по-человечески и то не можешь!» На это отец Анатолий отвечает: «Когда умру, плакать будешь?» Отец Иова выходит в гнев, но останавливается заглянуть в сундук, который выбран вместо гроба, открывает его, перебирает рыболовные сети, мох и уже плачет. Именно отец Иова в заключительной сцене фильма несет крест на могилу отца Анатолия в холодный день, скорбя по усопшему.

Героическая или ожидаемая смерть достается самому достойному и чистому. Ему принадлежит не только привилегия суждения, но и привилегия предстоять смерти непосредственно, честно, в отличие от других героев, которые идут на некоторую сделку с палачами или с равнодушно наблюдающими за чужой смертью. Так, блаженная беленькая девочка из разоренного боярского рода в «Царе», с иконой в руках, остается символом чистоты, терпит гибель от медведя в показательной смертной казни над боярами, пытаясь их защитить. Казнь превратилась в зрелище и этическую призму для присутствующих.

– Ты что больше любишь: зверушек, бусинки или пряники? – спрашивает ее Царь.

– Зверушек. Мишек я не боюсь. Матушка их от меня отгоняет.

– Какая матушка? – недоумевает Царь, – зная, что у девочки родителей убили.

– Матушка Богородица. Она со мной гуляет, дорогу показывает.

История с медведем известна в судьбе греческого юродивого Николая Транийского XI в. Он поселился в пещере в возрасте 12 лет и молитвой выгнал медведицу.

Девочка до самой смерти не выпускает из рук икону, которая приплыла к ней по реке. Блаженные берут на себя боль окружения. Блаженная дурочка в «Андрее Рублеве» плачет под черным пятном на белой стене Успенского собора, что соединяет обличение юродивым мира сего, ругание миру сему и личную память смертную.

Память смертная – часть аскетического подвига христианина, размышление о конце земной жизни, покаяние и надежда на милосердие Божие. Святой Феофан Затворник писал:

Храните память Божию и память смертную. От них страх Божий будет в силе. От страха – внимание к себе и всем делам своим, мыслям

и чувствам. От сего трезвенная благоговейная жизнь. От сей – страстей подавление. От сего – чистота. От чистоты – с Богом пребывание, не мыслями только, но и чувствами. Трудиться. Труд все преодолевает с Божией помощью [Ковалевский 2013, с. 79].

С. Иванов [Иванов 2019] пишет о греческом юродивом Николае Транийском. В монастыре его держали на цепи, топили, но его вынес из пучины дельфин. Святой умер в возрасте 18 лет в 1094 г. На иконе «Peregrinus» («Странник») XIII в. в кафедральном соборе Трани он изображен с беснующейся у его ног толпой гонителей с палками в руках. Русский юродивый разоблачал поступки обычных людей, церковнослужителей, срывал покровы с неподлинных икон. Уличение является главным видом испытания и самого юродивого со стороны окружающих: не подыгрывает, не кривляется ли он. Юродство – подвиг, отвоевывающий ценой жизни, статуса, гордости, чести, комфорта у повседневности пространство сакрального.

Исторически визуальная экспрессия юродивых, скрытость лица, судорожное бормотание в сочетании с надрывными речами подтверждали статус их табуированности и исключенности из общих правил. Сложная судьба, непрестанная молитва, одиночество, недоверие и испытания от людей ждали юродивых в миру и в монастырях. «В монастыре стану слугою всем, буду умывать ноги, буду как странная, терпя все от больших и малых, потерплю поношения ради Христа», – говорила Пелагея, направляясь в Дивеево [Ковалевский 2013, с. 78]. Признание пути юродивого – откровение людям о его подвиге, признанное епископатом, чаще всего приходит после смерти, но бывали и исключения: так, преподобный Серафим (Саровский) признал Пелагею Ивановну избранной при жизни.

В фильме «Остров» создается наложение нескольких эпох развития юродства, в связи со сложной его конвергенцией с монашеством, а следовательно, более рельефного и систематического проявления черт инаковости в сравнении с наблюдаемой публикой монастырской жизнью. В исторической реальности юродивый может оставаться в миру, как Ксения Петербургская, или может уходить в монастырь, выражая молчанием смирение, голод, одиночество, иногда являя молчание. «Лучше пойду в монастырь, где буду пребывать в молчании», – говорила Пелагея (святая блаженная Пелагия Дивеевская) [Гаевская 2013]. Окружающие юродивых люди тоже включались в механизм разоблачения. Они сомневались в праведности странного, часто босого, голодного человека. Им легче было признать, что поведение юродивого – кривляние, шутка, придурь. Разоблачение юродивого возвратило бы его обратно в профанный ряд, что означало изменение тактики поведения

и прописанного стандартами различных норм, от медицинских до правовых, отношения. После уличения он стал бы обыкновенным, нормальным или официально признанным психически ненормальным, сумасшедшим, помещенным под контроль нужной инсти-туции и уже не считался бы «мнимо безумным», умершим для повседневной действительности. Опять *медийум кинематографа*, работающий с представлениями публики, конструирует публику как некоторых благочестивых наблюдателей монастырской жизни, которые сначала не принимают юродство, но потом благодаря этой «вывернутости» перспективы истории, о которой мы говорили выше, принимают героя как идеального монаха.

Следующая особенность коммуникации с юродивым – одно-сторонний характер, вступить в нее по собственному желанию окружающие не могут. Юродивые представляют собой атомарный социальный топос, вид служения, стяжание Духа Святого в мни-мом безумии. «Юродство Христа ради составляет столь редкий, столь трудный и вместе с тем столь высокий христианский по-дви́г, на который призываются Господом Богом только особенные избранники и избранницы, сильные телом и духом», – пишет в конце XIX в. исследователь юродства И. Ковалевский [Ковалев-ский 2013, с. 2]. Кинематограф позволяет создавать отдельные опознаваемые черты шута и юродивого, наглядные на экране, что способствует наложению социального опыта зрителей на изоб-ражаемый социальный опыт и видению ими юродивых и шутов уже не как характеров, но как пример вневременного пересмотра социальных привычек.

Отношения подвижника с миром в религиозно-конфессио-нальном и социально-обыденном пространстве сложны и проти-воречивы. Люди пытаются разрушить его одиночество, но диа-лога не получается. Юродивый является медиумом, он вещает, доносит информацию, но не разговаривает с собеседником. При Екатерине II шуты стали неофициальными, а после нее традиция придворных шутов отошла в нашей стране в прошлое. Шутовство трансформировалось и перешло в область сцены (представления на площади, театр, цирк, буффонады, кино). Юродство вышло на новый этап развития и влияния на российскую культуру. И как раз кинематограф с его идеей проекции, проецирования событий на экран, и позволяет, отказавшись от изображения шутов и юроди-вых как характеров, увидеть в них моменты возможного развития истории и приобретения в том числе и публикой фильма нового социального опыта.

Так перформативный характер коммуникации, лучше всего передаваемый кинематографическим сообщением, позволяет

рассматривать образ шута и юродивого в терминах власти, где власть понимается как власть социальных дискурсов. Социокультурный код феномена юродства и шутовства предъявляет в коммуникации характерный набор знаков, задающий границы дозволенной манифестации, которые ими нарочито не соблюдаются.

Литература

- Гаевская 2023 – *Гаевская Н.З.* Встреча с юродивым (к вопросу о механизме культурного функционирования // Публикации Санкт-Петербургской духовной академии. URL: <https://spbda.ru/publications/nadejda-gaevskaya-vstrecha-s-yurodivym-k-voprosu-o-mehanizme-kulturnogo-funkcionirovaniya/> (дата обращения 7 апреля 2023).
- Иванов 2019 – *Иванов С.А.* Блаженные похабы. М.: Corpus, 2019. 464 с.
- Ковалевский 2013 – *Ковалевский И.* Юродство о Христе и Христа ради юродивые восточной и русской церкви. М.: Книговек, 2013. 299 с.
- Лихачев 1984 – *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* Смех в древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
- Сомов 1984 – *Сомов О.М.* Были и небылицы. М.: Советская Россия, 1984. 368 с.
- Штайн 2012 – *Штайн О.А.* Маска как форма идентичности. СПб.: РХГА, 2012. 160 с.

References

- Gaevskaya, N.Z. (2023), "Meeting with a fool (on the question of the mechanism of cultural functioning)", *Publikatsii Sankt-Peterburgskoi dukhovnoi akademii* [Publications of the St. Petersburg Theological Academy], available at: <https://spbda.ru/publications/nadejda-gaevskaya-vstrecha-s-yurodivym-k-voprosu-o-mehanizme-kulturnogo-funkcionirovaniya/> / (Accessed 7 April 2023).
- Ivanov, S.A. (2019), *Blazhennyye pokhaby* [Blessed pokhabs (obscenecies)], Corpus, Moscow, Russia.
- Kovalevsky, I. (2013). *Yurodstvo o Khriste i Khrista radi yurodivyye vostochnoi i russkoi tserkvi* [Foolishness about Christ and for Christ's sake, the fools of the Eastern and Russian Churches], Knigovok, Moscow, Russia.
- Likhachev, D.S., Panchenko, A.M. and Ponyrko, N.V. (1984), *Smekh v Drevnei Rusi* [Laughter in ancient Russia], Nauka, Leningrad, USSR.
- Somov, O.M. (1984), *Byli i nebylitsy* [There were also tall tales], Sovetskaya Rossiya, Moscow, Russia.
- Shtayn, O. A. (2012), *Maska kak forma identichnosti* [Mask as a form of identity]. Saint-Petersburg: RKhGA Publ.

Информация об авторе

Оксана А. Братина, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; shtaynshtayn@gmail.com.

Information about the author

Oksana A. Bratina, Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia; bld. 51, Lenina Avenue, Ekaterinburg, Russia, 620083; shtaynshtayn@gmail.com.