

РАЗДЕЛ V. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 791.43

Бединская Ю.В.

Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания (г. Москва)

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ТЕЛЕФИЛЬМАХ (НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «ЛИКВИДАЦИЯ»)

J. Bedinsky

Institute for Advanced Studies of Television and Radio Broadcasting, Moscow

FEATURES OF THE FUNCTIONING OF ARCHETYPAL IMAGES IN DOMESTIC TELEVISION MOVIES (ON THE BASIS OF THE SERIES "LIQUIDATION")

Аннотация. В данной статье анализируются принципы функционирования образов-архетипов в современном сериальном повествовании. Говоря об архетипах, мы используем определения этого понятия, данные К.Г. Юнгом, а также примеры моделирования сюжетных архетипических ситуаций и мотивов, описанные в работах отечественных учёных-фольклористов (В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского). В качестве объекта исследования был выбран сериал «Ликвидация», с успехом транслировавшийся на отечественном телевидении в 2007 г. Методом исследования можно считать комплексный подход к изучению явлений культуры и искусства, основанный как на семиотическом методологическом аппарате, так и на традиционных герменевтических моделях. Новизной такого подхода является преимущественное доминирование междисциплинарности, что позволяет шире взглянуть на феномен сериала как культурного явления и включить его в широкий социально-исторический контекст.

Ключевые слова: сериал, архетип, волшебная сказка, миф, психологема, фольклор, нарративная структура, семантика, архетипические образы, ролевые функции.

Abstract. This article examines the principles of operation of images and archetypes in the modern serial narrative. Speaking of archetypes, we use the definition of this concept, the data of C.G. Jung, as well as examples of modeling situations and archetypal plot motifs, as described in the works of scientists and folklorists (V.Y. Propp and E.M. Meletinsky). The object of the study was selected series "Liquidation", successfully broadcast on domestic television in 2007. Trials method can be considered a comprehensive approach to studying the effects of culture and art, based on a semiotic methodology apparatus, and the traditional hermeneutical models. The novelty of this approach is preemptive dominance of interdisciplinarity, which allows a broader view of the phenomenon as a series of cultural events and include it in the broader socio-historical context.

Key words: series, an archetype, a fairy tale, myth, psychologema, folklore, narrative structure, semantics, archetypal images, role function.

Традиционно в литературе, посвящённой телевизионной эстетике и поэтике, принято считать, что архетипы – это минимальные ключевые единицы сериального повествования, апеллирующие к *бессознательному* любого зрителя. Они являются естественными элементами любого сценария, любой истории, любой нарративной структуры. Архетипы впервые возникают в мифах и по мере развития культурной саморефлексии органично вплетаются в эпические и лирические образы, раскрываясь в зависимости от конкретного историко-культурного контекста. Можно сказать, что существует некий универсальный набор архетипов, выявление которых является неосознанной герменевтической процедурой, сопровождающей понимание и истолкование сериала. Понятие «архетип» разработал основатель аналитической психологии К.Г. Юнг. **Архетип** – это прообраз, первичная форма, образец, структурный элемент так называемого коллективного бессознательного. Он находится в зародыше всех психических процессов и переживаний [5, с. 15].

Данная статья посвящена исследованию различных архетипов и раскрытию их содержательного объёма на материале телесериала «Ликвидация» (2007 г., режиссёр – С. Урсуляк).

В основе сюжета данной ленты лежит борьба советской власти против бандформирований после войны в 1946 г. в Одессе. Именно популярность этого сериала и многочисленные дискуссии, вызванные его показом на телевидении, послужили причиной выбора его в качестве объекта исследования в данной статье. В рамках нашего исследования мы не будем подробно останавливаться на причинах возникновения споров вокруг данной киноленты и обратимся непосредственно к исследованию архетипических образов, присутствующих в повествовании. «То, что вечные образы пленяют – вещь сама по себе нормальная. Ведь именно для этого они и существуют. Их предназначение в том и состоит, чтобы притягивать, убеждать, ослеплять и захватывать» [5, с. 254]. Это тесно

переплетается с телевизионной спецификой. В связи с этим рассмотрим основные образы телесериала «Ликвидация».

Фигура майора Кречетова (М. Пореченков) представляется нам сочетанием сразу нескольких архетипических образов: трикстера и хтонического чудовища, каждый из которых основан на различных принципах воздействия.

Рассмотрим вначале фигуру трикстера. Этот архетип довольно редко упоминается исследователями, но по своей сути является очень ярким и характерным образом. Образ трикстера взят Юнгом из мифологии американских индейцев племени Виннебагос, в которой этот образ ярко выведен в отдельного персонажа. Трикстер – это и нечеловек, и сверхчеловек, и животное, и Божественное существо, главным пугающим свойством которого является бессознательное [6, с. 347].

Совершенно очевидно, что трикстер является «психологемой», чрезвычайно древней архетипической психологической структурой. В своих наиболее отчётливых проявлениях он предстаёт как верное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания. Как мы видим, характерные черты трикстера хорошо сочетаются с образом шпиона-разведчика, коим является Кречетов в рассматриваемой нами ленте «Ликвидация». Прежде всего, образ секретного агента предполагает противодействие и разрушение пространства вокруг героя, стремление вывернуть наизнанку существующие обстоятельства, причём в свою пользу. Атрибуты шпиона-разведчика сочетаются с характерными чертами трикстера. Здесь можно перечислить и способности к ораторскому искусству, талант к изменению внешности, и стремление нарушить установленный порядок, при этом не вставая ни на чью сторону, а имея своей целью нарушение гармонии. Так, характерна в этом отношении сцена в ресторане между Давидом Гоцманом (В. Машков) и Кречетовым, когда герою Пореченкова удаётся убедить и Гоцмана, и зрителя в своей невиновности, выворачивая наизнанку все факты, свидетельствующие о

его причастности к совершённым преступлениям. Кречетову ловко удаётся затенить объективную истину о себе, играя на доверии и Гоцмана, и зрителя, подменить полуправдой, ещё на несколько серий вперёд выдавая часть секретной информации о себе. Также в этой сцене Кречетов демонстрирует свою способность ловко комбинировать информационные цепочки и направлять их на своего оппонента.

Говоря о способности Кречетова изменять внешность, можно привести в подтверждение данного высказывания слова слепого эзотерика Игоря Семёновича (О. Басилашвили), который появляется в десятой серии. Этот человек, рассказывая об одном курсанте, у которого случился нервный срыв, чей психологический портрет был составлен сыном Игоря Семёновича, характеризует его личность таким образом: «Человек большой силы, абсолютно без лица, он может быть любым, если надо, и менять лица как перчатки». И далее, в конце, он замечает: «Настолько свой, что никто даже и подумать не может».

Говоря о данном эпизоде, стоит упомянуть, что личность Игоря Семёновича очевидным образом соотносится ещё с одним архетипическим образом – героем трагедии Софокла «Царь Эдип», слепым старцем Тиресием. Будучи юношей, он случайно увидел купающуюся в ключе Иппокрены богиню Афины и из-за этого был ослеплён, но одновременно и наделён даром провидения. Позже, бродя по склонам Килленской горы, он увидел спаривающихся змей и на годы превратился в женщину. Этот двуполый слепец был выбран богами, чтобы вечно нести в себе неугасающую память. Слепой Тиресий встречает Одиссея в Аиде, узнаёт его и пророчествует о будущем. Рядом с провидцем странник обнаруживает свою мать, которая видит, но не узнаёт сына. Слепота оказывается более зрячей, потому что хранит во тьме сознания образы прошлого. Узнавание – это сопоставление видимого со знаемым, с тем, что уже было [7, с. 375]. В «Эдипе» эта оппозиция вещей слепоты и слепого зрения особенно очевидна. О. Фрейдберг отмечает: «Перипетия перехода от слепоты

к зрячести и наоборот – это одна из топик трагедии, наиболее отчётливая в слепом, но зрячем Тиресии и зрячем, но слепом Эдипе» [4, с. 353]. Подобная же ситуация разыгрывается и в анализируемом нами эпизоде сериала, когда слепой провидец (таинственно появляющийся в ткани повествования и так же таинственно исчезающий из неё в следующей серии) пытается раскрыть Гоцману глаза на истинную правду, на действительное положение дел. Но Гоцман, так же, как и Эдип, не в состоянии понять его.

Сюжет о скандинавском боге Локи в сжатом виде изложен в последнем монологе героя Пореченкова. Он объясняет мотивы своих поступков взятому им в заложники Гоцману. На вопрос Гоцмана о том, как же Кречетова «не раскусили» в подполье, тот ему отвечает: «А как ты меня раскусишь? Я и поезда под откос пускал, и в немцев стрелял. Думаешь, я немцев люблю? Я просто вас ненавижу. Мне хоть с чёртом – только от вас избавиться <...> Вы не мне, вы всем жизнь испортили. Вы всё время воюете, а когда не воюете – друг друга убиваете и чужое делите». Данный эпизод является своеобразным ценностным итогом персонажа, который по законам детективного жанра и сюжета дознания открывается зрителю в конце. Рассмотрим подробно этот монолог. При поверхностном взгляде может показаться, что Кречетов выступает непосредственно против советской власти. Однако реальная мотивация этого героя гораздо сложнее. Если вернуться к мифологическому эпизоду поведения Локи на пиру у асов, мы увидим, что Локи, а вслед за ним и Кречетов, предаёт последовательно оба лагеря – и Богов, и людей. Так и глубинный внутренний конфликт Кречетова проистекает как раз из его анархического, хаотического, бесструктурного начала. Он действовал и на стороне советских партизан, убивая немцев, и как фашистский диверсант, пуская под откос советские поезда. Таким образом, мотивы его поступков шире, чем идея предательства как таковая. Кречетов, раскрывая перед зрителем глубинную игру своей совести и ума, нуждается в признании собственных поступков.

Здесь архетип трикстера начинает смыкаться с идейным содержанием образа благородного разбойника. В отечественном фольклоре разбойник всегда романтизировался. Всякий, кто восставал против несправедливости, назывался «разбойником», он был мстителем за поруганную справедливость, несовершенство социального строя. В том-то и заключалась трагическая вина восставшего против несправедливости человека, что он ставил себя вне закона и тем обрекал себя на смерть. Архетип разбойника предполагал, следовательно, определённую сюжетную схему с трагическим исходом. Таким образом, у современного трикстера Кречетова появляется формула «цель оправдывает средства», и в связи с этим в последней серии герой Пореченкова раскрывается для зрителя с другой стороны, приобретая черты «благородного» разбойника.

Архетип благородного разбойника в наиболее «чистом» виде возрождается перед нами в фигуре Чекана (К. Лавроненко). Данный архетипический образ в высшей степени этический и нравственный, с чисто романтическим ореолом. Чекан благороден с точки зрения морали, но по трагическому стечению обстоятельств находится по ту сторону правовой нормы, олицетворяемой Гоцманом. Он сам, как истинно романтический герой, устанавливает себе закон и беспрекословно следует ему, приобретая таким образом анархические, антигосударственные, противоструктурные черты. Очень характерен в этом случае эпизод с расстрелом Сеньки Шалого (О. Кассин) в сетях на пляже, когда Чекан выступает хранителем этического кодекса разбойников, не боясь противопоставить себя мнению большинства. Во многом именно этот поступок является причиной его трагического конца. В этой связи можно вспомнить сюжет пьесы Фридриха Шиллера «Разбойники». Как и Карл Моор, Чекан, истинно романтический герой, храня благородство и великодушие, отвергает противоречия «честных людей», которых олицетворяет Гоцман, но оказывается вытолкнутым и из мира разбойников по причине высокого этического

строения личности. Именно поэтому в конце его предают свои же соратники. Кроме того, как истинно благородный разбойник, он действителен и немногословен, этическое содержание его личности проявляется не в монологах, а в поступках героя.

Своеобразным двойником Чекана оказывается друг Гоцмана Фима (С. Маковецкий). По некоторым признакам он и похож на него, но и отличается. Во-первых, он так же высоко этичен. Во-вторых, так же трагически погибает за правду. Но, в отличие от Чекана, Фима менее деятельный, но более многословный, и это лучше раскрывает его образ. Если Чекан – персонаж действия, то Фима – безусловно, персонаж слова. Их роднит парадоксальное романтическое положение отринутых обеими системами: воровской и государственной. Однако их положение между двух систем не похоже на положение Кречетова, который стремится разрушить обе системы, не противопоставляя им альтернативного морального идеала. Фима частично олицетворяет собой архетип Шута, который, не имея возможности прямо высказать некую истину, постоянно пользуется метафорическим иносказанием. Фактически, Фима ведёт своё собственное, нелегальное расследование. Но в силу отсутствия легитимного права на проведение следствия он вынужден обратиться за помощью к Гоцману и стать своеобразным его напарником.

Пара Чекан и Ида (К. Раппопорт) легко может быть рассмотрена с точки зрения образа криминальных любовников, сюжет которого восходит к античности. Сильное, почти идеальное взаимное чувство, парадоксальным образом преодолевающее преступную сторону личности, даёт им право преступать закон высшего мира, становясь преступниками в полном смысле слова. Троянский цикл Гомера и трилогия Эсхила «Орестея» включают сюжет о Клитемнестре и Эгисфе, которые влюбляются друг в друга, убивают Агамемнона и становятся преступниками, находя моральное оправдание своим поступкам и фактически становясь криминальными любовниками. В эпоху Возрождения этот сю-

жет осмысливается Шекспиром в трагедии «Макбет», где леди Макбет и Кавдорский тан убивают короля Дункана. В XIX в. этот сюжет был вольно интерпретирован Н.С. Лесковым в повести «Леди Макбет Мценского уезда», где герои, объединённые общей страстью, совершают ряд убийств. А уже в начале XX в. этот образ вошёл в массовую культуру благодаря фильму Артура Пена «Бонни и Клайд». Мы с уверенностью можем сказать, что Чекан и Ида являются своеобразной эволюцией данного архетипа криминальных любовников, отражая в себе все черты перечисленных героев. Зрители видят в этой паре и беззаветную любовь, несмотря на совершаемые поступки, и желание сбежать в иной мир, где не господствуют законы социума (недаром в качестве возможного пристанища герои выбирают в чисто романтическом ключе экзотическую Турцию). Это, безусловно, история сильной взаимной любви, попирающей законы внешнего мира. Как истинно романтическим персонажам, им сопутствуют мотивы сна, провидения, предчувствия. Так, Ида в последней серии видит сон, буквально предвещающий им трагический конец.

Так же, как и Чекан, главный герой сериала Давид Гоцман является носителем определённого кодекса чести, высокой этики. Он тоже находится в несколько неоднозначном, парадоксальном положении: он является посредником между государственным аппаратом и криминальным миром Одессы. Порой даже Гоцман способен не исполнить приказ власти, противопоставляя себя государству, во имя гармонизации всеобщего мира. Так, например, после применения неправовых мер Жуковым (В. Меньшов), когда во время гастролей Леонида Утёсова была осуществлена попытка ликвидации воровских авторитетов, Гоцман не подчинился прямому приказу начальства, отстаивал законный ход дела. Во второй раз, во время тайной операции СМЕРШа, Гоцман вынудил начальника прекратить операцию по причине её незаконности, тем самым второй раз противопоставив себя Жукову и навлекая на себя его недовольство. Поэтому можно заключить, что Гоцман

является идеалистической фигурой, способной пожертвовать своей репутацией и собой ради всеобщей гармонизации отношений в обществе. Он действует с той точки зрения, что если власти начнут преступать собственный закон, то нет разницы, на чьей стороне существовать.

Образ Давида Гоцмана имеет разветвлённую структуру. В самых общих чертах мы могли бы охарактеризовать его как героический. Применительно к нашей ситуации уместно акцентировать две составляющие: фольклорно-архаическую и античную, как с сюжетной точки зрения, так и с точки зрения фигуры героя.

Если фигуры Кречетова и Чекана, как архетипы, соотносятся с античными традициями, то образ Давида Гоцмана прежде всего возникает на основе фольклора. Здесь уместно соотнести личность Гоцмана с архетипом богатыря. Прежде всего, богатырь, формально являясь посланником закона внешнего (задание от царя или князя), фактически осуществляет закон высший, восстанавливая истинную справедливость. Важным здесь представляется сюжет ссоры эпического государя с лучшим из витязей, например, с богатырём. Универсальность этого мотива объясняется особенностями древнего мышления: любое отступление от стандарта (даже в лучшую сторону) подлежит наказанию, в то время как доблестью является сходство с другими. Как мы показали ранее, Гоцман способен пойти на прямое противостояние власти, в данном случае – с маршалом Жуковым, и готов отвечать за свои действия. Ссора богатыря с властью является характерной ещё и потому, что богатырь всегда является воплощением собственного представления о порядке. В этой связи можно вспомнить мотив клеветы и сюжет неприсутствия на пире в истории ссоры между Ильёй Муромцем и князем Владимиром. Так и Гоцман по причине клеветы отсутствует на совете главнокомандующего. Характерной чертой, позволяющей нам выделить в образе Гоцмана черты богатыря, является то, что он – человек «из народа»: Давид Маркович – сирота. Другой отличитель-

ной особенностью богатыря является факт его неуязвимости, то есть указание на некую «нечеловечность» тела героя. Как замечается в первой серии, Гоцмана «пули не берут».

Сюжетная линия сериала «Ликвидация», связанная с Гоцманом, во многом воспроизводит структуру традиционных обстоятельств и событий, связанных с богатырём. В этом смысле сюжетная семантика сериала частично отражает морфологию волшебной сказки, предложенную В.Я. Проппом [3, с. 128]. Устойчивая структура волшебной сказки на сюжетном уровне открывает инвариантность набора функций (поступков действующих лиц), их линейную последовательность, а также набор ролей, известным образом распределённых между конкретными персонажами и соотнесённых с функциями. Сюжет волшебной сказки в общем виде представляет собой схему «потеря – поиск – обретение», динамика проистекает из поиска потерянного или недостающего. Так, формальной завязкой «Ликвидации» выступает эпизод кражи военного снаряжения со склада.

Кульминация же волшебной сказки состоит в том, что главный герой или героиня сражаются с противоборствующей силой и всегда побеждают её, при этом эквивалентом сражения может являться разгадывание трудных задач. Центральной коллизией «Ликвидации» является приближение как зрителя, так и Давида Гоцмана к разгадке тайны Академика, которое организовано как последовательное преодоление частных по отношению к магистральной линии препятствий. След волшебной сказки можно также проследить в том факте, что в экспозиции сказки стабильно присутствуют два поколения: старшее и младшее. В случае с рассматриваемым нами сериалом очевидно, что приезд в Одессу маршала Жукова как раз является экспозицией, причём именно Жуков становится олицетворением поколения «отцов».

Сходство можно обнаружить не только на сюжетном уровне, но и на уровне системы персонажей. Пропп предлагает такую классификацию: герой, антигерой, ложный герой, даритель, царевна или её отец, помощник и

отправитель. Мы видим, что образы Чекана, Гоцмана и Кречетова идеально ложатся в триаду «ложный герой – герой – антигерой». Маршала Жукова как представителя верховой власти с этой точки зрения легко соотнести с персонажем отправителя или царя. Важную роль в этой цепочке играют также случайные встречи и изменения внешности и обманы. Вроде бы случайно появляющаяся фигура Игоря Семёновича, по Проппу, суть фигура дарителя, дающая в качестве подарка «нечто, обычно магическое, что приводит в итоге к устранению несчастья» [3, с. 56]. И хотя об устранении несчастья в полном смысле говорить не приходится, невозможно и отрицать мистический корень образа и функции Игоря Семёновича.

Безусловно, тотальное совмещение структуры сериального сюжета и волшебной сказки в нашем случае не представляется возможным, несмотря на некоторый соблазн социально-психологической прагматики. Но образ Гоцмана основан не только на фольклорных традициях – он гораздо шире, воплощает в себе архетип героя как такового, в эпическом смысле. Так, например, Е. Мелетинский писал: «Мифические герои вели себя часто не по правилам, так как правила только создавались в результате их жизнедеятельности» [2, с. 272]. Художественное мышление начинается с осознания неполноты совпадения самоопределения человека (внутренняя граница личности) и его роли в миропорядке – судьбы (внешняя граница личности). Восхищённое отношение вызывают подвиги – исключительный случай совпадения этих моментов: совмещения внутренней и внешней границ Я – существования. Поэтизация подвигов, воспевание их вершителей-героев, как феноменов внешне-внутренней целостности человеческого Я, кладёт начало древнейшему из модусов художественности – героическому.

Героическое – это и способность противостоять обстоятельствам, и готовность совершить особый поступок, и необычная внешность. Сверхъестественность деяний архаического героя есть одно из проявлений его аномальности – несоответствия нормам

человеческой жизни. *Аномальность* в любом её проявлении есть достоинство героя. Его типичной чертой является очистка земли от чудовищ, носящая иногда космогонический характер. Как отмечалось, общее понятие героического включает в себя не только фольклорные мотивы, но и аллюзии на античные мифы, в частности на мифологический образ культурного героя, такого, как Прометей. Он выступает в паре со своим отрицательным братом-близнецом Эпиметеем, который наделяется демоническими чертами, выполняя роль трикстера.

Синтез античной и фольклорной линий находит своё продолжение в краеугольном с точки зрения сюжета образе маршала Жукова. Прежде всего он – реальный национальный герой той эпохи, практически полубог, получивший свой статус в борьбе с фашистами. Жуков – маршал Советского Союза – фактически верховный Бог военного Олимпа, основной волеизъявитель, его «задания» отчасти двигают сюжет. Но, как известно, Зевс (как прототип образа Жукова) – ревнитель самовластия, не допускающий инакомыслия. В этом корень ряда его конфликтов с Гоцманом. Основываясь на предыдущем анализе образа Гоцмана, можно сделать вывод о том, что перед нами возникает традиционная мифологическая пара: Зевс – Прометей. Аллюзия на миф о прикованном Прометее подтверждает эту гипотезу. Когда Гоцман проявляет себя как инакомыслящий, Жуков тут же отправляет его в тюрьму как врага народа.

Главкомандующий олицетворяет вертикаль власти: Жуков – заместитель Бога на земле или Сталина в Одессе. Недаром портрет Сталина в полный рост висит у Жукова в кабинете, а в кульминационные и решающие моменты он может вести с ним воображаемый диалог.

Образ Жукова встраивается не только в номенклатурно-партийную систему, но и в фольклорно-сказочную в качестве олицетворения князя. Если попытаться конкретизировать этот аспект, ближайшие фигуры в образном ряду – князь Владимир и Илья Муромец. Как мы видим, специфика мужских архети-

пов в сериале «Ликвидация» легко укладывается в концептуальную триаду «архаическое – фольклорное – античное».

Завершая обзор архетипических образов телесериала «Ликвидация», воздействующих на зрителя, не стоит упускать из вида феномен аллюзии на уже сложившийся в массовой рецепции образ следователя Глеба Жеглова. Визуальное сценическое решение персонажа В. Машкова, на наш взгляд, исполнено с явной отсылкой к герою популярного в СССР сериала «Место встречи изменить нельзя». Костюм, пластика, речевое оформление персонажа, основные черты характера имеют ряд явных совпадений. К тому же, оба героя действуют примерно в одно историческое время, но в разных городах, что и становится их отличительной особенностью.

Таким образом, проанализировав сериал «Ликвидация», мы можем сказать, что сильное воздействие, которое оказал данный телесериал на зрителей, обусловлено наличием ряда архетипических образов. В ходе нашего исследования мы выделили такие архетипы, как трикстер, благородный разбойник, архаический герой-богатырь. А применив методологию В.Я. Проппа, мы показали, что к архетипическим образам также примыкают ролевые функции героев волшебной сказки, что в свою очередь способствует бессознательному глубокому внутреннему отождествлению зрителей с героями данной телевизионной ленты.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33-64.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 2006. – 427 с.
3. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2006. – 128 с.
4. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 583 с.
5. Юнг К.Г. Божественный ребёнок. – М.: АСТ; Олимп, 1997. – 400 с.
6. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – М.: Совершенство; Port-Royal, 1997. – 384 с.
7. Ямпольский М. Память Тиресия. – М.: Ad Marginem, 1993. – 375 с.