

ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА АНЧАРОВА: В ПОИСКАХ ИДЕАЛА

О. А. Мусеев

Всякий большой художник и мыслитель начинает работать в выбранном им виде искусства преимущественно от неудовлетворённости современными ему социокультурными процессами. Эта неудовлетворённость вызывает процесс *рефлексии*, которая сегодня определяется как «процесс осмысления и переосмысления субъектом содержания своего сознания, деятельности, общения и жизни в целом»¹. В случае серьёзного расхождения между окружающим его социокультурным контекстом и собственными интенциями, художник склоняется к остранённому восприятию окружающего, ведь контекст вызывает стресс монотонности, когда последующая рефлексия определяется как «выход из поглощённости жизнедеятельностью»². В общем, художник ощущает необоримую потребность «сделать что-то другое» и может в одном случае погрузиться в эскапизм (собственную виртуальную реальность), а может, напротив, начать преобразовывать окружающую действительность, если он стоит на конструктивной позиции в искусстве. Потребность преобразовывать окружающее ставит перед художником задачу выстроить определённые идеальные модели в рамках интересующих его вопросов и выбрать или создать определённые идеалы, которые он станет культивировать.

В данной статье рассматривается работа с идеалами в художественном творчестве в России в 60–70-е гг. прошлого столетия на примере произведений одного из видных авторов того времени Михаила Анчарова. Этот период в культуре нашей страны выбран как не слишком отстоящий во времени от периода нынешнего с целью показать определённые культурные веяния того времени как релевантные сегодняшнему дню.

Философская категория *идеала* имеет богатейшую многовековую историю в мировой философии и культуре. Понятие, восходящее к платоновскому «эйдосу», было разведено с ним только И. Кантом в XVIII в: «Идеальный — это и образцовый, совершенный, и в то же время нереальный, существующий лишь как идея, имеющий идеальное бытие»³. Тем не менее границы между платоновской *идеей* и *идеалом* могут показаться размытыми, ведь некоторые значения, такие, как «первообраз», «образец», есть у обоих понятий. Разница может быть еле уловима, ведь совершенным воплощением чего-либо может называться как *идеал*, так и *идея*. «Таким образом, в идеале соединяются два понятия — суть предмета, или его идея, и его наилучшее, совершенное состояние»⁴. По Канту, отличие *идеала* от *идеи* состоит в том, что он даёт «необходимое мерило разуму, который нуждается в понятии того, что в своём роде совершенно, чтобы по нему измерять степень и недостатки несовершенного»⁵. В отличие от *идей*, которые, по Платону, являются источником всего, *идеалы* могут соотноситься с произведениями человека и «составляют важнейшую часть символического поля культуры, являются его смысловым ядром»⁶. «Десять библейских заповедей, клятва Гиппократова, категорический императив Канта — всё

это до сих пор остаётся только идеалами, но они задают ориентиры, без которых существование и развитие общества было бы невозможно»⁷.

Таким образом, обращение к *идеалам*, а также *идеализация* каких-либо устоявшихся в культуре образов или артефактов возникают в художественном творчестве тогда, когда в социокультурном пространстве не хватает разнообразия ориентиров в важнейших вопросах. При разработке таких ориентиров художник порой предварительно совершает акт остранения самой действительности, чтобы увидеть нечто недостающее. В художественном произведении остранение есть «описание ... человека, предмета или явления, как бы впервые увиденного, а потому приобретающего новые признаки. Отсюда даже привычный и признанный предмет, как всякое новое явление, может показаться необычным, странным»⁸. Это позволяет исключить из образа или явления то лишнее, что, по мнению художника, нанесла на явление культура, и оставить всё то, что художника устраивает. Выбрав некоторые объекты (образы или артефакты культуры), художник занимается процессом идеализации, сходным с актом остранения, ведь первое «представляет собою акт мысленного освобождения реальности от некоторых её черт, признаков, связей», направленный на «представление о чём-либо в предельном, более совершенном виде, чем оно есть и может быть на самом деле»⁹. Вследствие этого образ или артефакт культуры наполняется новым содержанием, а из прежних смыслов остаются те, которые будут гармонировать с новыми. Так рождается идеализированный объект, «познавательная конструкция, являющаяся результатом *идеализации*»¹⁰. Как и в науке, в творчестве они «служат важнейшими средствами познавательной деятельности»¹¹. При своей смысловой стабильности со временем *идеализированный объект* может стать одним из идеалов в культуре хотя бы своего времени.

В своём литературном и песенном творчестве Михаил Анчаров как обращался к существующим идеалам, так и создавал собственные. Его идеалы содержатся во всех важнейших темах его наследия. Вот эти темы:

- представления об идеальном человечестве, сопряжённые с идеалом красоты;
- представления об идеальном сообществе, которое, возможно, должно предварять идеальное человечество. В рамках сообщества мужчину сопровождает идеальная женщина.

Сообщество, которое описывает Анчаров, строит и поддерживает свои модели возрастания личности, что обеспечивает поддержание существования его самого. Эти модели ориентированы на развитие творчества в человеке. Тема творчества — важнейшая тема в наследии Михаила Анчарова, красной нитью проходящая сквозь все его тексты. Для того чтобы прояснить специфику понимания Анчаровым категории творчества, следует понять особенности его мировоззрения.

Это заставляет вновь обратиться к истории понятия *идеала*, неизбежно будет затронута и понятие *идеализма*. Выше было показано, что в некоторых местах границы понятий идеи и идеала могут показаться размытыми из-за общности некоторых значений. Это же вызвало двусмысленность самого понятия *идеализм*. Так, категория определяется как «общее обозначение философских учений, утверж-

дающих, что сознание, мышление, психическое, духовное, первично, основоположно, а материя, природа, физическое вторично, производно, зависимо, обусловленно», причём «философский термин “идеализм” не следует смешивать с употребляемым в обыденном языке, в повседневных рассуждениях на моральные темы словом “идеалист”, которое происходит от слова “идеал” и обозначает бескорыстного человека, стремящегося к достижению возвышенных целей»¹². В других случаях «бескорыстие, стремление к высшим целям, склонность к мечтательности, увлечение несбыточными проектами»¹³ выделяется отдельным значением, присутствующим обыденному языку, а порой не указывается вовсе.

Связь мировоззрения Анчарова с философией идеализма самоочевидна тогда, когда он касается вопросов творчества. В предисловии к книге «Приглашение на праздник» он говорит о «таком природном феномене, как фантазия», через который произойдёт слияние естествознания и науки о человеке, что утверждает К. Маркс в соответствующей цитате. «“Любой мысли предшествует фантазия”, — говорил Циолковский»¹⁴. Фантазия же не что иное, как работа с платоновскими эйдосами. Но эта позиция не делает Анчарова идеалистом, даже наоборот: «Фантазия — это природное явление, и если мы хотим оставаться материалистами, надо это явление постигать, а не делать вид, что его нет, — пишет он далее. — И прежде всего без фантазии невозможен творческий акт»¹⁵.

Мировоззрение Михаила Анчарова, выражаясь научным языком его времени, последовательно ненаучное, материалистическое (при этом писатель — несомненный идеалист во втором значении этого понятия), атеистическое и революционное. Говоря же современным философским языком, оно представляется «связным, хорошо структурированным и интегрированным, непротиворечивым», хотя и содержит явно утопические моменты.

Можно выделить два пути формирования мировоззрения: рационально-логический, системный и образный, контингентный. Первый используется в научной работе: мыслитель изучает существенную информацию по интересующему его предмету; выбор чтения целенаправленный. Второй, более характерный для искусства, всё же может быть описан системно, хотя мыслитель оперирует образами, выбор которых может быть бессознательным, круг чтения не отличается видимой упорядоченностью, а предмет домысливается, так как знания о нём далеки от строгой рациональности.

Мировоззренческая система Михаила Анчарова создаётся по первому, системному пути с привлечением второго, контингентного в качестве художественной манеры и способа репрезентации значимых для него тем, для чего автор выбирает наиболее эффектные и сильные художественные средства.

В донесении своего мировоззрения до читателя автору помогают важнейшие для него идеалы. В основном, это те идеалы, которые существовали в культуре прежде, но в творчестве писателя получили новое наполнение.

Представления об идеальном человечестве писатель помещает в повесть «Сода-солнце» (1965), где они проговариваются одним из центральных персонажей анчаровских текстов — Гошкой Панфиловым, свободным поэтом, — в момент его

автоинтервью. «Сода-солнце» открывает вторую условную «трилогию» писателя, состоящую из трёх небольших повестей: «Сода-солнце» (1965), «Голубая жилка Афродиты» (1966), «Поводырь крокодила» (1968). В ней он обобщает и развивает идеи, заложенные в первой «трилогии» [«Теория невероятности» (1965), «Золотой дождь» (1965), «Этот синий апрель...» (1967)]. Прежде всего, это идея «золотого века человечества», который некогда имел место в прошлом и в который человечество снова должно войти: «Золотой век действительно существовал. Счастливый исторический момент, когда закладывалось зерно общества. Но так было до той поры, пока нехитрые потребности не превышали возможностей»¹⁶. Символом и одновременно идеальным образом такого «золотого века» в прошлом во всех трёх повестях выступает «потонувшее царство» Атлантида. «Атлантида... Он услышал про неё из чёрного диска репродуктора, что стоял на отцовском столе рядом с пепельницей из резного мыльного камня, купленной в двадцатые шальные годы для красоты жизни. Гошка всегда слушал радио, уткнувшись носом в чёрную картонную ночь репродуктора, и все передачи были для него ночные. Он услышал однажды конец передачи о том, что потонуло царство. Золотое царство потонуло двенадцать тысяч лет назад, и он услышал слово “Атлантида”»¹⁷.

Вокруг этого идеала, отстоящего от автора и читателя далеко во времени, Анчаров «напускает много тумана», но при этом приглашает до некоторой степени с идеалом соприкоснуться. В результате такого мысленного соприкосновения можно соучаствовать в более подробном создании его образа, автор предлагает для этого определённое количество деталей, намекая, что сам он знает не больше, чем читатель. Эти детали дают представление о том, что есть, по Анчарову, «золотой век человечества». Так, в самом начале повести «Теория невероятности» совсем маленькому Алёше Аносову знаменитый благушинский дед, мастеровивший деревянных коней, рассказывает историю о простой красоте. Смысл её заключается в том, что рассказчик встретил олицетворение красоты в образе одинокой странницы, которая, предварительно испытав рассказчика, «взяла его в помощники», подсказав ему, что у него «талант коней золотых лелеять». Через годы дед даже добивается международных успехов на этом поприще. Этот «сказ о простой красоте» Анчаров также развернул в «Песне про деда-игрушечника». Ближе к концу повести, когда Аносов становится взрослым мужчиной, изобретателем, состоявшейся личностью, эта история получает своё логическое завершение. Однажды в метро случайно встречаются три главных персонажа первой анчаровской трилогии — физик Алёша Аносов, художник Костя Якушев и свободный поэт Гошка Панфилов: «Мы встретились однажды на переходе у метро “Площадь Революции”, и каждый узнал другого потому, что у каждого в руках был номер старой “Вечёрки”, сложенной вчетверо, и у каждого красным карандашом была обведена одна и та же статья. <...> В старой “Вечёрке” было напечатано сообщение о том, что где-то в Юго-Западной Африке отыскивали скульптуру, сделанную из базальта — голова молодой женщины с широко открытыми глазами. И когда новейшими методами установили возраст скульптуры, то оказалось, что ей двенадцать тысяч лет. <...> А когда через несколько месяцев я вернулся с испытаний одной своей схемы, я дома

под дверью нашёл пакет со старой “Вечёркой” и с письмом деда, где было написано, что лицо этой скульптуры здорово похоже на лицо той женщины из дедовой сказки о простой красоте, которую он встретил в незапамятные времена ночью, в снегу, на старой Благущей»¹⁸.

Таким образом, «золотой век человечества», по Анчарову, неразрывно связан с расцветом искусств. Один идеал должен предполагать существование другого. Люди, жившие в обществе, более совершенном, чем нынешнее, были несравнимо ближе к пониманию идеала красоты, если вовсе не обладали этим пониманием: «Костя да Винчи считал, что эта скульптура — обобщённый символ красоты, по капле разлитой в жизни, и тосковал из-за того, что живое подобие его невозможно ни теперь, ни тогда — двенадцать тысяч лет назад. И можно только опять и опять собирать красоту по каплям, чтобы создавать небывалое»¹⁹.

Но положение человечества не безнадежно, утверждает писатель. Прорыв в новый золотой век возможен, мы стоим на его пороге: «Массовидность творчества говорит об этом», — потому что некогда «обнаружилась странная вещь». «Оказалось, что мозг человека <...> при каких-то неизученных и неуследимых условиях <...> способен к акту творчества <...> это непосредственное осознание законов и их возможных комбинаций для создания ценностей, не имеющих прецедентов в природе. <...> Если сейчас бывают моменты творчества и это самые счастливые для человека моменты, когда он на мгновение вступает в гармонию с собой, с миром и с законами, им управляющими, то только нехватка какого-то последнего условия мешает ему жить в этой гармонии всё время. Но если есть предпосылки, то, значит, есть надежда на реализацию, а значит, опять возможен золотой век, где человечество будет в состоянии охватить сущность необходимых для него явлений. Мы идём к этому. <...> Нужен какой-то последний толчок. Наука должна найти его»²⁰.

Здесь и в дальнейшем устами Гошки Панфилова и других персонажей Анчаров выражает следующее: то, что называется озарением, инсайтом — ключевым моментом творческого процесса, когда «проблема, долгое время волновавшая исследователя и не поддававшаяся решению, вдруг видится под другим углом зрения, в результате чего противоречившие друг другу компоненты оказываются совместимыми», а затем «противоречивость и (или) неполнота проблемной ситуации снимаются, сменяясь ощущением красоты и гармоничности найденного решения»²¹, — следует поставить на поток, с тем чтобы создать общество будущего в таком варианте. Проблемой отдельной работы может быть противоречие между коллективистской позицией писателя и его персонажей и личностным развитием отдельных членов будущего общества. В этой работе достаточно лишь обозначить её возможность и предположить, что такое общество, вероятно, функционировало бы по совершенно другим законам, система которых складывалась бы в новых условиях, и такой проблемы могло бы не возникнуть.

В любом случае человечество движется от одного золотого века к другому, в последние тысячи лет находится между ними, и только активация генетической памяти о наших предках из царства Атлантиды, «которая хотя и утонула в считанные незапамятные часы, но всё равно была», только личностный рост, превращающий

каждого человека в поэта, художника в широком смысле, приближает следующий золотой век. Пора выяснить, какими средствами возможно эффективно возвращать и культивировать творчество в себе и других.

Телевизионная повесть «День за днём», поставленная по оригинальному сценарию Михаила Анчарова режиссёром Всеволодом Шиловским и выходявшая на Центральном телевидении в 1971–1972 гг., — это пример того, как более чем скромными средствами можно создать достойный сериал. Основное пространство повести ограничено территорией коммунальной квартиры в «ткацком доме», где живёт коллектив людей, принадлежащих к одному социокультурному слою и консолидированных по отношению к любым внешним угрозам. Система отношений создавалась долгое время: зритель видит её уже сформировавшейся. Модель отношений здесь оказывается много сложнее семейной. Территориальность появляется сама собой как результат социокультурной и нравственной общности. Главное же, чем выделяется это пространство «своих» из окружения, что придаёт ему своеобразие и является условием существования, — это следование практикам развития личности, которые Анчаров прописывает как в своей прозе, так и в сценарии телеспектакля. Центральные персонажи реализуют замысел автора тем, что живут согласно этим практикам и одновременно ретранслируют их как между собой, так и во внешний социум. Жители коммуналки ведут достаточно серьёзные разговоры, поддерживают, воспитывают друг друга, взаимно культивируют друг в друге таланты.

«Чужие» представлены в телевизионной повести как типичные представители «общества потребления» и изображены в самом неприглядном свете. Это индивиды, переступающие через других для достижения материальных выгод и благ. Это «мещане» в том переносном значении, которое приведено в Большом академическом словаре русского языка: люди «с мелкими, ограниченными интересами и узким кругозором»²². Мещанин возводит потребление в культ и, «разбогатевав, становится ненасытным в удовлетворении своих житейских потребностей»²³. Что же до «своих» из внешнего социума, то, согласно концепции автора, «неофиты» до столкновения с «мудрецами» из ткацкого дома в скрытой или явной форме, т. е. даже будучи отличными товарищами, являются их идейными антиподами, подражателями «мещан», не подозревающими о том потенциале взаимоотношений, который исповедуют центральные персонажи и который недоступен им вследствие узкого прагматизма. Они следуют моделям поведения, нехарактерным для «своих». Вот почему те, кого потенциально можно приобщить к «своим», распознаются не сразу или не всеми. «Неправедные пути», отклонение от нравственно-этических ценностей, которыми живёт идеальное сообщество Анчарова, приводят людей в тупики. Они остаются или становятся «чужими», впадают в депрессивное состояние, утрачивают веру в свои силы. Модель работы человека над самим собой и идеологию «войны за человека» формулирует Якушев в заключительной серии: «Не верьте лжецам, которые говорят, что любви нет, верности нет. Это говорят трусы. Сердечные раны? Ну что ж, мы не скупые. За всё надо платить. Трудности? А почему должно быть легко? Нормальный человек нуждается в нагрузках. Идёт война за человека. А война — это не парад»²⁴.

В телевизионном спектакле Михаил Анчаров вводит такой нестандартный женский персонаж, который можно понимать как определённый идеал женщины (не красоты, а находящейся рядом подруги). Это Женя Якушева, супруга одного из центральных персонажей сериала, перешедшего в телевизионную повесть со страниц анчаровской прозы.

Это представление Анчарова об архетипическом идеале женщины, помещённом в реальную жизнь, в ситуацию отношений между жителями коммунальной квартиры с их проблемами и рутинной повседневностью. Автор наделяет Женю Якушеву практически всеми свойствами идеальной женщины. Психолог-юнгист Кларисса Пинкола Эстес называет такую архетипическую фигуру «первозданной женщиной». «Поэты говорят о “Другой”, о “семи океанах вселенной”, о “далёких лесах” или о “Подруге”»²⁵. Эта «первозданная», «идеальная» женщина обладает определённым набором архетипических качеств, который примерно одинаков у всех поэтов и мыслителей, обращавшихся к этому образу, в том числе и у Анчарова.

«Первозданная женщина» «наделена даром предвидения и инстинктивна»²⁶. «Она у нас всей квартире голова», «руководитель» — говорится о Якушевой. В ней живо «умение определить свою территорию, найти свою стаю»²⁷, и зритель, с одной стороны, видит в Жене хранительницу очага и заботливую супругу, а с другой — то, как она высказывается о своей «стае», оперируя общедоступным понятием «рабочий класс». Архетипической женщине свойственна «способность действовать и высказываться от своего имени, сохранять бдительность и внимательность, прибегать к врождённым женским силам интуиции и чуткости»²⁸, и она демонстрирует понимание своего места как жены ветерана войны и художника. И естественно, что, как и все положительные героини Анчарова, архетипическая женщина «разражается громом от содеянной несправедливости»²⁹. Это — идеал подруги, которым награждает своего персонажа писатель, пусть даже такой идеал работает только в рамках общины.

В своём существе происходящее в коммуналке видится идеальным коммунистическим воспитанием, которое характеризуется как «планомерное, целеустремлённое и систематическое формирование всесторонне и гармонически развитой личности в процессе построения социализма и коммунизма», конечная цель которого — «достижение всестороннего развития человека, интересы которого гармонически сочетаются с интересами всего общества»³⁰, и может показаться, что Анчаров не предлагает здесь ничего принципиально нового. Однако коммуналка в «ткацком доме» оказывается неким «коммунистическим государством» внутри коммунистического государства. Можно предположить, что, по интенции автора, подобная идеальная община — альтернатива социальной дифференциации общества, которая неминуемо наступает в стране с любым политическим строем.

Община коммунистического (в философском смысле этого слова) толка — это, по Анчарову, идеальные условия развития личности, однако не стоит забывать, что сама коммунальная квартира в телевизионном спектакле — пример идеализированного объекта, обращение к которым в качестве предмета исследования (научного или художественного) «оправдывается тем, что, являясь

предельными случаями определённых реальных объектов, они служат основой для построения теорий, которые позволяют построить закономерности, которым подчиняются последние»³¹. Однако «теория, построенная на базе той или иной идеализации, бывает эффективной лишь в определённых условиях и границах, которые следует иметь в виду», т. е. можно не рассуждать о недостатках реальных коммунальных квартир (на несколько семей одна кухня, один санузел и т.д.), а лишь заметить, например, что «при решении общих задач движения твёрдого тела в жидкости понятие идеальной жидкости не работает и от него следует отказаться»³². Сам же автор подчёркивал, что описывает уникальные отношения, которые нельзя считать всеобщими.

Таким образом, обобщая всё вышесказанное, в повестях 1960-х гг. Михаил Анчаров формулирует идеал общества: это золотой век человеческой цивилизации и искусств, который, возможно, имел место двенадцать тысяч лет назад (впрочем, его привязка к Атлантиде есть, скорее всего, писательский ход) и в который человечеству ещё предстоит войти вновь. Это произойдёт тогда, когда человеческий мозг ступит на принципиально новую ступень развития и всестороннее творчество станет неотъемлемой частью повседневной жизни. В телевизионной повести 1971–1972 гг. темы творчества и развития таланта стоят в контексте реальной жизни и рутинной повседневности. В такой повседневности идеальными условиями для развития таланта оказывается жизнь в общине, консолидированной по отношению к внешним угрозам, члены которой сами выбирают «своих» или ставят на ком-то клеймо «чужого». Во всяком случае лучших писатель награждает прекрасными подругами, а образ одной из них есть образ идеальной подруги, молодой жены ветерана войны и художника. Формирование такой общины может быть первым шагом к обществу будущего.

Так выглядят идеалы в творчестве Михаила Анчарова 1960-х – первой половины 1970-х гг. Это время, когда коммунизм в России переставал соответствовать самому себе и начал активно переосмысляться в отечественной культуре (можно вспомнить, например, коммунаское движение, а в литературе — творчество поколения «шестидесятников»). Подобным переосмыслением занимается в тот период и Михаил Анчаров, что и предопределило выбор материала. В наши дни, когда не хватает подобных пространств «своих» для совместного противостояния сложности и динамизму, рискам, характерным для современной социокультурной ситуации, а также культивирования талантов среди детей и молодёжи, эта система, несмотря на изменение культурных реалий, в языке которых она была представлена в своё время, сохраняет свою значимость и актуальность.

¹ Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. С. 829.

² Там же.

³ Там же. С. 259.

⁴ Там же.

-
- ⁵ Кант И. Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 502. Цит. по: Энциклопедия эпистемологии и философии науки. С. 259.
- ⁶ Энциклопедия эпистемологии и философии науки. С. 259.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 188–189.
- ⁹ Энциклопедия эпистемологии и философии науки. С. 260.
- ¹⁰ Философский энциклопедический словарь / гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 196.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Современный философский словарь / под общ. ред. докт. филос. наук, профессора В. Е. Кемерова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. С. 245.
- ¹⁴ Анчаров М. Л. Приглашение на праздник: Романы и повести. М.: Худож. лит., 1986. С. 7.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Анчаров М. Л. Этот синий апрель. Теория невероятности. Золотой дождь. Сода-солнце. М.: Советская Россия, 1973. С. 343.
- ¹⁷ Там же. С. 189.
- ¹⁸ Там же. С. 110.
- ¹⁹ Там же. С. 111.
- ²⁰ Там же. С. 344.
- ²¹ Энциклопедия эпистемологии и философии науки. С. 955.
- ²² Большой академический словарь русского языка / ред. Л. И. Балахонова, Л. Е. Кругликова, Н. В. Соловьёв, В. П. Фелицына, А. А. Шушков. М.; СПб.: Наука, 2008. Т. 10. Медяк – Мячик. С. 158.
- ²³ Этика: учебник / под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М.: Гардарики, 2003. С. 277.
- ²⁴ Реплики персонажей стенографированы по видеозаписи телевизионного фильма «День за днём», представленной в Интернете. URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1106850> и <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1116299> (дата обращения: 12.10.2011).
- ²⁵ Этес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / пер. с англ. М.: ООО Изд-во «София», 2010. С. 20–21.
- ²⁶ Там же. С. 21.
- ²⁷ Там же. С. 24.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Там же. С. 25.
- ³⁰ Философский энциклопедический словарь. С. 269.
- ³¹ Энциклопедия эпистемологии и философии науки. С. 261.
- ³² Там же.