

В. П. Раков

Герменевтика мифа и танца

Маликов Е. В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики: Научная монография / Под ред. М. С. Кухта. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2012.

Аннотация: к анализу книги Е. А. Маликова «Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики» автора статьи подвигло то, что в книге Маликовым формулируется методологическая стратегия изучения танца и его эстетической специфики. С его точки зрения, очень важна мысль исследователя о роли мифа, ритуала, культа и образа в морфологии хореографического высказывания. Особое внимание уделено представленной Маликовым культурологической типологии дискурсов. Высоко оцениваются вскрытые ученым механизмы порождения новых смыслов и форм танца в его целостности. Указывается на научную ценность актуализируемых в книге проблем как для искусствоведения, так и для культурологии.

Ключевые слова: искусствоведение, миф, танец, ритуал, культ, обряд, магия, суггестия, дискурс, балет.

Последуем за автором и начнем с того, что до сих пор в научном сообществе вызывает, хотя и спорадически, жаркие споры, касающиеся методологических принципов гуманитарных исследований. Должен ли искусствовед, историк литературы или философ использовать стратегии так называемых точных наук и какова «доза» их участия в когнитивном процессе, коль скоро достигнуто (надолго ли?) соглашение о плодотворности подобных заимствований? Сразу же скажем, что Е. В. Маликов явственно дает понять, что он привержен идее *открытости* самого феномена человеческого знания, разделяя, таким образом, точку зрения М. Фуко с его теорией *открытой эпистемологии*, требующей, кроме прочего, широкой эрудиционной базы исследователя и его умения удерживать специфику своего предмета, подвергающегося рефлексии с различных «отраслевых» позиций. Автор книги стремится к принципиальной четкости в изложении исходных моментов своего труда. Он полагает, что танец можно рассматривать в терминах классической механики, и это будет простая задача движения; допустимо и желательно применять теорию симметрии, содействующую намерениям формализации визуальных эффектов. Само собой разумеется, что к танцу рекомендуется подойти как к языку; в этом случае мы оказываемся в сфере не только своеобразной лингвистики и семантики, но и — танца как системы. Тут же мы сближаемся с тем, что обозначается термином «хореографическая семиотика». Но и это еще не всё. Рецензируемое исследование выстроено в виде описания танцевальных феноменов, куда вовлечены процедуры обнаружения систем герметического характера и систем открытого типа — в их содержательной однозначности, с одной стороны, и семантической неопреде-

ленности, с другой. В исследовании отмечается, что фиксирование и описание такого рода явлений наблюдается в области физики и математики, где они включены в контекст строгого и корректного специализированного языка (с. 6–7). Таким образом, в работе Е. В. Маликова понятие танца воспринимается в широком спектре возможных аналитических реакций и оценок, и автор надеется, что заявленный им подход к теме исследования позволит осуществить «построение модели, поведение которой будет рассчитываться», и, следовательно, внутренняя логика того или иного танца обретет свойства процессуальной предсказуемости (с. 7). Это совсем не означает, что читателя хотят убедить в истинности простодушной логики, о которой грезит дилетант или обыватель. Напротив, «предсказуемость» здесь понимается как некий закон имманентного «роста» произведения, о чем не уставала размышлять и говорить М. Цветаева. Формулируемая Маликовым идея такова: в век интермедийности необходим несравненно более широкий и смелый, чем это делалось ранее, охват изучаемого предмета — с удержанием в нем того, что обнаруживает линию (не исключаяющую кривизны) внутреннего становления артефакта. При этом, подвергаясь исследованию не с одной, а с многих точек восприятия, произведение раскрывается в максимально возможной полноте, оставаясь все же неисчерпанным в своей семантике и оберегая, как говорил о. П. Флоренский, свою онтологическую тайну.

При всей определенности изложенной здесь рационалистической доминанты исследовательского метода, ясно, что вышеобозначенные процедуры нужны исследователю не для того, чтобы эстетизм искусства растворить в когнитивных принципах науки, а для того, чтобы в опыте последней найти ответы на вопросы, ранее казавшиеся неразрешимыми.

Стремясь к максимальной прозрачности методологических оснований своего труда, Е. В. Маликов дополняет вышесказанное им следующими тезисами. Он пишет о том, что (1) любое хореографическое высказывание строится на некоторых механизмах, неизменных во времени, на тех инвариантных структурах, к которым, замечу, проявляет острый интерес современная мифопоэтика, как, впрочем, и философия, придерживающаяся учения Э. Кассирера о символических формах. Что же касается семантики высказывания, то (2) она актуализируется общественным контекстом, свойственным определенному времени. Мысль о симметрии в составе танца трансформируется (3) в стратегию морфологического его анализа, что (4) санкционирует применимость средств математики в деле прояснения логического содержания хореографических единиц. Надо ли говорить о том, что наличие в танце элементов импровизации, как и иррациональности, (5) оправдывает исследовательское обращение к теории неравновесных систем и их «текстовой», точнее, семиотической специфики (см. с. 9–10).

Характерной чертой Е. В. Маликова-исследователя является никогда не покидающее его желание, будучи эмпирически конкретным, продвигаться к обобщающим целостно-смысловым результатам проделанной работы. От структурно-морфологического анализа — к функционально-творческим моделям танца и непременно — в свете взаимоотношений «человек — социум — танец» (с. 11). Отмечу очевидно высокий уровень гуманитарной культуры автора, который, по его словам, «не намерен опровергать то, что было достигнуто балетоведением до нынешнего дня». Он справедливо полагает, что, «в согласии с научным принципом дополнительности», его «работа осветит какие-то грани танца, которые с иной точки зрения оказывались труднообъяснимыми» (с. 12).

Продвигаясь по пути методологических построений и выработки инструментального языка исследования, автор сочинения выделяет категорию мифа, этого центрального понятия в его книге. Считаю необходимым подчеркнуть важность данного положения, вокруг которого сосредоточен дальнейший анализ «балетных текстов». Основопологающая роль мифа в их устройении усилена выдвижением значимости явления эпифании — в самом акте художественного творения. По своему научному опыту знаю об актуальности постановки этой проблемы не только в искусствоведении, но и в культурологии, литературоведении (например, В. Н. Топоров), историсофии (В. Н. Тростников) и многих других отраслях гуманитарного знания. Логика Е. В. Маликова состоит в том, что если ра-

нее он писал о целостно-смысловом и структурном единстве танца, то теперь определяет внутреннюю его пружину — миф с его эпифанией, «ядерным», каузальным элементом содержания. Мы бы продолжили суждения ученого соображением о том, что, кроме телеологической природы мифа, эпифания обуславливает и феномен эстетического *чуда*, без чего танец, как и вообще произведение искусства, труднопредставим.

Если у читателя возникнет желание получить более конкретные представления о понятиях, фигурирующих в труде Маликова, то он найдет здесь их истолкование в системе и балетных, и культурологических смыслов. Так, в частности, обстоит дело с тем, что мы назвали «ядерным» элементом мифа. Размышления автора базируются на структурном устройении самих матриц человеческого духа, в контексте которых приходится действовать персонажам хореографических сочинений. На главного из них возложена высокая миссия созидания. «...Культурный герой, являясь народу в акте эпифании, — говорится в монографии, — приносит в мир новые знания, которые не просто изменяют старый миропорядок, они сам мир обновляют, уничтожая старый» (с. 21). Так вырастает иная версия никогда не исчезающей мифологии. Поиском ее разветвленных вариантов и занят ученый (см. с. 22).

В кратком отзыве многого не скажешь, поэтому, подчиняясь деспотии жанра, остановимся лишь на том, без чего невозможно обойтись в характеристике труда Е. В. Маликова.

Расширяя понятийный язык исследования, автор монографии прибегает к дефинициям, помогающим охватить различные аспекты изучаемого предмета. В категориальном ряду перечисляются а) танец в контексте и взаимосвязи с «хронотопом», как он трактуется М. М. Бахтиным; б) язык в его многообразной типологии с выделением в ней таксономических и предикативных систем, а также в) определенных грамматик с их порождающими энергиями, что дает возможность сформулировать г) представление о дискурсе и принципах выбора им предпочтительных значений в системах свободного и принудительного (П. Рикёр) характера (см. с. 23–28). Далее в составе мифа выделяется структурная специфика ритуала, культа, обряда в их танцевальной выразительности. На основе этих штудий выводится оригинальная формула дискурсивного жеста, изложенная в главе 1, § 3, 6. При помощи используемой системы жестов один и тот же сюжет может быть решен как ритуальный, культовый или обрядовый. Я бы назвал подобные перспективы вероятностным потенциалом методического подхода к проблемам хореографии. Внятность и научная основательность осуществленного

анализа танца как целостности, имеющей свою морфологию и функциональную структуру, — убедительны. Выводы этой части работы автора — одно из креативных его достижений. И все же: сколько бы ни были восхваляемы методы и тактики такого подхода исследователя к феномену искусства, их истинность проверяется степенью адекватности и совпадающей оценочной логики — с глубинными уровнями и пафосными линиями самого произведения, а также с содержанием культурно-исторического контекста, взятого, в том числе, и в его не всегда рационально изъяснимых обертонках. Загадочных аспектов в бытии искусства — неисчислимо множество. К счастью, текст «Мифа и танца» не дает оснований для какого-либо беспокойства на этот счет. Широкоохватная аналитическая система автора научно эффективна и эластична, чтобы достойно реагировать как на сложно-холотропные хореографические произведения, так и на их энигматичность. Примеров здесь более чем достаточно. Мы приведем один из них — текст второй главы монографии, удачно названный «В поисках меандра». Е. В. Маликов имеет в виду «символическое соответствие меандра “танцу лабиринта”», то есть спиралевидности и нередко откровенной запутанности жестового стиля некоторых балетных произведений. Но тут я вынужденно должен распрощаться с моим желанием еще и еще раз вернуться к страницам, где автор анализирует спектакли, имеющие одно и то же название — «Снегурочка», а также постановки «Жизели».

Разная музыка. Разные балетмейстеры. И разный культурный климат эпох, заставляющий постановщиков прибегать к редукции семантически важных ингредиентов в составе танцевальных шедевров. Если бы нам не угрожали порицанием за излишнюю патетику стиля, мы бы употребили такое определение, как художник-мученик. Главенствующей здесь личностью выступает Ю. Н. Григорович, в котором, волею судеб, сочетаются полярные противоположности — безрелигиозность и приверженность к сакральности танца (см.: Глава 3. § 22. Григорович против Григоровича). А это означает, что какими бы жестокими ни были потери в его спектаклях, их интенциональные векторы остаются зримо обозначенными. Речь идет о важнейшем в искусстве — о «трансцендентальном измерении произведений искусства» (с. 181). И это, по словам автора исследования, — подвиг (*там же*). При этом ясно, что он — за границами обыденности и дискурсных требований рационализма. Читатель, вероятно, не забыл вышеприведенные суждения о произведении, несущем в себе следы инвариантности того, что было создано «во время оно», в момент возникновения мира (*там же*).

Ю. Н. Григорович остается верен мифологическому канону танца, и это насыщает последний вечно «новым трепетом», как говаривал В. Гюго.

В тесной связи с логикой имманентной процессуальности произведения и наращиванием его художественной «массы» — в модусе избранной грамматики хореографических высказываний Маликов рассматривает дискурсивную специфику танца. Исследователю важно установить, «какие дискурсы присваивают высказыванию новое значение» (с. 110). Перед автором стоит задача прояснения механизмов, залегающих в основе мифо-семантических порождений. При этом он со всей решительностью заявляет о неприятии сколько-нибудь субъективной интерпретации проблемы и утверждает *объективно-структурный* подход к дискурсивной морфологии танца. И это — замечательно! Ведь что ни говори, искусствоведческая, как, впрочем, всякая иная — литературная и собственно эстетическая, критика не то чтобы не помнит о своем долге — быть беспристрастной при описании структурных начал искусства. Нет, об этом знают и помнят. Но вот тогда, когда берутся за дело и начинают излагать понимание того или иного творения, то часто поддаются магии и «чарам» своей же теоретической схемы и потому — прощай всякая надежда на достоверность анализа, будь он трижды умным и столь же тонким, даже изысканным.

Итак, у Маликова речь идет об инвариантных структурах в их взаимодействии с дискурсами. Вопрос о порождении новой семантики решается в свете выдвигаемого тезиса о том, что «истинным творцом текста является некая суперпозиция властных дискурсов, которая анонимна и безлична» (*там же*). Исследователь называет типы дискурсов с подчеркиванием их содержательных и формообразующих потенциалов. История танца Нового времени располагает многоцветным веером дискурсивных формаций — таких, как: романтический, «христианский, без которого невозможно представить ни одного автора традиционной Европы XIX в., даже если тот принадлежал к “проклятым поэтам”, от христианства отталкивающимся, отвергающим его, но вовсе не ставящим под сомнение его господство» (с. 113). Названный ряд пополнен буржуазным или «реалистическим», вполне атеистическим дискурсом, идущим от эпохи Просвещения. В классификационную шкалу занесены: дискурс классический (основанный на античном наследии и закрепляемый классическим гуманитарным образованием). Исследователь считает нужным выделить производный от христианского и просвещенческого дискурса протестантского типа, следуя за Максом Вебером с его «Протестантской этикой и духом капитализма» (*там*

же). Далее Маликов приступает к рассмотрению музыкально-драматургической структуры балетных спектаклей, всякий раз стремясь обнаружить мифологическую основу дискурсных «идеологий» и стилей, находящих свое воплощение в языке («жестах») хореографических высказываний. Представленный здесь анализ точен, остроумен и достоверен. Многие страницы книги производят захватывающее впечатление и, вероятно, поэтому читателю порою хочется найти в авторском тексте ответы и на свои, возникшие по ходу чтения, вопросы. Но ведь и то сказать: надо считаться с намерениями создателя научного текста и с сознательно выстроенными им ограничениями при изучении проблематики труда. Но если бы я, как только что упомянутый читатель, возжелал спросить Маликова о судьбе автора — в ситуации, когда процесс порождения смыслов отдается энергии анонимных дискурсов, то, возможно, возникла бы актуальная и полезная дискуссия, где ее участники не преминули бы отметить следующее. Ранее названная суперпозиция, генерирующая смыслы, непременно включает в себя и демиургическое вмешательство в их возникновение — именно, со стороны не интеллектуально обедненного скриптора, но подлинного творца когнитивного поля искусства. Кажется, сказанное — едва ли не трюизм. Но трудность вопроса заключается в способах обнаружения индивидуальности в системе художественного дискурса — при том условии, что перед нами — намеренно *инсценированное отсутствие* личности творца, хотя «шестым чувством» мы ее ощущаем. Сам М. М. Бахтин с его суждениями о «внеаходимости» не решился продвинуться в недра поэтологических форм, в которых реализуется *апофатически* представленное авторское сознание. Трудная проблема.

По словам В. Набокова, хорошая книга — не кончается, продолжая жить в памяти читателя. Труд Маликова — это книга плодотворных решений и тех проблем и вопросов, которые не дают нам покоя. Побудительный мотив к интеллектуальному творчеству!

В четвертой, заключительной главе «Танец: между игрой и священнодействием», как и в других разделах сочинения, рассматриваются, наряду с фундаментальными, и другие вопросы, не менее сложные. Хорошо зная положение дел в искусствоведении и других гуманитарных науках, Е. В. Маликов берет изучаемую проблематику как раз на уровне ее современной актуализации, впрочем, не отодвигая в сторону и не оставляя в небрежении то, что еще не стало предметом пристального внимания, но оказалось вовлеченным, если так можно выразиться, в алфавит научного языка. Может быть, тут не следует ожидать исчерпывающих

решений, но само высвечивание смыслового фона основной тематики книги служит задаче расширения ее содержательных горизонтов.

Если бы нас спросили, что есть танец в самом общем его определении, то мы столь же кратко ответили бы: «Танец есть символическая форма». Сам же автор говорит об этом так: «Мы должны задать себе вопрос: чем же является танец в рамках культурного пространства? В чем уникальный признак танцевальности, выделяющий танец из всего ряда произвольных двигательных практик?» Ответ таков: «Мы убеждены, что танец остается танцем постольку и тогда, когда в нем сохраняется основа либо игры, либо священнодействия» (с. 195). Между тем и другим — сложные отношения, вплоть до диффузного взаимного растворения, однако, — тонко замечает исследователь, — «игра при этом будет танцем тем больше, чем больше в ней сакрального; зато священное может проявляться совершенно неожиданным и не всегда очевидным способом» (с. 197). Расшифровывая формы танца, мы приходим к мысли о том, что игра и сакральное нагружены не только манифестирующей, собственно миметической функцией, но и выступают в качестве регулятивного принципа и некоего метафизического задания. Говоря определеннее, этот принцип отражает лежащую в глубине игры и «божественного» мифологическую идею творения мира, его порядка и разумности. Танец обладает богатыми ресурсами для осуществления подобной миссии: прямые линии движения и жестов, криволинейные отступления от них, симметрия и выпадение из ее строгого геометризма, то, что называется асимметрией, круговые и вихревые «узоры», свертывающиеся в замирающей точке, — все это мобилизовано для воплощения различных целевых заданий, представленных в многообразных вариантах — иногда в очевидной открытости, порою же — в прикровенном виде. Эта машинерия танца, как формулировал Ф. Ницше, без мифа теряет свой здоровый творческий характер, и только в сродненности с мифом она замыкает «культурное движение в некоторое законченное целое» (с. 37). Отсюда же — и неизъяснимая поэзия хореографического искусства. Об этом говорит и наш автор труда о мифе и танце. Он считает необходимым всегда помнить и вслед за мыслителем повторять максимум о прекрасном: «Хорошее легко, все божественное ходит нежными стопами» (с. 15). Заметим, что, как это часто бывает у талантливых исследователей, страницы рассматриваемого сочинения интересны и важны не только тем, что на них написано, но и тем, что подготовленными читателями ощущается — иногда с конкретным знанием той или иной темы, порою же — с инту-

итивной и чуткой догадкой, обычно выражаемой словами: «Что-то в этом есть!..» Вот пример, соответствующий первому случаю.

Как известно, Ф. Ницше — создатель весьма своеобразной философии. Однако современные филологи говорят и пишут о нем как о предтече новой поэтики, которую автор этих строк специально изучал¹. В наших размышлениях о рецензируемой книге упоминание фигуры мыслителя отнюдь не лишне. Дело в том, что последний предложил такую модель текста, которую один из знатоков проблемы охарактеризовал в качестве «палеонтологии мысли», живущей по законам «неожиданной инсценировки», «поверх логических норм и запретов», подчиняясь (обратим на это особое внимание!) «неписаным канонам какой-то диковинной хореографии»². Тут достойна принципиального акцента мысль о хореографичности текста. Именно за счет ее гипостазированного потенциала Ницше дерзает соревноваться с Гёте, полагая, что в этом пункте он гарантирует себе творческий успех. В письме к одному из своих друзей он обращается с такими словами: «Прочти Гёте после какой-либо страницы моей книги — и ты почувствуешь, что та “волнообразность”, которая была свойственна Гёте, как живописцу, не осталась чуждой и художнику языка. Я превосхожу его более строгой, более мужественной линией <...> Мой стиль — *танец*; игра симметрии всякого рода и в то же время перескоки и высмеивание этих симметрий — вплоть до выбора гласных»³.

Эта танцующая свобода текста — неустрашимый принцип творчества писателей новой формации. В русской литературе нет необходимости в скрупулезных поисках нужных примеров: проза символистов, поэзия футуристического стиля и произведения художников, дистанцированных от каких-либо направленных пристрастий, говорят сами за себя. Но вернемся к «геометрической» характеристике танца в книге Е. В. Маликова. Напомним, что в исследуемом феномене автором зафиксирована вихревая динамика, замирающая в некой точке. Однако она же, точка, является источником, «первоначалом» движения и потому может разворачиваться в линию, фигурные узоры

и орнамент танца, о чем и написано Маликовым. Но уж если мы затронули тему хореографичности текста, то надо сказать и о том, что, например, у А. Белого начало высказывания часто положено не словом, а точкой, превращенной в геометрическую множественность — в отточие. Тут, конечно, нет никакого механицизма, потому что указанные знаки соединены с вербальной составностью речений, в совокупности же те и другие компоненты художественной речи создают эффект ее семантического универсализма, точнее, многосмысленности⁴. Учитывая содержательную интенсивность обсуждаемого символа, А. Ф. Лосев, вслед за Проклом, выразился так: «Точка — прекрасна»⁵.

Суждения Маликова о геометризме танца, его «органической» природе и жизненности могут пролить свет на такое, например, сложное явление, как связь литературного стиля А. Белого с поведенческой манерой писателя. Современники, хорошо знавшие участников творческих сообществ эпохи, отмечали, что автор «Петербурга» появлялся в собраниях — необычно. «Он не просто входил в помещение, а как-то по-особому ныряя головой и плечами, не то влетал, не то врвался, не то втанцовывал в него»⁶. Непривычны и памятливы были жесты Белого, то наступающего на собеседника с «широко разверстыми и опущенными книзу руками, то отступающего в глубину комнаты с каким-то балетным приседанием»⁷. Очевидно, что в гуманитарных науках назрела необходимость более заинтересованного отношения исследователей к проблеме тайной или эксплицитно выраженной идее «диаграмматического миметизма» текстовых и поведенческих структур, знаменующих, кажется, бесспорный факт «всеобщей соотнесенности <...> видимого разнообразия форм мира — при всей их несводимости друг к другу»⁸. Поэтому читать написанное Маликовым не только интересно, но и полезно — всякому, будь он искусствоведом, филологом, философом или вообще мыслящим и любопытствующим человеком.

Книга Е. В. Маликова — умна, глубока и, как справедливо написано в ее заглавии, занимательна. Воистину — «веселая наука»!

¹ См., например: Раков В. П. Меон и стиль: Монография. Иваново; Шуя, 2010.

² Свасьян К. А. Фридрих Ницше: мученик познания // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 26.

³ Цит. по: Свасьян К. А. Примечания // Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 771.

⁴ Подробнее см.: Раков В. П. Поэтика и культура: Монография. Шуя, 2011. С. 13–33.

⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики: Последние века (III–VI вв.). М.: Искусство, 1988. С. 152.

⁶ Степун Ф. Памяти Андрея Белого // Воспоминания об Андрее Белом. М.: Республика, 1995. С. 174.

⁷ Там же. С. 176.

⁸ Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 291.

Список литературы:

1. Барт Р. Мифологии / Пер. с франц. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 312 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–180.
3. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1: Язык / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Академический проект, 2011. – 271 с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Академический проект, 2011. – 279 с.
5. Леви-Строс К. Отношения симметрии между ритуалами и мифами соседних народов // Леви-Строс К. Первобытное мышление / Пер., вст. ст. и прим. А. Б. Островского. М.: Республика, 1994. С. 355–369.
6. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 391–599.
7. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общая ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. – 959 с.
8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с франц. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. СПб.: А–cad, 1994. – 406 с.
10. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 688 с.

References (transliteration):

1. Bart R. Mifologii / Per. s franz. S. Zenkina. M.: Izd-vo im. Sabashnikovykh, 2000. – 312 s.
2. Bakhtin M. M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti // Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M.: Iskusstvo, 1979. S. 7–180.
3. Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form. T. 1: Yazyk / Per. s nem. S. A. Romashko. M.: Akademicheskii proekt, 2011. – 271 s.
4. Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form. T. 2: Mifologicheskoe myshlenie / Per. s nem. S. A. Romashko. M.: Akademicheskii proekt, 2011. – 279 s.
5. Levi-Stros K. Otnosheniya simmetrii mezhdru ritualami i mifami sose-d-nikh narodov // Levi-Stros K. Pervobytnoe myshlenie / Per., vst. st. i prim. A. B. Ostrovskogo. M.: Respublika, 1994. S. 355–369.
6. Losev A. F. Dialektika mifa // Losev A. F. Iz rannikh proizvedeniy. M.: Pravda, 1990. S. 391–599.
7. Losev A. F. Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii / Sost. A. A. Takho-Godi; Obshchaya red. A. A. Takho-Godi i I. I. Makhan'kova. M.: Mysl', 1993. – 959 s.
8. Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mi-fopoeticheskogo: Izbrannoe. M.: Izd. gruppya «Progress» – «Kul'tura», 1995. – 624 s.
9. Fuko M. Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk / Per. s fr. V. P. Vizgina, N. S. Avtonomovoy. SPb.: A–cad, 1994. – 406 s.
10. Yampol'skiy M. «Skvoz' tuskloe steklo»: 20 glav o neopredelennosti. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. – 688 s.