

Анастасія Пащенко

В очікуванні на Спасителя, або Образ героя-колонізатора в кінематографі



Кадр із фільму «Апокаліпто». Режисер Мел Гібсон. США, 2006.



Образ лідера й маси у фільмі «Дюна». Режисер Девід Лінч. США, 1984.

Серед важливих проблем, безпосередньо чи опосередковано відображених у кінематографі, – проблема ставлення до «іншого». Опозиція *ми / вони*, одна з основних категорій свідомості, відіграє важливу роль у політико-культурних дискурсах, зокрема в колоніалістському.

Експансіоністський міф пошуку щастя «десь там» належить до провідних сюжетів світової культури. Проте особливого звучання набуває він тоді, коли починає втілюватися у життя, – звичайно, у формах, далеких від епічних. Тоді чужі краї перетворюються на землі «з молочними ріками й кисільними берегами», а образ конкістадора чи піонера героїзується. Таким він і вступає у коло літературних, згодом – кінематографічних сюжетів, стаючи гідним нащадком фольклорного героя. Відповідно до зміни культурної ситуації, трансформується і сам образ та його функції, зокрема актуалізуються функція символічного оволодіння «іншим» та компенсаторна функція. Першу можна коротко охарактеризувати так: герой як уособлення своєї культури перемогою утверджує її вищість. Другу – як єднання героя з народом «тридесятого царства», його входження до спільноти як рівноправного члена, а то й лідера. Своім подвигом задля нових співвітчизників герой нейтралізує експансіоністську позицію своєї культури щодо цих земель.

Низку модифікацій образу можна простежити в різних продуктах культури, зокрема в кінематографі. Як приклад можна навести такі різнопланові фільми, як «Дюна» (режисер Д. Лінч, 1984), «Апокаліпто» (режисер М. Гібсон, 2006) й «Аватар» (режисер Дж. Кемерон, 2009). Що спільного може бути між цими стрічками? Перша є фантастичною оповіддю про «надлюдину», що перетворює маленьку планету-колонію на «центр світу». Друга – своєрідна притча про загибель імперій та «новий початок» (що, власне, і означає «апокаліпто») на прикладі цивілізації майя у переддень приходу конкістадорів. Третя – оповідь про те, як землянин рятує від долі колонії планету, що стане для нього «своєю».

У кожній з кінооповідей бачимо показ «інших», «чужих» земель, за яким можна простежити мотив «край в очікуванні порятунку», причому порятунок несе чужинець, «інший», що стане «своїм». Якщо в «Дюні» й «Аватарі» цей мотив відображено безпосередньо, то в «Апокаліпто» нам показують образ занепалялого краю, нове життя якому принесуть білі чужинці.

«Далекий край» та його насельники

Першою рисою «тридесятого царства», що сигналізує про майбутню появу героя-рятівника, стає явне чи приховане очікування на порятунок та переродження. При цьому відбувається формування певного стереотипу, причому характерним прийомом стає введення об'єкта в негативний контекст (наприклад, зображення краю, де постійно точаться війни, панує голод, моровиця тощо). Це забезпечує закріплення у свідомості образу зображуваного як носія приписуваних ознак¹. Так, «знайомство» глядача з місцем дії, одразу означеним (у візуальному ряді чи у репліках персонажів) як потенційна колонія, визначить подальше його сприйняття. Яскравими прикладами такого підходу є аналізовані стрічки: планету Аракіс у «Дюні» від початку показано як колонію; Пандора в «Аватарі» одразу визначена як база для наукових досліджень та сировинний ресурс. Щодо «Апокаліпто», культуру майя, яка від початку сприймається глядачем через призму майбутнього вторгнення європейців, показано як приречену на загибель, тобто потенційно відкриту для приходу колонізаторів. Зрештою, задум режисера і полягав у створенні своєрідної притчі про загибель цивілізації², проте двозначність її фільмування в декораціях доколумбової Америки неодноразово відзначена, зокрема фахівцями³.

Тут світ майя є зразком того, як можна подати майбутню колонію занепадими, готовими до влиття «свіжої крові» землями (образ, що посідає своє місце в західній традиції⁴). Центральним мотивом тут мимоволі стає дане героєві прізвисько «Майже». М. Гібсон прокоментував його

го як натяк на те, що після випробувань герой досягне «завершеного» стану⁵. Таким чином, один із центральних мотивів світової культури – мотив ініціації – виходить на чільне місце і тут. Втім, у загальному контексті фільму прізвисько набуває децю іншого звучання: воно стає означенням зображуваного народу – майже людей, майже зниклих. У центрі оповіді – племена, приречені на знищення (причому не лише від рук людоловів: промовистим образом є безплідний одноплемінник героя), «занепада» кривава цивілізація: знищені поселення, покинуті діти; у розмовах персонажів домінують теми безпліддя, втечі, передчуття загибелі. Втечею завершується і лінія Лапи Ягуара, попри панівні мотиви повернення додому, зв'язку з рідними землями. В «Апокаліпто» зображено землю, що чекає на «новий початок»⁶.

Іншим аспектом означення «Майже», як згадувалося вище, стає образ «майже людини». Недарма важливою ознакою «небілого» світу як потенційної колонії, за Е. Саїдом, є певна дегуманізація його насельників: «“Ті люди” не є людьми в тому розумінні, в якому є ними “ми”»⁷. «Апокаліпто» й «Аватар» демонструють різні способи втілення концепції. У класичному негативному контексті дегуманізацію показано в «Апокаліпто». Вже на рівні візуального ряду підкреслено звіроподібність людоловів. Фахівець з культури майя А. Стоун вказала на використання найбільш екзотичних зразків прикрас індіанців (не лише майя), а то й авторських новотворів, що підтримують стереотипний образ «хижого туземця»⁸. Одним із лейтмотивів стрічки, що від початку була задумана як «фільм з гонитвою»⁹, є контамінація *людина / здобич, людина / звір*. Так фактично визначає наступний розвиток подій сцена полювання, якою відкривається фільм. Стосунки людоловів та Лапи Ягуара – передусім взаємне полювання; фактично прирівняння до звіра у пастці дружина Лапи Ягуара, схована/полонена у мисливській ямі; у мисливській пастці гине і лідер людоловів. Поступово вибудовується своєрідний «ланцюжок споживання», причому з виразним еволюціоністським забарвленням: тварина – лісові мисливці – людолови з міста – білі завойовники. Участь останніх у ланцюгу нищення, втім, прямо не показано, натомість людолови стають здобиччю тварин та Лапи Ягуара. Коло замкнулося, щоб почався новий цикл, де білі полюватимуть на «диких» туземців. Завершення попереднього етапу уособлене відходом Лапи Ягуара вглиб континенту.

У позитивному звучанні мотив дегуманізації обіграно в «Аватарі». Анатомічні ознаки наві, їхня міміка, поведінка підкреслюють тісний, майже рівноправний контакт із тваринним світом зокрема та планетою загалом. Є в них і риси, що нагадують про духів природи: таким функціонально виступає вождь племені, що гине разом із падінням Дерева Душі. Роль тсахіка в оповіді, крім того, нагадує фрезерівського «Царя Лісу» (втілення деревного духу), який, старіючи й втрачаючи силу, має померти, аби поступитися місцем гідному наступнику¹⁰. Останнім, звісно, стає представник західної цивілізації.

Загалом в «Аватарі» підкреслено статус розумної істоти як компонента біосфери, причому без характерної для західного глядача традиції протиставлення «людини» й «природи». Картина Пандори (меншою мірою – також Аракіса й навіть рідного лісу Лапи Ягуара) стає своєрідним втіленням низки метафор, універсалізацією яких може

служувати грецьке уявлення про мікрокосм і макрокосм. Такими є метафори «матері-землі», спільноти як тіла, навіть новітніх «Земля – наш спільний дім» та «брати наші менші», що активно виконують цю роль у всіх трьох фільмах. Якщо у «Дюні» та «Аватарі» земля безпосередньо допомагає своїм насельникам, то в «Апокаліпто» цей мотив виявляє себе непрямо, а тому вартий окремої уваги.

Образ протагоніста за своєю функцією в «Апокаліпто» неоднозначний: він стає «хорошим туземцем», протиставленим світу автохтонної цивілізації та готовим поступитися місцем чужинцям. Він також уособлює місцевий природний світ, «землю», на що натякає і його ім'я – Лапа Ягуара. Ягуар же, священна тварина у доколумбовій Америці, може, за А. Голаном, бути трактована і як уособлення хтонічних сил¹¹. З останніми герой контактує не раз: тікаючи від людоловів, він врятований ягуаром, згодом, на порозі рідного лісу, фактично переживає нове народження, знову набуваючи іпостасі мисливця. Зміна статусу героя символізована стрибком до водоспаду (психоаналітичне трактування входження у воду – народження¹²), далі – проходженням через болото. Останнє стає своєрідним відповідником контакту із хтонічними силами, які дають наснагу для активної боротьби. Обрана Лапою Ягуара «зброя» – бджоли, жаб'яча отрута – поряд із ягуаром, що мимоволі врятував його раніше, репрезентує різні стихії (згадаймо легенду про скіфський «лист Дарію»¹³). Зрештою, протагоніст приходить до берега моря, де стає свідком прибуття іспанців та зрештою поступається їм місцем і передає владу над своїм світом.

Специфічною є позиція героя у космосі стрічки, зокрема функція персонажа, з яким може ідентифікуватись західний глядач. З останнім (точніше, із західною культурою) зв'язок відбувається і через спроектоване на героя пророцтво, яке фактично стосується приходу завойовників. Проте основним моментом ідентифікації стає опозиція Лапи Ягуара до Міста (уособлення місцевої цивілізації), для якого він, як і глядачі, є чужим. «Вергілій», що проводить глядача колами місцевого пекла – не житель міста, але водночас – і «свій» для території, тому його ворожість до Міста легітимізує і ворожість білого глядача.

Тут виникає принциповий для розуміння цього, а також інших творів, момент: критика «Цивілізації». Показово, що значного поширення вона набула у фантастичних фільмах. У «Дюні» цей мотив можна простежити радше на візуальному рівні: імперські сили послуговуються значним технічним оснащенням, технології жителів Аракіса спрямовані лише на безпосереднє виживання, натомість залучають до боротьби місцевий природний світ. Максимально виразна антицивілізаційна тема в «Аватарі», що демонструє чергове переосмислення образу «шляхетного дикуна». Його можна розглянути через мотив тілесності. Фізично досконалих наві тут протиставлено безплідній механізованій цивілізації. Вже на рівні візуального ряду потужним образом є величезні роботи, в яких люди пересуваються планетою; показове й каліцтво героя, який лише в аватарі отримує насолоду повноцінного володіння тілом.

Отже, характерною є опозиція *природа / цивілізація*, причому протагоністи виступають від імені природи, «імперіалістичні» сили – від цивілізації. «Туземці» живуть у тісному контакті з природою, здійснюють контроль над її силами (стихіями, рослинним і тваринним світом).

Представники «цивілізації» вирізняються агресією, жорстокістю, підвищеним технократизмом, що домінує також у візуальному ряді. «Цивілізація» позиціонує себе як «вища», «панівна» щодо «природи», проте зрештою зазнає від неї поразки. У цій опозиції можна простежити риси як класичного антицивілізаційного підходу, так і дедалі більш актуальної екологічної тематики, посилення ролі якої помітне вже при порівнянні «Дюни» й «Аватара».

На цьому тлі у новому світлі постає ситуація, коли сили місцевого світу очолює колишній представник «цивілізації». Своїм переходом він підтверджує статус «природи» як «добра» та заодно здійснює символічне «примирення» з нею глядача, «повернення до лона». Таким чином, важливим моментом стрічок аналізованого типу є момент певного катарсису, осмислення глядачами свого місця у світі та тимчасове «повернення до витоків». Фільм у цей спосіб фактично виконує функцію ритуалу.

Іншим виміром останньої є введення і вирішення історичного аспекту проблеми, оскільки в «Апокаліпто» й «Аватарі» йдеться не просто про «іншого» (а на його тлі – певним чином і про себе). Сьогодні все більшої ваги набирає тема переосмислення історії та своєї ролі в ній, особливо значущого для США, що безпосередньо постали на кістках корінного населення. Невипадково персонажам «Аватара», який порушує питання винищення «цивілізацією» місцевих культур, надано схожості з індіанцями: порятунок наві, значною мірою завдяки зусиллям представника західної цивілізації, відтак має компенсаторну функцію, актуалізуючи і водночас нейтралізуючи почуття провини. Такий механізм (свідомий чи несвідомий) можна побачити і в «Апокаліпто», де протагоніста своїм прибуттям рятує конкістадори. Отож варто звернути увагу на те, як в образі героя фільму втілено традиційні схеми, що діють у бік сприйняття його захисної функції.

Образ Героя, або Символічне завоювання.

Пару «герой – представник західної цивілізації» / «туземці» найчастіше можна виразити висловом Е. Саїда: «Захід – це той, хто діє, а Схід – лише пасивний реагент»¹⁴. Такі уявлення легко можна простежити у продуктах культури, причому протиставлення *Захід / Схід* тут переходить в опозицію *наша цивілізація* (чи просто цивілізація) / *інший світ*. Останній перебуває у більш-менш пасивному стані і чекає, коли прийде представник «світу цивілізації», перебере на себе функції лідера та поведе край до нового майбуття. У фантастичних фільмах цей образ посилюється тим, що герой-прибулець фактично виступає в ролі «сина неба», прибираючи цим рис божества.

Прикладами такого підходу є й аналізовані фільми, причому показовими є різні підходи до втілення схеми – «явний» («Дюна») та «прихований» («Аватар»). Так, максимально відверто образ Героя та пов'язані з ним мотиви обіграно у «Дюні» Д. Лінча; герой же «Аватара» відображає тенденцію сучасного кінематографа до «десакралізації» образу, підкреслюючи його простоту, «близькість до народу», що полегшує ідентифікацію з ним глядача. Приховано у пізнішій стрічці також практично оголені в «Дюні» міфологічні структури, що формують сюжет, передусім – мотив «месії», або ж культурного героя. У тій чи іншій формі його трансформації чи принаймні сліди можна простежити у всіх трьох стрічках.

Про дію міфу на побутовому рівні для певних типів суспільств М. Еліаде писав: «Оскільки міф розповідає про діяння надприродних істот і про вияв їхньої могутності, він стає моделлю для наслідування при будь-якому скільки-небудь значному вияві людської активності»¹⁵. Твердження це підходить і для продуктів культури, нерідко – на кількох рівнях (передусім сюжетному та структурному). На рівні оповіді міфом послуговуються персонажі. В «Аватарі», скажімо, герой свідомо актуалізує міф, перетворюючи його на реальність. Його прийом нагадує стратегію імпровізації, яку С. Грінблатт охарактеризував як «здатність європейців раз за разом входити в наявні політичні, релігійні, навіть психічні структури туземців і обертати ці структури собі на користь», важливою складовою якої є здатність до маскараду, перевтілення¹⁶.

Якщо говорити про характер побудови оповіді, для фільмичного тексту притаманне використання основних міфічних і фольклорних мотивів. Наприклад, лейтмотивом «Дюни» стає: «Сплячий прокинеться!» – що є алюзією на мотив «сплячого короля», який колись повернеться до свого народу. Цей мотив знаходимо і в «Аватарі», герой якого наслідує легендарного державотворця наві. В «Апокаліпто» – оповіді про «новий початок» – є пророцтво про того, хто принесе загибель старому світу. Воно проектується водночас на протагоніста та на конкістадорів і місіонерів, що по-своєму втілять програму державотворення.

Отже, показовим моментом у низці стрічок (аналізовані є лише окремими прикладами) стає мотив «короля», державотворця, що приходить здалеку та діє згідно з пророцтвом («Дюна») чи локальною (позірно) міфологічною моделлю («Аватар»). При цьому у «своєму» світі герой у тому чи іншому аспекті невизнаний, навіть займає позицію маргінала (у «Дюні» він стає втікачем, в «Аватарі» є інвалідом). І навпаки: у «новому» світі одразу опиняється серед місцевої еліти (в «Аватарі» – спершу в ролі учня, у «Дюні» – відразу вчителя). Так трансформовано класичний сюжет про героя, справжня сутність якого спочатку прихована і відкривається лише через ініціацію – подвиг. У «Дюні» до цього мотиву одразу долучається інший: випробування «водою життя» нагадує мотиви казкової мандрівки героя до потойбіччя та подолання ним смерті, оживлення «мертвою» й «живою» водою.

Важливим аспектом побудови кінотексту стає накладання лінії приходу до влади на любовну («Дюна», «Аватар»). Такий прийом є прямим спадкоємцем казкового мотиву одруження та успадкування героєм царства нареченої¹⁷. Крім того, явною є метафора жінки як землі, оволодіння жінкою – як оволодіння землею (в «Аватарі», наприклад, Найтірі безпосередньо слугує зв'язковою між Джеком і Ейвою). Визнаний дівчиною, далі – землею, герой здобуває підтримку обох, символічно оволодіває краєм.

Поширеним мотивом є міфологічна опозиція *космос / хаос*. У цьому випадку територія, де розгортається дія, має виразні риси Хаосу (тут панує атмосфера насилля і смерті), герой же виступає як носій космічних, творчих сил¹⁸. Так у «Дюні» нам показують пустельну планету, на яку дощ сходить із перемогою героя. Останній – «месія» – таким чином втілює міфологему «світлого божества», що перемагає змія та вивільнює утримувані ним води (вода домінує й у візуальному ряді рідної планети Пола)¹⁹. Щоправда, змієборство та вивільнення води тут стають окре-

ними мотивами, оскільки черв'як – уособлення сил землі – має не загинути, а підкоритися героєві. Своєрідний змієборець і герой «Аватара»; крім того він стає державотворцем, переможцем в епохальній війні.

У цьому контексті особливого звучання набуває образ лідера й маси. Характеристикою героїв-войовників стає милітаризм, що може виходити за межі ідеї визвольної війни. Невипадково герой «Дюни» Пол Атрідес як член правлячого дому носить традиційний мундир (ознака князівсько-військової верхівки); вправління у військовій майстерності є важливою частиною його виховання. Дім Атрідесів, до якого він належить, розробляє надзброю, тож небезпідставно сприймається «поганою» Імперією як загроза. Симптоматично, що, здобувши незалежність, колишня колонія Аракіс під впливом свого «месії» сама виявляє імперіалістичні настрої. Муаддіб наголошує: «Той, хто володіє спайсом, владарює над Всесвітом». Військовим є й герой «Аватара». Дещо парадоксальна на перший погляд фраза Джека Саллі: «Я був воїном, що прагнув нести мир людям» – цілком відповідає ідеологізованому образу войовника-рятівника, який таким чином отримує санкцію на вторгнення. Недарма саме в ролі не-прямих рятівників «хорошого туземця» ми бачимо білих людей в «Апокаліпто». Таким чином, здійснюючи згадане вище символічне завоювання (пепебирання месією влади завдяки пророцтву чи легенді закріплене шлюбом з місцевою дівчиною), герой насправді має риси агресора. Отож відбувається накладання мотивів «сплячого короля», змієборця та чужинця-завойовника. Образ останнього, хоч і нейтралізований функцією «захисника понево-лених», усе ж лишається у свідомості глядача, вихованого на культі «переможця».

Говорячи про систему протагоніст глядач, варто зверну-ти увагу на зв'язок між функцією першого та його «біо-графією». Адже характерною рисою героя-завойовника стають його риси медіатора, що зумовлено зокрема його функцією введення глядача до зображуваного світу (це та-кож вводить до нового контексту мотив маргінала, що, як і глядач, спершу займає позицію «іншого» у всьому філь-мічному просторі та має здобути статус «свого»). Так, зі старим, «імперіалістичним» світом його пов'язують по-ходження, претензії на лідерство, мотив спадкоємця з «іншого царства» (яким тут виступає його рідна цивілі-зація). Перехід до «нового» світу характеризується зміна-ми не лише ідеології, а й навіть зовнішності (сині очі у «Дюні», відмова від людського тіла на користь аватара в «Аватарі»). З іншого боку, функцію медіатора виконував і «хороший туземець» Лапа Ягуара, тобто ця риса прита-манна протагоністові загалом.

Зіставлення трьох окремих, майже випадково обраних кінотекстів дає змогу виявити симптоматичну картину того, як ідеологічного (колоніалістичного у нашому ви-падку) забарвлення можуть надати твору позірно нейт-ральні прийоми. Використання традиційних сюжетних схем, що відповідають класичній «західній» ідеології, сприяє формуванню стереотипного образу «туземця» – «іншого», близького до природи, отож – нерідко майже дикого. Його землі означено як потенційну колонію – но-та, виразна незалежно від того, як позиціонує себе фільм. Навіть за антицивілізаційного, гуманістичного звучання фільму нам показують передовсім землі, що привертають

увагу лише як простір для експлуатації, їхніх безпорадних насельників і традиційного лідера-представника західного світу, який очолює «туземців». Для формування образу ос-таннього центральне значення відіграють традиційні мо-тиви «культурного героя», що перетворює мотив перемо-ги представника чужого світу в історію державотворення – теми, болючої для будь-якої колонії (хай і колишньої).

Поряд із цим, кінострічка, що оперує схемою загроже-ний туземець – рятівник із «цивілізованого світу», здій-снює компенсаторну функцію. Оскільки цивілізація захід-ного типу відіграла фатальну роль у долі чужих їй культур, оминати цю проблему у творчості стає дедалі важче. Зре-штою, з одного боку, у творах критикується сама ідея на-силля над «іншим»; з другого – момент визнання «свого» як вищого лишається, проте стає прихованим. «Свій» тут пе-реходить до стану «іншого» та здійснює владу над ним, ви-ступаючи вже в ролі не насильника, а захисника. Герой здійснює медіацію між зображуваним світом, на боці якого виступає, і культурно чужим для цього світу глядачем. До-даткової функції набуває антицивілізаційне звучання, що перетворюється на своєрідний ритуал, момент повернен-ня глядача до «витоків», «світу природи». Почуття прови-ни перед «іншим» поступається відчуттю єднання з ним.

1Шерман Е. Как фильмы создают политические стереотипы // http://ellena.sitcity.ru/ltext_1307014052.phtml?p_ident=ltext_1307014052.p_0412020257

2 Mel Gibson, Apocalypso Interview // <http://www.flixster.com/actor/mel-gibson/mel-gibson-apocalypso>

3Наприклад: Ardren T. Is «Apocalypso» Pornography? // <http://www.archaeology.org/online/reviews/apocalypso.html>; Freidel D. Betraying the Maya // <http://www.archaeology.org/0703/abstracts/maya.html>; Grandia L. The Sober Racism of Mel Gibson's Apocalypso // <http://www.commondreams.org/views06/1217-24.htm>

4Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспи-ра // <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat-pr.html>

5 Mel Gibson, Apocalypso Interview // <http://www.flixster.com/actor/mel-gibson/mel-gibson-apocalypso>

6Прикметно, що мотив спустошення та надії на відродження поширений у фантастичному кіно. Цей жанр, що послуговується чи ненайбільшим арсе-налом засобів виразності, уможливорює максимальну візуалізацію ідеї. Так, Аракіс у «Дюні» – планета-пустеля, втілення «безвидності й порожнечі», що чекає на оживлення.

7Саїд Е. Орієнталізм. – К.: Основи, 2001. – С. 145.

8Stone A. Orcsin Loincloths. A Mayanist Looks at Apocalypso // <http://www.archaeology.org/online/reviews/apocalypso2.html>

9 Mel Gibson, Apocalypso Interview // <http://www.flixster.com/actor/mel-gibson/mel-gibson-apocalypso>

10Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – Москва: Политиздат, 1983. – С. 281.

11Голан А. Миф и символ. – Москва: Русслит, 1993. – С. 198.

12Фрейд З. Толкование сновидений. – СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2011. – С. 262–263.

13Подібну схему бачимо в «Аватарі»: герой залучає союзниками клани Чо-тирьох Вітрів, Вершників Рівнини, Повелителів Іскранів на Східному Морі, що відповідно символізують стихії повітря, землі й води.

14Саїд Е. Орієнталізм. – К.: Основи, 2001. – С. 145.

15Элиаде М. Аспекты мифа // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/el_asp/01.php

16Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспи-ра // <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat-pr.html>

17Пропп В. Исторические корни волшебной сказки // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/21.php

18Шерман Е. Как фильмы создают политические стереотипы // http://ellena.sitcity.ru/ltext_1307014052.phtml?p_ident=ltext_1307014052.p_0412020257

19Голан А. Миф и символ. – Москва: Русслит, 1993. – С. 235.