

© Т.И. БОРКО

kphil@utmn.ru

УДК 398.2

МИФО-РИТУАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ИСКУССТВА**(ОТ ТОЖДЕСТВА К ИМИТАЦИИ)**

АННОТАЦИЯ. Понимая под мифом способ восприятия и толкования мира, автор выясняет пути его трансформации и предполагает, что в основе преобразования мифо-ритуального ядра в иные виды творчества (литература, философия, искусство) заложен семиотический механизм утраты тождества означаемого и означаемого. Осознание репрезентативной сущности образов мифа ведет к ощущению их неподлинности, в результате которой мифологическое предание более не воспринимается буквально. Мифологические фигуры отныне обозначают не самих себя, но превращаются в знаки, указывающие на иные явления (становятся символами природных стихий, метеорологических событий, происходящих на небе, могут выражать абстрактные понятия). Соответственно происходят изменения в ритуале — действенном воспроизведении мифологических сюжетов. Первоначально участники действия отождествляют себя с героями повествования, чему способствуют различные виды искусства (мистерияльная драма — собственно спектакль; музыка, декорации, создающие эмоциональную атмосферу). В дальнейшем происходит понимание того, что в обрядовых представлениях прецедент мифа не повторяется, но изображается. Искусство, рожденное в рамках ритуала, воспринимаемое ранее как полное перевоплощение и отождествление с мифическим героем, осознается теперь как подражание и имитация.

SUMMARY. Meaning by myth a way of perceiving and interpretation of the world, the author explores ways of its transformation and suggests that the ground of transfiguration of a myth-and-ritual core into other types of creative work (literature, philosophy, art) implies a semiotic mechanism of loss of identity between a significant and a signified. Realisation of a representative essence of myth characters leads to understanding of their non-genuineness, as a result a mythological story is not perceived literary. Mythological characters from now on do not signify themselves but turn into signs, indicating other phenomena (they become symbols of nature powers, atmosphere events, taking place in the sky, or may express abstract notions). Rituals — active reproduction of mythological plots — change respectively. Firstly, participants of action identify themselves with the characters of narration, which was supported by various types of art (mystery drama — a play itself; music, decorations, creating emotional atmosphere). Further on it becomes clear that a ritual performance does not repeat a mythological event but depict it. Art, born within the frames of a ritual, which was perceived as a complete transfiguration and identification with a mythological character, now is realised as a copyism and imitation.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Миф, демифологизация, обряд, символ, искусство.

KEY WORDS. Myth, demythologization, ceremony, symbol, art.

Учитывая многообразие подходов к изучению мифа, несовпадение в определении сущности, функций, значения мифологии, следует обозначить те исходные положения, от которых отталкивается исследователь при построении собственной гипотезы. Отметим два важных тезиса, на наш взгляд, определивших пути и тенденции изучения мифа в XX веке, актуальных на сегодняшний день. Во-первых, заложенная К. Леви-Стросом традиция отношения к мифу как способу восприятия и описания мира, благодаря чему мифологические представления восходят в ранг целостного мировоззрения, определяющего стратегии гармоничного существования с миром [1]. Во-вторых, взгляды Э. Кассирера, впервые осуществившего сопоставление мифологии, религии, науки, искусства. Поначалу философ рассматривает их как самостоятельные и не зависящие друг от друга виды деятельности [2; т. 1; 30-31], в дальнейшем декларирует идею, что понимание тех или иных образов и представлений не только иррационального, но и рационального характера, невозможно без рассмотрения их эволюции из мифологических образов [2; т. 2]. Попытаемся выяснить, с чем связана трансформация мифа, и какой механизм заложен в основе его преобразований в иные формы творческой деятельности.

Господствующее на протяжении XIX в. отношение к мифу как повествованию привело к преобладанию исследований генезиса мифологии в сторону литературных жанров, что закономерно, поскольку миф являет себя через повествование, уже существует как литературная форма. В трудах отечественных авторов исследуется сходство композиционных схем мифа и сказки. С точки зрения В.Я. Проппа [3], их близость обусловлена тем, что и мифическое предание и сказка являются словесным воплощением обряда инициации, отражая его структуру. При этом возникновение сказки ставится в зависимость от исторических изменений в обществе, развития социальных отношений, процессов самосознания, способствующих нарастанию реалистических тенденций в повествовании. С трансформацией к жанру сказки осуществляется перевод сюжета с космического уровня на социальный. Вместо мифического героя, обладающего магической силой, добывающего блага для своего племени, в сказке действует реальный человек, цель которого вполне обыденна — личное благополучие. Меняются бытийные координаты, в которых происходят события. Если мифическое время разворачивается за пределами истории, сказочное, хотя и является неопределенным, все же вписано в реальное течение жизни. Что касается пространства, напротив, события мифа разворачиваются в знакомом реальном мире, в сказке же герой выдворяется в некоторое неопределенное царство, неведомо, где расположенное.

Если близость мифологических и сказочных сюжетов безусловна, то родство их с эпосом не столь очевидно. Е.М. Мелетинский [4] связывает развитие данного жанра с осознанием объективных факторов, в частности с социальными закономерностями, что должно было найти отражение в преданиях. Как полагает исследователь, в результате государственной консолидации прекращается мифологизирование исторического прошлого и становится возможным появление новых жанров. Потребность этнической самоидентификации привносит изменения в мифологический сюжет: война против чудовищ заменяется войной против врага-иноплеменника. Эсхатология проецируется на историю разрушительных войн между племенами и царствами (примером может служить «Ма-

хабхарата»). Кроме сюжетных изменений Е.М. Мелетинский выявляет, как из первобытных форм словесного искусства (с повторениями, заклинательными формулами, усиливающими восприятие интонациями) возникают своеобразные жанровые средства и приемы (такие как рифма, ритм), характерные для сказочного, эпического повествования, то есть, происходит становление собственно литературных форм.

В зарубежных исследованиях в вопросе происхождения жанров внимание уделяется не столько особенностям языка и словесным приемам, сколько сюжетам. В интерпретации Н. Фрая (N. Frye) превалирует психологический эмоциональный аспект. Миф обусловлен восприятием природы и эмоциональным переживанием событий человеческой судьбы. Так, сюжет о рождении героя буквально связывается с появлением на свет младенца. С переживанием аналогичных явлений в природе возникают параллели: образы зари — рождение дня, весна — пробуждение природы. Весенне-летний цикл жизни человека и природы воспроизводит архетип комедии, идиллии и романа. Эсхатологические сюжеты, навеянные закатом, осенью, смертью, создают архетип трагедии [5]. То есть, становление жанров обусловлено содержанием повествования. С. Falck трактует миф более широко. По его мнению, мифологические системы, будучи формой поэзии, в то же время являются базисом человеческого познания, что возможно благодаря валидности вдохновения и интуиции [6]. С. Falck считает, что философия и теология в архаические времена были поглощены литературой.

Исследователи Г. Франкфорт, Дж. Уилсон [7] убеждены, что и ранняя греческая философия еще слишком напоминает духовные искания древнего человека, является результатом первоначальной интуиции, почти визионерским способом восприятия, выходящим за пределы опыта. Для мифа любое событие всегда единично и происходит по определенной конкретной причине. В качестве таких причин выступают боги, их действия и поступки. Первобытный ум ищет не универсальные законы, управляющие процессами и явлениями природы, а целенаправленную волю, совершающую действие: «Если река не разливается, она отказывается разливаться», замечают авторы. Момент рождения философии связывается с превращением мифологического символизма в умоглядные понятия. Ф.Х. Кессиди [8] обнаруживает подобные тенденции уже у Гомера, объясняющего мифологические образы путем сравнения с реально существующими явлениями и предметами. Собственно из этих метафорических сравнений и аналогий образуются многие понятия, первоначально представляющие в виде парных антитез — так на основании поэтических уподоблений возникает стихийная диалектика натурфилософов. Постепенно происходит переход от чувственного образа к художественному сравнению (у Фалеса) и далее, к отвлеченному понятию, окончательно утвердившемуся у Зенона. При движении от образно-чувственного восприятия к понятийно-логическому оформляется рациональный способ мышления. Словом, процесс демифологизации однозначно поставлен исследователем в зависимость от рационального мышления, обусловлен развитием позитивного знания и утратой веры в истинность мифа.

Миф ищет специфические причины отдельных явлений, а не общие закономерности. Для рационального же познания любой случай расценивается как проявление всеобщего закона природы. Содержание мифа не переживается более как наполненная событиями, эмоционально насыщенная реальность.

Что же послужило толчком для развития позитивного знания и утраты веры в миф? Для мифологического мышления он есть истинная, глубоко переживаемая реальность. Причем доказательством «истинности мифа» и его подтверждением является само существование мира. Описываемый в мифе мир полностью тождествен реальному. Если человек наблюдает подобное тождество, у него нет оснований сомневаться в указанных преданием причинах порождения тех или иных вещей. Возможности мифологического объяснения таковы, что всегда можно подобрать версию, более соответствующую наблюдаемым явлениям. Но сама эта возможность новых толкований и порождает сомнения, так как в результате переинтерпретации одним и тем же образом приписывается различное значение, то есть, мифологический образ перестает быть равным самому себе, тождественным тому, что он обозначает. Осознание условной природы символа и есть начало трансформации мифа к другим видам творческой деятельности. Этот процесс наиболее очевиден в области искусства.

Нет необходимости говорить о том, что различные виды искусств берут свое начало в обряде. Ни у кого не вызывает сомнения происхождение драматического театра из мистериальных представлений, воссоздающих сцены из жизни богов. Скорее всего, архаическая «музыкальная драма» первобытного общества восходила к воспроизведению ритуальной, а возможно, и реальной охоты, во время которой участники одевались в цельную шкуру. Прокрадываясь в стадо, подражая повадкам животных, они могли поближе подобраться к жертве. Биологически оправданное действие обусловило своеобразные культурные смыслы и психологические переживания, не доступные современному человеку: охотник, оказавшийся в шкуре зверя, должен был с неизбежностью почувствовать себя этим зверем, думать, как зверь, реагировать, как зверь, и проявлять все внешние признаки зверя (движения, звук голоса, взгляд). Подобное сопереживание сегодня доступно, пожалуй, только в искусстве, когда зритель уподобляет себя герою, пытается поставить себя на его место.

Возникновение музыки и танца в среде первобытных охотников связано с миметическим воспроизведением сюжета. Подражали ли повадкам зверя или имитировали собственные трудовые действия — миметическая природа архаического творчества несомненна. У истоков своих искусство связано с желанием тождества с окружающим миром, с попытками почувствовать себя кем-то иным: зверем, жертвой, богом, умершим предком, луной, ветром, колосом. Мистериальное действие воспроизводит события сакрального прошлого, заставляя современников не просто быть его свидетелями, но и отождествлять себя с действующими в первоначальном времени героями-первопредками. В архаическом искусстве и ритуале важнее не подчинить себе «чужой» мир, но стать в нем «своим»: научиться быть человеком среди людей, быть похожим на зверя в среде животных. Особенно наглядно миметическая сторона ритуальных действий проявилась в инициационных обрядах, во время которых производят манипуляции над телом посвящаемого, придавая его облику зооморфные черты зверя-тотема. Человек должен стать похожим на тотемного предка. Детям из рода крокодила делают насечки на коже, создающие сходство со шкурой зооморфного прародителя. Татуировки на теле в виде пятен, напоминающих рисунок на шкуре леопарда, предусмотрены соответственно для «потомков» этого зверя. Затачивание зубов в виде клыков волка означало принадлежность роду этого

животного. Считалось, что люди не только приобретают черты сходства с зооморфным прародителем, но получают, присваивают вместе с обликом его свойства: остроту зрения, невероятный слух и обоняние, физическую мощь и выносливость, храбрость и силу. Они ощущают свое превращение в зверя, отныне становясь им в действительности.

Тождество возможно, пока не осознается репрезентативная природа искусства и атрибутов, задействованных в ритуале. Первоначально цельная шкура, а позднее детали указывают на трансформацию, приводящую к отождествлению. Это не подражание, это полное перевоплощение. Присвоенные человеком шкура, клыки, кости убитого животного становятся не просто его собственностью или украшением, но словно бы принадлежат ему как органы его собственного тела. Вера в возможность подобных превращений сохранилась до сегодняшнего времени в виде представлений об оборотничестве, зафиксированных этнографами ритуалов и празднеств с зооморфной тематикой Н.Л. Гондатти [9], присутствующий на обряде камлания остяцкого шамана, рассказывая о его необыкновенном актерском даре, заставившем всех, в том числе и самого этнографа, поверить в превращение волхва в медведя, птицу, убежден, что произошел сеанс массового гипноза. Так он объясняет свое видение, реальное и отчетливое, когда вместо человека перед ним оказался зверь. За силой перевоплощения кроются отголоски архаических ритуалов, осуществляющих семантику отождествления с изображаемым.

И сегодня зритель желает от актера полного перевоплощения, отчетливо осознавая при этом, что игра на сцене — это лишь имитация. Способность вводить в аффективные состояния, когда «Я» растворяется в потоке эмоций, и человек чувствует родство с любым объектом; способность наглядно представить другие миры, а тем самым засвидетельствовать их существование — все эти признаки указывают на близость мифо-ритуального действия с искусством. Кроме того, искусство заставляет воспринимающего забыть об условности собственной природы, поверить в равенство образа и обозначаемого, символа и значения, актера и персонажа. Как и для ритуального действия, для сценического важно умение выходить за пределы собственной сущности, подражая Другому, имитируя его. По сути, это сродни экстазу — «выходу из себя».

Возможно, древнейшие формы ритуала предполагали всеобщий экстаз, каждый участник действия входил в трансовое состояние, чтобы почувствовать себя кем-то иным (духом, богом или животным), что нашло отражение в многочисленных мистериях более позднего времени. Те фрагментарные описания и отмечаемый посвященными характер античных таинств свидетельствует о стремлении участников слиться, отождествиться с богом, будь то Кора и Деметра, Дионис или египетские Осирис и Исида. К. Кереньи [10], анализируя Элевсинские празднества, предполагает, что в кульминационный момент обрядового действия присутствующие ощущали свое «превращение», становясь Матерью и Дочерью (независимо от пола участника). Экстаз и энтузиазм (*enthousiasmos* от *entheos* — буквально, «наполнен богом») были признаками такого отождествления, позднее оцениваемого как одержимость и безумие (*mania*). Участники мистерий призывали божество не ради его присутствия, они позволяли ему вселиться в собственное тело. За этим стоит более древний экстатический опыт отождествления с божеством.

В архаических посвящениях неопит обретает черты зверя, «превращается» в животное раз и навсегда, необратимо. Признаки такого оборотничества — телесная трансформация. По сути, в мистериях явлен тот же культурный феномен, только смысл его — временная трансформация человека, на краткий миг почувствовавшего себя богом и таким образом приобщившегося его благодати. Вместе с тем временные перевоплощения, судя по преданиям, воспринимались как абсолютное превращение, равенство изображаемому, когда человек забывает, теряет свою антропологическую сущность. Вспомним хотя бы сюжет трагедии Еврипида, в котором вакханки во главе с Агавой, справляя празднество в честь Диониса, в состоянии исступления разорвали на части сына предводительницы Пенфея, приняв его за льва. О подобном происшествии в Орхомене, где женщины во время дионисийских празднеств растерзали сына одной из них, сообщает Плутарх [11; т. 2; 331]. Подобные случаи свидетельствуют о полном отождествлении себя с героями мифа, о состоянии неразличения собственного «Я» и некоего архетипа, заданного в повествовании. Человек не изображает другого персонажа, но им является, во всяком случае, на момент происходящего. В дальнейшем подобное состояние становится прерогативой жрецов, остальные участвуют как наблюдатели, которые видят перевоплощение исполнителя, сопереживают героям, но сами не отождествляют себя буквально с персонажами представления.

Должно быть, художественная сфера приобретает самостоятельность тогда, когда осознается репрезентативный характер подобной деятельности. Жрец уже более не отождествляется с героем, не становится с ним одним телом, сущностью, но именно *изображает* его — с этого момента начинается собственно театр. Вероятно, развитию драматического искусства свойственны те же тенденции, что и развитию литературных жанров: десакрализация, перевод с космического в социальный план, то есть, все события, происходящие с героями, теперь мыслятся более в человеческом, а не в сверхъестественном ключе. Поскольку в десакрализованной среде отождествление более не требуется, появляется возможность заменить жреца актерами. Так возникают профессионалы, в чьи функции не входит превращение и отождествление себя с героем, но их задача — изображать персонажей иного мира. В драматических представлениях дольше всего сохраняется архаичная миметическая основа, предполагающая полное перевоплощение, превращение в иное существо.

Первичное совпадение знака с обозначением наблюдается и в других видах искусства. Выбоины и следы от ударов копий и камней на изображениях животных в палеолитической наскальной живописи свидетельствуют о том, что в сознании архантропа реальное животное было неотделимо от собственного изображения. Изображение не указывает на что-то иное, не отсылает к иному, оно отождествляется с обозначаемым. Также мифологический образ — не репрезентация, а идентичность. «Там, где мы видим отношения чистой «репрезентации», для мифа, если он еще не отклонился от своей основной и изначальной формы и не утратил своей исконности, существуют отношения реального тождества» [2; т. 2; 53]. Об этом свидетельствуют формы почитания богов в древних культурах, когда перед статуями на алтаре выставляли угощение или преподносили одежду. Так, афиняне, набрасывая покрывало на скульптурное изображение богини, стоящее внутри храма, были уверены, что возлагают тканый

пеплос на голову самой Афине. По сообщениям этнографов, коренные народы Севера Сибири кормили своих богов, смазывая деревянному идолу губы жиром и кровью жертвенного животного, время от времени меняли ему платье. Еще более показательным в смысле отождествления бога и его изображения является обычай, о котором с удивлением писали исследователи обских угров. «Если остяки на рыбной ловле не могут сразу поймать поднимающуюся с моря рыбу, они с сильными проклятиями возвращаются назад и принимаются за него (Обского старика — бога реки Оби), выкрикивая ругательства... Они выхватывают его с места хранения, обвязывают веревкой и тащат по грязи, топчут ногами, плюют на него и обращаются с ним гнусно, пока не начнет улучшаться добыча рыбы», — пишет К.Ф. Карьялайнен [12; 30]. Исследователь утверждает, что обычай этот не редкий и свойствен многим народам, в том числе европейским: «Неаполитанцы даже избивают святого Петра, если он, по их мнению, был не достаточно готов прийти на помощь» [12; 31]. Как ни странно, подобное отношение к культовым изображениям свидетельствует как раз об искренней и непоколебимой вере, наивной и простодушной, не усомнившейся, что бог находится среди людей и иногда бездействует, даже получив подношения.

Разумеется, идеи о самоценности искусства появились уже в эпоху античности. В Греции же возникает отношение к мифологическим образам как к средствам языка, с помощью которых говорится о реальных событиях. Подобная трактовка мифа обнаруживается у стоиков, пытающихся расшифровать сказания как аллегорическое описание стихий и метеорологических явлений; а также у Эвгемера, считающего, что прообразом богов являются реальные люди, чьи биографии за давностью лет обросли фантастическим вымыслом. В процессе осознания мифа как средства выражения образно-чувственная форма отделяется от идеи, в нем найденной, реальность образа исчезает. Мифологические персонажи теперь обозначают нечто, указывают на некий объект, но сами не есть это нечто. То есть, демифологизация — это утрата тождества. Показателен в этом плане сюжет о Пигмалионе, жреце Афродиты, благодаря которой и ожила статуя прекрасной девушки (в другой версии, статуя самой богини). С одной стороны, миф выражает нарастание рационального понимания того, что статуя лишь изображает человека, воспроизводит внешний облик. С другой стороны, в мифе скрыта не столько метафора силы любви, сколько бессознательное регрессивное стремление восстановить тождество, а значит, единство мира, в котором вещи — суть настоящие, а не указательные знаки — заместители других вещей. Каждый объект совпадает с самим собой, но при этом обладает неисчерпаемой смысловой многогранностью.

Критическое отношение к мифологии, вероятно, вызвано пониманием условного характера обозначений, что проявилось также в отношении искусства. Институт меценатства не был бы возможен в Риме, если бы скульптуры отождествлялись с изображаемыми персонажами, а не осознавались как их условные обозначения. Дошедшие до нас изображения римских богов в большинстве своем — подражание греческим образцам. Это имитация совершенно иного рода, не подражание божеству, но воспроизведение некоего эстетического образца, воспринимаемого не как объект культа, но как предмет искусства. Отчетливое понимание семиотической сущности изображений проявляется в статуях обожествленных императоров. Скульптурный портрет вовсе не был «заместителем»

реального лица, не указывал на его присутствие, но лишь напоминал о нем, о его силе, власти и могуществе.

Исследование путей эволюции мифа в иные виды человеческой деятельности позволяет вскрыть причины и закономерности его трансформации. Можно заметить, что новые формы вычлениются из мифа и приобретают самостоятельность, когда осознается репрезентативный характер подобной деятельности, когда миф становится средством выражения, его образы утрачивают равенство описываемым предметам и явлениям и превращаются в обозначение (чувств, опытных знаний, идей, ролей и т. д.). Миф остается мифом, пока он переживается как реальность, воспринимается неосознанно и при этом вызывает полное доверие. Когда его содержание не кажется более адекватным видимому и наблюдаемому миру, происходит его переосмысление. Важный момент, отмечающий начало демифологизации и превращения его в другие формы деятельности, безусловно, связан с процессом осознания его основ. В зависимости от того, какая сторона в мифе подвергается осмыслению, возникает соответствующая отрасль культуры. Проблема происхождения литературы — это вопрос о развитии сюжета в связи с осознанием особенностей повествовательной формы и стиля высказывания. Если рефлексии подлежат отношения героев, их фантастическая иерархия — создаются условия для возникновения права как такового и прочих социальных институтов (власти, брака), не являющихся более спонтанными образованиями, но утвержденными и общественно закрепленными формами. Когда мифологические образы перестают быть самими собой и указывают на онтологические основания бытия — рождается философия. Основной вопрос, возникающий на границе между двумя зонами — вопрос о подлинном существовании вещей, человека, космоса. Когда в семантическом поле мифа возникает вопрос об истинности опыта, появляется наука. В момент, когда ритуальное действие осознается как имитация — появляется театр. Механизм трансформации мифа связан с процессом нарастания символизации. Если первоначально образы мифа воспринимаются тождественными самим себе, в дальнейшем осознается их имитационная природа. Когда же образы мифа становятся лишь условными обозначениями, возможно их развитие в любом направлении: они могут стать средствами выражения понятий, отражающих гносеологические тенденции, но могут стать многозначными символами с ускользающим смыслом, что свойственно иррациональному характеру восприятия, отразившемуся в религии и искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. 384 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х тт. М.-СПб.: Университетская книга, 2002. 860 с.
3. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Индрик, 1998. 535 с.
4. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. 170 с.
5. Frye N. Great Code: The Bible and Literature. San Diego; New York; London: A. Harvest/HBJ Book, 1982. 368 p.
6. Falck C. Myth, truth and literature. Cambridge etc.: Cambridge univ. press, 1989. XV, 173 p.

7. Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека. СПб.: Амфора, 2001. 314 с.
8. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. Становление греческой философии. СПб.: Алетейя, 2003. 316 с.
9. Гондatti Н.Л. Следы язычества у инородцев Северо-Западной Сибири // Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском Университете. Т. XLIII. Вып. 2, 1888. 91 с.
10. Кереньи К. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. М.: Рефл-бук, 2000. 260 с.
11. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Т. 1. М.: Критерий, 2002. 461 с.
12. Карьялайнен К.Ф. Религия югорских народов. Т. 2. Томск: Изд-во Томского университета, 1995. 282 с.

REFERENCES

1. Levi-Strauss, C. *Pervobytnoe myshlenie* [The Savage Mind]. Moscow, 1994. 384 p. (in Russian).
2. Cassirer, E. *Filosofija simvolicheskikh form. V 3-h tt.* [Philosophy of Symbolic Forms. In 3 vol.]. Moscow-St-Petersburg, 2002. 860 p. (in Russian).
3. Propp, V.Ja. *Morfologija volshebnoj skazki. Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Mythology of a Fairy Tale. Historical Roots of a Fairy Tale]. Moscow, 1998. 535 p. (in Russian).
4. Meletinskij, E.M. *Ot mifa k literature* [From Myth to Literature]. Moscow, 2001. 170 p. (in Russian).
5. Frye, N. *Great Code: The Bible and Literature*. San Diego; New York; London: A. Harvest/HBJ Book, 1982. 368 p.
6. Falck, C. *Myth, truth and literature*. Cambridge etc.: Cambridge univ. press, 1989. XV, 173 p.
7. Frankfurt, H., Frankfurt, H.A., Wilson, G., Jacobsen, T. *V preddverii filosofii. Duhovnye iskanija drevnego cheloveka* [Before Philosophy. The Intellectual Adventure of Ancient Man]. St-Petersburg, 2001. 314 p. (in Russian).
8. Kessidy, F.Kh. *Ot mifa k logosu. Stanovlenie grecheskoj filosofii* [From Myth to Logos. The Infancy of Greek Philosophy]. St-Petersburg, 2003. 316 p. (in Russian).
9. Gondatti, N.L. *Traces of Paganism among Minorities of the North-Western Siberia. Izvestija Obshhestva ljubitelej estestvoznaniya, antropologii i jetnografii pri Moskovskom Universitete — Natural Sciences, Anthropology and Ethnography Society Journal at Moscow University*. V. XLIII. Issue. 2. 1888. 91 p. (in Russian).
10. Kerényi, C. *Jelevsin: Arhetipicheskij obraz materi i docheri* [Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter]. Moscow, 2000. 260 p. (in Russian).
11. Eliade, M. *Istorija very i religioznyh idej T. 1.* [The History of Faith and religious Ideas. V. 1]. Moscow, 2002. 461 p. (in Russian).
12. Kariyalaynen, K.F. *Religija jugorskih narodov. T. 2.* [Religion of the Ugra Nations. V. 2]. Tomsk: Tomsk University Publ., 1995. 282 p. (in Russian).