

Прошин Денис Владимирович,

кандидат исторических наук, доцент кафедры социологии, философии и психологии
Днепропетровского университета экономики и права

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ МЕТАМОРФОЗА "НОЧНОГО" И "ДНЕВНОГО ДОЗОРОВ"

У статті аналізуються розбіжності між соціокультурними кодами літературної та кінематографічної версій відомої фантастичної історії про Нічний та Денний Дозори. Під "соціокультурним кодом" автор розуміє сукупність ознак соціальної приналежності, стандартних життєвих ситуацій, стереотипів поведінки тощо, за допомогою яких у книзі чи у фільмі створюється певна атмосфера. Соціокультурні розбіжності між двома версіями проявляються у специфічному "радянському колориті" фільмів, який не є характерним для книжкової версії. Автор висловлює думку, що цей "колорит" є проявом сучасної тенденції до часткової втрати радянським минулим політичної гостроти і перетворення його в різновид соціокультурної "екзотики".

The article deals with the difference between the socio-cultural codes of the literary and cinematographic versions of the popular fantastic story of the Night and the Day Watches. By "socio-cultural codes" author means the signs of social belonging, standard every-day situations, behavior stereotypes, etc., used to create special atmosphere in the book or movie. Socio-cultural difference between two versions shows itself in specific "Soviet colour" of the films, which is not characteristic of the book version. The author assumes that this "colour" is the manifestation of the modern trend: the Soviet past partially losing its political "acuteness" and becoming the sort of socio-cultural "exotic".

"Ночной" и "Дневной Дозоры", снятые Тимуром Бекмамбетовым по мотивам одноименных романов Сергея Лукьяненко, стали заметным явлением постсоветской массовой культуры. Здесь я рассматриваю одну из сторон этого явления: использование Бекмамбетовым образов и сюжетных ходов, совершенно не свойственных историям, легшим в основу его фильмов. Имеются в виду не художественные расхождения между книгами и экранизацией (иными словами, не режиссерское прочтение романов), а социокультурный диссонанс, почти полное несовпадение социокультурного кода фильмов и их литературной основы. Под социокультурным кодом "Дозоров" я подразумеваю совокупность знаков, указывающих на принадлежность героев к определенной социальной среде и создающих настроение путем отсылки к социальным стереотипам, стандартным житейским ситуациям, моделям поведения.

Мои конкретные цели – во-первых, детально разобрать и сравнить коды, используемые двумя авторами; во-вторых, обозначить различие между этими кодами; в-третьих, дать объяснение обнаруженному социокультурному диссонансу. Далее станет ясно, что социокультурный анализ "Дозоров" – это выход на интересный феномен, в течение некоторого времени наблюдающийся в российском и украинском обществах (в Украине он менее заметен). Речь идет о своеобразной переоценке советского прошлого и изменениях, вызванных ею не только в массовой культуре, но и в отдельных сферах повседневной жизни. Таким образом, предлагаемая тема напрямую связана с актуальными проблемами переходного этапа, переживаемого постсоветскими обществами.

На первый взгляд, и книги, и фильмы о магическом противостоянии Светлых и Темных представляют собой типичный продукт современной массовой культуры: развлекательный сюжет, схематичные персонажи, коммерческий расчет, сопутствующий обеим версиям истории, и т.д. Обычно подобные произведения имеют мало общего с реальностью и практически не нуждаются в ней как в материале. Но главные герои Лукьяненко и Бекмамбетова действуют в наши дни; более того, для российской публики сотрудники московских Дозоров еще и соотечественники. Сознательно создаваемый "местный" колорит является отличительным признаком и фактором привлекательности историй о Дозорах. В связи с этим я и подчеркиваю, что, работая, в общем, над одной историей и целенаправленно обращаясь к одному срезу действительности (к постсоветской повседневности), Лукьяненко с Бекмамбетовым создают из отобранного материала весьма несхожие с социокультурной точки зрения произведения.

Основные события происходят в конце 1990 – начале 2000-х годов, как правило, в больших городах; "авангарды" противоборствующих сил объединены в Ночной и Дневной Дозоры, причем

по крайней мере один из них – борющийся со злом Ночной Дозор – работает под видом крупной административно-хозяйственной организации (закрытое акционерное общество "Горсвет"); несмотря на фантастичность сюжета, взаимные выпады противников напоминают скорее операции спецслужб, чем борьбу Добра со Злом в духе фэнтези. Какой социокультурный материал подобный сюжет дает авторам? Во временном плане история о Дозорах разворачивается в постсоветской России, сочетающей в своем облике черты нового и старого укладов. (В фильме "Ночной Дозор" главный герой Антон Городецкий обнаруживает у себя магический дар и становится "дозорным" в 1992 году, после чего действие переносится на двенадцать лет вперед.) Поле деятельности героев и их жизненная среда – большой город. Наконец, самих "дозорных" можно пока условно отнести к довольно расплывчатой социальной категории "городских профессионалов". Во всяком случае они имеют постоянную работу, требующую высокой квалификации, и занимают прочные позиции в иерархии своей службы. В данной плоскости лежат такие социокультурные детали, как правила субординации, модели отношений с начальством, подчиненными и сослуживцами, – иными словами, то, что сейчас называется "корпоративной культурой".

Весь этот материал Лукьяненко и Бекмамбетовым используется одинаково широко. Но то, как именно он используется, в каком контексте подаются и каким содержанием наполняются те или иные социокультурные формы, отличает друг от друга две версии "Дозоров". Хотя главные герои Лукьяненко наделены фантастическими способностями и имеют громкие звания в магической "табели о рангах", во всем, что касается их образа жизни, порядков, существующих у них на службе, и т.п., они обычные современные россияне-москвичи из числа тех, кому удалось устроиться в новых условиях. Картина, созданная Бекмамбетовым, сложнее. Кажется, что, экранизируя "Дозоры", он вслед за Лукьяненко переносит историю о Светлых и Темных Иных в Россию 2000-х годов, оставляя социокультурную канву без изменений (большой современный город и его жители, ЗАО "Горсвет" и пр.). Однако есть у экранизации специфическое свойство, которое я бы назвал *"советским колоритом"*. Именно здесь проявляются различия в работе с социокультурным материалом. Внешность героев, их личные вещи, окружающая их обстановка, включая старательно подчеркиваемые режиссером выразительные мелочи, – все в киноверсии "Дозоров" балансирует на грани, отделяющей сегодняшний день от вчерашнего (если не позавчерашнего), советского, а то и окончательно смещается в этот вчерашний или позавчерашний день. Бекмамбетов словно выискивает в современности то, что еще хранит следы советского прошлого. Особо отмечу, что *"советский колорит"* у Бекмамбетова является отличительной чертой положительных героев.

Отказ Бекмамбетова от социокультурного кода книжной версии "Дозоров" никак не влияет на художественную ценность фантастической истории о противоборстве сил Света и Тьмы. Но с социологической точки зрения это режиссерское решение – замечу еще раз – заслуживает внимания как проявление интересной тенденции, наметившейся в России и в Украине.

Произведения массовой культуры не раз становились объектом социологического или культурологического исследования. Умберто Эко анализировал романы о Джеймсе Бонде и "миф" о Супермене [10, 177-206, 237-286]. К этому же и к некоторым другим "мифам" современных западных обществ обращался Мирча Элиаде [11, 173-180]. Оригинальную, пусть далеко не бесспорную трактовку нескольких советских фильмов (в том числе "культовой" "Иронии судьбы") предложил Сергей Кара-Мурза [2, 433-438; 3, 589-594, 646-658]. "Дозоры" также не остались без внимания: Константин Крылов, "Разбирая сумрак"¹ [4], Александр Тарасов, "Анти-"Матрица"" [9], и т.д. Отдельные наблюдения Крылова и Тарасова совпадают с моими собственными; различий, однако, больше, так как эти авторы сосредоточили внимание на фильмах Бекмамбетова (название "Анти-"Матрица"" говорит о попытке сравнить "Дозоры" с нашумевшей кинотрилогией братьев Вачовских) и не схватили той разницы между фильмами и книгами, анализу которой посвящена моя статья.

Для наглядности я рассортирую материал по нескольким категориям-"слоям" и начну со среды, в которой живут и действуют герои Лукьяненко и Бекмамбетова. В романах кроме Москвы местом действия становятся или по ходу событий упоминаются Прага, Лондон, Эдинбург, Берн, Самарканд, космодром Байконур и пр. История в целом повествует о московских Дозорах, но

¹ "Сумрак". Крылов использует придуманное Лукьяненко название особого мира, в который могут переходить только Иные.

параллельно в ней вырисовывается космополитическая, экзотически-развлекательная линия, как в фильмах о Джеймсе Бонде, беспрепятственно переносимая из страны в страну. Бекмамбетов ограничивается Москвой, более того, разбрасывает по своим фильмам рельефные детали (метро, Большой театр, ВДНХ, гостиница "Космос", Останкинская телебашня), как бы напоминающие, где все происходит. В этих деталях как в достопримечательностях Москвы нет колорита "советской повседневности", но важно то, что Бекмамбетов делает ставку только на отечественную специфику, одним из оттенков которой оказывается интересующий меня колорит.

Он проявляется уже в следующем "слое" среды обитания героев – в их жилищах. Лукьяненко редко обращается к бытовой теме, но немногие сделанные им штрихи показательны. Нам неизвестно, в каких условиях живет один из главных героев всей эпопеи – Антон Городецкий; знакомясь с картинами семейной жизни Городецкого в "Сумеречном" и "Последнем Дозорах", можно лишь понять, что его быт вполне устроен. Но в одном случае Лукьяненко подробно описывает место жительства героя – когда тот для проведения расследования вселяется в элитный жилой комплекс. Отделка его апартаментов далека до завершения и нет еще даже элементарных удобств, но зато уже имеются "штучный художественный паркет, дубовые окна, кондиционеры "Дайкин" и прочие атрибуты очень хорошего жилья" [8].

В кино же ("Ночной Дозор") квартира Городецкого, наряду с холостяцкой неустроенностью, демонстрирует целый набор примет советского быта, причем сохранившихся даже не с предперестроечной поры: массивные медные краны, старая раковина и газовая колонка в ванной, на кухне – один из первых отечественных холодильников – "Москва", изготовленный на ЗИЛе, и плита примерно тех же лет. Другие детали – мебель, оконные и дверные рамы (даже шпингалеты), а также подъезд и дом в целом – все выглядит не просто изношенным или запущенным, но старомодным, ветхим. А так уже Лукьяненко описывает обиталище колдуньи, делающей "несанкционированный" приворот: "Подъезд не внушал уважения... И дверь в квартиру на четвертом этаже оказалась под стать подъезду. Какой-то убогий, советских еще времен дерматин, дешевые алюминиевые накладные цифры, едва держащиеся на косо вкрученных шурупах... "Садись", – Даша ловко извлекла из-под стола табуретку, придвинула к почетному месту – между столом и холодильником, конвульсивно подергивающимся "Саратовом" [5]. Здесь атрибуты советского быта (точь-в-точь отражающие обстановку в "экранном" жилище Городецкого) передают негативный заряд. С такими же расхождениями мы встречаемся и в других случаях. Даже если они не касаются одних и тех же персонажей (в книге и в кино), нет сомнений, что Бекмамбетов целенаправленно помещает своих положительных героев в "советский антураж", тогда как Лукьяненко обустривает их быт в соответствии со вкусами "среднего класса".

Перехожу к следующему "слою" – к службе героев. Лукьяненко именует управления Дозоров "офисами" (у Бекмамбетова этот неологизм отсутствует). И внешнему виду, и интерьеру управлений в романах уделено мало внимания. Так, нам сообщают лишь, что "штаб-квартира Светлых... замаскирована под обычный офис" и располагается в "старом четырехэтажном здании"; также упоминаются "нагловатые молодые охранники на входе, чья работа заключалась в отпугивании мелких бандитов и коммивояжеров", а также говорится, что "первые два этажа выглядели вполне обыденно. Здесь дозволялось бывать налоговой полиции, деловым партнерам из людей, бандитам из нашей "крыши"... пусть "крышу", в свою очередь, контролировал лично шеф" [6]. Действительно, "обычный офис" с соответствующей атмосферой: "И разговоры здесь велись самые обычные. О политике, налогах, покупках, погоде, чужих любовных интрижках и собственных амурных приключениях. Девчонки перемывали кости мужикам, мы не оставались в долгу. Завязывались романы, плелись интриги с целью подсадить непосредственное начальство, обсуждались виды на премию..." [6].

У Бекмамбетова штаб-квартира Светлых снаружи тоже выглядит, как обычное ведомственное здание, у входа в которое режиссер вдобавок размещает вывеску "Акционерное общество закрытого типа "Горсвет"". Но внутренность Ночного Дозора в кино напоминает не типичный современный офис и не солидное АО, а скорее ЖЭК (кабинет Гесера, начальника Дозора) одновременно со старой подстанцией или каким-то другим хозяйственным объектом: грубо выкрашенные стены, дощатые полы, обтянутые рыжим дерматином кресла, старомодные телефоны (крупным планом), громоздкое электрооборудование, сотрудник аналитического отдела Анатолий в казенном халате, стряпающий на электроплитке, и пр.

В таком же стиле в фильмах выдержано и снаряжение "дозорных". Как я уже говорил, Лукьяненко не перегружает свое повествование фантастическими подробностями, для видимости сохраняя связь с реальностью. И все же его герои постоянно прибегают к магическим приемам, пользуются волшебными артефактами (жезлами, книгами, ожерельями); всему этому автором дано множество вычурных названий: Коготь Фафнира, Фуаран, Серый Молебен, Поцелуй Ехидны и т.д. В киноверсии – никакой магической экзотики. Персонажи Бекмамбетова, заступая на дежурство, облачаются в брезентовые робы монтеров и разъезжают на ЗИЛах. (У Лукьяненко "раздолбанный фургон" фигурирует лишь во сне одного из коллег Городецкого [7].) Здесь не просто обыгрывается тема "Горсвета": в этом случае ничто не мешало бы экипировать московских – столичных – "дозорных" посовременнее, скажем, на уровне МЧС (на экране такая экипировка смотрелась бы по-своему выигрышно). Определенно, Бекмамбетов старается сберечь "советский колорит": брезент, желто-красная "аварийка" с плюшевыми оборками по краям лобового стекла, набалдашник с розочкой на рычаге переключения скоростей (этот набалдашник зрителю показывают крупным планом, как и двадцати-тридцатилетней давности телефон в штаб-квартире Дозора). Из магических средств на вооружении у Городецкого – лишь специальный фонарь, кристаллы к которому он хранит опять-таки в контейнере для стерильных медицинских инструментов, с детства хорошо знаком каждому посетителю советских больниц.

И наконец – сами герои. Предварительно рассматривая социокультурный материал, из которого "собраны" "Дозоры", мы условно назвали героев "городскими профессионалами". Строго говоря, этому определению в полной мере соответствуют лишь персонажи Лукьяненко. Можно даже сказать, что в романах Городецкий и его сослуживцы – преуспевающие "городские профессионалы". Они близки к руководящему звену Дозора (или входят в него). Их быт, как известно, устроен. Некоторые из них ездят на спортивных машинах, на мотоциклах "Харлей-Дэвидсон" или на винтажных "Олдсмобилях" (но "из патриотизма" могут водить старую "Ниву" [6]), а отпуска привычно проводят на Цейлоне, в Испании ("Еще неделю назад я... вкушал пазлю, пил в китайском ресторанчике холодную сангрию... и покупал по магазинчикам всякую курортную сувенирную ерунду" [8]), в Праге ("Антон любил Прагу. Более того, не понимал, как ее можно не любить" [5]). А вот своеобразная "социальная" характеристика, данная Городецким самому себе и другим "дозорным": "Обычное вокзальное зрелище – мечется по перронам горстка людей, пытаюсь разобраться, откуда же отходит – если уже не отошел – их поезд. Почему-то чаще всего в роли таких вот опаздывающих выступают либо женщины-челноки, груженные полосатыми клеенчатыми сумками-китайками, либо, напротив, люди интеллигентные, обремененные лишь дипломами от "Самсонайт" и кожаными барсетками. Мы относились к какому-то экзотическому подвиду второй категории – багажом не располагали вовсе, а вид имели большей частью странный, но внушающий уважение" [8]. Итак, в этой характеристике – кстати, совсем не обязательной для описания вокзальной суеты – "дозорные" Лукьяненко представлены как "подвид" "внушающих уважение" людей с фирменными дипломами.

"Дозорные" Бекмамбетова заметно опрошены. Помещенные в весьма скромные бытовые и рабочие условия, они и сами не только своим видом, но и привычками больше похожи на мастеров с "синими воротничками" или "оперóв", чем на беловоротничковых экспертов. Конечно, нарочитое опрошение или даже "огрубление" часто используется в масскульте, чтобы передать, так сказать, житейскую "шероховатость" персонажа (именно в такой манере Брюсом Уиллисом сыграна роль полицейского Маклейна в тетралогии "Крепкий орешек"). Однако и в "огрублении" своих героев Бекмамбетов избрал "простонародные" штрихи, которые органично вписываются в создаваемый им колорит. Если в книге Городецкий по вечерам ходит в "мелкие бары и ресторанчики", мечтает "о глотке коньяка" [6], то в кино он пьет водку прямо из бутылки, ест узбекские манты в обычной закуской и даже просит завернуть недоеденное. В книге ловелас Игнат перед одним из заданий помогает Городецкому подобрать одеколон [8], а в фильме "Ночной Дозор" он же отправляется на задание одетым, как карикатурный деревенский щеголь. Даже могущественный Гесер, хотя ему и сохранена его фантастическая биография, обретает у Бекмамбетова грубоватые черты "большого начальника", генетически восходящие к советским временам. (Финальная песня "Ночного Дозора" не оставляет сомнений насчет "социального происхождения" Гесера: "Начальник хороший, мудрейший Гесер, был замминистра в СССР".)

Чем вызвана эта очевидная смена социокультурных кодов? Она необъяснима с сюжетной точки зрения: разница в подаче материала в двух версиях "Дозоров" ничего не прибавляет к интриге

и ничего не отнимает. Нет в фильмах Бекмамбетова и скрытого политического послания. Несмотря на "советский колорит", "Ночной" и "Дневной Дозоры", как уже было сказано, представляют типичное произведение постсоветской массовой культуры без каких бы то ни было признаков ностальгии. Я считаю, что главная причина рассматриваемого явления носит не творческий, не идеологический, а социально-психологический характер. С течением времени советское прошлое отодвинулось на задний план, на периферию социально-политической и культурной жизни; отодвинулось, но не забылось полностью, а в какой-то момент (конечно, еще до выхода на экраны "Дозоров", которые явились лишь яркой приметой этого процесса) стало превращаться в социокультурную "экзотику"¹.

Думаю, как раз на этот эффект и рассчитывает Бекмамбетов, обращаясь к деталям советской повседневности (обыденность выбираемых режиссером колоритных мелочей подтверждает: перед нами всего лишь игра, стилизация). Напрашивается аналогия с былым увлечением части советской интеллигенции "деревенской прозой", исконными кулинарно-бытовыми традициями и т.п. "Интеллигент ставил на телевизор пару лаптей, прищипливал к стене открытку с "Чудом Георгия о змие" и пил "чесночную" водку под ростовские звоны" [1, С. 778]. Подобные увлечения – дань моде, не заводящая слишком далеко. В 1960-70-х годах никто из ставивших лапти на телевизор не переделывал свой быт на старинный манер. Это справедливо и по отношению к "Дозорам". На деле пережитки советской повседневности по возможности устраняются, отодвигаются на задворки, но в фильмах Бекмамбетова они смакуются как экзотическое сочетание чего-то исчезающего, отдаляющегося и в то же время еще знакомого, "своего".

Добавлю, что проявившаяся в "Дозорах" мода на советскую "экзотику" сделалась возможной только после отрыва советских "реликтов" от идейно-политической почвы (иными словами, лишь после того как все советское перестало почти автоматически отождествляться с "мрачным прошлым" или с призывами к реставрации старых порядков). Подобную трансформацию в свое время претерпела память о Че Геваре: образ латиноамериканского революционера после его смерти сделался идеологически выхожденной безвредной "иконкой", пользующейся спросом у молодых потребителей, для которых портрет Че Гевары на футболке – одна из возможностей самовыражения. "Можно предположить, что [историческая] отдаленность Че, очевидная невозможность повторить его жизнь, – это именно то, что делает его столь привлекательным" [12, Р. 126]. И образ команданте Че, и приметы советской жизни, утратив идеологический заряд, перестав вызывать только политические ассоциации, превратились, с позволения сказать, в модную "фишку". Они не пугают, не смущают, не раздражают, а лишь развлекают своей непохожестью на привычный мир вокруг.

Но если Че был и остается легендарной фигурой, просто перейдя из одного разряда знаменитостей в другой, то советская "атрибутика", становясь модной или стильной, переживает нечто вроде "второго рождения". Речь не об идейной, скорее – об "эстетической реабилитации" советского образа жизни. Еще недавно емкое слово "совок" в эстетическом плане указывало на второсортность, примитивность, отсутствие в чем бы то ни было или у кого бы то ни было вкуса и изящества. Иначе говоря, советское ("совковое") осуждалось и как идейно несостоятельное, и как эстетически, культурно неполноценное. На таких позициях, похоже, стоит и Лукьяненко, без особой надобности пишущий: "Пассажиры вставали и тянулись к выходу, к непривычной жителям бывшего СССР гофрированной кишке"; "зачем советскому человеку биде (*sic!*)?" [5], и т.д., и т.п. "Эстетическая реабилитация", превращение советского в "экзотику", снимает печать неполноценности, но, конечно, делается это поверхностно, искусственно, ради необычного эффекта, в результате чего картина получается утрированной, близкой к шаржу. Можно сравнить фильмы о "Дозорах" с тремя сериями "Старых песен о главном", каждая из которых была в своей нарочитой "советскости" именно шаржем на тот или иной этап советского прошлого).

Обращаясь к советской "экзотике", Бекмамбетов на основе типичных фантастических романов снял оригинальный по социокультурному колориту фильм, сделал Светлых магов запоминающимися, "стильными". Этот колорит позволяет зрителю видеть в "дозорных" культурно

¹ Ранее советское уже становилось экзотикой (достаточно вспомнить торговлю воинскими знаками отличия, униформой и т.п. на Арбате), но главным образом для иностранцев. Сейчас можно наблюдать, так сказать, внутренний процесс: советское становится экзотикой для жителей бывшего СССР.

близких персонажей, "своих", и одновременно – героев, уже не укладывающихся в ставшие более-менее привычными новые рамки и поэтому кажущихся романтичными. В реальной повседневной жизни советская "экзотика" проглядывает в символике на одежде, в почетных вымпелах, плакатах и тому подобных деталях, все чаще появляющихся в различных интерьерах. И в кино, и в жизни интерес к советским реалиям поддерживается бодрящим напряжением между сегодняшним днем и игриво и безопасно реконструируемым прошлым. Серп и молот или портрет Че Гевары на футболке ни к чему не обязывают и ничем не могут угрожать ее, быть может, неосознанно фрондирующему владельцу. Советские символы не вернут его во времени к комсомольским проработкам стиляг. "Оруэлловский" плакат-предостережение "Не болтай!" не возвращает сотрудников офиса во времена шпиономании, а переходящий вымпел не делает их участниками социалистического соревнования. В то же время "флиртующие" с советским прошлым не рискуют подвергнуться и "антисоветским" преследованиям.

Итак, суть заинтересовавшей меня социокультурной метаморфозы "Ночного" и "Дневного Дозоров" – это появление устойчивого "советского колорита", отличающего экранизацию от ее литературной основы. На первый взгляд, создание в фильмах особой атмосферы, не свойственной книжной версии, выглядит лишь удачным художественным приемом. Я, однако, старался показать, что мы имеем дело с проявлением более сложного процесса – разделения, "расслоения" советского наследия и выделения из него некоторых фрагментов, в новом качестве включаемых в постсоветскую культуру и играющих теперь роль деталей специфического стиля, декоративных элементов, модных, экзотических "фишек". Важной предпосылкой этого процесса следует назвать идейную нейтрализацию следов советской эпохи, которые уже не расцениваются однозначно как "пережитки темного прошлого". Такую трансформацию претерпевают не только бытовые, но и собственно идеологические "реликты", вроде упоминавшейся выше советской символики. Социологическое исследование складывающейся у нас на глазах "новой повседневности" не должно пропустить эту тенденцию, своеобразно связывающую настоящее и прошлое нашего общества.

ЛИТЕРАТУРА: 1. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека / Вайль П., Генис А. Собрание сочинений. Т. 1. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 960 с. 2. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. – М.: Эксмо, 2005. – 832 с. 3. Кара-Мурза С. Потерянный разум. – М.: Эксмо, 2005. – 736 с. 4. Крылов К. Разбирая сумрак // www.apn.ru. 5. Лукьяненко С. Дневной Дозор // www.lib.aldebaran.ru. 6. Лукьяненко С. Ночной Дозор // www.lib.aldebaran.ru. 7. Лукьяненко С. Последний Дозор // www.lib.aldebaran.ru. 8. Лукьяненко С. Сумеречный Дозор // www.lib.aldebaran.ru. 9. Тарасов А. Анти-"Матрица" // www.scepsis.ru. 10. Эко У. Роль читателя. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с. 11. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Парадигма, 2005. – 224 с. 12. Dorfman A. Che Guevara // *Time*. – June 14, 1999. – P. 124-125.