

2. Мелетинский Е.М Средневековый роман. Происхождение и классические формы. — М.: Наука, 1983. — С. 39 — 66.
3. Давиденко Г.Й. Історія західноєвропейської літератури раннього і зрілого Середньовіччя: Навчальний посібник. — Суми: Університетська книга, 2006. — 261с.
4. Дюпре К. Джон Голсуорси. — М.: Радуга, 1986. — 312 с.
5. Кант И. Антропология с точки зрения прагматической // Кант И. Сочинения: в 6-ти тт. — Москва: Мысль, 1966. — т. 6. — С. 349 —525.
6. Кон И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. — М.: Политиздат, 1984. — 335 с.
7. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. — М.: Просвещение, 1975. — 463 с.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и соавт. А.Н. Николюкин. — М.:НПК «Интелвак», 2001.
9. Література західноєвропейського середньовіччя / За загальною редакцією Н.О. Висоцької. Навчальний посібник. — 2-е видання “Історія зарубіжної літератури”. — Вінниця: Нова книга, 2005. — 464 с.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: “Искусство — СПб”, 2001. — 704 с.
11. Мифы народов мира. Энциклопедия (В 2-х томах). Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Советская Энциклопедия, 1980. — т. 2, 720 с.
12. Голсуорси Дж. Сага про Форсайтів. — К.: Дніпро, 1976. — 895с.
13. Николаева Н. А. “Семейная хроника” и “Детские годы Багрова-внука” С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра: Дис. ... канд. филол. наук / РАН, Сибирское отделение, Институт филологии. — Новосибирск, 2004. — 207 с.
14. Смирнов А.А. Древнеирландский эпос / Исландские саги. Ирландский эпос. — М.: Художественная литература, 1973. — С. 547—564.
15. Тугушева М.П. Джон Голсуорси. — М.: Наука, 1973. — 175 с.
16. И.А. Разумова. Когнитивные основы семейного нарратива // <http://www.ruthenia.ru/folklore/rasumova4.htm>
17. И.А. Разумова. Время в семейном историческом нарративе //
18. <http://www.ruthenia.ru/folklore/rasumova6.htm>
19. Furst, Lilian R. “The Ironic Little Dark Chasms of Life”: Narrative Strategies in John Galsworthy's Forsyte Saga and Thomas Mann's Buddenbrooks // LIT: Literature Interpretation Theory; Apr-Jun 2006, Vol. 17, Issue 2. — p.157— 177 // <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=20917089&si>

*Юлія ПУШАК*

© 2008

## **ЧИТАННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ НАЙНОВІШИХ КІНОТРАНСКРИПЦІЙ РОМАНУ „ІДИОТ” Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО)**

Літературознавці часто ставлять собі питання про пріоритетні ділянки у дослідженні художнього твору. Науковець може з різних боків підійти до предмета аналізу, вважаючи основним контекст написання, намір автора, ізольовано форму або зміст тощо. Кожен з цих аспектів розташовуватиме дослідження назовні або всередині тексту. До прикладу, після позитивізму в науці про літературу розвинулися дві опозиційні до нього методології: формальний аналіз і герменевтична інтерпретація. Обидві були „внутрішніми”. Такі дослідження концентрують увагу на т. зв. центральному елементі, претендуючи на істинність стосовно цілого тексту. У 1960-х роках зароджується теорія літературної комунікації, виникнення якої попередили розвідки Ж.-П. Сартра і Р. Інгардена. Вона розглядає художній твір як функціональне у суспільстві явище. Адже текст „працює” лише коли читається, за іншої умови – вони з автором непомітні. За С. Жолкевським схема літературної комунікації виглядає так: „відправник → семіотичний предмет → комунікативна ситуація → реципієнт” [15, 70]. Опис тексту з перспективи комунікації виразився у трьох колах проблематики: 1) теорія рецепції літературного твору; 2) теорія його риторичної структури; 3) теорії, які виникли на підставі останніх досягнень у лінгвістиці (соціолінгвістика, теорія мовленнєвих актів) [10, 14-15]. Теорія рецепції дозволяє розглядати художній твір у категоріях спілкування всього тексту (на відміну від другої і третьої методологій) і читача, та водночас вона стикається із серйозними труднощами як у визначенні релевантного матеріалу, так і в методах його аналізу.

Однак сприйняття вартніше досліджувати ретроспективно. Так матимемо не лише більше інформації про рецепцію, а й розуміння, що саме потрібно проаналізувати. І тут авторитетною відправною точкою може стати літературний канон. Дискусія навколо нього у світовому літературознавстві точиться з 60-х років минулого століття. Що саме зараховувати до канону? За якими критеріями? Чи кожна людина може створити свій власний? і т.п. Класифікація Є. Свенха покриває практично все літературне поле, дозволяючи розглядати окремих тип канону залежно від поставленого дослідницького питання. Він розрізняє такі канони: потенційний, доступний, селективний, офіційний, особистий, критичний, педагогічний, діахронічний [14, 16-17]. Перші шість поступово звужують рамку: від того, що взагалі написано і видано/невидано до індивідуального і спеціалізованого сприйняття. Педагогічний канон твориться на перетині цих шістьох. Адже у навчальних програмах закладів освіти чітко прописано, що молодій людині обов'язково прочитати. Діахронічний канон включає усі сім, хоча й в основі кожного з них лежить певний часовий відтинок. Останній можна вважати т. зв. універсальним каноном, досліджувати який складно, але він ілюструє тяглість цінності тексту. „Витривалість” такого канону підтверджують критика і дані соціології літератури. Польський дослідник Я. Місевич зауважує, що соціологія літератури просто ліквідує проблему цінності, надаючи необ'єктивну випадкову інформацію [12, 42]. Спробую не погодитись: читання дійсно спонтанний процес, проте воно таки піддається систематизації і дослідженню через характеристику читацької публіки та її стосунків з текстом [11, 111-135]. Опис „наївної” рецепції вимагає копіткої праці саме літературознавця, який повинен вміло зібрати дані і кваліфіковано їх зінтерпретувати. У певному сенсі простіше аналізувати професійне сприйняття, адже читання фахівців не „німе” і оціночне водночас [13, 110-137]. Для реконструкції факту рецепції художнього твору слід також враховувати його вібрації в інших текстах, до яких належать: 1) тематизовані висловлювання (щоденники, періодика, „імпресіоністична” критика); 2) нетематизовані металітературні висловлювання дискурсивного характеру (критика, історія літератури, теорії); 3) схожі за структурою тексти (пастиші, пародії, стилізації); 4) трансформації літературного твору (переклади, парафрази, транскрипції<sup>13</sup>); 5) соціологічні дослідження емпіричного характеру [10, 137]. Більшістю перелічених текстів літературознавство займається давно і продуктивно, тоді як транскрипції знаходяться на перетині кількох мистецтв і для аналізу потребують розширення літературознавчого інструментарію. Тому хочу спинитись на дослідженні найновіших кіно постановок роману „Ідіот” Ф. Достоєвського і спробувати з'ясувати особливості такого різночитання. ХХІ ст. відкривається одразу двома екранізаціями „Ідіота”: однойменним десятисерійним телефільмом (Росія, 2003) і кінострічкою „Даун хаус” (Росія, 2001). Показовим буде розгляд оригіналу тексту [4] Достоєвського і двох фільмів [16; 17] у межах трьох парадигм [7]: семантичної (знак - сутність), синтактичної (знак - знак) і прагматичної (функція - знак). Семантична відповідає на питання, якою сутністю є кожен об'єкт стосовно себе. У межах синтактичної парадигми визначатиму, як фільми співвідносяться зі своїм претекстом. На рівні прагматики шукатиму, що несуть у собі посттексти для „я” сьогодні.

М. Бахтін стверджує, що у Достоєвського „читач завжди сперечається з героями” [1, 6]. Справді, погляди та вчинки його персонажів часто викликають протест (поведінка Тоцького), інтерес (ставлення Настасьї Філіповни до Тоцького), поблажливу посмішку (численні „життєві” історії генерала Іволгіна) і т. п. Це читач, тоді як глядач „Ідіота” розпізнає те саме, лиш на нього діють усі види образів (моторні, зорові та слухові). Нові екранізації свідчать, що Достоєвський залишається актуальним і з ним надалі є про що посперечатися.

Однією з особливостей творчості Достоєвського є „порушення органічної єдності матеріалу” [1, 16]. Наприклад, в історії про Марі [4, IV]. Ця сільська дівчина подалася за коханим, та невдовзі повернулася додому покинутою, хворою і вагітною. Односельці знущалися з неї, мати зневажала. Князь пояснив дітям негідність такої поведінки, і вони почали шкодувати Марі й допомагати їй. Читач прагне, аби і дорослі пробачили цю нещасну дівчину, та автор ламає гуманістичні бажання реальністю твору. І так щоразу: роман будується на дев'яти читачьких сподівань. Ю. Лотман пише, що „в основі кінозначення лежить зсув, деформація звичних послідовностей, фактів чи вигляду речей” [5, 18]. Фільм „Ідіот” стосовно тексту відзначається максимально можливим автоматизмом. Деформація тут проявляється в: упущенні певних деталей (у розповіді Мишкіна про ту ж Марі відзначено лише стиснутий подієвий аспект, а описи

<sup>13</sup> Транскрипція – перенесення літературного твору в знакові системи інших мистецтв

зовнішності, душевного стану Марі, свого ставлення до неї випущено), неточному відображенні зовнішності персонажів на екрані (у романі Рогожин має сірі очі й тонкі губи) і т. п. Про основи деформації першотексту в „Даун хаусі” порозмірковує пізніше.

Ідея Мишкіна месіанська чи то дон-кіхотська, і „ми бачимо героя в ідеї і через ідею, а ідею бачимо у ньому і через нього” [1, 99]. Князь хоче зробити світ кращим й використовує для цього не інших, а себе самого. Він думає, що проживе змістовніше за всіх [4, 60] і, може й, справді у нього є думка для повчання [4, 56]. Ідея Мишкіна демонструється у діалогах і мікродіалогах: ледве не кожного персонажа він переконує, що той ліпший, ніж про себе думає, і сам у це щиро вірить. Здавалося, усе так просто і беззаперечно: добро мале заради добра вселенського. Тобто ідеальна абстракція претендує на „радикальний суспільний переворот в усій його тотальності” [3, 22-23]. Та при застосуванні „на людях” геніальна рятівна ідея князя деформується: рафіноване добро викликає вибачливу посмішку (у генерала Спанчіна, генеральші, їхніх дочок), лють (у Гані та Іполіта), злісне неприйняття (у Рогожина і Настасії Філіповни), нахабство (у Бурдовського). Добро заради добра, як і зло задля зла, не витримує випробування життям. В „Ідіоті” і „Даун хаусі” показаний Дон Кіхот відповідно XIX і XXI ст. Кіно часто звертається до цього завжди актуального „лицаря печального образу” (у тексті „Ідіота” – „бідний лицар”) [6, 42-49].

За Ю. Лотманом, усі існуючі в історії світової культури тексти поділяються на дві групи: „одна ніби відповідає на питання „що це таке?” [...], а друга – „як це трапилось?” [5, 35]. Перші науковець називає безсюжетними, другі – сюжетними. То на яке ж з питань відповідає „Ідіот”? Аби з’ясувати, „що це таке?”, потрібно визначити природу речі, механізм її дії, призначення. У даному разі: причину Мишкіна бути таким, його незмінну сутність, мету і засоби. Достоевський цього не показує: „людина ідеї [...] може бути тільки незавершеною і невичерпною „людиною в людині” [1, 98]. Автор повсякчас демонструє, „як це трапилось?”: проводить чітку подієву та духовну лінію без відповіді на „що?” і „чому?”, тому роман „Ідіот” належить до другого типу текстів. Це ще одна підстава для екранізації твору російського класика: його „Ідіот” ускладнює, загострює і залишає глядача наодинці із поставленими питаннями.

На відміну від читаного, бачене характеризується єдністю трьох оповідей: зображальної, сюжетної і музичної (звукової) [5, 38]. Про сюжетну йшлося вище. Зображальна канва в „Ідіоті” здебільшого звичайна різнопланова, окремі напружені моменти знімали зверху або під кутом. У „Даун хаусі” зображення часто крупнопланове, інколи – мультиплікаційне, фантастичне. Музика серіалу трагічно-натхненно-повільна, „Даун хаусу” – хаус, російська попса, російська народна та ін. Отож, класику екранізують класично в однойменному фільмі і колажно - в адаптації.

Кіно шукає свого глядача, бо ж „складність структури людини на екрані інтелектуально і емоційно ускладнює людину в залі (і навпаки, примітив створює примітивного глядача)” [5, 52]. „Ідіот” відсилає сучасного реципієнта до значень XIX ст. відомими обличчями XXI (Є. Міронов, В. Машков, І. Чурікова, В. Ільїн, О. Басілашвілі та ін.). Легко впізнавані обличчя кінокумирів сьогодення пом’якшують уявний перехід із XXI у XIX ст., допомагають „переключити” уяву глядача в режим історизму. Це своєрідний маскарад зірок кіно. Проте питання, чи дивилися би фільм, якби він не був аж так підсвічений мега-зірками залишається відкритим. „Даун хаус” по-іншому спрямовує свого глядача: деталі фільму часто відсилають не до такого далекого минулого, а саме – до XX ст. Ретро є вже у назві, де „хаус” – це напрям музики кінця попереднього століття, а ще: штампи мови і мислення СРСР („это очень несчастная гражданка”, „он же очерняет меня в глазах общественности”, „нельзя женщин бить, да еще и на людях”). Тут „Ідіот” змінився ледь не до невпізнання, і ця смілива кінотранскрипція наражається на закиди і звинувачення у профанації. Так наївний глядач XXI ст. несвідомо прилучився до канонічного літературного твору. Зірки сучасного російського кіно зацікавили глядачів текстом, бо на їхні запитання: наскільки добре зіграли ці люди?, що недоговорило кіно? та ін. дасть відповідь лише оригінал. Тоді як сміючись глядачі „Даун хаусу” довідуються, що дивляться Достоевського, вони віддають належне праці режисера, який осучаснив класика. Отож, кіно-„Ідіот” збільшив кількість „читачів” Достоевського, а „Даун хаус” радше його глядачів.

Наступні покоління уважили Достоевського. І це після того, як сам автор у „Записках з підпілля” декларує небажання бути читаним і зрозумілим, та водночас пише і публікує величезні романи. К. Колбрук у книзі „Іронія” називає такий прийом „перформативним протиріччям” [9, 56], проте, як на мене, доцільніше застосувати до нього саме родове поняття, тобто іронію. Адже ця категорія ширша і прикладна до особи і творів Достоевського. М. Бахтін говорить, що „у великих

романах Достоевського сміх редукується майже до мінімуму” [1, 192]. Насмілюся не погодитись, наприклад: „Ідіот” пронизаний сміхом, можливо останній часто латентний, іноді – напівтрагічний. Чого вартий один капосний Лебедєв: ще не такий злий, як Верховенський („Біси”), і не такий зіпсований, як Федір Карамазов („Брати Карамазови”). Та й простодушність і відвертість князя оточуючі вряди-годи приймають за іронію [18].

Достоевський сміється і викриває бацимто доброчесність Мишкіна. Князь здебільшого серйозний, проте саме це і викликає посмішку. Тут і сумнозвісний регіт Настасьї Філіповни та її слова Тоцькому: „Тепер і я, нарешті, сміятися хочу” [4, 43-44]. Так автор до межі оголює душі. Режисер серіалу В. Бортко сміх прогледів. А от І. Охлобистін на ньому побудував свій фільм, досить вдало наблизивши іронію автора XIX ст. до нас. Накладання тонкого сміху Достоевського на сучасні реалії („Даун хаус”) створило сприятливі умови для вдалого спілкування класика з людиною XXI ст.

Подивлюся комплексно на семантизацію сміху в „Ідіоті”: тексті Достоевського, серіалі В. Бортка і фільмі І. Охлобистіна. Режисер „Даун хаусу” передав іронію Достоевського кінозначенням нашого часу. Наприклад, мова „Ідіот” написаний і екранізований російською літературною мовою XIX ст. Мова персонажів індивідуалізована. Текст подекуди насичений французькими, рідше – латинськими фразами, мовлення Лебедєва характеризується додаванням до більшості слів частки „с” – так автор ілюструє міщанство героїв. Це все іронія мови персонажів. У „Даун хаусі” сміховий ефект виникає на основі змішаного вживання: мови Достоевського („Я Вам, уважаемый, травмы сейчас нанесу”), СРЛМ („Вы настоящий дворянин и программист”), сленгу (молодіжного, професійного, субкультурного), лайки - для змалювання реалій ХХ-ХХІ ст. Так органічно співіснує і дидактично контрастує іронія Достоевського й осучаснена його іронія.

А можливо, „Даун хаус” - прояв ностальгії? Адже „у журналістських і науково-культурологічних коментарях й іронію, й ностальгію розглядають як ключові складники сучасної культури” [2]. Оскільки „Ідіот” іронічний, а його постановка викликає почуття туги за простішим, благороднішим та цікавішим уявним минулим, то вона і є на часі. Такі, на перший погляд, непеєднувані поняття (іронія і ностальгія) у постмодерному дискурсі накладаються. Про це говорить і С. Фрейліх: „Постмодернізм іронічний по відношенню до свого попередника, він часто пародіює його, камуфлюючи це тонкими прийомами стилізації” [8, 386]. Тож сучасність не відмовляється від минулого, а пробує опрацювати і зобразити його своїми засобами. У „Даун хаусі” важко розмежувати іронічні та ностальгійні мотиви, наприклад, у: згадках про СССР, образі Мао Цзедуна, повазі до військового („От Вас ничего не утаишь, на то Вы и генерал”), художній деталі „три вагони тушонки”, ставленні до комп’ютера („бесовская машина”, „У нас компьютера отродясь не было: мне незачем, а у Гани денег на прогресс нет”) тощо.

Ще один змістовий аспект „Ідіота” сьогодні піддається висвітленню через іронію-ностальгію – це пороки і табу. За словами Стюарт, „на відміну від обізнаності іронії (знак втрати невинності, якщо вона взагалі була), ностальгія – непорочна, бо утопійна” (Цит. за:[2, 177]). Я б не погодилася: І. Охлобистін смішить так, що ностальгія не перетворюється на презирство і поблажливість, тобто – нетабуєвано. Достоевський іронічно натякає на зіпсутість непорочності (Аглая), чистоту бруду (Настасья Філіповна), природність джентльменства (Тоцький), прозорість темних обгородок (Єпанчін). „Даун хаус” викриває широкий спектр слабкостей нашого часу: пристрасть до алкоголю, наркотиків та азартних ігор, сексуальні збочення, фінансові махінації, лайливість, насильство. Це ностальгія від супротивного: так ми сумуємо за чистотою помислів і дій, інтимністю інтимності, дарованою благодаттю. Щодо насильства, то вже в „Ідіоті” бачимо його засоби: зброю, гроші та ідеї, а зараз це магічне тріо стало невід’ємною частиною глобалізації [3, 103]. Там де у тексті карнавалізоване зіткнення і завзяті суперечки, у „Даун хаусі” – бійки, стрілянина, канібалізм. Так у різних форматах реалізується заклик Достоевського - „Ні від чого не червоніти” (Цит. за:[3, 201]). „Даун хаус” – своєрідна ностальгія, місцями, можна сказати, - антиретро, яке використовує минуле як „трамплін, щоб вийти за межі часу, зберегти його образ” [8, 391]. Антиретро стирає з образу риси, з одного боку – героїчні, з іншого – сентиментальні. Однак антиретро не породжує антигероя, воно рятує позитивного героя від упередженості. Для нас роль Є. Міронова – майстерно втілений проект Достоевського: герой екзальтований, добрий, милий і далекий. Ф. Бондарчук продемонстрував сучасного Мишкіна: доброго і спокушеного („У меня от таблеток никакого энтузиазма к женщинам”, „Только не давайте мне увлекаться [...], особенно компьютером”, „Не буду я, меня и

так прет наяву і без всякого „компота”), чутливого і спокійного ([монотонно] „Надо подставить ему плече, протянуть руку помощи”), благородного без жертвності. Така неідеалізована ностальгія „за Достоєвським” дає змогу поглянути на сучасність через окуляри минулого (антиретро), і навпаки (ретро).

Отож, виходячи з вищесказаного про іронію-ностальгію „Даун хаусу”, можна висувати, що „смерть глядача”, яка загрожує притупленням і подальшою атрофією думки при перегляді чергового масового кіно, відмінється. Адже іронія і ностальгія – не є речами у собі, вони реалізуються завдяки емоційній та розумовій активності суб’єктів. Тож допоки ми сміємося від несподіванки розуміння, напевне знаючи чи не здогадуючись, що все закінчиться трагічно, доти ми – живі глядачі. Семантика Ідіота” XIX ст. реалізувалася у класичному („Ідіот”) і постмодерному („Даун хаус”) кіно XXI ст., передбачено (1) і мимоволі (2) піднявши глядача до рівня спілкування з класиком. Або піддавши іронічному кіно-сумніву його канонічність. Кінотранскрипція підносить факт рецепції художнього твору до квадрату. Де першим етапом сприйняття є прочитання тексту режисером, а другим – глядачем. Тут лінія обривається або стає колом, відсилаючи глядача до книги. Так змінюється спосіб екзистенції тексту - він залишається в культурі давнонаписаним і новозображеним.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского, Изд. 4-е, М., „Сов. Россия”, 1979, 320 с.
2. Гатcheon Л. Ирония, ностальгия и постмодерн / Пер. з англ. О. Галета // Ирония: Збірник статей / Упорядники Олена Галета, Євген Гулевич, Зоряна Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка). – Львів: Літопис; Київ: Смолоскип, 2006. – С. 169-187. („Соло триває... нові голоси”, №3: Ростислав Семків, „Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури”: Лекція-2004 на пошану Соломії Павличко)
3. Глюксман А.Д. Достоевский на Манхэттене / Пер. с франц. В. Бабинцева. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 224 с. (Серия „Академический бестселлер”)
4. Достоевский Ф.М. Идиот: Роман в четырех частях. / Худож. Б. Юджин. – М.: Сов. Россия, 1984. – 592 с., ил. – (Библиотечная серия).
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 1-52 // <http://lib.ru>
6. Рейзен О.К. Бродячие сюжеты в кино. – М.: Материк, 2002. – 170 с.
7. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Отв. ред. В.П. Нерознак. – М.: „Наука”, 1985. – 335 с.
8. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. – 3-е изд. – М.: Академический Проект: Альма Матер, 2005. – 512 с. – („Gaudeamus”).
9. Colebrook C. Irony. – London and New York, 2004. – 195 p. – (New critical idiom).
10. Głowiński M. Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. – Kraków: UNIVERSITAS, 1998. – 428 s.
11. Markiewicz H. Z dziejów polskiej wiedzy o literaturze. - Kraków: UNIVERSITAS, 1998. – 457 s.
12. Misiewicz J. Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich. – Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1983. – 176 s.
13. Sławiński J. Próby teoretycznoliterackie. - Kraków: UNIVERSITAS, 2000. – 293 s.
14. Święch J. Burze wokół kanonu/kanonów // Kanon i obrzeża / Redakcja: I. Iwasiów, T. Czerska. - Kraków: UNIVERSITAS, 2005. – S. 13 – 29.
15. Żołątkowski S. Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1980. - 309 s.
16. Даун хаус. Реж. И. Охлобыстин. 2001. Россия. 01:19:59.
17. Идиот. Реж. В. Бортко. 2003. Россия. 10 серий.
18. <http://www.humortheory.com/>