

М. Б. Столяр

*доктор философских наук, профессор,
Черниговский национальный педагогический
университет имени Т. Г. Шевченко*

ХРОНОТОП СКАЗОК Т. ЯНССОН О МУМИ-ТРОЛЛЯХ

Автор определяет специфику хронотопа, созданного в сказках о Муми-троллях в следующих чертах: а) существование двух моделей времени — циклической и линейной; б) Муми-мир опирается на два основных топоса — топос дома и дикой природы. Дом есть пространство добра, тогда как природа являет абсолютно дикую красоту. Писательница предлагает новую версию калокагатии, в которой добро и красота тяготеют друг к другу, пересекаются, но никогда не сливаются.

Ключевые слова: хронотоп, циклическая модель времени, линейная модель времени, топос, иерофания, калокагатия.

М. В. Stoljar

*doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Chernihiv T. G. Shevchenko National Pedagogical University*

THE CHRONOTOPE OF MOOMIN TALES BY T. JANSSON

The author defines the specifics of chronotope created in Moomin tales by the following features: a) the existence of two time models — cycle and linear time; b) the world of Moomin is based on two major toposes — home and wild nature. Home is the house of good while nature is an absolute wild beauty. The writer suggests the new version of kalokagathia which suggests the mutual attraction, partial confluence but not a complete merge of good and beauty.

Key words: chronotope, cycle time model, linear time model, topos, hierophany, kalokagathia.

Если рассматривать *особенности* хронотопа, созданного Т. Янссон в сказках о Муми-троллях, то, с нашей точки зрения, нужно обратить внимание на наличие *нескольких образов времени*. В данном случае мы сталкиваемся с невозможностью моделирования на основе одного

из вариантов — линейного или циклического времени. Каждая из сказок Т. Янссон предлагает особый вариант «хроно-бытия».

Если обратиться к линейному образу времени, о котором американская исследовательница М. Николаева говорит как о типичной модели, свойственной детской литературе XX ст. [10], то в это время мы попадаем через «портал» сказки «Мемуары папы Муми-тролля». В этой сказке мы узнаем предысторию Муми-семейства. Здесь же открывается тайна происхождения Сниффа и Снусмумрика. В «Мемуарах» все герои обладают не только настоящим, но и прошлым, а, также, будущим, в котором дети встречаются со своими родителями и все вместе отправляются в далекое путешествие.

Но этот образ времени практически не совместим с тем, который рисуют нам сказки «Муми-тролль и комета», «Шляпа волшебника» и «Опасное лето». Если исходить из онтологии последних и смотреть с этой точки зрения на происходящее в «Мемуарах», то факт появления долго отсутствовавших родителей Сниффа и Снусмумрика в сопровождении огромной компании взрослых и детей выглядит не очень весело. Главным образом это происходит потому, что такое явление полностью разрушает вариант Муми-мира, в котором может быть *только одна мама*. Не говоря уже о том, что соответствующее количество гостей Муми-дом просто не способен вместить. В данном случае одна из фундаментальных характеристик Муми-бытия, свойственная вышеназванным сказкам — особое, ни с чем не сравнимое гостеприимство — подвергается запредельному испытанию.

Линейный образ времени в сказках о Муми-троллях не исчерпывается «Мемуарами папы муми-тролля», этот образ имеет еще один вариант. Если в «Мемуарах» линейность времени зафиксирована совершенно отчетливо, то в сказке «В конце ноября» линейный образ присутствует в форме намека, можно даже сказать, в виде нехорошего предчувствия, от которого холод ложится на сердце: Муми-семейство исчезает, дом стоит пустым, осиротевшим и скорее напоминает музей, чем жилие. Жизнь Муми-троллей здесь звучит как смутное воспоминание, которое легко улетучивается даже в памяти близкого друга Муми-тролля — Снусмумрика. А еще жизнь Муми-семейства воспринимается как добрая, успокаивающая *не-былица*, позволяющая заснуть маленькому одинокому хомсе. И даже сообщение о том, что Муми-тролли как раз возвращаются из далекого путешествия домой в контексте всей этой атмосферы *осенней тоски за прошлым или за неосуществимым*

звучит как успокаивающий обман. Почему здесь возникает ассоциация с обманом? Наверное потому, что сообщение о возвращении остается голой информацией, не соизмеримой с личностно наполненным бытием Муми-троллей. Это все равно, как если бы мы беспокоились о своем друге, и кто-то передал бы нам весточку вроде бы от него, но такими словами, что мы бы сразу сообразили: он *так* сказать не мог.

Таким образом, линейный образ времени раскрыт в плоскости бинарной оппозиции «Мемуаров» и «Ноября», «оптимистической» и «пессимистической» точек зрения на временную линейность. Предметом «оптимистической» точки зрения является тот участок вытянутого времени, когда настоящее имеет четко определенные предпосылки в прошлом и расплывчато блестящие перспективы в будущем. Для «пессимистической» точки зрения будущее едва-едва выходит за пределы настоящего, а основное содержания бытия переносится в прошлое. Последнее же теряет свои четкие очертания и ускользает из памяти, красноречиво свидетельствуя о потерях в самом бытии, а не только в его субъективном восприятии.

Точно так же, как среди любителей сказок Т. Янссон есть «партия шляпников» и «партия кометчиков» (в данном случае возможно предположить наличие сторонников приключения, происходящего в непосредственной близости от домашнего уюта, и любителей далеких, опасных путешествий), точно так же можно назвать и читателей, которые избегают повторного чтения некоторых сказок именно из-за того, что в них явно или не явно выстраивается линейная связь событий, уходящая в то время, когда никого из главных героев уже *нет*; и отсутствие ответа на вопрос, куда они делись, как ни странно, делает образовавшуюся пустоту еще более страшной. Одна маленькая девочка объяснила мне, почему она не хочет слушать сказку «В конце ноября»: «Я не хочу, чтобы Муми-семейство *куда-то исчезало*». Иными словами: «Я хочу, чтобы они были *всегда*».

Скорее всего, Т. Янссон тоже не очень уютно себя чувствует в пределах линейной модели. Например, в сказке «Филифьонка в ожидании катастрофы» словами главной героини автор говорит: «...я не люблю, когда что-нибудь приближается, так неумолимо и ... а еще хуже, если эта точка вдруг начинает уменьшаться, а потом и вовсе исчезнет...» [3, с. 41]. Но, опять же, такое «не люблю» возможно лишь на фоне *иного* образа времени. Что это за «инаковость»? Первое, что бросается в глаза, если мы обратимся к онтологиям «Кометы», «Шляпы» и «Опасного

лета», — это наличие определенного замкнутого ряда повторяющихся событий и состояний — характерная черта циклического времени. Исходный пункт — домашний уют, беззаботность детской игры, защищенной онтологически укорененным семейным благом. Далее следует некоторая опасность. Ее степень то является неопределенной, как, например, опасность, исходящая от Морры или от волшебника, то вполне осязаемой, как было в случае с землетрясением и цунами. Третий вариант — комета, которая может все уничтожить, а может и пролететь мимо. Как видим, все возможные варианты опасности автором задействованы. И завершением цикла есть возвращение в исходный пункт — уцелевший, устоявший дом (невольно здесь вспоминается евангельская притча о доме, построенном на скале). Эсхатологическая перспектива здесь приобретает форму иерофании, вписанной в циклическое время, то есть форму стихийного бедствия. Если говорить об иерофанической составляющей хронотопа сказок Т. Янссон, то здесь можно вспомнить еще иерофанию ковчега (плавучий театр), переход по дну моря («яко по суху пешешествовал Израиль»). В сказочной катастрофе мир не идет к завершению — он время от времени стоит на грани небытия, но любовь не дает перейти эту грань. Готовая распрямиться в страшном финале спираль времени снова заворачивает и идет по новому кругу.

Поскольку сказки о Муми-троллях являются самостоятельными произведениями, то читатель, выбирая отдельные сказки (или сказку) в качестве настольной книги, тем самым выбирает определенный хронотоп, то есть предпочитает одну из интерпретаций времени. По моим социологическим подсчетам, чаще всего — циклическую.

Если же говорить о пространстве сказок, то мир, созданный Туве Янссон, опирается на два основных топоса — *дома и дикой природы*. Все остальные являются производными от них. С одной стороны, дом и дикая природа четко противопоставлены: дом отделен от леса, моря и гор несколькими защитными пространствами переходного типа, соединяющими в себе черты дома и природы — это Муми-долина и сад вокруг дома. С другой стороны, они время от времени перетекают друг в друга: дом находит укрытие от кометы в гроте, перемещается на необитаемый остров, воспроизводится в палатке, на плоту и т. п. Стихия же воды и непроходимые джунгли на некоторое время полностью поглощают дом в «Опасном лете» и в «Шляпе волшебника». Даже зимой, когда дом традиционно отгораживается от природы, как бы закукливается в своем внутреннем, уснувшем мире, оказывается возможной связь между этими топосами [См.: 4].

Дом — основная инвариантная составляющая хронотопа Т. Янссон. Это, прежде всего, центр упорядоченного бытия — космоса, противопоставленный прорывам хаоса, которые как бы проверяют дом на бытийность. И по ходу разворачивания событий становится понятным, что дом как концентрированное выражение гармонии именно потому и побеждает хаос, что он не статичен. Гармония, царящая в доме, — это не раз и навсегда заданный порядок, совокупность непререкаемых правил, а открытость для творчества по закону любви.

При этом дом является активным источником эманаций того, что можно назвать «ойкостью» (от греческого *oikos* — дом, семья, жилище, обиталище, храм). То он переносится на необитаемый остров или на сцену театра, то концентрируется в гроте или даже на удобном для сна дереве. Пространство дома не представляет собой исключительно физического места расположения окон, лестниц, кроватей, салатниц и иных предметов обихода. Дом — это, прежде всего, определенная нравственная атмосфера. В этом смысле он выступает как некое духовное начало, которое члены Муми-семьи частично вносят в иные, отдаленные от дома, топосы.

Можно проследить определенную смысловую связь Муми-дома и различных его «эманаций», присутствующих в палатке, в шалаше, в гамаке, в гроте, в плоту, в театре, в маминной шкатулке для ниток, в дереве, на котором ночуют Муми-тролль и фрёкен Снорк. В этот список «просится» даже одинокая скала посреди высохшего моря. Именно благодаря такому обилию воплощений «ойкости» мы можем вычленивать его ведущую характеристику. Во всех присутствующих в сказках Т. Янссон вариантах дом — это, прежде всего, безопасное и уютное (в худшем случае — *наименее опасное* из всех возможных вариантов) *место для сна*. В «Комете» Муми-папа открывает дверь Ондатру, который остался без жилья, и первое, что он предлагает гостю — место для сна: «Заходите, ради бога. Жена, наверняка, сможет организовать вам какое-нибудь спальное место» [7, с. 22]. Когда Муми-мама заметила, что Снифф дрожит от страха, она сказала: «Мне кажется, лучше лечь спать». И далее: «Каждый свернулся на свой лад, как при вык спать, и стал дожидаться сна» [7, с. 25]. Показательным в этом отношении есть порядок действий Муми-мамы в следующем фрагменте из сказки «Опасное лето»: «...мама постелила Муми-троллю и фрёкен Снорк на дереве, потом приготовила для них корзинку с завтраком» [8, с. 56]. Когда малышка Мю чуть не утонула, свалившись через люк в воду, она из двух способов спасения и передвижения — блюда с пирожками

и шкатулки с нитками — *без малейших колебаний* выбирает шкатулку, чтобы забраться в мякенький клубок ангорской шерсти, свернуться калачиком в «уютной шерстяной ямке» и там безмятежно заснуть [См.: 8, с. 67]. Совершенно очевидно, что сон в уютном месте оказывается предпочтительнее запасов еды.

Такое выделение сна как основного события, происходящего в пределах дома, прекрасно вписывается в понимание Т. Янссон снов как особой реальности и, соответственно, самостоятельного топоса, в который ведет «портал», находящийся именно в самом доме или в его подобиях (эманациях). Не случайно почти половина жизни Муми-семейства проходит во сне, к которому они готовятся «серьезно и обстоятельно» [9, с. 6]. Усомнившись в целесообразности такого времяпровождения Муми-троллю Снусмумрик возражает: «Нам снятся сны» [9, с. 6].

Однако содержание снов сказочных героев остается нам неизвестным. Топос сна остается, в основном, топосом-в-себе. Но как и положено всякой вещи-в-себе, он отчасти себя обнаруживает. Прежде всего о топосе сна мы можем судить на основании его симметрии с топосом дикой природы. Здесь так же возможны всякие неожиданные события, которые угрожают жизни героев лишь *по видимости*, но не по существу, потому что за спиной у героев, путешествующих в диких горах, или находящихся в плену у сна, всегда есть безопасное и надежное пристанище — дом. Можем ли мы назвать хотя бы одну царапину, полученную героями во время какого-либо путешествия? Я уже не говорю об ушибах, ожогах, сбитых коленках, шишках и т. п.? Да, им бывает страшно, они чувствуют усталость, холод, но эти чувства можно переживать и во сне. Внимательно присмотревшись к приключениям наших героев на лоне дикой природы, мы понимаем, что опасности, с которыми они сталкиваются вроде бы в действительности, по степени своей *реальной* угрозы безопасны так же, как и события, происходящие во сне. И те, и другие заканчиваются возвращением в спальное местечко. Поэтому у писательницы и нет необходимости рассказывать сны, что приключения наших героев — это практически те же сны, но более развернутые и цельные.

Идеальным местом для спанья в сказках является то, которое каждому существу кажется наиболее уютным. Если еда для всех жителей Муми-дома — практически одна и та же (но тоже без навязчивости), то спанье предельно индивидуализировано. Например: «Снифф и Муми-тролль заснули прямо на ковре в гостиной. Она

(Муми-мама. — М. С.) прикрыла их одеялом и села у окна — чинить папин ночной халат» [7, с. 20–21]. В данном фрагменте помимо хронопного очерчивания сна, присутствуют еще и факторы, *усиливающие* ощущения уюта — по аналогии и по контрасту. *Усиление по аналогии* происходит через углубление в основание «ойкости»: мама, штопающая папин халат, выступает в качестве онтологического основания безопасности и уюта. В том же направлении действует и усыпляющий шум дождя. А *контрастными фактором*, способствующим рефлексии относительно такого блага, как домашний уют, является участь мерзнущей в дупле лесного дерева мартышки и других существ, оставшихся без укрытия в дождливую ночь: «Дождь тихо барабанил по крыше, шуршал в саду, шумел в лесу и затекал в грот Сниффа. Где-то в лесу Мартышка запряталась поглубже в дупло и укутала шею хвостом, чтобы согреться» [7, с. 21].

Здесь мы видим противопоставление *топосов дома и дикой природы*. Особенно сильно это противопоставление вырисовывается в конце истории о комете, когда Муми-тролль бежит в лес спасать мартышку. Он спрашивает, где живет мартышка, но на этот вопрос нет ответа, потому что у мартышки нет дома, то есть она ночует (или спит) в первом попавшемся дупле. Нахождение мартышки и водворение ее в одомашненное (спальными местами) пространство грота — это утверждение онтологической защищенности дома как центра бытия. Однако топос дикой природы имеет амбивалентное значение: с одной стороны, в нем всегда таится нечто опасное — огнедышащие вулканы, бездонные пропасти, кометы, цунами, обвалы, крокодилы, ящеры, кондоры, гиены, огромные каракатицы, муравьиные львы и другие угрозы и напасти, но с другой, — он является местом приключений, встреч и чудесных находок.

Если дом является пространством господства *добра* (понимания, любви, уюта, мира), то природа — это безотносительная к добру *дикая красота*. И в этом, с нашей точки зрения, суть тяготения друг к другу этих двух топосов. Туве Янссон предлагает нам особый *вариант калокативного художественного восприятия бытия*, когда добро и красота тяготеют друг к другу, пересекаются, но никогда не сливаются.

Можно сказать, что дом в качестве эйдоса существует еще до своей материализации в Муми-долине. Вспомним проект дома маленького подкидыша, сбежавшего из казенного заведения для сироток. Этот проект малыш нарисовал на песке. Он пригласил ежиху посмотреть на дом,

который только что построил. И оказывается весьма обескураженным, когда понимает, что его дом глазами ежихи — ничто, потому что она не считает существующим то, что нарисовано.

Все в Муми-доме было противоположно тому, что Муми-папа видел в доме для подкидышей. Здесь не было унылой симметрии, длинного коридора, мрачных цветов и казенного порядка. Вместо горизонтали господствовала вертикаль: комнаты располагались на разных уровнях, соединенных прелестной лестницей с резными перильцами. Наличие веревочных лестниц возле каждого окна подчеркивало свободу: каждый житель дома мог незаметно покинуть его в любое время суток и так же незаметно вернуться обратно. Наверное, именно в следствие такой свободы никто не злоупотребляет правом уходить и приходить, когда вздумается, но использует эту возможность в наиболее необходимых случаях. Но не смотря на то, что Муми-дом возникает как антипод дома для сироток, создается прямо противоположное впечатление: Муми-дом пребывает *всегда*, а дом для подкидышей — это искажение идеи дома, карикатура на дом. В данном случае Муми-дом выступает в качестве наиболее полного воплощения «домности» как таковой. Здесь можно говорить о том, что к циклической концепции времени присоединяется и понятие вечности, но не в трансцендентном ее значении, а лишь в качестве одного из моментов подлинного бытия в плоскости имманентной представленности.

Помимо основных существуют и второстепенные топосы, которые усиливают аксиологическую составляющую дома, создавая новые углы зрения на то, что он собой представляет по существу. Это, прежде всего, «*анти-дом*» — топосы, которые автор наделяет определенными чертами, противоположными дому. Анти-дом — это пространство того, что можно было бы назвать социальным отчуждением. Если дом представляет собой бытийственный центр, то все потестарные отношения (то есть отношения, связанные с властью, с государством), напротив, выносятся на периферию и рассматриваются как фрагменты небытия. Эти отношения в сказках обозначены такими «институциями» как дом для подкидышей, парк с запрещающими табличками и тюрьма.

По сути все эти топосы можно на основании текстов Т. Янссон свести к одному — тюрьме. Дом для подкидышей — это тюрьма для малышей, где царит страх и где каждый ребенок пронумерован печатью, прикрепленной к хвосту, который он должен держать под углом 45 градусов, здороваясь с Хемулихой. Сад с запрещающими табличками

огорожен решеткой так же, как и тюрьма, и здесь свободы не больше, чем в тюрьме. Это не сад, а анти-сад. Он прилагается к тюрьме так же, как настоящий сад прилагается к Муми-дому. Анти-сад в действительности является двором тюрьмы, а не садом. Здесь нельзя бегать босиком по траве, устраивать пикник под тенью деревьев, плескаться в фонтане — здесь можно только одно — чинно перемещаться по совершенно прямым асфальтированным дорожкам.

В субъектом отношении эти варианты анти-дома представляют тетрада Хемулиха (символ казенной педагогики), Хемуль-сторож (существо, следящее за соблюдением запретов) и Хемуль-тюремщик (существо, ограничивающее свободу тех, кто нарушил какой-либо запрет). То есть все они — хемули, и в то же время они что-то вроде чиновников. Это значит, что они *не стали* чиновниками, — они родились такими. Это такая особая порода существ, которые не могут и не хотят быть иными. Существо типа Муми-троллей не может стать чиновником в принципе (что уже говорить о Снусмумрике, который выказывает себя едва ли не анархистом). Хемули — это особый род существ, для которых свобода в ее «ойкостном» измерении просто не доступна. Они строго выполняют правила, они ревностно следят за выполнением правил другими существами, но этими правилами исчерпывается их существование. Они не способны на личностное отношение, они всецело предметны, независимо от того, воспитывают ли они детей или собирают бабочек. Создается представление, будто эту свою личностную несостоятельность они опредметили в вышеназванных учреждениях, чтобы чувствовать себя в «своей тарелке».

Не смотря на негативный смысл топосов анти-дома, они нужны автору. Прежде всего, для того, чтобы утвердить основные ценности «ойкости» не только «катафатически», но и «апофатически». И главной в данном случае выступает ценность свободы. Именно столкнувшись с несвободой, господствующей в пределах анти-дома, герои имеют возможность по-новому понять и оценить, что значит для них дом. Кроме того возможность свободы объединяет дом и природу против анти-дома. Анти-дом по своему содержанию ближе ко сну, но не к любу, а к страшному сну. Возвращение из пространства анти-дома в дом в сказках так же гарантировано, как и возвращение из реальности страшного сна в реальность дома.

Еще один вариант синтеза дома и природы мы находим в топосе театра. Театр — это языком молодежного сленга *«типа-дом»* и, в то же

время, «типа-природа». «Типа-дом» имеет лестницу и двери, коридор и комнаты, кое-какую мебель и предметы домашнего обихода, но герои очень удивляются тому, что комната может вращаться, лестница никуда не ведет, а фрукты сделаны из папье-маше. «Типа-природа» — это вой ветра, грохот грома, шум дождя, издаваемые с помощью специальных машин, а также изображения пейзажей на декорациях, которые Муми-семейство принимает за красивые картины. Искусственность этого «типа-бытия» проявляется в спектакле с его запутанным сюжетом и невероятно сложными родственными связями героев, в судьбе несчастных и одиноких существ, посвятивших свою жизнь театру. Театр в данном случае является дополнением топоса «анти-домности», обезличенная сущность которого требует виртуальных компенсаций отсутствующей свободы, творческого самовыражения, приключений, дружбы и любви.

Изучение основных и производных топосов сказок Т. Янссон приводит нас к выводу, согласно которому идеальный мир в его пространственном измерении — это дезурбанизированный мир, центром которого является дом. А уже из дома открываются выходы в топосы дикой природой и сна. На периферии этого мира находятся «осколки» урбанизированной цивилизации — театр, обсерватория, тюрьма, дом для подкидышей и странный парк с запрещающими табличками. Смысл последних заключается в создании темного фона для более отчетливого и яркого изображения тяготения друг к другу дома и природы как особой формы калокагатии. И если в эту гармонию добра и красоты время от времени врывается дыхание хаоса в виде природной катастрофы, то именно любовь, помноженная на мужество, не дает хаосу низвергнуть Муми-мир в небытие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1965. 374 с.
2. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. 144 с.
3. Янссон Т. В конце ноября: Повесть-сказка. СПб.: Азбука, 1999. 219 с.
4. Янссон Т. Волшебная зима: Повесть-сказка. М.: Рудомино, 1991. 128 с.
5. Янссон Т. Дитя-невидимка: Повесть-сказка. М.: Рекламно-издательский дом в Москве «Имидж» совместно с «Рудомино», 1991. 168 с.
6. Янссон Т. Мемуары папы Муми-тролля: Повесть-сказка. М.: Рекламно-издательский дом в Москве «Имидж» совместно с «Рудомино», 1991. 176 с.
7. Янссон Т. Муми-тролль и комета: Повесть-сказка. М.: Рекламно-издательский дом в Москве «Имидж» совместно с «Рудомино», 1991. 176 с.

8. Янссон Т. Опасное лето: Повесть-сказка. М.: Рекламно-издательский дом в Москве «Имидж» совместно с «Рудомино», 1991. 144 с.
9. Янссон Т. Шляпа волшебника: Повесть-сказка. М.: Рудомино, 1991. 144 с.
10. Nikolajeva M. From Mythic to Linear: Time in Children's Literature. USA: Scarecrow Press, Inc., 2000. 307 p.

TRANSLIT

1. Losev A. F. Istorija jesteticheskikh kategorij / A. F. Losev, V. P. Shestakov. M.: Iskusstvo, 1965. 374 s.
2. Jeliade M. Svjashhennoe i mirskoe. M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1994. 144 s.
3. Jansson T. V konce nojabrja: Povest'-skazka. SPb.: Izdatel'stvo «Azbuka», 1999. 219 s.
4. Jansson T. Volshebnaja zima: Povest'-skazka. M.: Rudomino, 1991. 128 s.
5. Jansson T. Ditja-nevidimka: Povest'-skazka. M.: Reklamno-izdatel'skij dom v Moskve «Imidzh» sovместno s «Rudomino», 1991. 168 s.
6. Jansson T. Memuary papy Mumi-trollja: Povest'-skazka. M.: Reklamno-izdatel'skij dom v Moskve «Imidzh» sovместno s «Rudomino», 1991. 176 s.
7. Jansson T. Mumi-troll' i kometa : Povest'-skazka. M.: Reklamno-izdatel'skij dom v Moskve «Imidzh» sovместno s «Rudomino», 1991. 176 s.
8. Jansson T. Opasnoe leto: Povest'-skazka. M.: Reklamno-izdatel'skij dom v Moskve «Imidzh» sovместno s «Rudomino», 1991. 144 s.
9. Jansson T. Shljapa volshebника: Povest'-skazka. M.: Rudomino, 1991. 144 s.
10. Nikolajeva M. From Mythic to Linear: Time in Children's Literature. USA: Scarecrow Press, Inc., 2000. 307 p.