

А.О. Букрієнко

САМОРЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДУХУ У ТВОРАХ МІЯДЗАВИ КЕНДЗІ (архетип мудрого старця)

ДОСЛІДЖУЮЧИ художній текст з позиції архетипного аналізу, ми не можемо оминати увагою таку складну і цікаву тему, як архетип мудрого старця. Ця ідея набула такого самого поширення, як і архетип героя, можемо навіть сказати, що дуже часто існування героя без старця є просто неможливим.

Дану роботу присвячено аналізу символічного вираження цього архетипу у творах японського письменника Міядзави Кендзі. Майже повна відсутність праць, присвячених цій темі, визначає актуальність цієї роботи.

Говорячи про мудрого старця, ми будемо виходити з того, що цей архетип є реалізацією духу. З іншого боку, визначаючи, що таке дух, будь-який дослідник опиняється у досить складному становищі, адже слово “дух” має настільки багато значень, що просто для того, аби зрозуміти їх, треба докласти досить значних зусиль. По-перше, ми говоримо, що дух – це принцип, який протистоїть матерії. При цьому мається на увазі якась іматеріальна субстанція, яка на найвищому рівні називається “Богом”. Поширеною також є думка, згідно з якою дух вважається вищим, а душа – нижчим (або навпаки) принципом діяльності людини. Деякі дослідники обмежують дух певними психічними здатностями, функціями чи якостями – такими, як здатність мислити. Дух також вказує на певну настанову чи її принцип, особливим прикладом чого є “дух часу”, який насправді є принципом, рушійною силою певних думок, поглядів та дій колективного характеру. Окрім того, існує ще й “об’єктивний дух”, тобто культурна спадщина людини в цілому, особливо її релігійні та інтелектуальні досягнення [Юнг 1996, 289].

Таким чином, ми можемо охарактеризувати дух як певний “функціональний комплекс”, однією з найхарактерніших ознак якого є те, що він сприймається як присутність чогось невидимого. Як приклад мож-

на навести персоніфікацію примітивною свідомістю невидимої присутності в ролі привида чи демона [Юнг 1996, 290].

Врешті, розглядаючи дух з позицій даної роботи, ми можемо визначити такі три найголовніші його ознаки:

1) по-перше, принцип спонтанного руху та діяльності;

2) по-друге, стихійна здатність продукувати образи, незалежно від чуттєвого сприйняття;

3) по-третє, автономне та незалежне маніпулювання цими образами [Юнг 1996, 294].

Отже, зважаючи на вищевказане, ми, у межах нашої роботи, можемо висунути таку робочу дефініцію цього явища: дух – це певний “функціональний комплекс”, однією з основних ознак якого є здатність самореалізовуватись у формі певних образів, а також маніпулювати цими образами, залежно від чинників зовнішнього та внутрішнього характеру. Найчастіше дух реалізується за допомогою архетипу *мудрого старця*, або, за термінологією Джозефа Кемпбела, за допомогою “провісника”, який закликає героя до пригоди [Кемпбел 1999, 51]. А К.-Г. Юнг так характеризує його появу: “Старець завжди з’являється у той момент, коли герой перебуває у безнадійному становищі, з якого його може визволити лише глибоке розмірковування чи вдала думка – іншими словами, **духовна функція** (підкреслення наше. – А.Б.) або певного роду внутрішньопсихічний автоматизм. Але тому, що, через внутрішні та зовнішні причини, герой не може з цим впоратися сам, знання, необхідні, щоб заповнити прогалину, приходять у формі персоніфікованої думки” [Юнг 1996, 300].

Дуже часто зв’язок з несвідомим реалізується тоді, коли “провідник” з’являється в образі гнома. У Міядзави Кендзі, наприклад, бачимо маленьку кульгаву істоту – слугу Дикого Кота, – яка запрошує на суд Ітіро з оповідання “Жолуді та Дикий Кіт”.

Саме цей чоловічок написав листівку, яку отримав Ітіро, що змусила його іти до лісу на пошуки Дикого Кота. Звичайно, всі варіанти самореалізації духа в архетипній історії не обмежуються образом гнома. Дух може бути присутнім і у вигляді “справжнього” духа – привида чи духа померлих, і в образі дорослих людей чи юнаків, хто-нічних тварин.

Найперше, що робить “провідник” у архетипній історії, – задає запитання “хто?”, “що?”, “чому?” тощо або якісь інші, що мають повернути героя до саморефлексії, примусити його міркувати, мислити. Наприклад, у вже згаданому творі “Жолуді та Дикий Кіт” першим запитанням гномободібного чоловіка до Ітіро було: хто він?

“Ітіро почувався зле, але, заспокоївшись, наскільки можливо, запитав:

– Ти не знаєш Дикого Кота?

Тоді чоловічок глянув скося на Ітіро, скривив рот і ледве проговорив, сміючись:

– Пан Дикий Кіт скоро сюди повернеться. А ти, очевидно, Ітіро” [Кендзі 1995, 44].

Ітіро, відповідно, зацікавився, звідки цей чоловічок знає його ім’я, та почав ставити питання (саморефлексія), і, врешті, виявилось, що саме цей чоловічок написав ту листівку, яку отримав Ітіро.

Тенденція пробуджувати мислення є характерною для духа взагалі, а в даному конкретному разі реалізується і за допомогою “суду жолудів”, на якому Ітіро має визначити, який із жолудів, що прийшли до Дикого Кота, визнати найголовнішим:

“– Сьогодні вже третє засідання нашого суду. Давайте приймемо справедливе рішення, врахувавши усі обставини.

Тоді жолуді закричали, перебиваючи один одного:

– Ні, ні! Що б там не говорили, найголовнішим має бути той, у кого найзагостреніша голова!

– Ні, неправильно! Найголовніший – це найкругліший!

– Дурниці! Найбільший!” [Кендзі 1995, 51–52].

Ітіро приймає воістину Соломонове рішення, яке якщо й не задовольняє, то принаймні заспокоює усіх:

“– Ну, якщо так, то, може, сказати їм таке: серед усіх присутніх тут найголовнішим є найдурніший, найнеохайніший

і взагалі ні до чого не здатний” [Кендзі 1995, 53].

Якщо розглядати цей епізод з точки зору саморефлексії та духовного зросту героя, то можна зробити припущення про те, що ця формула (“дурний, неохайний і ні до чого не здатний”) є насправді рефлексивною вербалізацією тих негативних рис, яких має позбутися Ітіро, щоб успішно пройти своє випробування.

Ще однією ознакою цього архетипу є солярність, тобто зв’язок із сонцем: “У деяких... казках властивість нашого архетипу, пов’язана з осяянням, виражається в тому, що старий прирівнюється до сонця” [Юнг 1996, 306]. Дуже цікавий приклад цього можна спостерігати у творі “Звідки пішли оленячі танці”. У ньому розповідається про хлопчика Кадзю, який випадково став свідком розмови групи оленів. Спочатку олені довго ходили навколо рушника, забутого Кадзю, і не могли зрозуміти, що це таке. Потім, з’ясувавши, що нічого страшного у цьому предметі нема, вони стали колом, почали хороводити та співати гімн Сонцю:

1. Повернувшись до
Зеленого листя дерев,
Яскраво-яскраво
Сяє Сонце.

2. Листя дерев,
Розбиваючи сонячне світло,
Також сяє,
Ніби залізне дзеркало.

3. Повернувшись до дерев,
Сонячне світло падає вниз
І засліплює хлопчика,
Що сховався у траві.

4. Хлопчик, що сховався,
Піднімається у траві,
Довго служить
Тінь від дерев’яних ніг.

5. Мурахи не заходять
На ту вкриту мохом галявину,
Де сидить хлопчик,
І коріння трави освітлене Сонцем.

6. Вітер любові
Обдуває коріння трави,

У якій сидить

Хлопчик [Кендзі 1995, 354–355].

У цьому епізоді є декілька моментів, що заслуговують на детальний розгляд, який би допоміг нам краще зрозуміти символізм даного твору. По-перше, олені, починаючи свій танок, стають у коло. У багатьох культурах – і в японській зокрема – коло вважається символом сонця, вічності [Мещеряков 2003, 201], а психоаналіз називає коло символом процесу гармонізації особистості, індивідуації, або автономним психічним фактом, який характеризується постійно повторюваною феноменологією, що залишається незмінною, де б вона не траплялася. Цікаво, що після того, як олені закінчили свою пісню, Кадзю вибіг з трави і приєднався до них. Тобто ми можемо тлумачити цей епізод як символічне відображення індивідуації героя, і в цьому процесі герою допомагає “провідник” – символічне втілення архетипу мудрого старця, який у даному разі реалізується за допомогою теріоморфної імагінації, більш того – **групової** тваринної імагінації, що робить цей випадок особливо цікавим.

Не можемо ми обминути увагою і той факт, що сонце має для японців особливе значення і з суто міфологічної точки зору, адже головна богиня японської міфології Амаатерасу – богиня сонця. Як і у процитованому уривку, в японській міфології тісно переплетено образи сонця і дзеркала: за допомогою дзеркала боги виманили Амаатерасу з печери, куди вона заховалась, образившись на свого брата Сусано, і саме дзеркало вона вручала своєму онукові Нінігі, посылаючи його на підкорення землі, “в ролі оберєга і символу влади, яка віднині має належати її нащадкам” [Мещеряков 2003, 201]. Надзвичайно цікавими у даному контексті є слова про “залізне дзеркало”. Ми знаємо, що дзеркала бувають скляними, бронзовими, бронзовими з ртутним покриттям, але ми ніде не знайшли жодної згадки про залізне дзеркало. Очевидно, що цей момент може мати два пояснення. По-перше, за часів Міядзави Кендзі обід та задня частина скляних дзеркал робилися з металу, щоб дзеркало могло довше служити. Цілком імовірно, що даний образ було перенесено у твір з реального життя. Хоча, з іншого боку, у давній Японії існувала віра в те, що метал,

зокрема залізо, відганяє злих істот та духів [Мещеряков 2003, 205].

У будь-якому разі, символізм аналізованого епізоду є досить прозорим і зрозумілим: сонце посилає своє світло вниз на землю, там воно розбивається об магічне дзеркало (листя дерев) і, врешті, падає до самої землі, де засліплює хтонічну істоту, що заховалася у траві. Засліплений цим сонячним світлом, Кадзю вибігає зі своєї схованки до оленів, тобто перемагає свій хтонічний характер (свою фемінність). Але ми не маємо підстав говорити про повний розрив із жіночим началом, навпаки, тут ми можемо спостерігати один із прикладів гармонізації особистості, поєднання фемінності та маскулітності.

Привертає увагу також рушник, навколо якого танцюють олені. Що це: теж якийсь образ, що має власне символічне наповнення (а якщо має, то яке?), чи просто збіг? Але, як відомо, при архетипному аналізі не буває випадковостей і все має своє значення, і цей рушник теж. Ось який зміст у такого роду предмети вкладає відома німецька дослідниця Фрідель Ленц: “Хустки – це тканина, і створюються вони з прядених ниток. Мовою образів нитки думок прядуться у мисленнєву тканину” [Ленц 2000, 206]. Виходить, що, танцюючи навколо рушника (мислення, думки), олені (провідник) певним чином активізують та стимулюють мисленнєву діяльність (само-рефлексія), спрямовуючи думки у певному напрямку (духовний ріст).

Врешті, тут наявна і вся “супутня” символіка: хтонічність (жіноче начало), солярність (чоловіче начало), “провідник”, який допомагає герою, коло, до якого герой приєднується. Складається враження, що ми спостерігаємо не за звичайним випадком із життя (хай навіть і казкового), а за якоюсь виставою, у якій все розігрується як по нотах, ніби усе це було кимось наперед спланованим і Кадзю навмисне “затягли” у цю ситуацію. І тут ми зустрічаємо дуже цікаву особливість мудрого старця (яка, проте, є властивою для усіх архетипів без винятку), а саме – його амбівалентність, наявність у ньому як світлої, позитивної частини, так і темної, негативної.

Вже сама по собі форма гнома передбачає певне обмеження і наштовхує на думку

про натуралістичне рослинне божество, яке приходить з пекла [Юнг 1996, 308]. Дуже цікавою у цьому контексті видається характеристика англійської дослідниці Діан Перкісс, яка, досліджуючи англійський фольклор, дійшла висновку про переважно жіночий характер цього образу. Ми не будемо зараз розглядати гендерні характеристики образів, врешті, як уже зазначалось, дух може самореалізовуватись і за допомогою жіночих образів. Цілком припустимо, що в англійському фольклорі ці образи зустрічаються частіше. Головним є те, що і жіночі, і чоловічі образи виконують однакові функції.

Отже, говорячи про “жінку-провідника”, Діан Перкісс, зокрема, зазначає: “Вона – охоронець воріт, вона охороняє вхід до іншого царства. Як усі охоронці воріт, вона, ніби Янус, має два обличчя: одне обличчя – гарне, обличчя, що обіцяє; друге – потворне, обличчя, яке наводить жах. Як і все, що призводить до змін, вона дає подвійну обіцянку: блаженство та страх. Ті, хто прагне змін, прагнуть її: шукачі пригод, мандрівні лицарі, романтичні поети та митці. Хоча вона також приходить і до тих, хто зовсім її не прагне” [Перкісс 2001, 4].

Найбільш красномовним прикладом реалізації негативного аспекту провідника у творах Міядзави Кендзі є, мабуть, Сокіл з твору “Зірка Дрімлюги”. Як ми уже знаємо, у цьому творі Сокіл приходить до Дрімлюги додому і вимагає, щоб та змінила своє ім’я. У даному разі ця “безглузда” вимога є насправді заклик до саморефлексії:

“– Пане Соколе, це неможливо (змінити ім’я. – А.Б.). Я не сам вигадав його собі; мені його дали боги.

– Дурниці. От про моє ім’я можна сказати, що його мені дали боги. А твоє ім’я – ти його просто вкрав у мене і у вечора. Міняй ім’я!” [Кендзі 1995, 60].

Ця вимога видається на перший погляд дуже жорстокою і позбавленою будь-якого сенсу. Проте, розглядаючи даний епізод з точки зору архетипного аналізу, ми отримуємо дуже цікавий результат. До того ж нам не вдалося знайти у класичній японській літературі (яка, як відомо, є “енциклопедією” японських символів) згадок про негативне наповнення цього символу. Звичайно сокіл – хижий птах, який убиває інших птахів та звірів. З огляду на це в Японії закріпився

образ сокола-мисливця, якого використовують на полюванні. Важливо, що власники соколів дуже любили своїх “підлеглих” [Мещеряков 2003, 102–105], тому ми вважаємо, що яскраво негативне наповнення даного образу, яке ми бачимо в аналізованому творі, є ще одним підтвердженням його архетипного походження.

Проте у даному творі є ще один персонаж, який можна назвати “провідником”, а саме – Сонце, до якого Дрімлюга перший раз звертається із проханням. У цьому епізоді ми бачимо всі характерні для “провідника” ознаки: і заклик до саморефлексії (переданий, правда, у досить завуальованій формі), і його (“провідника”) солярний характер:

“– Ти ж Дрімлюга, чи не так? Так, важко це. Полети сьогодні ввечері на Небо і попроси зірки, (щоб вони тобі допомогли). Ти ж нічна пташка, хіба ні? – сказало Сонце, віддаляючись” [Кендзі 1995, 64–65].

Солярний характер аналізованого символу не викликає жодних запитань: Сонце не може символізувати нічого іншого, окрім самого себе. І заклики до саморефлексії також є дуже красномовними. Отже, можемо говорити про двоїстий характер реалізації архетипу мудрого старця у даному творі: з одного боку це Сокіл – негативний, майже демонічний аспект, з іншого – Сонце, досить нейтральний, але в цілому досить доброзичливий персонаж.

Іншим, не менш цікавим, прикладом негативного втілення цього архетипу є диригент (або керівник оркестру) з оповідання “Віолончеліст Госю”. У цьому творі диригент сварить Госю за те, що той ніяк не може правильно заграти свою партію. Звичайно, для Госю це дуже неприємно, він навіть починає плакати, проте, врешті, саме цей момент і стає вирішальним для нього: саме через ці образи він починає репетирувати ночами, і під час цих нічних репетицій з ним починають відбуватися різні дива, і він, врешті, не лише зміг правильно заграти свою партію, а й, на прохання колег, виконав іншу п’єсу, яка просто-таки вразила усіх своєю красою та гармонійністю.

Ще одним цікавим прикладом такої форми реалізації архетипу “провідника” є персонаж на ім’я Дзанеллі з твору “Вечір залізницею Чумацького Шляху”. Дзанеллі

вчиться у школі разом з головним героєм Джованні. І того вечора, коли з Джованні трапилась та незвичайна пригода, якій, власне, й присвячено оповідання, Дзанеллі, зустрівши Джованні на вулиці, почав його ображати і насміхатись над ним. Безперечно, що ці кпини та образи також насправді є лише способом примусити героя замислитись, вивести його зі стану рівноваги.

Таким чином, як і у двох попередніх творах, у даному разі ми можемо спостерігати дуже цікавий спосіб втілення архетипу мудрого старця (“провідника”): його заклик до саморефлексії реалізується через негативні риси – жорстокість, знущання тощо. Проте і у цьому разі його мета залишається незмінною: вивести героя зі стану очікування і змусити його змінитися. Іншими словами, він має “підлаштовувати різного роду неприємні ситуації, єдиною метою яких є спрямувати нашого простака на той шлях, яким він має йти, але який, через свою безпросвітну дурість, ніколи б не знайшов” [Юнг 1996, 309].

Дуже цікавими також видаються слова Діан Перкісс про те, що “провідник” є водночас “охоронцем воріт” (“a gatekeeper”). Власне, у такому творі, як “Переобтяжений роботою ресторан”, ми можемо бачити майже дослівне відтворення цього образу:

“Двоє піднялись на ганок. Ганок був викладений білою цеглою з провінції Сето і виглядав дуже красиво. А на скляних дверях був напис золотими літерами: “Заходьте, будь ласка, усі бажаючи. Не соромтесь”” [Кендзі 1995, 92–93].

У даному разі двері виступають ніби кордоном, тією межею, за якою закінчується цей світ (свідоме) і починається потойбічне (несвідоме), іншими словами – тим місцем, у якому закінчується життя і починається смерть. Дуже красномовною є табличка на дверях, яка закликає мандрівника зайти досередини, виконуючи роль “провідника”, тієї сили, яка спрямовує героя, змушує його рухатись у потрібному напрямку. Як заклик до саморефлексії (правда, лише до певної міри) можна розглядати і напис на внутрішньому боці цих дверей:

“Ми особливо раді бачити у нас повних та молодих гостей”.

Двоє, побачивши слова “особливо раді”, дуже зраділи:

– Чуєш, нам тут будуть дуже раді.

– Бо ми відповідаємо обом вимогам” [Кендзі 1995, 93].

Врешті, зайшовши досередини, двоє героїв попрямували до власної смерті, тому у даному разі ми маємо всі підстави говорити про негативний характер реалізації “провідника”.

Неабиякий інтерес викликає також і теріоморфний характер символіки двох проаналізованих творів (“Зірка Дрімлюги” та “Звідки пішли оленячі танці”). Як уже зазначалося, тваринна форма реалізації архетипу означає, що його зміст та функції все ще перебувають у позалюдській сфері, тобто по інший бік людської свідомості. Проте це не виключає можливості символічного тлумачення цих образів. Принаймні отримані результати теж обіцяють бути досить цікавими. Наприклад, Сокіл. Сокіл – це насамперед птах. Пташина стихія – повітряне царство. Японською мовою повітря звучить як “ku:ki”, причому перший ієрогліф “ku:” означає “порожнеча” [Фельдман-Конрад 1977, 439], а другий “ki” – “дух” [Фельдман-Конрад 1977, 342], тобто “порожній дух”. Таке трактування пов’язує японську традицію з європейською: давньогрецькою мовою повітря називається “pneuma”, і те ж саме слово також означає “духу”. Це подвійне значення вказує на образ: так само, як птах піднімається у повітря, піднімається і думка у царство духа [Ленц 2000, 320]. Іншими словами, птах символізує духовний потяг, а пташиний політ – духовний ріст.

Таке тлумачення ніяк не заперечує запропонованого нами раніше розуміння Сокола як образу, за допомогою якого реалізується архетип мудрого старця. Навпаки, воно лише підтверджує його.

Так само і олені в іншому творі символізують той самий духовний ріст: “Його (оленя) розлогі роги за своїм походженням є не кісткою і не рогом, а піднятим догори розгалуженням кровносною системою. Те, що він може підняти свою кров над собою, і саме над головою, в якій панують процеси руйнації, робить його образом того, хто прагне догори. У багатьох оповідях говорить про цей цілком реальний символ” [Ленц 2000, 316].

Отже, підсумовуючи, ми можемо сказати, що “олень символізує несвідомий фактор, який вказує на шлях, що веде до

вирішальної події: або до омолодження (тобто радикальної зміни в особистості чи у стосунках з коханою людиною), або до відвідин потойбічного світу... або навіть до смерті. Окрім того, олень виступає у ролі носія світла і символів мандали (кола і хреста)" [Франц 1998, 121], тобто є типовим психопомпом – провідником у несвідоме. У наведеній вище цитаті особливу увагу привертає згадка про те, що "олень виступає у ролі носія світла і символів мандали (кола і хреста)", адже в аналізованому творі олені стають колом, починаючи співати свою пісню. Власне, цей факт є ще одним доказом зв'язку між оленями та несвідомим – олені насправді є "провідником" у потойбічне.

Таким чином, ми побачили, що ці дві розглянуті нами тваринні імагінації дійсно є символічними втіленнями ідеї духовного росту, що не заперечує, а навпаки – підсилює їхню роль образів, за допомогою яких архетип мудрого старця знаходить своє вираження у творах Міядзави Кендзі.

Врешті, ми підійшли до однієї з найцікавіших та найсуперечливіших ідей, з якими стикається будь-який дослідник, застосовуючи методи архетипного аналізу, – ідеї відносності добра і зла. Звичайно, Сокіл злий, бо він знущується з нещасної Дрімлюги, яка ніяк не може себе захистити. Проте саме ці знущання і виводять її на шлях, пройшовши яким вона врешті досягає найбільшого: перетворюється на прекрасне сузір'я Касіопеї. І чи такими вже добрими є олені, які танцюють навколо рушника Кадзю? К.-Г. Юнг, говорячи про цю амбівалентність, зазначає: "За даних обставин, коли б не з'явився "простий" та "добрий" старець, з різних причин доцільно прискіпливо вивчати контекст" [Юнг 1996, 309]. Наприклад, у творі "Звідки пішли оленячі танці"

ми можна запідозрити, чи не була уся сцена з падінням Кадзю спеціально підлаштованою, з метою виманити його до лісу. Якби Кадзю здогадався, що саме через цих оленів він пошкодив ногу, то вони здалися б йому слугами злої сили. А у творі "Жолуді та Дикий Кіт" "провідник" взагалі сам зізнається, що це він примусив героя вирушити у подорож.

Найбільш неоднозначним у цьому плані є твір "Зірка Дрімлюги", адже у ньому образ "провідника" виражається за допомогою аж двох символів: Сонця і Сокола. При цьому Сонце виступає як досить доброзичливий персонаж, репрезентуючи позитивний аспект аналізованого архетипу, а Сокіл – навпаки, як злий і жорстокий персонаж, репрезентуючи негативний аспект того самого архетипу. Сокіл, будучи тваринною імагінацією, має чітко виражений теріоморфний характер. Таку саму особливість мають і олені з твору "Звідки пішли оленячі танці". У творі "Жолуді та Дикий Кіт" "провідник" репрезентується як хтонічна істота – персонаж не з нашого світу. А у творі "Переобтяжений роботою ресторан" він взагалі виступає як неістота, набуваючи форми звичайних дверей. І лише у "Вечорі залізницею Чумацького Шляху" герой має цілком людський характер – це звичайний хлопчик на ім'я Дзанеллі.

Усіх цих персонажів об'єднує та роль, яку вони виконують у творах, – роль мудрого старця, "провідника". Цитуючи М.-Л. фон Франц, ми можемо стверджувати: "Виконуючи роль своєрідного моста до більш глибоких пластів психічного, він виражає певний несвідомий досвід, який притягає до себе свідомість і веде його до нового знання і нових відкриттів, символізуючи інстинктивну мудрість, властиву людській природі" [Франц 1998, 121].

ЛІТЕРАТУРА

- Кемпбел Д. Герой із тисячею облич. Київ, 1999.
Ленц Ф. Образный язык народных сказок. Москва, 2000.
Мецгеряков А.Н. Книга японских символов. Книга японских обыкновений. Москва, 2003.
Фельдман-Конрад Н.И. Японско-русский учебный словарь иероглифов. Москва, 1977.
Франц фон М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке. Санкт-Петербург, 1998.
Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996.
Purkiss Diane. Troublesome Things: A History of Fairies and Fairy Stories. London, 2001.
Miyazawa Kenji. Ginga tetsudou no yoru. Toukyou, 1995.