

УДК: 821.161.1 + 821.112.5

Саськова Т.В.

**ВРЕМЯ VS ВЕЧНОСТЬ:
ВОЕННАЯ ПАСТОРАЛЬ СИМОНА ВЕСТДЕЙКА
И ВИКТОРА АСТАФЬЕВА¹**

*Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии, Дизайн, Искусство) Институт «Академия им. Маймонида»
Москва, Россия, tatsas@list.ru*

Аннотация. В статье дается сравнительный анализ романов голландского писателя Симона Вестдейка «Пастораль сорок третьего года» и русского автора Виктора Астафьева «Пастух и Пастушка. Современная пастораль». Оба творца пережили Вторую мировую войну, приняли в ней участие и отразили свои впечатления в названных произведениях. У обоих писателей военная тема, героическое начало сталкиваются с пасторалью, что делает эту, казалось, устаревшую традицию особенно важной при осмыслиении грозных событий XX в. При этом у Вестдейка заметна ироническая трансформация идиллии, а у Астафьева – ее трагическая невозможность в условиях бесчеловечной войны.

Ключевые слова: Астафьев; Вестдейк; роман; жанр; героика; пастораль; идиллия.

Поступила: 30.04.2019

Принята к печати: 20.05.2019

Saskova T.V.

Time vs eternity: Military pastoral Vestdijk Simon and Victor Astafiev
*Moscow State University of Design and Technology
 (Academy Maimonides)
 Moscow, Russia, tatsas@list.ru*

Abstract. The article provides a comparative analysis of the novels «Pastoral forty-three» by the Dutch writer Simon Vestdijk and «Shepherd and Shepherdess.

¹ © Т.В. Саськова, 2019.

Modern pastoral» by the Russian author Viktor Astafiev. Both authors took part in World War II, survived it and reflected their impressions in these works. Both writers develop a military theme; in their works, a heroic beginning clashes with the pastoral, which makes this seemingly outdated tradition especially important in the understanding of the harrowing events of the 20th century. While Vestdijk makes an ironic transformation of idyll, Astafiev shows its tragic impossibility in the conditions of an inhuman war.

Keywords: Astafyev; Vestdijk; novel; genre; the heroic; the pastoral; the idyll.

Received: 30.04.2019

Accepted: 20.05.2019

Категории героического и пасторально-идиллического связаны с художественным воплощением противоположных сфер жизни, аксиологических систем – войны и мира, грозных бурь и умиротворенного покоя, большой истории и частного существования. На протяжении веков наблюдались разные формы притяжения-отталкивания этих контрастных аспектов действительности и воссозидающих их жанрово-стилевых образований. Ужасы войны чаще всего обостряли тоску по гармонии с природой, по идиллическим ценностям. Так было, например, в XVII столетии, когда Европа, содрогнувшись от смертоносных разрушений Тридцатилетней войны, переживала всплеск пасторальных жанров в разных видах искусства. По замечанию Г.В. Синило, «время, когда человеческая жизнь обесценилась, казалось, было совершенно неподходящим для идиллических образов и буколических ландшафтов... Однако время войны, а потом послевоенной разрухи стало временем, когда пастораль не только утвердилась в литературе, но и достигла своего расцвета. При этом она вовсе не была способом “ухода” от действительности, но скорее – способом ее критики и выражением чаяний лучшего мира» [Синило, 2005, с. 27–28].

XVII век – это как раз та эпоха, которую в справочных изданиях (энциклопедиях и словарях) называют в качестве завершающей развитие пасторальной традиции, признавая в последующем лишь отдельные локальные явления, напоминающие о ней. Так, например, в академической «Истории мировой литературы» утверждается следующее: «К концу XVI – началу XVII в. закончили свое существование или доживали последние годы рыцарский и пасторальный романы. Пора утопий прошла, началась эра национальной драмы и реалистического по своим основным тенденциям романа» [История всемирной литературы, 1987, с. 78].

Действительно, идеализирующие тенденции и условность характерны для пастиральных произведений, и потому реализм кажется несовместимым с пастиральностью. Тем не менее и в XX в. – в русле реалистического жизнеподобия – появлялись творения, жанровая природа которых связана с этой модальностью. Среди них есть и посвященные военной теме. Так, значительный интерес представляют романы голландского автора Симона Вестдейка и русского писателя Виктора Астафьева, включивших в названия своих произведений о Второй мировой войне обозначение «пастираль».

Вестдейк – писатель, философ, медик, психолог – пережил оккупацию Голландии, был взят немцами в качестве заложника, прошел через лагерь и заключение в тюрьме и написал по горячим следам, вскоре после освобождения своей страны, роман «Пастираль сорок третьего года» (написан в июле-августе 1945-го, опубликован в 1949 г.).

Астафьев – писатель-фронтовик, приступивший к роману «Пастух и пастушка. Современная пастираль» в шестидесятые годы, не однажды возвращаясь к своему любимому детищу (две редакции романа и сценарий к кинофильму по его мотивам «Помни меня»).

Однако есть существенная разница в изображении столкновения войны и пастирали в этих произведениях. Автор предисловия к русскому изданию Вестдейка 1973 г. Ю. Сидорин замечает, что название романа «несколько ироническое» [Сидорин, 1973, с. 12], оно связано с одним из важных сюжетных узлов – укрыванием пяти нелегалов на сельской ферме. В произведении Астафьева нет и тени ироничности, пастираль осмыслена здесь совсем в ином ракурсе. Основное содержательное ядро – любовь, вспыхнувшая на войне, подсвечено двумя сценами, связанными с пастушеской темой. Первый из эпизодов – обнаружение русскими бойцами двух убитых стариков, прятавшихся от бомбежки. «За давно не топленной, но все же уютно пахнущей баней, при виде которой сразу зачесалось тело, возле картофельной ямы, покрытой шалашиком из будылья, лежали убитые старик и старуха. Они спешли из дома к яме, где, по всем видам, спасались уже не раз и просиживали подолгу, потому что старуха прихватила с собой мочальную сумку с едой и клубок толсто попряденной пестрой шерсти. Залп артподготовки прижал стариков за баней – тут их убило.

Они лежали, прикрывая друг друга. Старуха спрятала лицо под мышку старику. И мертвых было их осколками, посекло одежонку, выдрало серую вату из латаных телогреек, в которых оба они были одеты.

Из мочальной сумки выкатился клубок, вытащив резинку начатого носка со спицами из ржавой проволоки. ...Они пасли колхозный табун. Пастух и пастушка. <...> Хведор Хвомич пробовал разнять руки пастуха и пастушки, да не смог и сказал, что так тому и быть, так даже лучше – вместе на веки вечные...» [Астафьев, 1984, с. 303–304].

Эта сцена венчает первую часть романа «Бой», предвосхища встречу главных героев Бориса и Люси во второй части «Свидание» (всего в романе четыре части). То, что убитые старики – пастухи, деталь, казалось бы, не обязательная в конкретно-изобразительном слое, но важная именно для подключения пасторальных ассоциаций. Непрятательные, убогие, довольно многочисленные подробности не снижают обрисованную картину, но рождают сочувствие. А символизм ее (прильнувшая к старику старуха и сжатые навеки руки) носит мифopoэтическую окрашенность, вызывая ассоциации с Филемоном и Бавкидой – идеальной супружеской парой классического мифа.

Вторая пасторальная ассоциация, обрамляющая любовную историю главных героев, связана с театральными воспоминаниями Бориса. Когда-то в детстве мама повела его в театр. И теперь он рассказывает о своих давних впечатлениях, впервые в жизни познав женщину: «Еще я помню театр с колоннами и музыку. Знаешь, музыка была сиреневая... Простенькая такая, приятная и сиреневая... Я почему-то услышал сейчас ту музыку, и как танцевали двое – он и она, пастух и пастушка в шкурах. Они любили друг друга, не стыдились любви и не боялись за нее. В доверчивости они были беззащитны. Беззащитные не доступны злу – казалось мне прежде...

Люся слушала, боясь дохнуть, знала она, что никому и никогда он этого не расскажет, не сможет рассказать, потому что ночь такая уже не повторится» [Астафьев, 1984, с. 450–451].

Целомудренно чистое и трепетное зарождение любви, естественное и прекрасное, связывается, скорее всего, с образами Дафниса и Хлои. Хотя имена не произнесены, спектакль не назван, но ассоциации довольно отчетливы (шкуры, танец, доверчивая юная беззащитность). Интересно, что именно в 1960-е годы (время

работы Астафьева над романом) балет Равеля – Фокина был возобновлен на советской сцене, так что писатель вполне мог передать своему герою собственные впечатления от увиденного спектакля.

Люся – молодая «нездешняя» женщина с «невзаправдашними глазами», напоминавшими иконописные лики, предстает как воплощение женственности, сопряженной со страданием: «Но из странных, как бы перенесенных с другого, более крупного лица, глаз этих не исчезало выражение вечной печали, какую умели увидеть и остановить на картинах древние художники, и оттого женщины, ими созданные, переживали себя, свое время, пронзая душу человеческую своей якобы загадочностью, а на самом-то деле – точно схваченным умением достойно нести в себе страдание и как бы охранять остальных людей от него – и все это миру невидимо, незаметно, – лишь избранным удалось постичь глубину женской печали» [Астафьев, 1984, с. 307].

Соединение ассоциаций пасторально-идиллических и древнерусских возводит рассказ о любви Бориса и Люси в ранг высокой драмы. Слияние естественного и духовного, телесного и душевного, природы и культуры позволяет видеть в ней современную пастораль. Е.М. Гордеева обратила внимание на звучность сцен омовения Дафниса после падения в волчью яму и помывкой Бориса, стеснявшегося окопной грязи, перед ночлегом. «И в повести, и в киносценарии имеется сцена, появление которой обусловлено как жизнью, так и литературой, в том числе и связью астафьевских произведений с романом Лонга. Люся решает, что лейтенанта надо «побанить», и он, преодолев стеснение, отправляется мыться. На наш взгляд, этот эпизод восходит к сцене купания Дафниса, когда наблюдавшей за ним Хлоре он впервые «показался прекрасным»... Это одна из наиболее значимых сцен древнегреческой пасторали и показательно, что в современных образцах жанра находит свое продолжение именно она» [Гордеева, 2017, с. 90]. Исследовательница отмечает важность мотива пробуждения чувственности, возникновения любви, образующего символический смысл бытовой сцены. Указанная параллель достойна внимания. Однако следует подчеркнуть, что в астафьевском произведении важна прежде всего противопоставленность внешней вынужденной фронтовой загрязненности и внутренней деликатности, чистоплотности, стыдливости: «— Вот тут и ложитесь, — показала Люся на кровать.

– Нет! – испугался взводный. – Я такой… – пошарил он себя по гимнастерке и ощутимее почувствовал под нею давно не мытое, очерствевшее тело» [Астафьев, 1984, с. 411–412].

Люся все поняла и пошла за печь пристраивать корыто, кипятить воду. В этих реалистически достоверных и психологически точных эпизодах есть символически значимый смысл очищения как приготовления к новой жизни, как своего рода инициации.

«← Крещайся, раб божий! – сказал Борис, дождавшись, когда Люся прикроет дверь в переднюю, и, едва не опрокинув корыто, с трудом уселся в него. Он мылся, подогнув под себя ноги, и чувствовал, как сходит с него не грязь, а толстая шершавая кожа. Из-под кожи, из-под сыростины этой, грубой, потом просоленной, обнажается молодое, ссудороженное усталостью тело, и так оно вы светляется, что даже кости слышны делаются, душа жить начинает, по телу расплывается истома, качает корыто, будто корабль на волне, и несет, несет лейтенантишку в убаюкивающе сладостную даль» [Астафьев, 1984, с. 414].

Последние две части романа носят названия «Прощание» и «Успение».

После краткого мига упоительного счастья любви следует неизбежное прощание. А потом в одном из боев Борис был ранен и, постепенно угасая в госпитале, умер. Рана была легкой, и гибель эта кажется странной. Многие критики и писатели указывали на некую неоправданность финала, предлагали, даже уговаривали его изменить. Но Астафьев не соглашался и конец романа сохранил: его герой перестал сопротивляться, жизненные силы его оставили. Почему так важен был писателю именно такой итог?

В одном из устных выступлений на конференции Н.Л. Лейдерман высказал мнение, что в жанровой структуре романа Астафьева сталкиваются пастораль и апокалипсис. Действительно, пастораль – торжество любви, мира, природы, добра. Идеал прекрасный, пробуждающий все лучшее в человеке, рождающий «сиреневую музыку», чувство невесомости, полета, но – очень нежный и хрупкий, особенно перед лицом войны. Не случайно возникает ассоциативная связь между Люсей, нарядившейся в день прощания с Борисом в военное желтое платье с черными лентами, и бабочкой схожего окраса, увиденной лейтенантом во время пребывания в госпитале.

«Что-то коснулось руки, защекотало ее. Борис разлепил глаза. По запястью ползла узорчатая бабочка и с серьезностью молодого фельдшера ощупывала усиками зашелушившуюся от мыла кожу.

Борис глядел-глядел на сторожку бабочку – и увидел черные крыльшки на рукавах желтого платья, окно в морозных узорах...

– Лю-у-у-уся-а-а!

Бабочка сорвалась с руки, села на синеватую былку нераспустившегося цветка.

– Лю-у-у-уся-а-а-а!

Бабочка прилипла к голотелому стеблю, похожему на бескровную человеческую жилу, дышала крыльями, готовая вот-вот улететь» [Астафьев, 1984, с. 491–492].

А предшествуют встрече главных героев батальные сцены, где война предстает как светопреставление, как дикий разгул адских сил. Не утрачивая жизнеподобия и изобразительной точности, Астафьев находит образы потрясающей экспрессивной мони.

«Огромный человек, шевеля огромной тенью и развеивающимся за спиной факелом, двигался, летал на огненных крыльях к окопу, крушил все на своем пути железным ломом. Сыпались люди с разваленными черепами, слышались вопли. Казалось, что пророк небесный с карающим копьем низвергся на землю, чтобы наказать за варварство людей, образумить их. У Бориса даже дух захватило от такой догадки. Не скоро он опомнился, стал стрелять из пистолета, да не мог попасть... Страшен был тот, горящий с ломом. Тень его металась, то увеличиваясь на версту, то исчезая вовсе, и сам он, как выходец из преисподней, то разгорался каким-то ослепительным, вулканическим огнем, то темнел, проваливался в тряпичном чаду и копоти» [Астафьев, 1984, с. 376].

Эта поистине апокалиптическая сцена имеет реальное объяснение: на одном из фрицев вспыхнула простыня, запылала огнем, и вот, обезумев, дико воя, оскалив зубы, он ринулся вперед, подобный горящему факелу, выходцу из преисподней, дикому чудищу. Смертоносная сила войны взрывает все вокруг, превращает землю в ад: «Черная пороха вертелась над головой, ахали гранаты, сыпалась стрельба, грохотали орудия. Казалось, вся война была сейчас здесь, в этом месте, кипела в растоптанной яме траншеи, исходя удущливым дымом, ревом, визгом осколков, звериным рычанием людей» [Астафьев, 1984, с. 377].

Смерть и жизнь, война и пастораль противостоят друг другу, а для понимания пасторали важнейшую роль играет концепция природы. Апологетизация Астафьевым природы в духе сентиментализированного реализма определила его трактовку пасторально-го идеала.

Несколько иное претворение этой традиции наблюдается в романе Вестдейка. Пастораль и здесь воплощает прекрасный лик природы: «Три года назад в майские дни дрозды выводили такую чистую, лукавую мелодию, от которой не отказался бы даже старик Гайдн. Под лазурно-голубым небом дрозды неутомимой пасторалью сопровождали наглый захват маленькой страны. Кто знает, может, и после освобождения они будут исполнять эту же мелодию? – подумал Схюлтс и рассмеялся: любое внешнее впечатление неизбежно связывалось у него с мыслью об освобождении» [Вестдейк, 1973, с. 68].

Главный герой романа – Схюлтс, участник голландского Сопротивления. Конечно, здесь война совсем не та, что у Астафьева. В романе Вестдейка не однажды повторяется, что здесь, конечно, не восточный фронт, здесь относительно спокойно, и все же тревога и страх не покидают Схюлтса, не желающего мириться с оккупацией. Он боится концлагеря, тюрьмы, боится пыток, но продолжает борьбу и презирает тех, кто служит немцам. При этом сам герой наполовину немец, преподает немецкий язык и литературу в школе, его отец (немец) и брат – нацисты, а сам он встает на сторону маленькой, подвергшейся захвату страны и переделывает отцовскую фамилию Шульц на голландский манер – Схюлтс. Противоречивость, двойственность накладывают отпечаток и на понимание пасторально-идиллического комплекса, столкнувшегося с войной. Идиллическое связывается у Вестдейка с умиротворенным, спокойным. «Улица казалась мирной и тихой, улица в самом центре провинциального города, – идиллическое доказательство того, что в мире, разлетающемся на куски, жизнь тем не менее продолжается. Маркизы над витринами магазинов напоминали нарядные дамские шляпы старушек... на углу дежурили, по очереди выглядывая из-за дома, Эскенс и Схюлтс с револьверами наготове» [Вестдейк, 1973, с. 223].

Заключенный в тюрьму Схюлтс ожидает побоев и пыток, но в камере сохранялся относительно «тепличный» климат, и она кажется ему «идиллической». В то же время здесь тоже сходятся

крайности. Среди ночи увозили из тюрьмы евреев, видимо, целыми семьями. Схюлтс слышал, как плакали дети. «Словно ночные воры, изымали вахмистры евреев из идиллической тюрьмы; теперь их отправят прямо в газовые камеры в Польше или сначала перевести дух в Вестерборт» [Вестдейк, 1973, с. 302].

Пасторальное связывается с природным, сельским, простонародным. «На следующее утро после трагедии – пастораль: немецкий бог позаботился, видимо, о разнообразии репертуара: через полчаса после завтрака заскрежетала дверь и вошел новый персонаж пьесы, оказавшийся при ближайшем рассмотрении настоящим крестьянином в деревянных кломпах. Еще никогда не видел Схюлтс такой радостно-грубоатой и здоровой, такой лукавой и располагающей физиономии» [Вестдейк, 1973, с. 302]. Крестьянскому парню свойственны непосредственность и детскость. Сопряжение пасторального и сельского, наблюдающееся у Вестдейка, заставляет обратить особое внимание на важный сюжетный узел романа – пребывание нелегалов, которых опекал Схюлтс, на ферме в Хундерике. Здесь сошлись разные люди, укрываемые хозяевами по настоятельной просьбе священника: интеллигентный и состоятельный еврей Кохэн, три молодых человека, уклоняющихся от отправки в Германию на принудительные работы, и единственный участник Сопротивления, связанный с налетом на Бюро по выдаче продовольственных карточек, – Мертенс.

Тревожное, не исключающее опасностей, требующее тщательных мер предосторожности вынужденное пребывание нелегалов на ферме мало походит на пастораль и, действительно, может быть сопоставлено с нею скорее иронически. Печать миражности и обреченности нависает над этим местом, призванным быть приютом спасения. «Ферма уткнулась носом в дамбу, напоминая привязанное к железному кольцу животное, которое собираются зарезать... Каменная лестница с железными перильцами круто взбегала вверх, а тот, кто стоял вверху, мог глядеть на Хундерик, как на потонувший призрачный дом... Ощущению прозрачности фермы в какой-то мере способствовали и нарисованные белым на ставнях очертания песочных часов, похожие на таинственные кабалистические знаки» [Вестдейк, 1973, с. 49].

Сочетание натуралистичности и символичности характеризует описание фермы: отошавший жалкий скот, кое-где пасущийся и окруженный роями блестевших на солнце мух, залезавших жи-

вотным в ноздри, навоз и беспрестанно квохчущие куры – вот прелести сельской жизни. Здесь нет не то что идеализации, но и любования природой. «На земле распластались тени, ветер стих; в кухню потянуло запахом дегтя, помета и навоза, смешавшимся с ароматом диких роз. Внезапно в проеме двери появилась ручная ворона, черная и тихая, похожая на крохотного вестника смерти. Но никто на нее не смотрел» [Вестдейк, 1973, с. 57–58].

Кохэн ненавидит ферму, эту грязную дыру, похожую на тюрьму. «Хундерик был ему омерзителен больше, чем когда-либо; он рвался в Амстердам так, как никогда раньше...» [Вестдейк, 1973, с. 79]; «Приятно говорить о крови и почве: асфальт и амстердамское пиво – вот настоящая почва и кровь!» [Вестдейк, 1973, с. 76].

На ферме царит атмосфера взаимной недоброжелательности, раздражительности, ненависти. «Сколько мне стоит усилий, чтобы сдержаться и не наброситься на этих мужланов с кулаками» [Вестдейк, 1973, с. 178]. Это слова Кохэна, но и хозяева платят своим постояльцам тем же: «Эти нелегальные осточертели мне до смерти, – сказала фермерша, убирая грязные тарелки» [Вестдейк, 1973, с. 156]. Нет ни сочувствия, ни понимания как между членами фермерской семьи, так и между нелегалами. Дочь хозяина Хундерика – «сельская Венера» Мария лишена прелести, хотя чувственно притягательна: «...толстые губы почти всегда открытого рта говорили о чувственности и об отсутствии ума. Белобрысые ресницы придавали ее глазам сонное выражение» [Вестдейк, 1973, с. 52]. Нет ни намека на душевность и одухотворенность в существовании этих сельских обитателей, как нет и истинной любви, есть лишь удовлетворение грубой чувственности и расчетливость. Да и сама природа не безусловно прекрасна, ее причудливая игра может порождать отталкивающее уродство, воплощением которого сталаrepidодукция портрета Безобразной герцогини XIV в. Маргариты Карантской и Тирольской, висевшая в квартире Схюлтса и толкавшая его на раздумья о естестве и его искажениях, о слабости и силе, трусости и стойкости, добре и зле. Сам герой вынужден бороться с собственным страхом пыток, боли, способных исковеркать, изменить, искалечить природу, как калечит ее война. И лишь во сне видится ему Голландия в лице незамутненной пасторали: «Он понял, что сейчас наступит мир и что он там, где ему надлежало быть. Он находился под землей, и перед ним расстился луг,

на котором наконец показались мирно пасущиеся коровы. Луг был покрыт подобием низкой крыши, сплетенной из листьев или сосновых веток. Кроме коров, по нему бродили коричневые куры. Временами луг темнел от набегавшего облака, тогда ему казалось, что он в гроте и смотрит на море. Потом вдруг поднялась радуга, разрубленная пополам крышей из листьев. На фоне этих красок отчетливее вырисовывался пейзаж с фермами и дамбами вдали, шпилями церквей и мельницами, ивами и орешником, и ему стало ясно, что это – Голландия и что она никогда не бросит его в беде, как он не бросил ее» [Вестдейк, 1973, с. 293].

Итак, в обоих рассмотренных романах пастораль сталкивается с войной, идиллия – с героикой. В реалистическом повествовании это конфликтное соприкосновение не условно, хотя имеет символический план и подсвечено разнообразными литературно-культурными ассоциациями. В обоих произведениях возникает проблема антиидиллического: у Астафьева идиллия представлена в своем классическом выражении – как торжество природы и культуры, любви и одухотворенности, но в таком виде она несовместима с реальной жизнью; у Вестдейка сельская идиллия как бы вывернута наизнанку, оборачивается своей противоположностью. Оба художника показывают враждебность войны и пасторали, но у Астафьева война убивает пастораль, а у Вестдейка она ее искаляет, коверкает.

Список литературы

- Астафьев В. Повести и рассказы. – М.: Советский писатель, 1984. – 688 с.
- Вестдейк С. Пастораль сорок третьего года. Рассказы / Пер. с голландского. – М.: Прогресс, 1973. – 431 с.
- Гордеева Е.М. Пасторально-идиллическая традиция в русской прозе второй половины XX века. – Пермь: ПГГПУ, 2017. – 237 с.
- История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4 / Отв. ред. Виппер Ю.Д. – 688 с.
- Сидорин Ю. Предисловие // Вестдейк С. Пастораль сорок третьего года. Рассказы. – М.: Прогресс, 1973. – С. 5–17.
- Синило Г.В. Пастораль как жанр и мироучествование у поэтов Пегницкого пастушеского ордена // Пастораль как текст культуры: Теория. Топика. Синтез искусств: Сб. научн. тр. / Отв. ред. Саськова Т.В. – М.: МГОПУ им. Шолохова, 2005. – С. 26–44.

References

- Astaf'ev, V. (1984). *Povesti i rasskazy*. Moscow, Sovetskij pisatel'.
- Vestdijk, S. (1973). *Pastoral' sorok tret'ego goda. Rasskazy*. Moscow, Progress.
- Gordeeva, E.M. (2017). *Pastoral'no-idilicheskaya tradiciya v russkoj proze vtoroj poloviny XX veka*. Perm', PGGPU.
- Vipper, Yu.D. (Ed.). (1987). *Istoriya vsemirnoj literatury* (Vol. 4). Moscow, Nauka.
- Sidorin, Yu. (1973). Predislovie. In S. Vestdijk, *Pastoral' sorok tret'ego goda. Rasskazy* (pp. 5–17). Moscow, Progress.
- Sinilo, G.V. (2005). Pastoral' kak zhanr i mirochuvstvovanie u poetov Pegnickogo pastusheskogo ordena. In T.V. Saskova (Ed.), *Pastoral' kak tekst kul'tury: Teoriya Topika Sintez iskusstv. Sbornik nauchnyh trudov* (pp. 26–44). Moscow, MGOPU im. Sholohova.