

Правда жизни и язык искусства в рассказе В.М. Шукшина «Степкина любовь»¹

Цель исследования — на материале рассказа «Степкина любовь» выявить специфику поэтики раннего Шукшина. Путь Шукшина в большую литературу начинается после появления подборки из трех рассказов в № 3 журнала «Октябрь» за 1961 г. Рассказ «Степкина любовь» занимает в этом микроцикле особое место. В нем почти незаметно влияние принципов социалистического реализма, определивших особенности поэтики двух других рассказов — «Правда» и «Светлые души». Шукшин последовательно описывает два посещения главным героем рассказа спектаклей самодеятельного театра. В первом случае отношение Степана к театру неконвенционально: на сцене он видит не действующее лицо пьесы, а знакомого односельчанина. «Чудом» театр становится во втором эпизоде, когда герой за реальное и подлинное принимает то, что есть фикция. Но и в этом случае для Степки не существует так называемой четвертой стены — воображаемой перегородки, отделяющей сцену от зала. Любовь Степки вспыхивает в театре, после чего сама его жизнь становится продолжением спектакля. В рассказе «Степкина любовь» Шукшин не склонен излишне драматизировать ситуацию, но уже очень скоро точно такие же сюжетные коллизии будут решаться иначе. В повести-сказке «Точка зрения» событийная канва та же, что и в «Степкиной любви»: жениха, как будто бы любимого и желанного, заменяет в последний момент «непонятно кто». Только теперь назвать такое сватовство «идеальным выражением любви» вряд ли возможно.

Ключевые слова: В.М. Шукшин, поэтика, сюжет, конфликт, театральность, условность, игра, роль

The purpose of the study — using the material of the story “Stepka’s Love” to identify the specifics of the poetics of early Shukshin. Shukshin’s path to great literature begins after the appearance of a selection of three short stories in the third issue of the October magazine in 1961. The story “Stepka’s Love” occupies a special place in this microcycle. The influence of the principles of socialist realism, which determined the peculiarities of the poetics of the other two stories — “Pravda” and “Bright Souls”, is almost not noticeable in it. Shukshin consistently describes two visits by the main character of the story to performances of an amateur theater. In the first case, Stepan’s attitude to the theater is unconventional — on stage he sees not the actor of the play, but a familiar villager. The theater becomes a “miracle” in the second episode, when the hero takes what is fiction for real and authentic. But even in this case, there is no so-called “fourth wall” for Stepka, an imaginary partition separating the stage from the hall. Stepka’s love breaks out in the theater, after which his very life becomes a continuation of the play. In the story “Stepka’s Love”, Shukshin is not inclined to overly dramatize the situation, but very soon exactly the same plot collisions will be solved differently. In the fairy tale story “Point of View”, the event outline is the same as in “Stepka’s Love”: the groom, as if beloved and desired, is replaced at the last moment by “It is not clear who”. Only now it is hardly possible to call such a matchmaking an “ideal expression of love”.

Keywords: V.M. Shukshin, poetics, plot, conflict, theatricality, convention, play, role

Настоящим писательским дебютом Шукшина, вероятно, следует считать не столько рассказ «Двое на телеге» (1958), после появления которого последует трехлетняя пауза в публикациях, сколько подборку из трех рассказов в № 3 журнала «Октябрь» за 1961 г. Рассказ «Степкина любовь» занимает в этом микроцикле особое место. В нем почти незаметно влияние принципов социалистического реализма, определивших особенности поэтики двух других рассказов — «Правда» и «Светлые души». Более того, «Степкина любовь» на фоне последнего выглядит едва ли не как автопародия. В «Светлых душах» засорившийся карбюратор машины занимает все мысли Михайло Беспалова, на жену он обращает внимание в последнюю очередь. Степан Емельянов в начале рассказа — точная копия Михайлы. На красавицу Эллочку, которая сидит рядом с ним в кабине полуторки и то и дело прислоняется к нему, Степка даже не смотрит, предпочитая думать «об аккумуляторе (у него аккумулятор сел)» [1. Т. 1. С. 77]. Однако стоило ему поставить машину на ремонт, как он влюбился. В рамках соцреалистического канона такое развитие сюжета, разумеется, недопустимо.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>); Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Первоначальный вариант рассказа, носивший название «Опоздали», написан Шукшиным в начале 1960 г. и тогда же отправлен в журнал «Знамя». Хотя отзывы рецензентов были в целом положительные, решение о публикации редакция так и не приняла. Кое-какими секретами мастерства Шукшин, конечно, еще не овладел. Писатель Артем Анфиногенов упрекнул начинающего автора в незатейливости сюжетной схемы его рассказа:

Несколько фрагментарен («разбит на кадры», условно говоря) жизненный в своей психологической основе рассказ «Опоздали». Он не так юмористичен, как может показаться при первом взгляде на его бесхитростный сюжет: шофер Иван Новоскольцев влюбился в приехавшую из города учетчицу Лену; а когда Иван и его отец приходят к Лене свататься (Иван с нею толком даже незнаком, видел девушку всего два раза), Лена говорит, что она выходит замуж... По сути своей, это рассказ о сильном чувстве, захватившем глубокую, цельную натуру, которой пока еще не ведома культура выражения такого чувства... Вообще, душевная деликатность людей, их внутренняя чистота дороги и близки В. Шукшину (цит. по: [2. С. 431]).

Шукшин, судя по всему, учел критику. В окончательную версию рассказа он привнес элемент парадоксальности. Несмотря на наличие у Элочки жениха, сватовство Степки заканчивается успешно.

Второй раз рассказ «Степкина любовь» был напечатан в дебютном шукшинском сборнике «Сельские жители» (1963). Показательно, что среди 19 рассказов, вошедших в книгу, критики выделили именно его. В 1964 г. на страницах «Литературной России» (№ 25 от 19 июня и № 39 от 25 сентября) по поводу «Степкиной любви» развернулась полемика между Генрихом Митиным и Вадимом Кожиновым. Для Г. Митина такие произведения, как «Степкина любовь», — «это даже не рассказы, а то, что в живописи называют этюдами с натуры. Но этюды — это еще не картины» [3. С. 15]. Сущность подхода своего оппонента очень точно определил В. Кожинов: «На мой взгляд, критик вообще не анализирует рассказ как художественное произведение. Он разбирает его как некий очерк, как своего рода информацию о жизненном происшествии» [4. С. 19]. Методологические установки Г. Митина предопределили банальность его основного вывода: «Если верить <...> Василию Шукшину, есть еще у нас такие парни, которые ничем иным привлечь сердце девушки не умеют кроме... сватовства, осуществляемого с помощью отца. Опять же <...> есть у нас и такие еще девчата, которым ничего не нужно, кроме “предложения”» [3. С. 15].

Интерпретация «Степкиной любви» в статье В. Кожинова «Язык искусства» отличается гораздо большей основательностью и тонкостью по сравнению с анализом Г. Митина. «Я хочу сказать лишь одно, — подчеркнул литературовед, — в рассказе есть дыхание подлинного искусства» [4. С. 23]. Станислав Куняев в биографической книге «Вадим Кожинов» совершенно верно заметил: «По существу, он первый назвал Шукшина подлинным художником, написав, что его рассказ “принадлежит к настоящему искусству”» [5].

Как ни странно, Шукшину ближе точка зрения несправедливо критикующего его Г. Митина, а не благожелательно настроенного В. Кожинова. Об этом свидетельствует статья «Как я понимаю рассказ», написанная им для еженедельника «Литературная Россия» в качестве послесловия к полемике литературных критиков.

Но часто не понимается, по-моему, что писатель (рассказчик) — это обыкновенный человек, тот самый, который встретил на улице знакомого и захотел рассказать тот или иной случай из жизни. (Это другое дело — какой случай его поразил.) Всё просто [6. С. 366].

Похвала В. Кожинова могла, скорее всего, не обрадовать, а огорчить автора «Степкиной любви». Не только в начале 1960-х гг., но и много позже «дыхание подлинного искусства» для Шукшина — комплимент более чем сомнительный. Яркий эпизод, подтверждающий это, есть в воспоминаниях Сергея Бондарчука:

Он вообще очень остро воспринимал все связанное с его работой. Я понял это еще тогда, когда он ставил «Калину красную». Однажды мы смотрели материал его картины, и я в качестве одобрения сказал ему: «Это — искусство». Но Шукшина до крайности обидело слово «искусство», потому что оно звучало для него как «уход от жизни», а этого он не мог терпеть, всегда и во всем добиваясь подлинности. Тогда он даже заплакал от обиды и сказал мне: «Как ты можешь это говорить?..» [7. С. 194].

Рассказ «Степкина любовь», видимо, не случайно обратил на себя внимание критиков, ведь одной из главных в этом произведении становится эстетическая проблематика. Спор В. Кожина с Г. Митиным — это, по сути, выход во внетекстовую реальность того конфликта, который потенциально заявлен в рассказе.

Шукшин последовательно описывает два посещения главным героем рассказа спектаклей самодеятельного театра. В первом случае у Степана сохраняется «критическое отношение к персонажу» [8. С. 67]. Возникает ситуация, близкая брехтовскому «эффекту очуждения»:

Должны были играть свои, деревенские артисты. Степан очень любил, когда играли свои. Интересно. Знаешь человека вот с таких лет, приходишь в клуб, глядь — тот же Гришка Новоселов, скажем, бегаёт по сцене с бородой по пояс и орет дурным голосом: «Живьем тебя сгною, такой-сякой!..» Степан всегда хохотал в таких случаях, и на него всегда шикали соседи и говорили, что он не понимает, что к чему [1. Т. 1. С. 77].

Степан мог бы в свое оправдание сослаться на теорию «эпического театра», зритель которого должен следовать парадоксальному лозунгу «Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется» [8. С. 68]. Параллель с «эпическим театром», конечно же, чисто внешняя, т.к. в рассказе «эффект очуждения» лишается всякого содержательного, интеллектуального элемента, превращается, говоря словами Шукшина, в «фокус».

«Перестает быть фокусом, становится чудом» [6. С. 143] театр во втором эпизоде, когда герой «за реальное и подлинное» принимает «то, что есть фикция (вымысел)» [9. С. 118]. Неразличение театра и реальности доходит до крайней степени. Для Степки не существует так называемая четвертая стена — воображаемая прозрачная перегородка, «отделяющая сцену от зала» [Там же. С. 428]. Он даже собирается «поговорить с Васькой Семеновым, чтобы тот не особенно наигрывал в постановке» [1. Т. 1. С. 78]. По сути, Степка был готов сделаться еще одним персонажем той любовной драмы, которая разыгрывалась на сцене сельского клуба, «но вовремя одумался: это же не по правде у них. Люди засмеют» [Там же].

Степка ошибается дважды. Сначала он, как обычно, видит на сцене не действующее лицо пьесы, а знакомого односельчанина — «нахального парня Ваську Семенова, колхозного счетовода» [Там же]. Однако тут же полностью оказывается во власти «театральной иллюзии»:

В другое время Степан тут обязательно бы захохотал, но сейчас ему было не до смеха. <...>

Степан вцепился руками в край скамьи. Он знал, что этот Васька так просто не уйдет. И не успел он глазом моргнуть, не успел подумать, чем все это кончится, как счетоводишка ловко обнял девушку за плечи, чуть завалил на левую руку и поцеловал. Степан видел губы девушки после поцелуя — припухшие, чуточку влажные, приоткрытые. Они вздрагивали в стыдливой, счастливой улыбке. У Степана потемнело в глазах. Он встал и пошел из клуба.

На улице прислонился к столбу и долго не мог прийти в себя [Там же].

Трехдневные размышления привели Степку к выводу, что любовные отношения Васьки и Элочки несерьезны («не по правде»). Это не совсем так. Показательно появление в процитированном фрагменте «крупного плана», характерного для кинематографа и немыслимого в театре. Степан видит «губы девушки после поцелуя — припухшие, чуточку влажные, приоткрытые» [Там же]. По Шукшину, именно кино «располагает средствами, которые способны воссоздать почти безусловную правду жизни» [Там же. Т. 8. С. 170].

На театральных подмостках целоваться так естественно, как целуются герои, разумеется, не обязательно. Притворна ли их любовь или нет — вопрос открытый. Ответ на него зависит от системы

координат. В действительности, как окажется, любовь «учетчицы» Элочки и «счетовода» Васьки фальшивая, а в театральном пространстве всё «по правде».

При первой встрече красота целинщицы нисколько не трогает Степку; влюбляется он, только увидев ее на сцене, где Элочка изображает счастливую влюбленную:

Сел Степан поближе к сцене и стал смотреть. И видит: выходит на сцену та самая девушка, которую он подвез из города. Такая же красивая, только спокойная и какая-то очень важная: голова чуть откинута назад, русые косы по пояс, в красных сапожках. Ходит медленно, голову поворачивает медленно, а голос родной какой-то. Степан почему-то начал волноваться. Он узнал ее сразу. Только он не думал, что она такая красивая. То есть он знал, что она красивая, но не так [Там же. Т. 1. С. 78].

Не только голос девушки кажется теперь Степке «каким-то родным». И прическа, и жесты, и костюм актрисы — это составляющие расхожего образа русской красавицы. Правда, к реальности он не имеет никакого отношения. «Русые косы по пояс» Элочки не зря рифмуются с нелепой «бородой по пояс» Гришки Новоселова.

Настоящая Элочка чужая в мире алтайской деревни. Приехала она из далекого города Воронежа. Если в рассказе «Опоздали» Шукшин использовал очень распространенное имя Лена, то в «Степкиной любви» он, конечно, недаром поменял его на экзотическое Элла. В портрете героини акцент сделан на ее «зеленоватых, прозрачных глазах» [Там же. С. 77, 81]. Принято считать, что этот наиболее редкий цвет глаз — примета ведьмы. Так, у самой известной, пожалуй, в русской литературе ведьмы — красавицы Геллы из романа «Мастер и Маргарита» — «зеленые распутные глаза» [10. С. 198].

Шекспировский Яго лицемерно предостерегает Отелло: «Ревности остерегайтесь, / Зеленоглазой ведьмы, генерал, / Которая смеется над добычей» [11. С. 65]. Любовь Степки Емельянова парадоксально рождается как раз от такой «зеленоглазой ведьмы». Он переживает нечто подобное тому, что испытала героиня комедии Лопе де Вега «Собака на сене» графиня Диана: «И лишь когда она узнала, / Что он другую любит, ревность / Зажгла в ней и любовь и страсть». Понятно удивление ее возлюбленного Теодоро: «Я не слышал, чтобы любовь / Могла от ревности зажечься. / Родится ревность от любви» [12. С. 154].

Любовь Степки вспыхивает в театре, после чего сама его жизнь становится продолжением спектакля. Сцене сватовства, кульминационной в рассказе, также присуща некая театральность.

В. Кожин обнаружил в этом эпизоде «глубинный, сокровенный смысл»:

Степан идет, казалось бы, наиболее «непригодным» путем. Чтобы завоевать любовь, он обращается к древнему обычаю, который даже не связан с любовью в собственном смысле. И все же в художественном мире рассказа это сватовство предстает как своего рода идеальное выражение любви, тоски, отчаянной решимости и, главное, индивидуального характера Степана. <...>

И если внимательно вчитаться в рассказ, ясно, что любовь Степана возвращает ветхой форме обряда какую-то правду и своеобразное величие [4. С. 21–22].

С последним утверждением критика согласиться трудно, а у Шукшина высказывание В. Кожина о «ветхом обряде» наверняка вызвало бы возмущение. В статье «Монолог на лестнице» (1967) он напрямую сблизил традиционный свадебный ритуал с театром: «Ведь и старый обряд свадьбы — это тоже спектакль. А вот поди ж ты!.. Там — ничего, смешно, трогательно, забавно и, наконец, волнующе». Но городскую «показушную» свадьбу деревня вынести не может: «стыдно, тяжело» [6. С. 34].

«Спектакль», который разыгран героями «Степкиной любви» в горнице стариков Куксиных, забавным не назовешь. «Стыдно» и «нелегко» им всем [1. Т. 1. С. 81, 82].

В 1974 г. в беседе с корреспондентом газеты «Правда» Шукшин четко противопоставил кинематографический стиль игры актера театральному. Высоко оценив мастерство Инны

Чуриковой и Станислава Любина, Шукшин заметил, что даже в театре их манера игры остается кинематографической: «...негромкий голос, скупость и точность жестов, вообще стремление строить образ “внутренними” средствами. Они играют так, словно их снимают средним (по-ясным) планом, — и все доходит» [6. С. 213]. В том же интервью Шукшин нелестно отозвался о недавней постановке Марка Захарова в Театре им. Ленинского комсомола: «У Караченцова в спектакле “Тиль” темперамент в глотке. Это жаль. *Тише было бы громче*» [Там же. С. 216] (курсив мой. — А. К.).

Предубеждение Шукшина против театра в начале 1960-х гг. было еще сильнее, чем в 1970-х. Ему казалось, что театр «доживает дни, что его чрезмерная условность все же убьет его» [1. Т. 8. С. 171]. Выход из кризиса виделся Шукшину в воссоздании на сцене «безусловной правды жизни».

Руководитель драмкружка из раннего шукшинского рассказа «Артист Федор Грай» (1962) иронически уподоблен самому Станиславскому. Он произносит ставшую легендарной фразу основателя МХТ: «Не верю» [Там же. Т. 1. С. 110]. На самом деле превыше всего режиссер самодеятельного театра ценит утрированный жест, доводящий образ почти до шаржа: «Режиссер крутился волчком, метался по сцене, показывал, как надо играть тот или иной “художественный образ”» [Там же]. Его последнее наставление Федору Граю перед просмотром: «Умоляю: погромче. Больше ничего не требуется...» [Там же. С. 111]. Шукшин, конечно же, считает настоящим артистом кузнеца Федора Грая, который выходит на сцену с «неподдельной верой в происходящее», и именно поэтому реплики свои он произносил «так тихо, что даже первые ряды плохо слышали» [Там же. С. 109].

С персонажами рассказа «Степкина любовь» у руководителя драмкружка, в котором занимался Федор Грай, конфликта не возникло бы: «Бегает по сцене с бородой по пояс и орет дурным голосом» Гришка Новоселов; «очень важная» Эллочка «ходит медленно, голову поворачивает медленно»; во весь голос кричит о своей любви Васька Семенов: «Я не могу без тебя! — говорил этот дурак громко на весь зал» [Там же. С. 77, 78].

В быту участники самодеятельности ведут себя столь же театрально, как и на сцене. Приглашение Степке и его отцу присесть героиня зачем-то выкрикивает: «Садитесь, что вы стоите! — весело крикнула Эллочка» [Там же. С. 81]. Никак не выйдет из своего амплуа «нахального» героя-любownika Васька Семенов: «Поздно хватился, Степа, — громко сказал Васька»; «Может, мне лучше уйти? — громко спросил Васька» [Там же. С. 81, 82]. Признак театральности здесь — громко поданные реплики, причем «громкость» эта психологически мотивирована слабо.

«Естественный человек» Степка быстро усваивает такой тип поведения. Его реплика, «добивающая» соперника, с точки зрения автора, произнесена неуместно громко: «Я считаю, что да, — тоже громко сказал Степан. Он немного поторопился. Не надо бы так тоже» [Там же. С. 82].

Прощальные слова счетовода: «Эх, Степа, жалко мне тебя» [Там же] — можно, разумеется, объяснить обидой отвергнутого любownika. Однако герою, пожалуй, стоило бы отнестись к этому предупреждению со всей серьезностью.

Шукшин пока не склонен излишне драматизировать ситуацию, но уже очень скоро точно такие же сюжетные коллизии будут решаться иначе. Еще одним откликом на дискуссию о современном рассказе 1964 г. (главным образом на статьи Г. Митина) станет повесть-сказка «Точка зрения» (написана до 1967 г.), где «жизнь становится имитацией, дурным театром, где люди исполняют социальные роли. <...> Неорганичность жизни уподобляет ее балагану с плохими режиссерами и исполнителями» [13. С. 385].

В мире современной сказки событийная канва та же, что и в «Степкиной любви»: жениха, как будто бы любимого и желанного, заменяет в последний момент «непонятно кто». Только теперь назвать такое сватовство «идеальным выражением любви» вряд ли возможно.

Литература

1. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 9 т. Барнаул: Изд. дом «Барнаул», 2014.
2. Марьин Д.В. Комментарии // Собрание сочинений: в 9 т. / В.М. Шукшин. Т. 8: Публицистика. Письма. Рабочие записи. Барнаул: Изд. дом «Барнаул», 2014. С. 329–506.
3. Митин Г. Любви порывы // Литературная Россия. 1964. № 25 (19 июня). С. 14–15.
4. Кожин В.В. Язык искусства // Статьи о современной литературе / В.В. Кожин. М.: Советская Россия, 1990. С. 17–23.
5. Куняев С. Вадим Кожин // Наш современник. 2020. № 10. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=28349>.
6. Шукшин В.М. Вопросы самому себе. М.: Молодая гвардия, 1981. 256 с.
7. Бондарчук С. Первородство // О Шукшине: экран и жизнь. М.: Искусство, 1979. С. 191–211.
8. Брехт Б. Театр удовольствия или театр поучения? // Театр: пьесы, статьи, высказывания: в 5 т. / Б. Брехт. Т. 5: Теория эпического театра. М.: Искусство, 1965. С. 65–74.
9. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
10. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5: Мастер и Маргарита. Письма. М.: Худож. лит., 1990. 734 с.
11. Шекспир У. Отелло // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.: Интербук, 1996. С. 5–142.
12. Лопе де Вега. Собака на сене // Испанский театр. М.: Худож. лит., 1969. С. 131–260. (Б-ка всемирной литературы. Серия первая: Литература Древнего Востока, античного мира, Сред. веков, Возрождения, XVII и XVIII вв.; т. 39).
13. Рыбальченко Т.Л. Точка зрения // Шукшинская энциклопедия. Барнаул: Изд. дом «Барнаул», 2011. С. 384–388.



Куляпин Александр Иванович,
доктор филологических наук,
профессор кафедры литературы
Алтайский государственный педагогический университет;
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского

Kulyapin Alexander I.,
Doctor of Philology,
Professor of the Literature Department
Altai State Pedagogical University;
F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy

e-mail: iskander58@mail.ru
<https://orcid.org/000-0001-9673-3855>

References

1. Shukshin V.M. Sbranie sochinenii: v 9 t. Barnaul: Izd. dom "Barnaul", 2014.
2. Mar'in D.V. Kommentarii // Sbranie sochinenii: v 9 t. / V.M. Shukshin. T. 8: Publitsistika. Pis'ma. Rabochie zapisi. Barnaul: Izd. dom "Barnaul", 2014. S. 329–506.
3. Mitin G. Liubvi poryvy // Literaturnaia Rossiia. 1964. No. 25 (19 iunია). S. 14–15.
4. Kozhinov V.V. Iazyk iskusstva // Stat'i o sovremennoi literature / V.V. Kozhinov. Moscow: Sovetskaiia Rossiia, 1990. S. 17–23.
5. Kuniaev S. Vadim Kozhinov // Nash sovremennik. 2020. No. 10. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=28349>.
6. Shukshin V.M. Voprosy samomu sebe. Moscow: Molodaia gvardiia, 1981. 256 s.
7. Bondarchuk S. Pervorodstvo // O Shukshine: ekran i zhizn'. Moscow: Iskusstvo, 1979. S. 191–211.
8. Brekht B. Teatr udovol'stviia ili teatr poucheniia? // Teatr: p'esy, stat'i, vyskazyvaniia: v 5 t. / B. Brekht. T. 5: Teoriia epicheskogo teatra. Moscow: Iskusstvo, 1965. S. 65–74.
9. Pavi P. Slovar' teatra. Moscow: Progress, 1991. 504 s.
10. Bulgakov M.A. Sbranie sochinenii: v 5 t. T. 5: Master i Margarita. Pis'ma. Moscow: Khudozh. lit., 1990. 734 s.
11. Shakespeare W. Otello // Sbranie sochinenii: v 8 t. T. 6. Moscow: Interbuk, 1996. S. 5–142.
12. Lope de Vega. Sobaka na sene // Ispanskii teatr. Moscow: Khudozh. lit., 1969. S. 131–260. (B-ka vseмирnoi literatury. Seriia pervaia: Literatura Drevnego Vostoka, antichnogo mira, Sred. vekov, Vozrozhdeniia, XVII i XVIII vv.; t. 39).
13. Rybal'chenko T.L. Tochka zreniia // Shukshinskaia entsiklopediia. Barnaul: Izd. dom "Barnaul", 2011. S. 384–388.

