

В.В. Максимов

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

Типологические особенности военной прозы Э.Г. Казакевича

Аннотация: В статье представлен анализ семи военных произведений Э.Г. Казакевича. Уникальность позиции писателя определяется стратегией «художественного компромисса». Она проявляется в экспериментальном характере творчества, в трансформации жанровых форм (новеллы и повести), в уникальном образе героя-идеолога (Лубенцов), стремлении интегрировать достижения критического и социалистического реализмов.

The paper presents the results of the analysis of seven literary works by E. Kazakevich. The author's unique approach to the problem is determined by the strategy of «artistic compromise» which, in its turn, manifests itself via experiment as the leading artistic technique, transformation of genres (short stories and short novels), choosing a unique image of an ideologically-biased character (Lubentsov), and intention to integrate the achievements of the critical and the socialist realism.

Ключевые слова: эпика, нарратив, жанр, автор, герой, сюжет, композиция, образ, слово.

Epic, narrative, genre, author, hero, plot, composition, image, word.

УДК: 82.0

Контактная информация: Томск, пр. Ленина, 30. ТПУ, кафедра русского языка и литературы. Тел. (3822) 563406. E-mail: v_v_maksimov@rambler.ru.

В контексте современного литературоведения типологический подход приобретает все большую методологическую весомость и методическую привлекательность [Смирнов, 2000], что определяется двумя основными причинами. Во-первых, он позволяет преодолеть (нео)позитивистскую парадигму, ориентированную прежде всего на социо-историческую фактографию; во-вторых, он помогает отказаться от рецидивов эссеистического, свободно-интерпретационного стиля, репрезентирующего, главным образом, индивидуальность исследователя.

В сфере компетенций типологического подхода включаются объекты различного масштаба и уровня сложности – от поэтики отдельного произведения [Тюпа, 2001] до культурно-исторических тенденций мировой литературы [Бройтман, 2004]. В связи с этим одной из актуальных задач, влияющих на методологический статус типологического анализа, становится задача теоретико-литературного уточнения его возможностей и ограничений.

В рамках предлагаемой статьи эта задача рассматривается на материале военной прозы Э.Г. Казакевича, выявление своеобразия которой позволит определить уникальное место писателя в контексте литературной субтрадиции, посвященной теме Великой Отечественной войны. Основное положение, которое мы попытаемся доказать, заключается в том, что уникальность позиции Казакевича определяется стратегией компромисса, которая обнаруживается на всех уровнях его персональной художественной системы:

- по отношению к магистральной для 1940–50-х гг. литературной парадигме соцреализма,

- в характере жанровой динамики его военной прозы,
- в способах моделирования картины мира и образа воюющего человека,
- в ориентации на определенный тип событийности и идеологичности,
- в методах освоения «социального многоязычия и индивидуального разноречия» [Бахтин, 1975, с. 75–77] эпохи.

Как известно, Казакевич создал и опубликовал между 1946-м и 1960-м гг. семь произведений, посвященных военной теме¹. Если учитывать, что писатель при этом вел активную переписку, в том числе с начинающими авторами; разрабатывал параллельно ряд замыслов, которые остались не реализованными; отвлекался на ответственную ленинскую («Синяя тетрадь»); интенсивно работал над большой эпической книгой о полувековой истории страны от начала XX века до середины столетия, то соотношение 7 произведений / 14 лет свидетельствует о достаточно интенсивном темпе творческой деятельности.

Оригинальность Казакевича отчетливее всего проявляется на уровне его жанровой системы и ее динамики. Автор не ограничивался возможностями какой-то одной эпической формы и предпочел путь наиболее сложного развития, предполагающий освоение всей системы актуальных эпических жанров. В рамках такого выбора он двигался не по линии перехода от малых (рассказ и новелла) к средним (прежде всего повесть) и большим (эпопея и роман) форматам, сохраняющей последовательность и связность творческой практики, а по своей особой траектории.

То, что Казакевич в качестве дебютного выбрал жанр повести, было неслучайным обстоятельством. Дело в том, что этот жанр на протяжении фазы возникновения и становления литературной субтрадиции был доминирующим [Максимов, 2013б, с. 137–138]. С 1960-х гг. его заметно начинает теснить роман, но тем не менее повесть даже на фазах зрелого и позднего функционирования военнопорывательной традиции успешно конкурирует с романной формой. Такое положение дел являлось не только специфическим моментом 1940 – 2010-х гг., но в принципе отличало русскую эпiku от других национально-культурных изводов эпического творчества, начиная со «Слова о полку Игореве» [Бройтман, 1990] и такого уникального жанра древнерусской литературы, как «воинская повесть» [Трофимова, 2002].

В то же время характер освоения жанровых возможностей повести в творчестве Казакевича отличался рядом художественных новаций, особенно заметных на фоне ближайшего историко-литературного контекста. Оба произведения отличаются небольшим объемом, каждое из них не перешагивает рубежа 100 страниц, достаточно вспомнить, что такое знаковое произведение 1940-х гг., как «Повесть о настоящем человеке» Б.Н. Полевого приближается к объему стандартного романа. На языке современной нарратологии резкое сокращение «листажа текста» было связано не только с количественными параметрами, но определялось художественным позицией автора: оно свидетельствовало о принципе «сжатия» [Шмид, 2003, с. 166–167] фабульно-сюжетной сферы произведения и лаконизме самих рассказанных историй.

В повести 3 событийно-смысловая линия складывалась вокруг ситуации замены исходного имени главного героя Владимира Травкина на итоговое – «звезда», а следовательно, главным событием поэтической реальности оказывался не столько смелый рейд небольшой группы советских разведчиков по тылам неприятеля, сколько объединение двух природ, которые вечно конфликтуют в человеке:

¹ «Звезда» (1946, далее – З), «Двое в степи» (1948 – ДС), «Весна на Одере» (1949 – ВО), «Сердце друга» (1952 – СД), «Дом на площади» (1956 – ДП), «Старые знакомые» (1955 – СЗ), «При свете дня» (1960 – ПСД).

естественной, данной, земной и искусственной, создаваемой, космической [Максимов, 2013а, с. 112–113].

В повести *ДС* писатель впервые обратился к изображению самосознания воюющего человека, что было опережающим открытием в рамках раннего этапа рассматриваемой традиции. Здесь, наряду с новыми фабульными моментами (отсутствие интереса офицера к выполнению своих обязанностей, новое назначение, преступное невыполнение боевого приказа и т. п.), центральным событием остается то же приобретение героем нового статуса. Огарков не только восстанавливает отнятое у него после решения Трибунала семейно-родовое имя, но в ходе нравственных испытаний происходит высветление духовного облика молодого героя, «не сгоревшего» и не сломившегося [Максимов, 2011б, с. 124–125].

В каком-то смысле можно говорить о том, что две ранние повести Казакевича, несмотря на то, что они отличаются друг от друга по ситуациям, лицам и действиям, следует осмыслить как своеобразный цикл – повестной диптих. В связи с этим альтернативная оценка этих текстов критиками (восторженная по отношению к *З* и негативная по поводу *ДС*) больше свидетельствовала не о художественных недостатках произведений, а о неподготовленности самого контекста формирующейся традиции к неожиданным открытиям, которые не вписывались в стандарт соцреалистического письма и идеологии [Кларк, 2002].

Итак, обращение Э.Г. Казакевича к возможностям повести привело сначала к триумфальному успеху, затем – к рискованному провалу, который автору припомнили до середины 1950-х гг., что заставило писателя существенно переработать «степную» повесть, и только в таком виде она была переиздана через десятилетие.

Может быть, именно эта «рецептивная травма» заставила Казакевича в конце 1940-х гг. вплотную заняться романным замыслом. Второй этап творческой динамики писателя проходил в русле не только смены доминирующего жанра, но и по линии компромиссного перехода в магистральный контекст соцреализма, что обнаруживается прежде всего в области сюжетно-композиционных решений, предложенных автором в его первом романном опыте – *ВО*.

Действительно, изображение последней военной весны и событий победного мая в литературном контексте второй половины 1940-х гг. было обязательной и чуть ли не единственной темой. Сама социо-историческая ситуация влияла на выбор событийно-смысловой и оценивающе-идеологической перспективы произведений. Принимаясь за свою «весну», Казакевич учитывал наличный опыт беллетристических решений данной темы, но старался найти свой путь [Казакевич, 1990], в результате произведение получилось смешанным в художественном плане и стало компромиссным фактом творческой биографии писателя.

Как и прежде в повестях, в центре произведения находится один главный герой – майор Лубенцов, нетрудно заметить и повторение основного омнипоэтического приема: подчеркивание в семантике имени героя его природного, естественного начала («луб»). Безусловно, роман предполагал более обширную систему персонажей, но и здесь она была градуально и радиально сориентирована на образ идеального человека и воина, а каждый из персонажей оценивался в рамках этой диспозиции как приближающийся к идеальной мере или отдаляющийся к ее нижнему пределу. Все это было знакомо уже по дебютным повестям Казакевича и соответствовало основным художественным принципам ранней фазы традиции, и тем не менее оба романа писателя не являлись «разбухшими повестями», а относились к неканонической романной форме с ее установкой не на мир готовых значений, а на реальность формирующегося смыслового целого [Бахтин, 1975, с. 447–453].

При этом между двумя романами Казакевича, несмотря на то, что они были объединены автором в цикл, существовал ряд весомых художественных отличий. Так, первый роман в большей степени оформлялся на основе авантурного хроно-

топа, который восходил к пушкинскому опыту («Капитанская дочка») [Смирнов, 1973, с. 305–318], а следовательно, поэтическая реальность была связана с событийно-идеологической категорией «случайного», что определялось интересом к деятельности разведчиков, опасной и рискованной профессии.

В романе *ДП* изображается послевоенная ситуация: Лубенцов назначается комендантом небольшого немецкого городка, круг его обязанностей и деятельности заметно изменяется и расширяется – герой становится одновременно гарантом, организатором и создателем нового миропорядка и жизнеуклада на территории бывших врагов. Несмотря на то, что его деятельность регламентируется особыми документами, он каждый день сталкивается с огромным количеством ситуаций, в которых должен создавать новое на основе своего личного опыта. В его жизни и профессиональной работе нет зазора между идеей и действием, и в то же время сами теория и практика изображаются предельно конкретно и индивидуализировано.

То новое, что сумел найти и создать Казакевич, было связано с так называемым «героем-идеологом», оставшимся для русской литературы, начиная с эпохи Карамзина, одной из самых сложных художественных проблем, которую так и не удалось решить в рамках литературной парадигмы «эстетической креативности» (В.И. Тюпа), объединявшей устремления сентиментализма, романтизма и реализма.

Сложность пути, избранного Казакевичем, определялась еще и тем обстоятельством, что в качестве русского идеального героя в его романе выступает администратор, фигура, которая в русской словесности, начиная с Гоголя, через Салтыкова-Щедрина, Лескова, Достоевского, Толстого и заканчивая Чеховым, всегда вызывала саркастическое и сатирическое отношение художественного неприятия [Щеглов, 2009]. Казакевич нашел позитивную ипостась такого героя на материале не «мира», а «войны», но от этого его опыт не потерял своего актуального значения и для сегодняшнего времени. Только в этом направлении можно понять замечание самого писателя о том, что в рамках военной диалогии в образе Лубенцова он стремился объединить ипостаси воина, философа, человека и поэта [Казакевич, 1990].

В контексте разрастающейся романной диалогии Казакевич отвлекся на замысел большой повести *СД*, созданной в короткие сроки и существенно отличающейся от ранних повестей автора по целому ряду параметров.

1. Впервые писатель обращается к материалу, с которым его личный военно-профессиональный опыт [Воспоминания, 1984] не был связан никаким образом – жизни и деятельности военных моряков. Освоение этого материала происходило на фоне произведений уже признанных классиков данной темы и прежде всего Л. Соболева.

2. Достаточно экзотическим выглядел и перенос событий в Норвегию и на северный фронт (и флот), который долгое время не привлекал внимание писателей. Естественно, такое изменение тематических рамок и реалий предполагало от Казакевича уверенной и свободной ориентации в вопросах истории, культуры, быта, норвежцев.

3. Писатель затрагивает в этом произведении и еще одну опережающую свое время тему – тему возрождения в Европе реваншистских настроений, то есть обращает внимание читателей на то, что война продолжается в идеологической, более сложной и скрытой форме.

4. Введение в произведение мира «иных» (представителей иной культуры, истории, быта) позволило автору заменить двухпозиционный тип эпического конфликта (свои – чужие) трехпозиционным.

5. В центре его повести находится не один, а два героя [Максимов, 2011а], причем вторым организующим центром является героиня. До этого женские образы занимали в повествованиях писателя фоновое или факультативное место. Ис-

ключение делалось только для одной женской ипостаси – материнской, но это была черта, свойственная всей традиции военной эпике, которая репрезентировала материнский образ в родовой и символической перспективах («Родина-мать»). Особое положение героини последней повести подчеркивалось не только наличием у нее индивидуализированной биографии, отличающейся от фронтовой судьбы русской женщины вообще, но и обыгрыванием мотива символической регенерации – продолжение жизни героя после его смерти в облике сына. У Акимова и Ани рождается не сын, а дочь (в этом же ряду отказ героини продолжать семейную традицию врачей с последующим возвращением к этой династийной линии).

6. Наряду с батальными сценами внешнего военного противодействия, Казакевич в *СД* уделяет большое внимание внутреннему миру своих персонажей и взаимоотношениям между ними, которые часто обрываются, так как зависят от обстоятельств военного времени. Предметом нового интереса писателя становится «воспитание чувств» и «становление души». В связи с этим возникает необходимость разработки метода психологического анализа, задачи, которая оказалась для автора достаточно сложной проблемой, впрочем, таковой она была для многих писателей-фронтовиков.

Дело в том, что сфера мотивации сознания и поведения воюющего человека в эту эпоху ограничивалась устойчивым комплексом аспектов и даже их жесткой иерархией. Доминирующими были идеологические, затем морально-этические аспекты; подчиненную роль играли мотивировки, связанные с социокультурными, региональными, возрастными и даже гендерными факторами.

Область чувственного опыта, то есть мир переживаний, ощущений, интуиций, чувств, эмоций, аффектов, не обладала своей самостоятельной аспектированностью и, как правило, выступала в производной от других уровней, то есть в превращенной форме. Парадоксально, но художественно-психологические открытия военной прозы писателей XIX столетия (Пушкина, Лермонтова, Толстого) оказались на ранней фазе становления повествований о войне 1941-45 гг. не востребованными. Поэтому обращение Казакевича к данной «пропущенной возможности» явилось знаменательным историко-литературным фактом, однако в художественном плане оно явилось больше смелым экспериментом, чем надежным плацдармом и приобретением.

Что же помешало автору достичь здесь бесспорной основательности?

7. Наиболее уязвимым в повести оказался образ повествователя и тип повествующего слова (не рассказ о событиях, а событие самого рассказа). Различные социальные языки и речевые миры, которые в мирных ситуациях не соприкасались, оказались в рамках сложного конфликтного сопряжения и тоже своеобразной войны (бартовская метафора «войны языков» крайне уместна по отношению к развитым формам военной эпике, так как последняя изображает не только противостояние идей и людей, но и культур и языков).

По отношению к этой многомерной, риторической и стилистической ситуации писатели-фронтовики могли выбрать две крайние позиции. С одной стороны, установку на максимально точное воспроизведение фактографии языкового существования, с другой, – стремление символизировать и типологизировать разнообразие языковой реальности и создать на этой основе образ языка войны. Обе отмеченные тенденции на протяжении 1940 – 2010-х гг. постоянно оспаривали и сменяли друг друга. Так, на ранней фазе возникновения рассматриваемой литературной субтрадиции, доминирующей оказалась стратегия выравнивания образно-языкового поля. В лучшем случае авторы создавали стилизованные, сказовые образы речи героев и аналогичные сказово-стилизованные маски повествователей и рассказчиков [Дрозда, 1978]. Во всех этих случаях авторы осваивали исключительно «однаправленное и двуголосое слова», а открытие «разнонаправленного двухголосого» и «отраженного чужого слова» (пародийного, полемического, диалогического) [Бахтин, 1979, с. 231] станет уделом и заслугой писателей-

фронтовиков более позднего времени (с 1960-х гг.).

Позиция Казакевича в круге этих тенденций отличалась в основном установкой на книжное (стилизованное) и патетическое (высокое) слово. Кругозор его повествователя в *СД* не изменяется на протяжении всего произведения, повествователь постоянно выступает в роли комментатора ситуаций и событий и даже забегают вперед, как бы опасаясь неверного направления восприятия событий со стороны наррататора и читателя. Более того, в орбиту его монологизированной манеры вести рассказ именно так постепенно втягиваются кругозоры и речевые стили других персонажей. Здесь «эпическая граница между своей и чужой речью» [Тамарченко, 2001, с. 27] моделируется повествователем, который охватывает и полностью поглощает все остальные речевые позиции, по сути дела, сдерживая и возводя возможное разнообразие к одному стилю и единственному способу видения, осмысления и оценивания происходящего. Комментирование становится методом моделирования и интерпретации, что тоже соответствовало практики соцреалистического построения повествовательной перспективы, предполагающей монолитную и монологическую позицию автора.

Итак, средний период становления военной прозы Казакевича, хотя и проходил под знаком доминирования романной формы, включал в себя опыт трансформации канона уже освоенного жанра повести. Этот период существенно восстановил литературную репутацию писателя за счет его компромиссного перехода на территорию официальной словесности, но при этом в рамках каждого нового произведения автор продолжал смело экспериментировать с эпической формой.

В таком случае резкая смена жанрового амплуа писателя на переходе от зрелой к поздней и итоговой эпике выглядит вполне обоснованной – продолжение эксперимента. Кроме того, писатель неоднократно признавался, что подлинная природа его писательского дара связана с возможностями именно малой формы и еще точнее – с возможностями новеллы [Казакевич, 1978, с. 349], предполагавшей в качестве определяющего жанрового принципа резкий перелом в событийном движении, поддерживающийся таким же внезапным поворотом в самосознании героев, рассказчиков и читателей и позволяющий по-новому увидеть, осмыслить и оценить исходную сюжетную ситуацию.

Из двух небольших произведений второй половины 1950-х гг. этому принципу соответствует новелла *ПСД*, рассказ *СЗ* написан на основе не только художественных, но и очерково-публицистических установок писателя, и лежит на границах фикционального и фактуального. Что нового (а новелла, как известно, связана с идеей нового) появляется с этим произведением в творчестве Казакевича?

1. Прежде всего следует отметить объем произведения, который приближается больше к средней эпической форме, чем к малой. В отличие от коротких повестей, построенных на принципе сжатия рассказываемой истории, большая новелла предпочитает принцип «расширения» [Шмид, 2003, с. 166–167] событийного и идеологического аспектов повествования.

2. На всех уровнях нарративной структуры произведения обнаруживается удвоение: во временном ряду, включающем в себя ряд различных эпох, большее внимание уделяется двум ситуациям – военной и послевоенной (знакомство Слепцова с Нечаевым; приезд Слепцова к вдове Нечаева);

- на уровне пространственных решений ситуации приурочены к двум локусам – фронтовому и московскому;
- в системе персонажей особенно выделяются две фигуры, которые рассматриваются на фоне идеального эпического воина и человека – Нечаева;
- Нечаев, оказавшись на фронте, резко меняется, превращаясь из слабохарактерного штатского человека в смелого и мужественного командира полка;
- в событии рассказа, наряду с повествователем, появляется вторичный нарратор, герой-рассказчик, в роли которого выступает Слепцов.

3. Наконец удвоению подлежит и уровень символически-образных решений произведения, который располагается между семантикой «слепоты» и «света»:

Это все было настолько неожиданно, что у Слепцова зарябило в глазах [Казакевич];

Глядя исподлобья на Слепцова и отмечая про себя нежность слепцовского взгляда, Юра тем не менее не решился рассказать сибиряку о своей мечте, понимая, в сущности, что это детская мечта, слишком прекрасная, чтобы быть осуществимой [Там же];

В этот миг ресницы Нечаева вздрагивают и с трудом отлепляются от лица, Нечаев открывает свои большие глаза и взглядывает на Слепцова взглядом неторопливым, всевидящим и как бы очень успокоенным и довольным [Там же];

И, вспомнив слова капитана Нечаева о его двух окнах, Слепцов замотал головой, как лошадь, которую мучают слепцы, и больно закусил губу, чтобы не заплакать [Там же].

Новеллистический пуант определяет стратегию дегероизации, художественно воплощенную автором в проблематизации нарративной структуры канонического «военного произведения». Она проявляется в том, что, вводя фигуры персонажей, обладающих прозаическим (бытовым) кругозором, используя позиции ненадежного героя-рассказчика (Слепцов) и столь же ненадежных персонажей – слушателей, поставив в центр произведения образ Нечаева, балансирующий на границе героического и прозаического, писатель избежал соблазна использовать возможности аукториального повествования (то есть всеведение автора и завершенность героя), чем максимально активизировал сотворческую энергию читателя, которому предстояло лично понять смысл произведения, без готовых событийных схем и идеологических подсказок.

Созданная Э. Казакевичем нарративная модель военной новеллы окажется перспективной и будет использоваться в прозе таких разных писателей, как Б. Окуджава («Будь здоров, школяр!»), В. Кондратьев («Сашка»), К. Воробьев («Крик»), Д. Гранин («По ту сторону»).

Подводя итоги нашего исследования, определим общий характер жанровой динамики военной прозы Э.Г. Казакевича.

На наш взгляд, она не ложится в линейную схему последовательных этапов и связанных шагов творческой эволюции, так сказать, в логику художественной диалектики, с ее обязательным рядом: тезис (ранние повести) – антитезис (зрелые романы) – синтез (новеллистический исход-завершение).

В случае с Казакевичем более точным является видение жанровой динамики не по горизонтали (с координирующей категорией «художественного времени», в том числе и художественно-исторического), а по вертикали (с моделирующей категорией «художественного пространства», в том числе и художественно-духовного, между «звездой» и «светом дня»).

По сути дела, каждое произведение Казакевича было «опытом начал» и открывало новую альтернативную возможность жанрового движения военной прозы в условиях 1946 – 1960-х гг. Может быть, именно поэтому замысел большого эпического полотна остался незавершенным проектом, предпринятым не на своей, а на чужой территории.

Такой способ жанровой динамики был в рамках литературной традиции, посвященной теме Великой Отечественной войны, явлением действительно уникальным, обусловленным не только характером общих условий творческой деятельности писателей-фронтовиков, но способом эстетического мышления и худо-

жественным методом самого писателя.

Пожалуй, только еще один писатель, двигался в такой же системе координат, хотя и принадлежал к поздней фазе повествовательной традиции и постмодернистской парадигме. Речь идет об А. Азольском.

Но эта тема (Э. Казакевич – А. Азольский) должна стать темой отдельного типологического и интертекстуального исследования.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Бройтман С.Н. К вопросу о субъектно-образной структуре «Слова о полку Игореве» // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1990. Т. 44. С. 363–369.

Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературы: В 2-х тт. М., 2004. Т. 2.

Воспоминания о Эм. Казакевиче. / Сост. Г.О. Казакевич, Б.С. Рубен. М., 1984.

Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) // Russian Literature. North-Holland, 1994. XXXV. С. 287–548.

Казакевич Э.Г. Собр. соч.: В 3-х тт. М., 1986.

Казакевич Э.Г. Слушая время. Дневники. Записные книжки. Письма / Сост. Г.О. Казакевич. М., 1990.

Казакевич Э.Г. При свете дня [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.likebook.ru/books/view/131404/> (дата обращения: 02.04.2013).

Кларк К. Советский роман: история как ритуал / Пер. с англ.; под ред. М.А. Литовской. Екатеринбург, 2002.

Максимов В.В. Спектр нарративных форм военной повести второй половины XX в. // Narratorium. М., 2011а. № 1–2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027597> (дата обращения: 02.04.2013).

Максимов В.В. Повесть Э.Г. Казакевича «Двое в степи: фабула как нарратологическая проблема // Новый филологический вестник. М., 2011б. №4 (19). С. 121–130.

Максимов В.В. «Звезда» Э.Г. Казакевича: жанр, сюжет, герой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2013а. №1. С. 111–113.

Максимов В.В. Спектр жанровых тенденций военной повести второй половины XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2013б. № 2. С. 136–138.

Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1973. Т. XVII. С. 284–320.

Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. СПб., 2000.

Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь, 2001.

Трофимова Н.В. Поэтика и эволюция жанра древнерусской воинской повести: Автореф. дис.... д-ра. филол. н. М., 2002.

Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» Чехова). Тверь, 2001.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Щеглов Ю.К. К понятию административный роман (типологические заметки об «Иване Чонкине» В. Войновича) // Новое литературное обозрение. 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1572/1582/index.html> (дата обращения: 02.04.2013).