

ВИКТОР ЗДОЛЬНИКОВ

“ВАСИЛИЙ ТЁРКИН” — ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ

Жанровая специфика пяти поэм А. Т. Твардовского мало интересовала исследователей его творчества. Наиболее авторитетный из них — А. Македонов, — анализируя, например, военную поэму автора, использует набор из пяти эпитетов, а литературный энциклопедический словарь 1987 года называет её “лиро-эпической”. Наша цель — “приписать” поэму к более истинной, на наш взгляд, жанровой форме.

В восемнадцатом веке в русской литературе становится модным новый жанр — героическая поэма. Отечественный литературный процесс того столетия — это прямое или косвенное подражание, заимствование, перенесение на русскую почву опыта западноевропейской (французской особенно) литературы, в которой тогда господствовала эстетика классицизма, к “высоким” жанрам причислявшая героическую и/или эпическую поэму. В. К. Третьяковский весьма вольно обошёлся с романом Ф. Фенелона “Приключения Телемака”, представив его русским читателям в своём переводе как героическую поэму “Тилемахида”. Более того, он снабдил её издание небольшим теоретическим трактатом “Предызъяснение об ироической пииме”. А уж М. М. Хераскова мы вправе называть отцом оригинальной русской героической поэмы: он в отечественной истории находил “предмет” для неё, его “Россиада” была “образцовой” для своего времени.

Когда теоретики классицизма XVII–XVIII веков выделяли героическую поэму как “высокий” жанр и формулировали присущие ему типологические признаки, то ссылались они в своих обобщениях, прежде всего, на античные образцы. Позднейшие европейские опыты в этом жанре либо были ещё не известны исследователям, как, например, героический эпос Средневековья, либо служили дополнительным эмпирическим материалом, как поэмы Л. Аристо, Л. ди Камозанса, А. де Эрсильи, Т. Тассо.

Понятие “образцовый” в эстетике классицизма напрямую связывалось с её нормативной частью и означало следование “правилам”. В наиболее полном виде они изложены в трактате Н. Буало “Поэтическое искусство”, уже переведённом на русский язык к моменту рождения отечественных героических поэм. Так что в своём “Предызъяснении об ироической пииме” русский автор систематизировал её родовые признаки, адаптируя для читателей терминологию и правила французского теоретика.

Согласно этим правилам в переложении Третьяковского, темой героической поэмы должны быть важные события отечественной истории: “Эпопея

воспевают не личность, не героя, а великое деяние". На этой основе должен строиться "узел" (сюжет), от "завязания" до "развязания" действия. Эти же элементы, считает Тредиаковский, обязательны в каждом отдельном эпизоде поэмы. Что касается характеров, они должны быть строго выдержаны, до конца "не изменять своей сущности". Для мотивации поступков персонажей автор может использовать "чуждесты" (т. е. фантазию). Но как бы ни были они вымышлены, им следует всё же быть вероятными, "иметь вид истины", не выходить "за пределы естества".

"Правила" классицизма всегда требовали от автора придавать произведениям высокий общественный, гражданский пафос. Согласен с подобным требованием и Тредиаковский, но считает нужным подчеркнуть, что "нравочение не должно быть навязчивым". Другие правила – желательные, но, по его мнению, не обязательные к соблюдению в "ироической пииме" – касаются её композиционной структуры, стиля, языка, метрики стиха. Используя сравнительные приёмы анализа, попытаемся "протестировать" поэму А. Т. Твардовского "Василий Тёркин" на предмет её соответствия правилам классицизма, как они сложились в русской эстетической мысли восемнадцатого века и в художественной традиции жанра героической поэмы вообще.

Когда в начале XIX века классицизм был оттеснён на периферию литературного процесса, поэма как его любимое детище не была отправлена в небытие. Напротив, у романтиков она приобрела новое звучание, воспевая не "великое деяние", а "героя-бунтаря", утратив, правда, прежний эпический масштаб. В художественной практике реализма эпическое начало, традиционно характерное для героической поэмы, также сохранялось, но в жанре романа, который в эстетике классицизма считался жанром "низким". Отзвуки пристрастного интереса эстетики классицизма к жанровой природе произведения мы дважды находим ещё и в истории русской критики XIX века. Применительно к теме нашей статьи есть смысл о них напомнить.

Два произведения русской литературы XIX века вызвали у критиков-современников споры об их жанре, хотя эстетика реализма, в отличие от эстетики классицизма, вопросы жанровой идентификации отодвигала на второй план, предпочитая рассматривать "общую идею", "пафос" произведения. Первыми на критическом поприще вышли на обсуждение проблемы жанра журналы "Москвитянин" и "Отечественные записки" в 1842 году. Критик "Москвитянина" К. Аксаков в рецензии на первый том "Мёртвых душ" дерзнул сравнить их с гомеровским эпосом, чем вызвал острую реакцию критика "Отечественных записок" В. Белинского, который вдоволь поиронизировал, приводя в параллели гомеровским персонажам гоголевских: Ахиллесу – Чичикова, Аяксу – Собакевича, Парису – Манилова и т. д. И вынес следующий публицистический вердикт: "Тут нечего и упоминать о Гомере и Шекспире, <...> нечего и путать чужих в свои семейные тайны. "Мёртвые души" стоят "Илиады", но только для России: для всех же других стран их значение мертво и непонятно".

Среди прочих мотивов в подтексте этого аргумента слышится и явно самоуничижительное: куда уж нам, русским, тягаться с ними! Так завязалась полемика по поводу "Мёртвых душ", а точнее – их авторской номинации. Для цели нашей статьи она имеет не только сугубо исторический интерес. Дело в том, что после публицистических колкостей Белинского полемика была перенесена (по инициативе Аксакова) на художественно-эстетический уровень. И здесь у Аксакова обнаружилось более серьёзные резоны в пользу того, чтобы "Мёртвые души" именовать национальным эпосом. Критик "Москвитянина" сравнивал гомеровскую "Илиаду" с гоголевскими "Мёртвыми душами" с позиции, как он выразился, "акта творчества".

Возражая ему, Белинский использует аргумент весьма спорный: "Мерилом величия поэта принимается не акт творчества, а идея, общее". И далее конкретизирует это *общее*: "Там (в "Илиаде". – **В. З.**) пафос утверждения, здесь (в "Мёртвых душах". – **В. З.**) пафос отрицания". Так что по "акту творчества" они вообще несопоставимы. И в развитие этого тезиса добавляет, что "эпос нового мира", каковым ныне является роман, включает ещё и прозу жизни, "вошедшую в его содержание и чуждую древнеэллиническому эпосу". Аксаков, как истинный славянофил, видел в "Мёртвых душах" (и не без основания, на наш взгляд) национальный русский эпос подобным тому, каковым у греков является "Илиада". Белинский, сохранявший ещё остатки юношеского

преклонения перед “образцами”, античными и западноевропейскими, пиетета перед “Философией искусства” Ф. Шеллинга и философской критикой “архивных юношей”, отказывал поэме Гоголя в этой роли последним, тоже спорным, аргументом: “Но это сходство (с эпосом. — В. З.) уничтожается в “Мёртвых душах” уже тем, что они проникнуты насквозь юмором”.

Критики обменялись двумя “объяснениями на объяснения”, и, собственно, на этом полемика закончилась. Для современников Гоголя — вроде победой критика петербургского прогрессивного журнала над московским консервативным. И не удивительно: Виссарион Григорьевич был на пике славы критика прогрессивного западнического толка и превосходил талантом полемиста своего оппонента из лагеря славянофилов. Но спустя более полутора столетий мы можем судить об этой полемике более беспристрастно. Да, “акт творчества” у Аксакова — довольно расплывчатое понятие, но оно несомненно ближе к содержательной и эстетической составляющей в литературе, чем “пафос” или “идея”.

Итак, “проза жизни” и “юмор”, по Белинскому, противопоказаны эпосу. Хотя при внимательном чтении и у Гомера можно найти столь “низкие” для героического эпоса предметы и деяния. Достаточно прочесть хотя бы двадцать третью песнь “Илиады”, не говоря уже об “Одиссее”, где мелочи бытовые глядят почти с каждой страницы. Такой близорукости критика есть объяснение. Как теоретик натуральной школы, он в тех исторических условиях ратовал за “критический пафос”, за развенчание в литературе “отживших форм жизни” и хотел видеть в Гоголе знаменосца нового этапа в движении русской словесности.

Во второй половине века XIX Ап. Григорьев первым усомнился видеть в “Горе от ума” только лишь комедию в традиционном её понимании как жанра “низкого”, в соответствии с правилами классицизма написанную. Разность взглядов на жанровую природу “Горя от ума” в русской критике обозначилась не в полемике, а в статьях, мотивированных, как правило, либо первым бесцензурным изданием вещи Грибоедова (Ап. Григорьев), либо новой постановкой комедии в театре (И. А. Гончаров), либо столетним юбилеем её автора (М. О. Меньшиков). Первые двое “перекрестили” её в драму, третий — в трагедию.

Примечательная деталь: редкие случаи обращения критиков XIX века к проблеме жанра произведения связаны с одним его представителем, а именно с поэмой. Аксакова и Белинского к такому разговору “подталкивало” данное Гоголем имя своему детищу; авторов, писавших о “Горе от ума”, — намерение Грибоедова назвать свою вещь тоже поэмой, о чём он сообщал в частном письме.

На тогдашнем этапе развития русской эстетической мысли в области жанров выбор у них был невелик. Теорию изящной словесности и в лицее при Московском университете, и в Нежинском лицее студенты постигали по учебнику А. Ф. Мерзлякова “Краткая риторика или правила, относящиеся ко всем родам сочинений поэтических”, в котором автор объединял позитивные возможности и классицизма, и романтизма для создания “искренней гражданской поэзии”. Учебник этот издавался четырежды, последний раз в 1828 году. В табели о рангах литературных родов и жанров Мерзляков, следуя традиции классицизма, делил их на “высокие” — поэма, ода, баллада, трагедия — и “низкие” — комедия, басня, новелла, роман. Естественно, ни Александр Сергеевич, ни Николай Васильевич и сами не хотели зрелые свои произведения видеть в компании “низких” и тем более рекомендовать их в таком качестве читателям. . .

После необходимого отступления вернёмся в век двадцатый к “Василию Тёркину”. О “предмете” поэмы (согласно правилам) почвы для дискуссии вообще нет: Великая Отечественная война 1941–1945 годов была для народа судьбоносным испытанием, прочно вошедшим в его историческую память “великим деянием”. В соответствии с ним сюжетная канва “Тёркина” простирается от “рокового” сорок первого до “победоносного” сорок четвёртого годов. По масштабу и значимости описываемых событий даже самые ортодоксальные блюстители правил не могут отказать поэме в близком жанровом родстве именно с “Илиадой”.

В античной и более поздней традиции в героической поэме описанию событий и персонажей предшествует обязательный “зачин” — авторское изложение целей и задач предпринятых трудов. Хрестоматийное обращение автора

к богине, открывающее “Илиаду”, – это не только просьба благословить на поэтический труд. “Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына, // Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал: // Многие души могучие главных героев низринул // В мрачный Аид..”. Поставим рядом строки, открывающие “Одиссею”: “Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который, // Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен, // Много и сердцем скорбел на морях, о спасенье заботясь // Жизни своей и возврате в отчизну сопутников”. В них мы видим и обозначение “предмета”, и цель обращения к поэтическому его изображению, и, частично, авторскую оценку давно прошедших событий и их участников.

Гесиод свою эпическую поэму начинает уже не просьбой к музам, а почти призывом: “Вас, пиерийские Музы, дающие песнями славу, // Я призываю: воспойте родителя вашего Зевса!”. Древнеримский классик Вергилий немного меняет порядок зачина, начиная его с “предмета” своей “Энеиды”: “Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои – // Роком ведомый беглец – к берегам приплыл Лавинийским”. И только затем прибегает к традиционной просьбе:

“Муза, поведай о том, по какой оскорбилась причине // Так царица богов, что муж, благочестием славный, // Столько по воле её претерпел превратностей горьких”. Почитатель и ученик Вергилия, итальянский поэт Данте в “Божественной комедии” апеллирует сначала к обитательницам Парнаса: “О Музы, к вам я обращаюсь с воззванием: // О, благородный разум, гений свой // Запечатлей моим повествованием”. А к земной своей музе обращается тремя страницами ниже: “О Беатриче, помоги усилью // Того, который из любви к тебе // Возвысился над повседневной былью”.

В семнадцатом веке английский автор Дж. Мильтон в зачине своей эпической поэмы “Потерянный рай” объявляет сначала о “предмете” её, затем взывает о помощи: “О первом преслушанье, о плоде // Запретном, пагубном, что смерть принёс // И все невзгоды наши в этот мир, – // Пой, Муза горняя! Сойди с вершины... Я зову // Тебя оттуда в помощь”. Отец русской героической поэмы М. М. Херасков в зачине своей “Россиады” предельно кратко: он “поёт Россию <...> от варваров освобождённую...”, т. е. событие всенародно-исторического значения.

Следуя идущей от античности традиции, так же пафосно мог с полным правом представить читателям свою поэму “Василий Тёркин” русский поэт XX века. Тем более что и событие, ставшее “предметом” изображения, иного масштаба. А главное: все вышеназванные авторы создавали свои шедевры с некоей, разной величины, исторической дистанции. У Александра Трифоновича поэма рождается прямо в огне битвы и поэтому уже заслуживает эпитета “героическая”. Это поэтическая хроника вражеского нашествия, сопротивления ему, обращения его вспять, приведшего героя поэмы к стенам вражеской столицы.

Подобные обстоятельства, казалось бы, оправдывали (а может быть, и требовали) толику патетики, тех стилистических красот, что обязательно присутствуют в “зачинах” названных выше образцов жанра. Однако же Твардовский в “зачине” своей поэмы следует почти буквально совету теоретика: “Пусть начинается без хвастовства рассказ. // Пегаса оседлав, не оглушайте нас, // На лад торжественный заранее настроив: // Я ныне буду петь героя из героев!” И начинает поэму с вопроса о самых “низких” для традиционного эпоса вещах – о “доброй пище фронтовой”, о “шутке самой немудрой”, без которой на войне не прожить “одной минутки”. Прозаичнее некуда, особенно на фоне предшествовавших ему авторов эпических поэм, которые непременно ставили себе целью “петь”, “воспеть” избранный “предмет”. У русского поэта цель заявлена в ответе на вопрос: “Без чего на войне не прожить наверняка?” И звучит он достаточно категорично. Прожить нельзя на фронте “без правды сущей, // Правды, прямо в душу бьющей. // Да была б она погуще, // Как бы ни была горька”.

Такова творческая сверхзадача автора, и следует он ей неукоснительно в любой изображаемой ситуации, в любой отдельной главке, на разных уровнях поэтики текста. Но прежде всего и преимущественно – создавая характер главного персонажа. Он предстаёт перед читателем в разных ситуациях военного времени: на привале, когда “врёт весело и складно”, рассказывая о разных видах сабантуя; в госпитале, философствуя о наградах, мечтая, как зайвится он на вечерку после войны; на постое в доме старого солдата, когда

спорит с ним о преимуществах и недостатках валенок и сапог, отвечает на его вопрос о “простой штуке”; и когда утешает старого солдата, потерявшего кирсет с махоркой; и когда в санбате “отдыхает”, используя таким образом объявленный генералом недельный отпуск за сбитый из винтовки самолёт. Здесь он весельчак, балагур, шутник, оптимист, а ведь это происходит в первые два года войны, самые тяжёлые.

Читатель видит Тёркина и в самых трагических ситуациях любой войны: как отступали на восток, оставляя родную землю оккупантам; как выходили из окружения, гибли на переправе под огнём противника, в разведке за языком, в рукопашном поединке с немцем, в тяжелейших боях за населённый пункт Борки. Собственно боевых сюжетов о смертельной солдатской работе в поэме меньше, чем сюжетов о фронтовом быте, буднях. Но нет ни в тех, ни в других и налёта риторики, даже малой толики идеализации ни ситуаций, ни героя. Исследователь В. М. Акаткин справедливо подметил, когда писал применительно к творчеству раннего Твардовского о его “нарочитом натурализме”: “Твардовский намеренно удерживает себя на уровне бытовой достоверности... дабы не уйти в риторiku, не приукрасить реальных мук и тревог людей”. Автор писал так о поэме “Страна Муравия”; ещё большее подтверждение находит мысль эта в “Василии Тёркине”.

Война начала отсчёт четвёртого года, она повернула на Запад, и вот уже бьёт “Берлину у заставы судный час”. Вот сейчас бы “разойтись” балагуру и шутнику Тёркину. Но нет! Теперь у автора Тёркин уже другой: “любимец взводный в шутки не встrevал, // думой занятый своей”. Да и в самой поэме, вернее в пяти её последних сюжетах-главах всё трагичнее подтекст, физическое почти ощущение тяжелейшей ноши, возложенной на солдатские плечи – нравственного бремени возмездия: “Грозен час, страшна расплата // За миллионы душ и тел”, – когда солдат, исполняя долг расплаты, вынужден причинять страдания другим. Вот почему в победный этап войны Тёркин вступает “страдальчески счастливым”, более того – именно сейчас он впервые заплакал, что вообще разрушает традиционные требования поэтики классицизма к характеру эпического персонажа. Впрочем, у Гомера мститель, варварски жестокий Ахиллес, в финале поэмы тоже заплакал. Интуиция ли, художественный ли вкус подсказали древнегреческому барду закончить “Илиаду” не картиной жестокой расплаты за поруганную честь Эллады, о чём читаем у Вергилия в “Энеиде”, а трогательным сюжетом встречи Ахиллеса с отцом убитого им Гектора, троянским царём Приамом.

Не та ли “память жанра” (М. Бахтин) подсказала поэту двадцатого века закончить свою героическую поэму не торжеством победителей, не знаменем Победы над рейхстагом, что вполне соответствовало бы святой правоте Великой Отечественной. Вот бы сейчас и подняться можно до патетических высот справедливости. А поэма заканчивается самым бытовым событием – сценой в бане, нарочито почти натуралистичной. Поэт “ведёт речь похвальную бане”. Куда уж приземлённее и по лексике концовка. Здесь “голый люд” “кости прогrel”, “спины трёт”, “мозоли мочит”, “моет платочек носовой”, “надевает новые подштанники”. Какая благостная картинка, а ведь это мстители пришли, будем помнить, несущие, как обет, тяжёлое бремя возмездия.

Высокий этический пафос, свойственный эпосу по определению, благородство русского характера, ненавязчиво подчёркиваемое в каждом эпизоде поэмы, не позволили Твардовскому закончить свою героическую сагу победным апофеозом, неизбежно жестоком со стороны победителей. Ведь герой её пришёл на вражескую землю “двойною, тройною ношей нагружен”. Он и жертва, и освободитель, и мститель.

Первые две ипостаси героя художественно воплощены в главах “Про солдата-сироту” и “По дороге на Берлин”. Тёркина-мстителя мы не видим в поэме: русский поэт-эпик не опускается до ветхозаветного “око за око”. Вот почему финальный акт Великой Отечественной отражение нашёл не в поэме, а в двух стихотворениях, объединённых в цикл “Возмездие”, написанных осенью сорок четвёртого, когда кровавый вал войны выкатился за пределы наших границ. Структурно они не включены в поэму, но в морально-этическом аспекте общего её замысла несомненно завершают её.

Картины мщения в поэме нет; закономерный её финал допишет автор в “Возмездии”, где характер Тёркина представлен не в режиме прямого диалога. Это его внутренний монолог, оформленный как авторский текст: ведь

самому Тёркину органически не свойственна малейшая пафосность выражения. Но по сути эти два стихотворения есть диалоги Тёркина с вражеским солдатом, с немецкой матерью, исполненной скорбей от пришедшей на её порог войны. “Да, мы иных, чем ты, кровей, // Иных знамён солдаты, // И мы сегодня по твоей // Земле идём с расплатой... // И мы тревожим чуждый кров // Священной мести ради”... Да, месть жестока, беспощадна. Но за что мстит русский солдат? В “Возмездии” дан потрясающий перечень этих “за что”, объясняющий и почему Тёркин “тройною ношей нагружен”, и почему “места нет пощаде”. “И не у нас её проси, // Мы будем мёртвых глуше. // Проси у тех, чьи на Руси // Сгубил безвинно души. // Проси у тех, кого ты сжёл, // Зарыл в земле живыми // ... Проси у тех, кого раздел // В предсмертный час постылый. // Проси у девочки у той, // Что, в дула ружей глядя, // Спросила с детской простотой: // – Чулочки тоже, дядя? – // Проси пощады у неё, // А мы щадить не вправе”.

Этими обжигающими строками из “Возмездия” по сути и заканчивается эпос о Великой Отечественной, начатый “Василием Тёркиным”, хотя оно и не включено в композиционную структуру поэмы. Точно так и не иначе думал русский солдат, вступая на вражескую землю. Да сказать не мог: горло перехватывает от боли, и не слепой и безрассудной, а благородной ярости. Таков подлинно эпический размах и высокий этический пафос поэмы, созданной буквально в пламени тяжелейшей войны. Очевидно, что не случайно так мало писал о ней поэт в послевоенные годы, всего несколько стихотворений, в том числе и потрясающие “Я убит подо Ржевом” и “Жестокая память”. Тема исчерпана полностью, в пределах, по крайней мере, художественных возможностей жанра героической поэмы. Твардовский писал свою поэму, следуя, несомненно, идущей ещё от античности традиции содержательного и художественного построения героического эпоса, зафиксированного в эстетике классицизма как норма и обязательное правило для “жанров высоки”, к каковым относится и эпическая поэма. Русский поэт в веке двадцатом возродил в наиболее “чистом” виде героическую поэму, прародительницу всех последующих её модификаций, обогатив классический жанр новыми художественными открытиями. Связаны они, прежде всего, с тем, что в ней нет так называемого пафоса исторической дистанции, ведущей обычно к некоторой идеализации и изображаемых событий, и их участников.

Давний спор XIX века о жанре поэмы не нашёл завершения и поныне: роман как ведущий представитель эпического рода отвлёк силы теоретиков. И сейчас в литературном энциклопедическом словаре перечисляется с десятком жанровых разновидностей поэмы – от героической до лиро-эпической и дидактической. Собственно, не выработаны и критерии классификации столь многоликой жанровой формы эпического рода литературы. Жанровой специфике поэм Твардовского вообще и “Василия Тёркина”, в частности, явно недостаточно уделили внимания исследователи его творчества. А. Макадонов, анализируя её, использует следующие определения: “нового типа эпическая поэма”, “эпос бегущего дня”, “эпос народной битвы”, “новый небывалый в истории поэзии жанр”, “синтез героического и бытового”. Они имеют основания; но, на наш взгляд, термин “героическая поэма”, как его понимали теоретики классицизма, включает в себя все перечисленные выше характеристики. И “Василий Тёркин” может быть по праву удостоен этого звания. Автор воскресил в веке двадцатом жанрового первенца эпического рода литературы, классическим образцом которого считается “Илиада”. Его поэма с примыкающим к ней циклом “Возмездие” может быть заслуженно поставлена рядом с нею по масштабу и событий, нашедших в ней художественное воплощение, и характера главного героя – воина, защитника Отечества. Это действительно национальный героический эпос Великой Отечественной войны 1941–1945 годов. В славе и скорби первых послевоенных десятилетий современники, естественно, не могли заметить таких достоинств поэмы. Дети Тёркиных уже в веке XXI, слава Богу, начинают постигать новаторство и всю глубинную мощь поэтического гения её автора. Ст. Куняев, назвав “Василия Тёркина” наряду со “Страной Муравией” “великим эпосом современной русской литературы”, обозначил новый вектор исследований творчества А. Твардовского. И дал ответ на сетования поэта старшего поколения по поводу того, что якобы “промчался век эпических поэм”.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х томах / В. Г. Белинский – М., 1948. Т. 2.
2. “Век нынешний и век минувший...” Комедия А. С. Грибоедова “Горе от ума” в русской критике и литературоведении”. СПб, 2002.
3. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
4. Гомер. Илиада. Одиссея. БВЛ. М., 1967.
5. Гесиод. О происхождении богов. М., 1990.
6. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. БВЛ. М., 1971.
7. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. БВЛ. М., 1967.
8. Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. БВЛ. М., 1976.
9. Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957.
10. Твардовский А. Стихотворения. Поэмы / А. Т. Твардовский – БВЛ. М., 1972.
11. Акаткин В. М. Дорога и память. / В. М. Акаткин. – Воронеж, 1989.
12. Жаков А. Г. Современная советская поэма. / А. Г. Жаков – Минск, 198.1
13. Македонов А. Творческий путь Твардовского. Дома и дороги / А. Б. Македонов – М., 1981.
14. Куняев Ст. Ю. “И бездны мрачной на краю...” // Наш современник, №8, 2014. С. 15.
15. Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. М., 1956.