

УДК 821.161.1-1.09

## «Василий Тёркин» в контексте жанра. К 105-летию А.Т. Твардовского

Здольников В.В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет  
имени П.М. Машерова», Витебск

*Жанровой специфике поэм А.Т. Твардовского вообще и «Василия Тёркина» в частности явно недостаточно уделено внимания исследователи его творчества. Наиболее авторитетный из них А. Македонов, анализируя, например, военную поэму автора, приводит набор из пяти её определений, а «Литературный энциклопедический словарь» 1987 года называет её «лиро-эпической» [1].*

*Цель – «приписать» поэму к определённой жанровой форме, а именно: идентифицировать её как героический эпос Великой Отечественной.*

**Материал и методы.** *Объектом литературоведческого анализа в статье является поэма Твардовского «Василий Тёркин», созданная в огне войны, и примыкающий к ней хронологически и тематически цикл стихотворений «Возмездие». Используются аналитический и сравнительно-исторический методы исследования.*

**Результаты и их обсуждение.** *Твардовский писал свою поэму, несомненно следуя идущей ещё от античности традиции содержательного и художественного построения героического эпоса, зафиксированного в эстетике классицизма как норма и обязательное правило для «жанров высоких», к каковым относилась и эпическая поэма. Но русский поэт двадцатого века обогатил классический жанр новыми художественными открытиями, связанными прежде всего с тем, что в ней нет так называемого пафоса исторической дистанции. Ведущей обычно к некоторой идеализации изображаемых событий и их участников.*

**Заключение.** *В веке двадцатом Твардовский возродил в наиболее «чистом» виде, соответствующем строгим правилам эстетики классицизма, героическую поэму, прародительницу всех последующих модификаций её. Обогатив при этом жанр новыми художественными достоинствами.*

**Ключевые слова:** *эстетика классицизма, «высокий» жанр, героическая поэма, национальный эпос, литературно-художественная традиция, «память жанра».*

(Ученые записки. – 2015. – Том 19. – С. 147–153)

## «Vassily Terkin» in the Context of the Genre. On the Occasion of A.T. Tvardovski's 105<sup>th</sup> Anniversary

Zdolnikov V.V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P.M. Masherov», Vitebsk

*Genre specificity of A.T. Tvardovski's poems in general and «Vassily Terkin», in particular, was obviously paid little attention to by researchers of his work. Most prominent of them A. Makedonov, while analyzing, for example, the war poem by the author uses a set of its five definitions, while the Literature Encyclopedia Dictionary of 1987 calls it the lyrical and epic.*

*The purpose of the article is to «assign» the poet to a certain genre form, namely, to identify it as heroic epос of the Great Patriotic War.*

**Material and methods.** *The object of the literary studying in the article is Tvardovski's poem «Vassily Terkin», which was created in the fire of the War, as well as chronologically and thematically close to it cycle of poems «Revenge». Analytical as well as historical and comparative methods were used.*

**Findings and their discussion.** *Tvardovski wrote his poem, undoubtedly, following the antique tradition of content and artistic composition of heroic epос, which was fixed in the aesthetics of classicism as a norm and an obligatory rule for «high genres», to which the epic poem refers. At the same time, the XX century Russian poet enriched the classical genre with new artistic discoveries, which were connected, first of all, with the fact that it lacks the so called pathos of historical distance, which usually lead to some idealization of both described events and their participants.*

**Conclusion.** *In the XX century Tvardovski revived in the «pure» form, which corresponded to strict rules of the aesthetics of classicism, the heroic poem, which is the forefather of its all ensuing modifications. He enriched, thus, the genre with new artistic merits.*

**Key words:** *aesthetics of classicism, «higher» genre, heroic poem, national epос, literary and artistic tradition, «genre memory».*

(Scientific notes. – 2015. – Vol. 19. – P. 147–153)

Адрес для корреспонденции: e-mail: klit@vsu.by – В.В. Здольников

Восемнадцатом веке в русской литературе становится, условно говоря, модным новый для неё жанр – героическая поэма. Оговорка наша не случайна, ибо 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, 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» (1766). А уж М.М. Хераскова мы вправе называть отцом оригинальной русской героической поэмы: он в отечественной истории находил «предмет» для неё, его «Россиада» (1779) 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 для выводов, как поэмы Л. Ариосто, Л. ди Камонса, 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 типологические признаки, адаптируя для своих читателей терминологию и правила французского теоретика.

Согласно этим правилам, в переложении Третьяковского, темой героической поэмы должны быть важные события отечественной истории: «Эпопея воспевает не личность, не героя, а великое деяние». На этой основе должен строиться «узел» (сюжет), от «завязания» до «развязания» действия. Эти же элементы, считает Третьяковский, 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 «чудесности» (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 Третьяковский, но считает нужным подчеркнуть, что «нравоучение 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 и др.

Цель статьи – «приписать» поэму к определённой жанровой форме, а именно: идентифицировать её как героический эпос Великой Отечественной.

**Материал и методы.** Используя аналитический и сравнительно-исторический методы в литературоведении, компаративистские приёмы анализа, мы исследуем поэму А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» и прилегающий к ней по времени и тематике стихотворный цикл «Возмездие» на предмет их соответствия правилам классицизма, как они сформулированы в русской теоретической мысли восемнадцатого века, и художественной традиции жанра вообще.

**Результаты и их обсуждение.** Когда в начале XIX века классицизм окончательно отеснен с литературной арены, поэма как его любимое детище не была отправлена в небытие. Напротив, у романтиков она приобрела новое звучание, воспевая не «великое деяние», а «героя-бунтаря», но утратила прежний эпический масштаб. В художественной практике реализма эпическое начало, традиционно характерное для героической поэмы, также сохранялось, но в жанре романа, а сама поэма отеснена на литературную периферию. Отзвуки (всего лишь отзвуки) пристрастного интереса эстетики классицизма к жанровой природе произведения мы находим в истории русской критики XIX века дважды. 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 таковой классицизма вопросы

жанровой идентификации отодвигала на второй план, предпочитая рассматривать «общую идею», «пафос» произведения. Первыми на критическом поприще вышли на проблему 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 излишне полемическую реакцию критика «Отечественных записок» В. Белинского, который вдоволь поиронизировал, приводя в параллели гомеровским персонажам гоголевских: Ахиллесу – Чичикову, Аяксу – Собакевичу, Парису – Манилову и т.д. И следующий публицистический вердикт вынес: «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» [2, с. 300]. 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 теоретический 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». Короче, Аксаков как истинный славянофил, видел в «Мёртвых душах», и не без основания, на наш взгляд, национальный русский эпос подобно тому, каковым у греков является «Илиада». Белинский, сохранявший ещё остатки юношеского преклонения перед «образцами», античными и запад-

ноевропейскими, 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 насковью юмором» [2, с. 323–324]. Критики обменялись двумя «объяснениями на объяснения», и собственно полемика закончилась. Для её современников – вроде победой критика петербургского прогрессивного журнала над московским консервативным. И неудивительно: 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 Хомякова 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, противопоставлены 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 безцензурным изданием вещи Грибоедова (Ап. Григорьев, 1862), либо новой постановкой комедии в театре (И.А. Гончаров, 1872), либо столетним юбилеем её автора (М.О. Меншиков, 1895). Первые двое «перекрестили» её в драму, третий – в трагедию [3]. Примечательная деталь: редкие случаи обращения критиков XIX века к проблеме жанра произведения связаны с од-

ним понятием. 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 [3].

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 «победного» сорок пятого годов. По масштабу и значимости описываемых событий даже самые ортодоксальные блюстители правил не могут отказать поэме в близком жанровом родстве с самой «Илиадой».

Для 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 ахеенам тысячи бедствий соделал: // Многие души могучие главных героев низринул // В мрачный Аид...» [4, с. 23]. Поставим рядом строки, открывающие его «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» [4, с. 19]. 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!» [5, с. 169]. 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 пре-

вратностей горьких» [6, с. 123]. 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» [7, с. 84].

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» [8, с. 28]. Отец русской героической поэмы М.М. Херасков в зачине к своей «Россиаде» предельно краток: он «поёт Россию ... от варваров освобождённу...», 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, а также 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!”» [9, с. 88]. И начинает поэму с вопроса о самых «низких» для традиционного эпоса вещах – о «доброй пище фронтовой», о «шутке самой немудрёной», 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» [10, с. 310].

Такова творческая сверхзадача автора, и следует ей он неукоснительно в любой избораемой 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 заявится 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 кiset 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 первые два года войны, самые тяжелые.

Читатель видит Тёркина и в самых трагических ситуациях любой войны: как отступали на восток, оставляя родную землю оккупантам, как выходили из окружения, 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 риторику, не приукрасить реальных мук и тревог людей» [11, с. 44]. Ученый говорил 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 «разой-

тись» балагуру и шутнику Тёркину. Но нет; теперь у автора Тёркин уже другой: «любимец взводный в шутки не встречал, 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 впервые заплакал. Что вообще разрушает традиционные требования поэтики классицизма к характеру эпического персонажа. Впрочем, у Гомера 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 приземленнее и по лексике концовка. Здесь «голый люд» «кости прогрел», «спины трёт», «мозоли мочит», «моет платочек носовой», «надевает новые подштанники». Какая благодатная 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 жестоким 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 не в режиме прямого диалога представлен. 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» [10, с. 130]. Да месь 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 сжёг, // 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 в праве» [10, с. 131].

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 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.

**Заключение.** 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. А известный литературовед А. Аникст в эпическую поэзию внёс ещё две разновидности поэмы – естественную, органическую и искусственную, книжную. Собственно не выработаны и критерии классификации столь многоликой жанровой формы эпического рода литературы [12, с. 6]. Жанровой специфике поэм Твардовского вообще и «Василия Тёркина» в частности явно недостаточно уделили внимания исследователи его творчества. Наиболее авторитетный из них А. Македонов, анализируя, например, военную поэму автора, использует целый набор её определений: «нового типа эпическая поэма», «эпос бегущего дня», «эпос народной битвы», «новый небывалый в истории поэзии жанр», «синтез героического и бытового» [13, с. 224–229]. Эти определения имеют основания; но, на наш взгляд, термин «героический эпос», как его понимали теоретики классицизма, включает в себя все перечисленные выше. И «Василий Тёркин» может быть по праву удостоен этого звания. А. Твардовский возродил в наиболее «чистом» виде, соответствующем строгим правилам классицизма, героическую поэму, прародительницу всех последующих жанровых модификаций её. Автор воскресил в веке двадцатом жанрового первенца эпического рода литературы, классическим образцом которого считается «Илиада». Его поэма с примыкающими к ней несколькими стихотворениями 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 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 авто-

ра. С. Куняев, назвав «Василия Тёркина» наряду со «Страной Муравией» «великим эпосом современной русской литературы» [14], 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. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
2. Белинский, В.Г. Собр. соч.: в 3 т. / В.Г. Белинский. – М., 1948. – Т. 2.
3. «“Век нынешний и век минувший...”». Комедия А.С. Грибоедова “Горе от ума” в русской критике и литературоведении». – СПб., 2002.
4. Гомер. Илиада. Одиссея / Гомер. – М., 1967.
5. Гесиод. О происхождении богов / Гесиод. – М., 1990.
6. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Вергилий. – М., 1971.
7. Данте, А. Новая жизнь. Божественная комедия / А. Данте. – М., 1967.
8. Мильтон, Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец / Дж. Мильтон. – М., 1976.
9. Буало, Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. – М., 1957.
10. Твардовский, А. Стихотворения. Поэмы / А. Твардовский. – 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, 1981.
13. Македонов, А. Творческий путь Твардовского. Дома и дороги / А.Б. Македонов. – М., 1981.
14. Куняев, С.Ю. И бездны мрачной на краю... / С.Ю. Куняев // Наш современник. – 2014. – № 8. – С. 226.

*Поступила в редакцию 14.05.2015 г.*