

# ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ КАК КЛЮЧ К ВОСПРИЯТИЮ РУССКОЙ КЛАССИКИ (образ Чацкого)

*Николай Михайлович Фортунатов, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Института филологии и журналистики Нижегородского государственного научно-исследовательского университета им. Н.И. Лобачевского*

*Вера Алексеевна Фортунатова, доктор филологических наук, профессор кафедры культуры и психологии предпринимательства Института экономики и предпринимательства Нижегородского государственного научно-исследовательского университета им. Н.И. Лобачевского*

• литература • Грибоедов • гуманитарное пространство классики • «шаблон – эталон – идеал» • «литературная археология» • рекодирование литературной информации, классический образ

Образовательный редукционизм сегодня, вызванный необходимостью решать сложные задачи школы в короткий срок и с максимальной эффективностью, привёл к обеднению потенциала смыслов изучаемого материала. При этом произошло сужение гуманитарного пространства классики, сопровождаемое постепенной аннигиляцией её в сознании воспринимающих. Платонизм, например, как философия противопоставления чувственному миру сверхчувственного, представляется молодому современнику неактуальным и малопонятным, а определение «платоническая любовь», напротив, известно практически каждому и определяется лишь как «любовь без секса».

Герой Софокла царь Эдип уже не воспринимается как человек, осознавший свою вину и казнящий себя за неё, но только сквозь призму фрейдистского понятия «эдипов комплекс».

Сходный синдром сопровождает и шедевры русской литературной классики. Гениальное творение А.С. Грибоедова «Горе от ума» сопровождается устойчивые клише интерпретаций: «крепостная Россия», «фамусовская Москва», «неравная битва с общественным злом» [1, с. 47] и т.д.

Психология образного восприятия оказалась призванной для educational psychology,

учитывающей особенности возрастных психологических новообразований при работе с духовно-умственным материалом. В интерпретациях литературного героя соединяются, как и в социокультурном генезисе реальной личности, разнообразные шаблоны и эталоны [2, с. 7]. Можно ли в принципе считать литературного персонажа эталоном? Путаница в ответах возникает из-за подмены понятий «эталон» и «идеал». В цепочке прочтений «шаблон – эталон – идеал» заложены очень несходные интенции. Шаблон – это инерционная форма интерпретации, повторение сказанного и, в конечном счёте, отсутствие смыслового обогащения. Эталон представляет собой среднюю позицию, объединяющую индивидуальное сознание и ступень общечеловеческого развития. Такой подход объясняет объективные следы культурной наследственности, которые оставляет классика в сознании современника. Следует только подчеркнуть, что эталон вовсе не означает образец, это скорее – матрица, парадигма для формирования человеческого духа. Чацкий в восприятии современника должен предстать не только объектом познания, разыгрывания, установления дистанции, но и концентратом необходимого опыта, сжатым продуктом литературной генетики.

Идеал – вид абстракции, определяемый типом общественной идеологии. Герой Грибоедова Чацкий может, как уже упоминалось,

восприниматься то как борец с крепостным правом, то как анархист, восставший против «вся и всех», то как «дитя эпохи» и т.д.

В настоящем исследовании предлагается «размещение» Чацкого в истории мировой литературы, в отечественном пространстве идей и образов, в эмпирической реальности актуального бытия, наконец, в структуре грибоедовского текста. Эти маршруты, разумеется, здесь будут лишь намечены, чтобы выявить многообразие прочтений героя, которого сегодня готовы опрометчиво «списать в тираж» из-за нарушения общих семантических и эстетических связей между прошлым и настоящим.

В «литературной археологии» (понятие, которое постепенно вытесняет традиционно единственный и неоспоримый ракурс восприятия – историю литературы) само классическое произведение будет свёрнуто в «ярлык» или метафору [3], и от «Анны Карениной» останется только то, что её героиня гибнет под колёсами поезда; от «Войны и мира» – дубина народной войны и Бородинское сражение, но не как художественные картины, а скорее как исторические факты, которыми воспользовался писатель; от Достоевского – «наполеоновская формула» в трактовке Раскольникова («тварь ли я дрожащая, или право имею»); от Чехова – «фруктовые метафоры»: крыжовник и вишнёвый сад как предел мечтаний его героев; несчастный же Илья Ильич Обломов до такой степени сросся со своим злополучным халатом, что стал его неотъемлемой частью, своего рода синекдохой.

Один из выходов за пределы затверженной, скучной догматики, рождённой разговорами *по поводу* литературы, потому что сама она остаётся в стороне, заключается в том, чтобы приняться за конкретный анализ художественной ткани произведения, воспринимаемой читателями и рождающей в них из-за специфики своей организации, притом в каждом по-своему, ответную реакцию мысли и чувства.

Эвристическая ценность актуализирующего подхода к тексту литературной классики заключается в его наполнении содержанием/переживанием читателя. Однако возрождение личностного фактора в освоении литературы является сложной методологи-

ческой задачей, для решения которой сегодня объединяются литературоведы с философами, социологами, культурологами и психологами. Подошло время, чтобы попытаться найти такой подход к классическим текстам, который смог бы скорректировать наши эмоции, пристрастия, устойчивые представления, даже предубеждения, каких накопилось немало.

«Горе от ума» открывает возможности именно для такого анализа. Если это гениальная комедия, а это, бесспорно, так, то она должна держать в своих лабиринтах напряжённое читательское внимание или внимание зрителей хотя бы из-за двух положений. Во-первых, в ней должна осуществляться энергия её центрального героя, его развитие, проявление его психологии, как комического персонажа, о чём литературная критика совершенно забывает, толкуя о передовых идеях Чацкого, о его протесте, о его спорах с обществом. Во-вторых, в той же мере важно, как построена драматургия замысла комедии, потому что она содержит в себе собственный интерес, достаточный для того, чтобы вызвать интерес читателя и зрителя.

Актуализация обычно ставит своей целью приспособить нечто известное к условиям текущего момента. Её ещё иногда называют «осовремениванием», и здесь прочно закрепилась нынешняя сценография, ориентированная на модерн и постмодерн. Исходным моментом этого процесса является осознание и выявление потенциала того объекта, которому предстоит актуализироваться волей режиссёра, интерпретатора, педагога и других участников процесса трансляции устойчивого смысла в современную обстановку, в пространство новых смыслов и ценностей.

Комедия А.Н. Грибоедова «Горе от ума» потому и называется «комедией», поскольку в ней всё заканчивается благополучно. Чацкий возвращается в своё исходное состояние странничества, столь излюбленное для молодых людей его времени, имеющих для этого досуг и доход.

В мировой классике есть ещё одна «Комедия», которую впоследствии определяют «Божественной». Данте назвал так свою поэму, потому что его «путешествие» через

Ад заканчивается также вполне спокойно. Он встречает свою возлюбленную в Раю, это и даёт право поэту назвать своё зрелище «комедией».

Творение Грибоедова построено на гривуазной коллизии, которая возникает в семье немолодого вдовца, имеющего взрослую дочь «на выданье». Этот ракурс позволяет поставить комедию «Горе от ума» с её сочным русским колоритом в контекст европейской литературной традиции. В Европе как раз в это время «эпоха современности» наступает на «классическую эпоху». Грибоедовский текст возник в период распространения откликов на французский роман Бенжамена Констана «Адольф», первого в ряду «сынов века». Это произведение было написано в 1807 году, но первое лондонское издание появилось лишь в 1815 году. Русский перевод П.А. Вяземского вышел в 1829 году [4]. К этому времени роман был творчески ассимилирован и Грибоедовым, и Пушкиным, а позднее и Лермонтовым. Об идеологическом воздействии Б. Констана на Пушкина писала Анна Ахматова, она же ссылаясь и на своих предшественников в разработке этой проблемы [5].

Однако Грибоедов в этом контексте не упоминается, хотя родство его героя с Адольфом очевидно не только в парафразной переключке ряда сцен (например: «И день, и ночь по снеговой пустыне, // Спешу к вам, голову сломя. // И как вас нахожу? в каком-то строгом чине! // Вот полчаса холодности терплю!»), но и в самом существе образа. В предисловии к своему переводу П. Вяземский указал: «Автор так верно обозначил нам с одной точки зрения характеристические черты Адольфа, что, применяя их к другим обстоятельствам, к другому возрасту, мы легко выкладываем мысленно весь жребий его, на какую сцену действия ни был бы он кинут. Вследствие того, можно бы (разумеется, с дарованием Б. Констана) написать ещё несколько Адольфов в разных периодах и соображениях жизни, подобно портретам одного же лица в разных летах и костюмах» [4]. Кстати, он же многозначительно заметил по поводу судьбы героя: «Адольф в прошлом столетии был бы просто безумец, которому никто бы не сочувствовал, загадка, которую никакой психолог не дал бы себе труда разгадывать».

Такой «безумец», действительно, уже был создан гением И.В. Гёте, который за пятьдесят лет до «Горя от ума» создал своего «Вертера» с его страданиями, столь близкими французскому Адольфу и русскому Александру Андреевичу Чацкому. Анафорическое совпадение имён здесь не случайность, но индексальное указание на текст, с которым у русской комедии сформировались отношения смысловой смежности. Рекодирование литературной информации означает извлечение культурного кода и превращение его в реального индивида, который активизирует новые коды уже в читателе.

Чацкий – совершенно необычный персонаж. Он всегда остаётся неизменным, и в то же время всякий раз даёт толчок, динамику, развитие комедийному сюжету. Да и сам он, строго говоря, имеет все основания восприниматься как комедийное лицо, поскольку не готов вести себя в непредсказуемых ситуациях и сразу начинает «заводиться». Современных его сверстников подкупает апломб этого героя. Юноша демонстративно идёт напролом со своим мнением по каждому поводу, не понимая собственной бестактности. Нагнетающий истерию проповедник, он не замечает реакции окружающих. Поэтому приговор «безумец» действует на него так же, как «нелюбим». Грибоедов создал портрет героя своего времени, у которого личностная гиперактивность входит в конфликт с его собственной экзистенциальной заброшенностью сироты, странника, парии.

Вернувшись в Москву, он начинает с того, чем когда-то кончил, отправившись путешествовать: с горячих обличений, с критики общества, с отрицания давно и прочно укоренившихся предрассудков. Но, почувствовав неладное в отношении к себе Софьи, её холодность и равнодушие, превращается вдруг в прилежного детектива, пытаясь понять, кем она увлечена.

Образ времени является смыслообразующим для комедии Грибоедова. Она открывается игрой с часами, которую затевает Лиза, чтобы поторопить свою госпожу, забывшую о времени на своём тайном от отца свидании. Софья постоянно спрашивает: «Который час?», и Лиза решается перевести стрелки. За этим занятием её и застаёт

Фамусов. Реплика «Сама часы заводишь» имеет прямой и многозначительный характер, то есть указывает не только на действия героини, но и на её стремление поднять шум, спровоцировать скандал, хотя всё можно сделать «по-тихому». Отсюда ещё – «На весь квартал симфонию гремишь».

Избрав часы как вещественный образ не только времени, но и пространства, Грибоедов стремится вывести его то на первый план, то на второй, а к финалу этот образ дематериализуется, теряет свою символичность под давлением происходящих событий. Время становится условным, однако сам автор посвящён в «тайну своего времени».

Его герой жалуется, что в Москве за три года его отсутствия ничего не изменилось, хотя сам он только что приехал. Он «хотел объехать целый свет – и не объехал сотой доли».

Поэтика комедии, бесспорно, архаична в том смысле, что в ней исключительно чётко выдержаны все три единства классицизма: места, времени и действия. Однако единство места (всё происходит в доме Фамусова), как и единство времени (не прошло и суток, когда Чацкий ранним утром появился здесь, а финальные сцены происходят в ночи) оказываются разорванными, едва ли не уничтоженными монологами самого Чацкого и его постоянными «перебранками» с Фамусовым. События происходят (или могут происходить, по предположению Чацкого или его оппонента) то в Москве с её «дистанциями громадного размера», как уточняет Скалозуб, то в саратовской глуши, то в деревенском захолустье: в доме помещика, на птичьём или скотном дворе, куда отправлены по воле крепостника недавние музыканты, актёры или камеристки светских барышень. Да и сам Чацкий привёз с собой впечатления трёхлетнего блуждания по всей Европе, что становится темой его разговоров, неизмеримо расширяя пространство действия комедии. Но и единство времени точно так же нарушено. Оно не занимает автора, и он даёт полную свободу Чацкому в его постоянных перемещениях из настоящего в прошлое, из близкого прошлого в далёкую старину или совсем уж в стародавние времена.

Молчалин опрометчиво сразу же отброшен как соперник, в первом же упоминании: он представляется слишком ничтожным (действие I, явление 6). Это мнение высказано Чацким так резко, так определённо («Что я Молчалина глупее? Где он, кстати / Ещё ли не сломил безмолвия печати?.. / А впрочем, он дойдёт до степеней известных, / Ведь нынче любят бессловесных»), что таким и остаётся для него до самой развязки. Он простодушно не замечает, что эта безжалостная (и совершенно верная) характеристика Молчалина вызвала негодование Софьи, и она впоследствии, когда наступит срок, отомстит за неё Чацкому. Действие комедии сразу же получает двойной импульс для развития: предчувствия Чацкого в том, что Софья увлечена кем-то другим, и попытка Софьи скрыть своё отношение к Молчалину. Если бы Чацкий был чуть проницательнее, он вскоре догадался бы об истине, настолько выразителен был эпизод (действие II, явление 6) падения Молчалина с лошади, смятение Софьи, её отчаяние, её обморок; но и здесь ей удаётся обмануть его, хотя он, кажется, начеку и внимательно наблюдает за ней и Молчалиным.

Остаётся Скалозуб. Судя по репликам, Фамусов считает его выгодной партией для Софьи, и Чацкий, «садясь в сторонке» (авторская ремарка), начинает изучать ещё одного, на этот раз воображаемого, соперника. Но нет, он для неё глуповат, туп, однообразен и скучен с его постоянными разговорами о службе и о том, где и как награждать братья.

Однако при всём своём уме и цепкости аналитического взгляда Чацкий то и дело попадает в положение комического простака, не видящего того, что творится рядом с ним. Он ослеплён своим чувством к Софье до такой степени, что миражи, которые рисует его воображение, принимаются им за реальность. Даже там, где отношение Софьи к нему, её откровенное равнодушие, плохо скрываема враждебность очевидны и бросаются в глаза, он этого не чувствует и продолжает свои навязчивые преследования.

Единство действия комедии высказано Грибоедовым в заострённой парадоксальности поступков его героя. Только в самый последний момент, уже перед занавесом, Чацкий, наконец, понимает, что происходит, и то не

при помощи своей пронизательности, которой он порой совершенно лишён в обычных житейских ситуациях, а всего лишь благодаря стечению обстоятельств. Развязка происходит не по чьей-то целенаправленной воле, а случайно: Чацкий оказался в нужном месте в нужное время, между комнатами Софьи и Молчалина, и стал свидетелем сцены последнего их скандального свидания, которой и заканчивается комедия. Но на всём её протяжении, не нарушив ни разу добровольно взятого на себя амплу любовника-простака, он выдержал свою сомнительную роль от начала и до конца. Не будь этого, комедия рассыпалась бы, как карточный домик, превратившись в ряд бытовых сцен. Ума герою не занимать, но, согласно комедийному действию, у него, и в самом деле, ум с сердцем не в ладу; сердце же оказывается плохим советчиком и то и дело ставит его в нелепые положения, но при этом, что едва ли не важнее всего, сохраняет целостность единства действия благодаря странностям его поступков.

Другой источник эмоционального напряжения – Софья. Она тоже занимает в пьесе центральную драматургическую позицию, но не как комедийный – по мотивам своих побуждений – персонаж. Это поток мыслей, чувств, поступков, возникающий в виде встречного напора, который должен противостоять Чацкому. Все силы её брошены на то, чтобы защитить Молчалина от нападков Чацкого и от душевной травмы, которую они могут нанести Молчалину. Как и у Чацкого, это сквозная линия развития действия. «Не человек! Змея!» – бросает она реплику в сторону при первом же выпаде Чацкого против Молчалина. Это сквозная линия её поступков. Первая же безжалостная (и совершенно справедливая) характеристика «бессловесного» Молчалина вызывает негодование Софьи, и она впоследствии отомстит за неё Чацкому, пройдя через ряд таких же унижений в невольных разговорах с ним о своём избраннике, чтобы объявить его сумасшедшим. Действие получает двойной импульс в своём развитии: предчувствия Чацкого и отрицание его суждений и его самого Софьей. Сложившиеся сегодня гендерные отношения меняют, конечно, извечные правила игры между мужчиной и женщиной. И школьники не всегда улавливают оттенки, намеки и аллюзии в литературном тексте, столь далёком от на-

ших дней. Однако они «догоняют» за счёт своего раннего личного опыта, психологически задерживаясь на узнаваемом и понятном.

Филологические достоинства комедии Грибоедова требуют особых механизмов её восприятия, отличных от считывания аудиовизуального варианта. Поэтому сценические трактовки, фильмы, аудиокниги – это своего рода культурные субпродукты по отношению к литературному шедевру. Музыка классического русского языка можно усилить, создав переложение произведения на музыкальный язык современной эпохи. Грибоедовский текст можно было бы считать «молодёжной комедией», если бы не давление на её восприятие традиций социальной критики, к которой позднее присоединилось социалистическое литературоведение. Так создаётся особый ракурс прочтения этого произведения сквозь образ гонимого героя, приехавшего из Европы, чтобы упасть в объятия возлюбленной, и уехавшего обратно глубоко разочарованным её холодностью. Сутки среди предателей в любви, неутомимых врагов, неукротимых рассказчиков, нескладных умников, лукавых простаков, зловещих старух и стариков передают атмосферу вихревой динамичности «гоненья на Москву» за один день.

Между тем при противоречивости сил, вступающих в противоборство, структура комедии чётко организована и разделяется – притом по формальным признакам – на ряд фрагментов, из которых и вырастает её художественная целостность, её единство. Первое действие занимает экспозиция: почти все центральные лица, кроме полковника Скалозуба, выведены на сцену. Действие II чётко выдержано по матричному принципу: структура первой части повторяется во второй, но в варьированном виде и как её отрицание. Грибоедов избирает для ассоциативного (скрытого) соотнесения этих двух разделов приём речевых характеристик. Сначала это развёрнутые монологи Фамусова и Чацкого, выдержанные в исповедальной манере; они с увлечением говорят о том, что им особенно дорого, отрицая при этом мнения друг друга.

Первый монолог Фамусова («Вот то-то, все вы гордецы...») вызывает гневную ответь Чацкого, где уничтожаются один за

другим все доводы его собеседника, так что тот теряет контроль над собой, и его возмущённые реплики, сменяя одна другую и нарастая в своём напряжении: «Ах! Боже мой, он карбонари!»; «Опасный человек!»; «Что говорит!»; «Он вольность хочет проповедать!»; «Да он властей не признаёт!» – переходят в отчаянный крик Фамусова, переставшего владеть собой: «...под суд»; «...под суд, под суд!»; «А? бунт?», – так что он не слышит доклада о полковнике Скалозубе, прихода которого ждёт с нетерпением. Гротесковый финал как бы отчёркивает значение первого монолога Чацкого.

Вторая пикировка, тоже на уровне развёрнутых монологов, начинается Фамусовым («Вкус, батюшка, отменная манера...») и, как и прежде, продолжена в отрицающем выступлении-монологе Чацкого: «А судьи кто?..»

Спор двух других антагонистов, Чацкого и Молчалина, тождественен недавнему столкновению Чацкого с Фамусовым: Чацкий открыто потешается над логикой Молчалина, а тот с такой же уверенностью говорит о непростительных, с его точки зрения, промахах Чацкого в его карьерном чиновническом росте. Но, если внимательно присмотреться, сама структура текста организована так, что первая часть II действия повторяется в своих построениях совершенно точно во второй его части, выступая в роли структурной матрицы, – только на *ином уровне речевых форм*: не монологических, а коротких или относительно развёрнутых реплик, где герои, однако, так же и с такой же энергией отрицают друг друга, как это было сравнительно недавно в монологических «прениях» Чацкого и Фамусова. Иными словами говоря, в структуре текста комедии существуют *связи*, рождающие дополнительные, не высказанные прямо, но важные для концепции всей пьесы смыслы. К слову сказать, Чацкий в своём знаменитом монологе о судьях невольно попадает в парадоксальное положение человека, полемизирующего с самим собой. Он протестует против засилья иностранцев в России и вдруг в поисках сильного аргумента вспоминает газеты из «времен Очаковских и покоренья Крыма». Но ведь это же эпоха великой славы русского оружия и славы России, когда она становилась собой, великой и независимой державой. Тогда, в русско-

турецкую войну 1787–1791 годов, проявился гений Суворова, и Очаков был бы взят им, не мешай ему всесильный Потемкин, временщик Екатерины II; тогда состоялись блестящие победы русской эскадры Ф.Ф. Ушакова над громадным по тем временам турецким флотом; тогда после долгой борьбы за Крым он вошёл в 1783 году в состав России. Да и сам Грибоедов трагически погиб в феврале 1829 года, когда русская миссия в Тегеране была разгромлена толпой фанатиков в результате финала интриги английских дипломатов, направленной против усиления влияния России. Пушкин, отправившись в поход в боевых порядках русской армии, на одном из горных перевалов встретил тело Грибоедова на его скорбном пути в Тбилиси, и, говоря об исчезающей памяти о нём, оставил в тексте своего «Путешествия в Арзрум» знаменитую фразу: «Мы ленивы и нелюбопытны» [6, с. 462].

Столкновение века нынешнего и века минувшего является вечным конфликтом для молодости, однако разлад памяти с беспмятством – это уже вид социального заболевания или форма образовательных просчётов. Сопоставление современного читателя с грибоедовским героем позволяет проводить аналогии между современной и прошлой жизнью России. Поэтому в комедии предстаёт не текущий день, а сумма человеческого опыта, отражённого в нём. Грибоедов нащупал нерв своей эпохи и её коммуникативный код. Это был запрос на лояльность к гонителям старины, каким предстаёт Чацкий, способным на критику, но встречающим дружное сопротивление тех, кто олицетворяет «устои» – умеренность, аккуратность, устойчивость быта и почитание старших. При этом столкновение трёх женихов в комедии – это уже проблема выбора своего жизненного пути для читателя. Ему предоставляется возможность взглянуть на свою жизнь с разных позиций. Тогда происходит встреча с самим собой.

Полковник Скалозуб (по протекции отца невесты), секретарь Молчалин (по сердечной склонности Софии) и Чацкий (самозванец, явившийся по праву воспитанника этого дома) должны рассматриваться не только по принципу своего несходства, а в связи с центральной идеей «ума». Если бы сюжетная коллизия состояла только из одного ха-

рактера, то ум и опыт был бы один. И в доме Фамусова (читай: типичный московский дом) царил бы только *раз-ум*. Однако опыт у всех троих разный, а следовательно, и ум тоже разнообразен [7, с. 20], поэтому и горе от него у каждого своё. А сам ум предстаёт как вид глупости или безумия. Грибоедов художественной интуицией понял, что только в области нравственности таятся истинные открытия. Чацкий не может разгадать чужие чувства, поэтому и Молчалин, и Скалозуб предстают сквозь призму *его* восприятия, а читателю даётся интерпретация событий только от имени Чацкого, тем самым сужается обобщённый опыт пережитого каждым из героев.

Классический образ представляет собой определённое понятие, которое становится единицей мышления читателя. Чацкий воплощает понятие молодого человека, обладающего как вечными, так и динамическими характеристиками. К «вечным» свойствам молодости относятся – влюблённость, порывистость, нетерпеливость, ниспровержение «старой силы» (И.А. Гончаров), борьба с «разумными» предписаниями. К динамическим характеристикам можно отнести среду, столкновение нравственных норм, отдельные типы характеров.

Грибоедов сумел, отойдя от мирового литературного опыта, создать глубоко национальное, русское произведение, посвящённое теме молодости, исторического про-

гресса, конфликта «ума и чувства», «своего и чужого», оправленное в отточенную форму классической русской речи, где каждое высказывание несёт в себе образный смысл, живописно и музыкально одновременно. Выявление этих достоинств обогащает душу современного молодого соотечественника за счёт ресурсов его актуального сознания. □

## Литература

1. *Ананьева В.Г.* Активизация преподавания литературы в VIII классе. Из опыта работы над комедией А.С. Грибоедова «Горе от ума». – Ленинград: Учпедгиз, 1959. – 62 с.
2. *Ларцев В.С.* Социокультурный генезис личности (социально-философский анализ). – Киев: Принт-Экспресс, 2002. – 360 с.
3. *Загидуллина М.* Психологическая актуализация как ключ к восприятию русской классики // Режим доступа: [www/rospisatel.ru/konferenzija/zugidullina.htm](http://www.rospisatel.ru/konferenzija/zugidullina.htm), 1.1.17.
4. <http://vyazemskiy.lit-info.ru/vyazemskiy/proza/adolf/adolf.htm>
5. <http://e-libra.ru/read/170670-adolf-benzhamena-konstana-v-tvorchestve-pushkina.html>.
6. *Пушкин.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. – М.: Воскресенье. – 494 с.
7. *Гиренок Фёдор.* Поэтическая критика разума // Литературная газета, №36 (6566), 14.09.2016.