

УДК 821.161.1

UDC 821.161.1

«ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА: ПУТИ ПЕРЕОДОЛЕНИЯ РИТОРИЧЕСКОГО СЛОВА¹**“WOE FROM WIT” BY A. GRIBOYEDOV. THE WAYS OF OVERCOMING RHETORIC**

Сербул Марина Николаевна
к.филол.н., доцент
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение «Шуйский государственный педагогический университет», Шuya, Россия

Serbul Marina Nikolaevna
Cand.Philol.Sci., associate professor
Federal State Educational Budget Institution of Higher Vocational Education "Shuya State Pedagogical University", Shuya, Russia

В статье исследуется новаторский характер комедии Грибоедова с позиции преодоления традиции риторического культуры «готового слова». В центре внимания – синтез жанров, осуществляемый в комедии с участием пародийно-трагедийной стихии водевиля, стоящего вне жанровых оппозиций традиционных поэтик

The article analyses the pioneering character of Gribojedov's comedy "Woe From Wit" from the point of view of overcoming a traditional rhetorical cliché. The article is focused on the synthesis of genres realizing in the comedy alongside with parodying vaudeville style, existing outside the genre oppositions of traditional poetics

Ключевые слова: РИТОРИКА, ПОЭТИКА, КОМЕДИЯ, ТРАГЕДИЯ, ПОЭМА, ВОДЕВИЛЬ, КОНФЛИКТ, ХАРАКТЕР, НОВАТОРСТВО

Keywords: RHETORIC, POETICS, COMEDY, TRAGEDY, POEM, VAUDEVILLE, CONFLICT, CHARACTER, PIONEERING

Если у современников Грибоедова представления о поэтике «Горя от ума» пронизаны ощущением нарушения традиционных канонов высокой комедии, то для читателя (зрителя) наших дней связь грибоедовской комедии с традиционной классицистической драматургией очевидна на всех уровнях текста – это афористическое название и особый стилистический тон, стихотворная форма, соблюдение канонических правил трех единств, наличие традиционной любовной интриги, соотнесенность фигур ее участников с привычными комедийными ампула [см.: 8: 59-60]. В этом парадокс грибоедовской комедии. Создавая свою комедию в дискурсе «риторического слова», имеющего «статус готового, канонически определенного и утвержденного», направляющего автора «путями общими, заранее уже продуманными, установившимися и авторитетными» [9: 118, 117], Грибоедов берет это «слово» как строительный материал для созидания нового целого. «Горе от ума» - одновременно вершина в развитии русской «высокой» стихотворной комедии, блестящее завершение этой традиции и ее преодоление. Это остро почувствовал В. Г. Белинский, отметивший, что «Грибоедов надолго убил всякую возможность русской комедии в стихах» [1: 441].

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке государства в лице Минобрнауки России.

Из пяти частей риторической науки – нахождение материала, расположение материала, изложение, память, произнесение – классицистической эстетикой в качестве основного дифференцирующего признака художественной литературы было востребовано не только изложение, но и доктрина о расположении, учившая, в частности, как достичь «правдоподобия». Это требование предельно рационализировало текст: литературное произведение должно создаваться как модель реальности, но реальности непротиворечивой, а потому ни о какой исторической достоверности не могло идти речи. «Учение о правдоподобии – существенная часть классицистической теории подражания, - пишет А. А. Смирнов, - и оно не может рассматриваться как требование реалистического воспроизведения, так как созданный посредством вымысла художественный мир замкнут в самом себе и строится по внутренне заданному разумом образцу лишь в общем, логическом согласии с действительным. <...> Правдоподобие – это форма выражения возможного, но не самого по себе, а в отношении ко "всеобщему мнению" об изображаемом» [12: 33-34].

Требование «непротиворечивого» текста в классицизме привело к «отвердению риторического слова» (А. В. Михайлов) и, как следствие, порождению нового типа эстетики, неразрывно связанного с жанровым мышлением, определившим новый тип характерологии. Для классицистов характер не предполагает совокупность индивидуальных черт конкретной личности, а воплощает некий общеродовой и вместе с тем вечный склад человеческой природы и психологии. Каждый персонаж должен воплощать «особенные чувства» (Н. Буало), определяющие его психологический склад и делающие героя внутренне «непротиворечивым». Сведение характера к одной, доминантной, черте приводил классицистов к резкому разделению героев на положительных, добродетельных и отрицательных, порочных.

Но уже у Мольера, создателя классицистической комедии, обнаруживается нарушение фундаментального требования правдоподобия. И это нарушение в наибольшей степени ощутимо в его самой «правильной» высокой комедии «Мизантроп». Здесь объектом осмеяния

выступает такой «вечный» общечеловеческий порок, как мизантропия, человеконенавистничество, но носитель этого порока, Альцест, вызывает у читателя не столько смех, сколько сочувствие, а потому этот персонаж «не рубрикуется» ни как безусловно положительный, ни как безусловно отрицательный. Мизантропия Альцеста – следствие несовершенства мира. Его инвективы направлены на неистребимые пороки людей света – кокетство, злословие, тщеславие, двуличие, которые воплощают его протагонисты. Альцест, безусловно, близок самому драматургу, что неоднократно отмечали многие исследователи. Такая личная близость к осмеиваемому герою порождает неоднозначность, открытость мысли, незавершенность и неразрешимость проблемы через традиционную развязку комедии. Сквозь несовершенный, аморальный быт комедии просвечивает нестроение основ бытия. В комедии ближе к финалу начинает явственно «сквозить» трагедия. Это остро чувствовал Пушкин, как-то заметивший: «Высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и нередко близко подходит к трагедии».

О трагедийной интенции «Горя от ума» неоднократно писали исследователи. Ю. Тынянов отмечал: «Центр комедии – в комичности положения самого Чацкого, и здесь комическое является средством трагического, а комедия видом трагедии» [13: 172-173]. В. М. Маркович пишет, что движение сюжета к концу третьего акта «приобретает трагический смысл» [8: 78]. Как трагического героя трактует Б. Голлер образ Чацкого [3: 252]. В трагедийных нотах Грибоедовской комедии, безусловно, звучит Мольер. Связь Чацкого с мольеровским героем очевидна, эту связь сразу же почувствовали современники, назвав Чацкого «русским Альцестом». Но «Горе от ума» не есть сколок «Мизантропа». При всей близости героев и проблематики, при всех жанровых пересечениях, Грибоедов создает истинно русскую комедию, чей мир «формируется столкновением, пришедшим в искусство прямо из текущей общественной жизни» [8: 70].

Жизненный конфликт в «Горе от ума» перестраивает условный мир драматургических схем, пространство пьесы заполняется характерами, запечатлевшими черты живой действительности. Сама живая

действительность оказывается сочно прописанной, узнаваемой, благодаря, в первую очередь, введению в пространство текста внелитературных речевых материалов. «Бытовой факт» становится «фактом литературным», разрушая специфически замкнутый литературный мир классицистической комедии. Ю. Тынянов отмечал, что литературная революция определяется семантическим сломом. «Каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип...<...> Чем “тоньше”, чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип» [13: 263-264]. Так, например, «декламационный момент» ораторского классицистического стиха в «Горе от ума» интерферирует с «говорным моментом» бытовой речевой стихии, закрепленной традицией в литературе вольным ямбом басенного стиха, сплавления бытового и бытийного в пределах одной речевой конструкции.

Преодоление риторического дискурса определяется комбинированностью, смешанностью жанра, что проявляется «как компромисс в результате именно давления конкретного материала, с одной стороны, и столкновения его с привычными методами обработки – с другой» [13: 114]. Массовая литературно-театральная продукция, находящаяся в оппозиции к большой литературе, особо очевидно демонстрирует это «давление конкретного материала». Обращение к литературному «валу» позволяет во многом объяснить феномен «Горя от ума». С этой точки зрения чрезвычайно интересен водевиль как жанр, стоящий вне жанровых оппозиций традиционных поэтик. Подвижность, неканоничность этого жанра, ориентированность на устное, риторически не выверенное слово делало его в русском театре «экспериментальной площадкой», где происходила «примерка» каких-то новых литературно-эстетических категорий, шел «черновой» жанровый эксперимент, впервые состыковывались, часто не совсем удачно, различные, подчас разнонаправленные, литературно-театральные тенденции. Но в подобной черновой работе с наибольшей очевидностью проявляются важные общие закономерности литературного развития, наиболее явственно обнаруживает себя как художественная преемственность, так и пути

преодоления инерции устаревших форм.

Так, водевиль одним из первых среди драматургических жанров зафиксировал интерес к «личностному» человеку, к частному, индивидуальному поведению. Водевиль, параллельно с легкой комедией, формирует свой тип интриги, воспроизводящей эксцентрическое поведение человека, его «резвую индивидуальность», веселье и свободное самовыражение. В водевиле как в глубоко неканоничном жанре отчетливо наметилась характерная для романтической эпохи идея жанрового синтеза: слияние малых поэтических форм лирики с драматургическими жанрами, ассимиляция жанрово-стилевых признаков различных типов комедии, проникновение драматического начала (в водевиле обычно мелодраматического) в комедийную ткань. Но если в водевиле различные интонационные, смысловые, стилевые горизонты не стыкуются, существуют подчас в рамках пьесы самостоятельно, то в «Горе от ума» «разногласие встретившихся здесь смысловых и жанрово-стилевых тенденций» приведено «в совершенное художественное равновесие» [8: 89]. Каждая из таких тенденций, осуществляясь, играет свою роль, вносит свою краску, одновременно не подавляя, но уравнивая другие возможности. Так, например, своеобразие комедийной сущности «Горя от ума» обнаруживается в динамике сцеплений комедийных и водевильных положений (характерная примета водевильного жанра), но подчиняются они, эти положения, не комедийной, внешней, а психологической, то есть «внутренней», ситуации (прием, хорошо освоенный легкой комедией).

Подобную параллель можно провести между водевилем и комедией Грибоедова и в отношении создания образа положительного героя, воплотившего психологию молодого современника. В своих «романтических водевилях» «Три дела, или Евфратский пеликан» (1823) и «Алепский горбун, или Размен ума и красоты» (1823) А. А. Шаховской впервые попытался преодолеть рамки традиционного амплуа, создать «сложный» образ «веселого мудреца», воплощающий широкий спектр человеческих чувств. Правда, Шаховской не смог все же покинуть мир условных драматургических схем - он продолжал мыслить в логике традиционного канона, поэтому различные интонации у него не слились в

диалектическое единство многосложного характера. Только у Грибоедова различные интонации слились в диалектическое единство многосложного характера. И все-таки знаменательно, что именно водевильный автор наряду с Грибоедовым пытается запечатлеть и осуществить средствами драматургии неоднозначность живого характера вопреки устоявшемуся литературному канону.

И в то же время в водевиле намечается другое, не менее существенное и важное для дальнейшего развития русской комедиографии, изменение в области характера героя. Это формирование комедийного образа, лишённого авторской «опеки» и выведенного из сферы авторской дидактики и морализаторства («водевильный шалун» Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского). В комедии Грибоедова этот процесс выльется в создание «самодостаточных» образов, художественно и функционально уравненных перед лицом комедийных эффектов. Вместе с тем в «Горе от ума» прослеживается другая, противоположная «самодостаточности» персонажей, тенденция, а именно тенденция к активному выражению авторского сознания. Как отмечает В. М. Маркович, «автор как бы «выглядывает» из-за спины то одного, то другого персонажа, передает им свои авторские интонации и возможности. Именно поэтому отрицательный персонаж может исчерпывающе охарактеризовать самого себя или набросать выразительную картину нравов, поэтому Репетилов может «выстрелить» блистательной эпиграммой, а Молчалин – дать определение, способное уложиться в поговорку» [8: 74]. Исследователь тут же отмечает, что подобного рода условность не является новостью, она заложена в самой природе стихотворной комедии, находящейся на границе драмы и лирики.

И все же не следует при этом забывать, что прямая активность автора - характерная черта и водевильного жанра, его важнейшая стилевая примета. Но если в догрибоедовской комедии такое авторское вмешательство нарушало внутреннюю логику персонажа - носителя авторского слова (а в водевильном сюжете подобный прием «снял» драматическую форму пьесы, обнажая фельетонно-публицистическую нацеленность водевиля), то в «Горе от ума» авторская интонация сплавлена с

психологической характеристикой персонажа, обуславливая, в частности, тонкое различие оттенков юмора в речах разных героев. Таким образом, противоположности опять уравниваются, между жизненным правдоподобием и поэтической условностью достигается компромисс.

Водевиль успешно использовал традиции русского народного театра. Тому пример - возникновение промежуточных жанров: водевильных дивертисментов-интермедий, гуляний, праздников. Хронотоп русской площади, «ярмонки» постоянно обнаруживает себя в «русифицированном» переводном и оригинальном водевилях через «демократический фон», массовые сцены, воспроизводящие праздники, обрядовые игры, через фарсово-балаганную, буффонадную комедию, воплотившуюся в поведении героев.

Усвоение Грибоедовым элементов народно-праздничной комедии также идет, прежде всего, через водевиль: народные истоки этого жанра для драматурга несомненны. Стоит вспомнить его интермедийный водевиль «Проба интермедии», а также оперу-водевиль «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом» (соавтор П. А. Вяземский), где театральное искусство демонстрируется как зрелище, как воплощение свободной и раскованной игры, берущей начало из празднично-карнавальной обрядности и связанной с формами фамильярно-вольного общения людей. И в «Горе от ума» водевильная стихия неотделима от народно-театрального начала.

При всем осязаемом присутствии в «Горе от ума» драматических и даже трагедийных элементов Грибоедов писал прежде всего комедию. В своей незавершенной «Заметке по поводу комедии "Горе от ума"» драматург с некоторым сожалением вспоминает о «первом начертании этой сценической поэмы», которое «было гораздо великолепнее и высшего значения». «Ребяческое удовольствие» увидеть свою пьесу в театре заставило, по признанию Грибоедова, облечь ее в «суетный наряд» комедийной формы. В статье Грибоедов ставит проблему театрального зрителя, «толпы народа», где каждый обладает своими «привычками», взглядами, интересами, подчас никак не связанными с «эстетической частью творения», но с которыми автор должен уметь «сообразоваться» [4:

371].

Богатый опыт комедиографа позволил Грибоедову верно оценить и использовать содержательные силы комедийной жанровой формы, пронизавшие строгий монологический замысел его «сценической поэмы» [Маркович. С. 85], сделав тем самым ее доступной не только восприимчивому, внимательному, эстетически образованному читателю, способному через единый намек понять автора, но и суетной толпе, «более занятой собственной личностью, нежели автором и его произведением» [4: 371]. И здесь, бесспорно, ему на помощь пришел водевиль с его огромным опытом общения со зрительным залом, с его безусловно производящими впечатление сценическими эффектами.

По-водевильному начинается комедия, по-водевильному, на первый взгляд, распределены роли - субретка-горничная, наперсница барышни в ее тайной любви, влюбленные, таящие свою любовь от всех, одураченный отец, два шутовских любовника - «хвастливый воин» и «подозрительный ревнивец». Но, по верному замечанию исследователя, в пьесе нет «ни все разрешающей перипетии водевильного "узнавания", ни распределения по парам, ни счастливого завершения хитроумной интриги - обязательно с благословляющим обе пары отцом...» [6: 86] . Каждый персонаж обманывает ожидания зрителей, оказываясь, в конечном счете, не тем, за кого его вначале принимали, обманывается и сам.

В преодолении водевильных штампов и банальностей участвует сам водевиль с его способностью к самопародированию, с установкой на «игру», «перелицовку» традиционных сюжетных положений, амплуа. Это убедительно доказала Б. А. Кичикова, увидевшая в сценах первого действия, где участвуют Лиза и Фамусов, пародирование распространенной комически-водевильной ситуации с участием в интриге двух пар влюбленных - господ и лакеев, когда Фамусов, опасющийся появления Софьи, «на миг оказывается в положении лакея во время свидания» [6: 90]. Или сцена падения Молчалина с лошади и обморок Софьи - сцена водевильная по существу, но вся пронизанная трагедийными реминисценциями, рождающими пародийные ассоциации: Лиза, выступающая в роли «вестника из трагедии», Молчалин, на мгновение напоминающий

«прекрасного юношу, безвременно сраженного всемогущей судьбой» [б: 95-96]. Пародийное «мерцание» трагического жанра углубляет водевильность ситуации, традиционная сюжетная перипетия опять переворачивается: «прекрасный юноша» оказывается «жалким седоком», отделавшимся легким ушибом, а сцена закономерно завершается анекдотом Скалозуба о княгине Ласовой, представляющим собой «водевильный куплет - типа куплета "к случаю"» [б: 94].

Любопытно завершение пьесы не высоким монологом Чацкого и его последующим трагическим бегством с «миллионами терзаний» в груди, а комедийной репликой Фамусова, где вновь нарушен канонический сюжетный стереотип, что усиливает комизм заключительной сцены: одурачиваемый на протяжении всей пьесы отец так и остается в неведении до самого конца. Одновременно этот маленький финальный монолог Фамусова являет собой своего рода иронический парафраз заключительного водевильного куплета в зал, где в качестве «судьи-партера» неожиданно выступает некая княгиня Марья Алексевна, чей суд и мнение страшат Фамусова более, чем все домашние неурядицы и невзгоды, обрушившиеся на его семью. Кстати, такого же рода «обломки» водевильного куплета, обращенного в зал, представляют собой заключительные реплики-сентенции Фамусова и Лизы, соответственно завершающие 1-е и 2-е действия.

Перед лицом внешнедейственного водевильного комизма в пьесе равны все: смешон Фамусов и его гости, их комические недоразумения способствуют движению сцены за сценой [7: 48-59; 10: 64-66]; смешна Софья, «девушка неглупая», но тем не менее находящаяся «в комическом положении в отношении Молчалина и все знающей Лизы» [10: 64]. Наконец, в смешные, водевильные ситуации постоянно попадает Чацкий, невольно выступающий в пьесе в роли «шутовского любовника». Но «стихия смешного, - по словам Марковича, - завладевает высоким героем, не изменяя его природы» [8: 83]; здесь же следует добавить, что водевильная стихия спускает героя-идеолога, до того находящегося на некоем пьедестале, на грешную землю, делая его «одним из нас».

В «Горе от ума» водевильный жанр обнаруживает способность к

самым неожиданным сращением, не утрачивая при этом своей комедийной самоценности. Стоит остановиться на кульминационной сцене пьесы - на сцене клеветы, точнее - на механизме ее распространения. Эта эпизоды решены по-водевильному: слух о сумасшествии Чацкого распространяется мгновенно, тут же, на глазах у зрителя, обрастая нелепыми, «водевильными» подробностями и достигая предельного комического напряжения в диалогах между Загорецким и глухой Графиней-бабушкой, Графиней-бабушкой и князем Тугоуховским. Углублению комизма ситуации способствует использование Грибоедовым балаганного, фарсового приема «разговора глухих», основанного в этой сцене на фонетических каламбурах, которые «выдает» глухая старуха. С. А. Фомичев одним из первых отметил, что этот фарсовый прием используется драматургом с первого явления на протяжении всей пьесы [14: 61], приобретая особенную остроту в указанных диалогах. Но, несмотря на весь блеск словесной клоунады, сюжет начинает именно в этих сценах обнаруживать отчетливый трагический смысл. Как отметила Кичикова, ситуации, приписываемые Чацкому («в горах изранен в лоб», «сошел с ума», «к фармазонам в клуб», «в солдаты, шутка ли...», «переменил закон»), «объективно трагичны и потенциально трагедийны». Они на слуху, на памяти у современников, так как «ориентированы на аналогичные драматические случаи из реальной действительности грибоедовской эпохи...» [6: 176; см. также об этом: 11: 407-413].

Водевиль «прорастает» трагедией - комедийные недоразумения, водевильные нелепицы оборачиваются другой, зловещей стороной, за которой скрывается клевета, общественная травля, злобный суд над героем-вольнлюбцем. Именно на этой стадии сюжета нарастает и лирико-драматическая, поэзная тема горестных раздумий Чацкого («Душа здесь у меня каким-то горем сжата...»), знаменуя момент перехода несообразностей комедийной пьесы в «трагедию непонимания» (С. А. Фомичев). Характерно, что третье действие завершается не водевильно-куплетной сентенциозной репликой, как это было в 1-ом и 2-ом действиях, а оборванным на полуслове монологом Чацкого, который внезапно обнаруживает, что говорить, собственно, не для кого.

И, наконец, в 4-ом действии, когда уже кажется, что водевильное начало исчерпало себя, в сценическое пространство пьесы врывается водевильный персонаж Репетилов с апологией водевильного жанра, с целым ворохом водевильных сюжетов, каждый из которых мог бы развернуться в куплете. Водевиль, «гримасничая», «строая рожи», все смещает и смешивает, отражает в Репетилове, как в кривом зеркале, самого Чацкого и, пародийно интерпретируя мелькнувшие ранее сцены, усиливает игровой круг, навязывает игровые параллели [5: 176]. Такое парадоксальное возвращение к чисто комедийной форме после трагического напряжения последних сцен 3-го действия способствует преодолению монологически-поэзной, субъективной позиции автора и придает одновременно пьесе сценическое обаяние и некую дразнящую загадочность, заставляя, например, исследователей до сих пор ломать копья по поводу того, зачем Грибоедову понадобился Репетилов и в каких отношениях этот персонаж находится с Чацким. Показателен и открытый финал комедии, подчеркнутый отсутствием обязательного для классицистической высокой комедии пятого акта, не разрешающий вопросов, поставленных в ней, и не завершающий истории героя и героини.

Как справедливо отмечено исследователями, «мощную притягательность "Горя от ума" для всей русской литературы» обусловили «игровое взаимодействие жанров и литературных традиций, выявление недостаточности их обособленного существования для современного сознания и восприятия, наличие "пустот" в тексте, на стыках жанровых форм, как бы оставляющих свободное место для публики внутри действия...» [5: 177]. И мощной цементирующей основой пьесы стала комедийная, в частности, водевильная, стихия с ее вариативно-игровой подвижностью, фамильярно сближающей далекие противоположности, обуславливающей непрерывные переходы от одного положения к другому и определяющей стремительность этих переходов, способствующей преодолению высокой абстрактной риторики «готового слова».

Использование драматургом средств водевильной поэтики в работе над «Горем от ума» способствовало преодолению огромной эстетической

дистанции, существующей между автором и театральной публикой («толпой народа»), делало «сценическую поэму» доступной восприятию многих, придавало ей бесспорное сценическое обаяние (см. слова Грибоедова о «Горе от ума» как о «живой, быстрой вещи»). Но, обращаясь к водевильной традиции, драматург стремился преодолеть уже сложившиеся водевильные штампы и банальности, и в этом ему помогает сам водевильный жанр с его способностью к «самопародированию», с установкой на «игру», «перелицовку» традиционных сюжетных положений и амплуа. Пародийно-травестирующая стихия водевиля, пронизывающая всю пьесу и прорывающаяся в комедии «то здесь, то там», не дает действию застыть, «осерьезниться», снимает односторонность всякой субъективной оценки и, навязывая «смысловые переключки» с жанрами, подчас в корне противоположными водевилю (например, с трагедией), в конечном счете способствует воссозданию подлинно объективной картины мира, не укладывающейся полностью и окончательно в прокрустово ложе теорий.

Водевильная стихия, завладевшая в «Горе от ума» высоким героем, не дискредитирует его, но делает героя-идеолога «одним из нас», в чем-то уравнивает и оправдывает в его характере ранее не сочетаемое, а именно - способность весело болтать и дурачиться, горячиться и заблуждаться, быть нежным влюбленным и страдать. Вместе с тем смех Чацкого имеет «идеологическое наполнение»; его смех - это смех свободного человека, орудие в борьбе за вольность, орудие, направленное против нравственного и политического рабства (см. определение О. Сенковского «Горя от ума» как «политической комедии»).

Так в «Горе от ума» завершается начатое в легкой комедии и водевиле формирование нового типа героя, сочетающего в себе личностную самобытность, вольнолюбие, острый и насмешливый ум и отразившего тем самым существенные сдвиги в мироощущении передовых людей преддекабристской эпохи. И этот новый тип героя, повлекшего за собой и новый тип конфликта, позволил драматургу найти собственное оригинальное решение проблемы жанра высокой комедии, казалось бы, прочно впаянной в риторическую культуру драматургии

просветительского классицизма.*

Литература

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. - М. : Изд-во АН СССР, 1953 -1959. - Т. VII – 740 с.
2. Борисов Ю.Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия (у истоков жанра). - Саратов : Изд-во Саратовского университета. 1978. – 104 с.
3. Голлер Б. «Горе от ума» в меняющемся мире // Вопросы литературы. – 2009. - № 4. - С. 220-290.
4. Грибоедов А. С. Заметка по поводу комедии «Горя от ума» // Грибоедов А. С. Сочинения. – М. : Художественная литература, 1988. - С. 371.
5. Журавлева А. И., Пенская Е. Н. Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. - М. : Изд-во МГУ, 1988. – С. 198.
6. Кичикова Б. А. Жанровое своеобразие комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» : дисс... канд. филолог. наук.- М., 1982. - 276 с.
7. Маймин Е. Заметки о «Горе от ума» Грибоедова (Опыт прочтения текста комедии) // Известия АН СССР : Серия литературы и языка. - 1970. - Т. XXIX. - Вып. I. - С. 48-59.
8. Маркович В.М. Комедия в стихах А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Анализ драматического произведения. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1988. С. С. 59-91.
9. Михайлов А. В. Языки культур. – М. : Языки русской культуры, 1997. - 912 с.
10. Медведева И. «Горе от ума» А. С. Грибоедова. – М. : Художественная литература, 1974. - 112 с.
11. Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. - М. : Художественная литература, 1977. – 735 с.
12. Смирнов А. А. Литературная теория русского классицизма. - М. : Высшая школа, 1981. - 135 с.
13. Тынянов Ю. Сюжет «Горя от ума» // Литературное наследство: А. С. Грибоедов - М. : Изд-во АН СССР, 1946. — Т. 47/48. - С. 147-188.
14. Фомичев С. А. Национальное своеобразие «Горя от ума» // Русская литература. - 1969. - № 2. - С. 46-66.

* Работа выполнена при финансовой поддержке государства в лице Минобрнауки России.