

А.Ю. Мананникова
A.Yu. Manannikova

МУЗЫКА В СТИЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ Л.Н. ТОЛСТОГО

MUSIC IN THE STYLE OF L.N. TOLSTOY'S SHORT FICTION

Всестороннее использование элементов, отсылающих к музыкальному искусству – одна из составляющих стиля Л.Н. Толстого. В связи с этим автор статьи ставит перед собой цели на материале малой прозы Толстого проанализировать специфику изображения музыки и ее функции в произведениях, принадлежащих к разным периодам творчества, проследить изменения воззрений писателя на музыку и динамику особенностей его работы с музыкальной темой и романтическими установками. Проведенное исследование показывает, что Толстой на протяжении всего творческого пути неизменно пользуется музыкальными деталями при построении системы персонажей, сюжета и композиции своих произведений, а также преобразовывает романтические приемы в рамках своего индивидуального стиля в зависимости от определенных художественных задач. Типичные для поэтики романтизма двойственный характер изображения музыки и дуализм образов музыкантов или введение традиционных для этого направления антиномий («земное-небесное» и др.) свойственны и ранней, и поздней прозе Толстого. Однако если в ранних повестях и рассказах музыка имеет скорее положительную природу, то в поздних произведениях она является преимущественно деструктивной силой.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, музыка, малая проза, поэтика, индивидуальный стиль, романтизм.

Elements referring to musical art is an inherent feature of L.N. Tolstoy's style. The article analyzes the representation of music and its functions in Tolstoy's short fiction of different creative periods, traces changes in the writer's viewpoint on music and dynamics of features of his works with music theme and romantic attitudes. The conducted survey shows that throughout all the creative «path» Tolstoy regularly uses musical details while building a system of characters, plot and composition of his works. The author also transforms romantic techniques within the framework of his individual style depending on certain artistic tasks. Typical for romantic poetics, dual-natured representation of music and musicians' characters or introduction of traditional romantic antinomies («mundane-heavenly», etc.) are characteristic of both Tolstoy's early and late prose. However, if in early novellas and short stories music has rather a positive nature, in later works it performs predominantly as a destructive force.

Key words: L.N. Tolstoy, music, short fiction, poetics, individual style, romanticism.

DOI: 10.24888/2079-2638-2023-57-2-21-28

Одна из характерных деталей стиля Л.Н. Толстого – введение в текст произведений музыкальной темы. Происходит оно на разных уровнях: от простого упоминания

(звуки шарманки в «Набеге») до широкого литературного музыкального экфрасиса («Альберт», «Крейцера соната»), под которым мы вслед за Л. Геллером [5] понимаем любое словесное описание музыки и использование музыкальной формы при работе над композицией. Тяготение писателя к музыкальным аллюзиям закономерно, и на это указывают биографические подробности. И.Р. Эйгес [23] обращает внимание на то, что Толстой был не только активным слушателем, но и активным исполнителем и автором – сохранился, например, сочиненный Толстым вальс. Говорящим является и стремление постичь сущность музыки и причину ее сильнейшего воздействия. На Толстого музыка влияла даже в соматическом плане: один из его врачей, Д.П. Маковицкий, писал, что музыка до того волновала писателя, что действовала ему на сердце [9]. Взгляд на музыку «изнутри», с позиций по меньшей мере музыканта, дает широкие возможности для использования элементов этого искусства в литературном творчестве.

Обращение к музыке отсылает прежде всего к поэтике романтизма. Творчество писателей-романтиков, посвященное музыке (произведения Э.Т.А. Гофмана, профессионального музыканта, или повести В.Ф. Одоевского, основоположника русского музыковедения), как и высказывания о природе музыки в этой связи показательны. У Гофмана в очерке, входящем в «Крейслериану», читаем: «Музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное» [6, 57]. Ф. Шлегель же во «Фрагментах» писал о синтетической природе искусства: «Произведения великих поэтов нередко дышат духом другого искусства» [22, 309].

Влияние западноевропейского романтизма на русскую литературу и на Толстого в том числе трудно не признать. Впрочем, еще Б. М. Эйхенбаум в книге «Молодой Толстой» писал об отказе автора «Детства» от романтических «шаблонов», даже об их пародировании [24]. Однако, во-первых, стоит иметь в виду, что и ироническое использование каких-либо мотивов, нацеленное на их преодоление, – это одна из форм влияния. Во-вторых, как справедливо указывает Н.К. Гей [4], становление творческого метода Толстого преодолело сложный путь разнообразных стилистических проб, в том числе и в области романтической поэтики. Очевидно воздействие романтических установок на мировоззрение Толстого; об этом рассуждает Ю.И. Мирошников, анализируя наследие классика [11]. Пронесенное через всю жизнь отрицание естественнонаучного образа мыслей в пользу духовного, жизни «сердцем», или важность процесса самопознания, которые корнями уходят в идеи Ж.-Ж. Руссо, позволяют говорить о влиянии этого направления на Толстого. Не следует забывать и о литературных пристрастиях писателя, среди которых, помимо Ж.-Ж. Руссо, обнаруживаются также и В. Гюго, и Ф. Шиллер [8].

Задача данной работы – определение роли музыки в сюжетостроении, при построении композиции и системы образов в художественных текстах, а также специфики ее изображения и восприятия, что позволит проследить особенности авторского стиля, в том числе романтическую стилевую парадигму Толстого на разных этапах творчества. Предлагая рассмотреть этот вопрос на материале малой прозы писателя, мы следуем за утверждением Э.Г. Бабаева, который в статье «Итог пережитого» пишет, что рассказы и повести Толстого «прокладывали дорогу для эпоса, опережали его романы» [3, 3]. Развивая его мысль, А.А. Нестеренко указывает, что повести и рассказы Толстого позволяют всесторонне изучить творческий метод одного из значительнейших писателей в истории русской литературы, а также отмечает меньшую их изученность [12]. Итак, в ранней малой прозе мы выделяем несколько наиболее значимых для исследования произведений: рассказ «Люцерн» (1857) и повесть «Альберт» (1858), а также «Утро помещика» (1856), в поздней – повести «Крейцера соната» (1890), «Хаджи-Мурат» (1904) и рассказ «После бала» (1903).

«Люцерн (Из записок князя Нехлюдова)», представляющий собой стилизованную дневниковую запись публицистического тона (по собственному выражению автора, чуть не статью) – рассказ, основанный на сюжете из жизни самого Толстого. Писатель, путешествовавший по Швейцарии, возмутился тем, что встреченный им в Люцерне

музыкант был осмеян публикой, и угостил его шампанским. Уже в начале произведения задается вектор восприятия западноевропейской цивилизации: на фоне швейцарской природы дома и набережные Люцерны (как продукт технологической деятельности), да и люди рассказчику кажутся неуместными. При этом музыка «возвращает» печального Нехлюдова к живому и настоящему природному началу. Услышав игру музыканта, он поднимает глаза от набережной и снова замечает виды окружающего его естественного мира: «И красота ночи и озера, к которым я прежде был равнодушен, вдруг, как новость, отрадно поразили меня» [18, 11]. Следует указать на выраженный романтический дуализм – в противопоставлении чего-то условно «земного» и условно высокого, и музыка в этой связи наделяется возвышающей силой. Ее жанровая принадлежность также показательна. Это народная музыка и, судя по всему, музыка в значительной степени импровизационная: «Это была не песня, а легкий мастерской эскиз песни» [18, 12]. Или далее: «Припев каждого куплета он всякий раз пел различно, и видно было, что все эти грациозные изменения свободно, мгновенно приходили ему» [18, 13]. Известна важность всего народно-национального в поэтике романтизма, а импровизация – феномен в какой-то мере «мистический», исполненный того, что на языке романтиков бы звучало как «божественное вдохновение». В сущности, это феномен проявления личного и коллективного бессознательного – национального и естественно-природного понимания прекрасного, своего рода культурного кода. А вторая приведенная цитата, кроме того, говорит о виртуозности и таланте самого музыканта.

Отсюда можно начать разговор о входящем в систему персонажей образе музыканта как одном из элементов стиля. Внешне он описан довольно натуралистично, как «крошечный, пропорционально сложенный, жилистый человек, почти карлик» [18, 18], у которого «одежда была простая и бедная. Он был нечист и оборван» [18, 18]. Однако он скромнее, не падок до славы, денег и благ цивилизации, ведь ситуация, описываемая Толстым, его не расстраивает. При намеченной двуплановости изображения этого персонажа романтические черты перевешивают: это хоть и не непризнанный гений-безумец, но неогранный музыкально одаренный человек. Тут также присутствует романтический конфликт – в противостоянии музыканта люцернскому обществу, которое оставило его без гонора и высмеяло, и в возмущенном таким положением дел рассказчике. Причем социальная подоплека подобного конфликта, по мысли Ю.В. Манна, типична для практик русского романтизма [10].

Обратим внимание на сюжетообразующую функцию музыки в рассказе. У Нехлюдова песни музыканта вызывают вполне романтические осознания, положительные чувства: «<...> я вдруг почувствовал потребность любви, полноту надежды и беспричинную радость жизни. Чего хотеть, чего желать? сказалось мне невольно, вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. Вдыхай ее в себя широкими полными глотками» [18, 12]. Князь решает облагодетельствовать музыканта; такой ход событий заимствован Толстым из жизненного материала. В то же время это художественное решение, которое указывает и на авторское восприятие музыки, и, как уже было сказано, на ее роль в сюжетостроении. Завершающие рассказ рассуждения Нехлюдова о мироустройстве фиксируют разрыв цивилизации с естественностью, который был образно показан в начале, однако в самом финале Нехлюдов вновь слышит музыку, и следующий за этим абзац гармонически снимает этот конфликт: «Бесконечна благодать и премудрость того, кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям» [18, 30].

Повесть «Альберт» критикой признавалась неудачной, да и писателю давалась трудно, однако для рассмотрения малой прозы Толстого в выбранном нами аспекте это любопытнейшее произведение. И.Р. Эйгес [23], например, называл его драгоценнейшим даром для музыкантов. В основе «Альберта» тоже лежит событие из жизни – знакомство Толстого с немецким скрипачом Георгом Кизеветтером, «гениальным юродивым», прототипом центрального персонажа повести.

Сосредоточение вокруг фигуры музыканта, как и двойственность этого образа, сближает произведение с творчеством романтиком. Альберт в повести – опустившийся человек и исключительный музыкант, и эти две его сущности неотделимы друг от друга. Он ведет пошлые разговоры, просит денег у приютившего его Делесова, а потом берет скрипку и играет – и играет гениально. Это зависимый человек, и его болезнь сцеплена с его тягой к музыке: алкоголь провоцирует его музицировать, но в то же время мешает этому. О двойственности намекают и описания внешности Альберта. Он бедно одет, как и певец из «Люцерна», он слаб и жалок, но красив. Музыка преображает его в момент игры: «Альберт с каждой нотой вырастал выше и выше. Он далеко не был уродлив или странен» [18, 35]. Между тем, в конце повести дано разрешение двойственности этого образа в русле романтической поэтики: «Он, как соломинка, сгорел весь от того священного огня, которому мы все служим, – продолжал голос, – но он исполнил все то, что было вложено в него богом; за то он и должен назваться великим человеком» [18, 55]. Ну а неприятие скрипача как цельной личности обществом – пример, опять же, классического романтического конфликта гения и толпы.

Подаваемое автором дуалистическое понимание музыки, как справедливо указывает Г.А. Ахметова [2], свойственно романтизму. Музыка прекрасна, это сила непознаваемой рационально природы, однако сила подчас разрушительная для того, кому явилась: «Оно [искусство] дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится и трудно удержаться здравым» [18, 55]. В этой цитате заметен и мотив творца как избранника надстоящих над миром сил. И у публики исполняемая Альбертом тема с вариациями хоть и вызывает катарсис, но смущает новизной впечатления. Но следует отметить, что в «Альберте» музыка побудила слушателя, Делесова, на благородный поступок, помощь музыканту (это тоже автобиографический момент, как и в «Люцерне»). Такая подробность не только подчеркивает неоднозначный характер воздействия музыки, но и указывает на ее сюжетобразующую функцию.

Финальный эпизод повести, связанный с музыкой, видение Альберта, в котором он играл на стеклянной скрипке – прежде всего лишь вызванная опьянением галлюцинация, однако подана она в романтическом ключе. Это, по выражению Толстого, «мечтание» – также ключевая категория для романтиков. Примечательна и цитата: «Он вам жалок кажется, вы его презираете, а он лучший и счастливейший! Никто никогда больше не будет играть на этом инструменте» [18, 57]. В ней, помимо мысли об исключительности гения, выражена важность личностного чувствующего начала в искусстве и следующая из этого одиночество художника. Стеклянная скрипка – метафора этого индивидуального чувствования, хрупкого и недоступного другим, которая, кроме того, разрешает трагедию непонятности Альберта обществом, перенося действие исключительно в абстрактную плоскость.

«Утро помещика» – часть задуманного Толстым «Романа русского помещика», произведение, в центре которого мысль «народная». Очевидно, что говорить о систематическом обращении к музыкальным мотивам тут не приходится: единственная музыкальная сцена обнаруживается в конце повести. Опечаленный впечатлениями прошедшего утра Нехлюдов, образ которого нам уже известен, садится за рояль и начинает импровизировать. Перед его внутренним взором в процессе игры проносятся «<...> самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего» [17, 370]. Музыка связывается с не ведающим границ воображаемым, которое внушается какой-то иной силой, отдельной от человека; в итоге Нехлюдов переживает катарсис, который снимает его внутренний конфликт и подводит сюжетный итог всего произведения, как это происходило и в «Люцерне». С другой стороны, эпизод импровизации представляет собой косвенную характеристику этого персонажа – мечтательного, восприимчивого юноши. В целом, как отмечал Н.К. Гей [4], музыкальный экфрасис в ранней прозе Толстого показывает романтическое понимание вопроса, но следует сделать оговорку, что это экспериментирование с романтической поэтикой в контексте авторского стиля.

Переходя к поздним произведениям Толстого, нужно отметить известный перелом в стиле и мировоззрении писателя, проявившийся в 1880-е годы. Толстой обращается к вопросам нравственности и религии, при этом отрицание «украшательств» и пространностей, казалось бы, делает невозможным привлечение романтических элементов. Д.П. Маковицкий в «Яснополянских записках» (1904–1910) приводит разговор о чешском писателе Я.А. Коменском, в котором Толстой на этот принцип ссылается: «Когда важное дело, надо тем проще выражаться» [9]. Действительно, у позднего Толстого музыка уже не будет центральной темой повествования, как в том же «Альберте», и манера ее описаний изменится, однако сохранит двойственный характер и указание на власть этого искусства над людьми. Подробнее рассмотрим это на примере трех произведений: повестей «Крейцера соната» (1890), «Хаджи-Мурат» (1904) и рассказа «После бала» (1903).

«Крейцера соната» – повесть Толстого, которая получила название от одноименного сочинения Л. ван Бетховена. Примечательно, что для обоих произведений характерна неоднозначность замысла, спровоцировавшая бурную реакцию публики: в частности, соната венского классика в прессе получила характеристику «художественного терроризма» [7, 291], тогда как повесть вызвала широкий общественный резонанс.

В поэтике произведения музыка имеет целый комплекс функций: например, исследователи пишут об использовании принципов построения музыкального произведения при работе над композицией [15]. При этом логичнее говорить о первой части Крейцеровой сонаты, как это делает С.А. Асеева [1]. Именно эта часть занимала писателя во время написания повести, о чем свидетельствует его сын, С.Л. Толстой, в очерке «Музыка в жизни моего отца» [21, 374]. Сюжетно музыка способствует зарождению конфликта, а соната его усугубляет и приводит к убийству, и такое ее воздействие обусловлено подготавливаемой эстетикой «заражения». Во время создания «Крейцеровой сонаты» Толстой формировал взгляды на искусство, изложенные позднее в трактате «Что такое искусство?»: из дневников за 1889 год становится ясно, что параллельно с повестью писатель работал над статьями на эту тему.

Тема музыки дополнительно мотивирует характерологические сближения и оппозиции в системе образов повести. Это выражается в отношении персонажей к занятиям музыкой: если скрипач Трухачевский и жена Позднышева музицируют и играют больше, чем прежде, то Позднышев играть перестал. В свою очередь, его сумбурные рассуждения о Крейцеровой сонате и музыке в целом представляют собой косвенную характеристику этого образа. Понимание музыки одновременно как «самого благородного искусства» [19, 174] и как искусства, ведущего к греху, «самой утонченной похоти чувств» [19, 182], иллюстрируют внутреннюю противоречивость психологии Позднышева, которая обнаруживается и в его рассуждениях о случившемся. В этом, кстати, заметно реалистическое стремление Толстого отобразить жизнь в ее полноте. При этом Г.А. Ахметова [2] указывает, что попытка показать сложную природу музыки Толстым сближает его с романтиками. Дуалистичен образ Трухачевского: он показан как талантливый музыкант, но трусливый и несправедный человек, что напоминает о прежних творческих опытах Толстого.

Однако в «Крейцеровой сонате» двойственность изображения музыки разрешается Толстым в сторону ее разрушительности, что подчеркивает дидактическую мысль повести: описываемая семейная и личная жизнь противоречит природному замыслу, и музыка служит поддержанию этого положения дел. Такая идея продолжает ранние размышления Толстого о цивилизации и отходе от естественности, близкие романтизму, перенося их в плоскость мысли «семейной».

Следующее произведение – «Хаджи-Мурат», повесть об участнике Кавказской войны, военачальнике Шамиля, перешедшем на сторону русских войск, бежавшем в горы и погибшем от русского оружия. Музыкальная тема в повести не занимает большого числа страниц: она вводится в повествование несколькими краткими эпизодами и деталями. Это частный случай принципа художественного символизма, который у позднего Толстого

отмечает Н.А. Переверзева [14]. Музыка в повести представлена тремя направлениями: это музыка академическая (итальянская опера), русская военная музыка и народно-бытовая песня горцев. Образу Хаджи-Мурата добавляют красок эпизоды, связанные с оперой и традиционной музыкой. Они существуют в противопоставлении: с концерта персонаж уходит после первого акта, тогда как услышанная им песня о гибели джигитов от рук русских солдат вызывает сильнейшую реакцию: «Хаджи-Мурат так задумался, что не заметил, как нагнул кувшин, и вода лилась из него» [20, 123]. Песня провоцирует у него череду воспоминаний: он вспоминает песню о бесстрашии к смерти, сложенную его матерью, вспоминает детство и свою семью, захваченную в плен. В ткани сюжета это дает ему решительность для серьезного шага, освобождения родных, захваченных Шамилем, своими силами – шага хоть и обдуманного, но требовавшего некоторого импульса. И перед смертью, окруженный русским отрядом, Хаджи-Мурат вспоминает слова горской песни и говорит себе, что тоже будет биться до последней капли крови.

Музыка в повести символизирует напоминание человеку о его происхождении, о национальной культуре как его незыблемой основе. Она также косвенно указывает на неизбежность недопонимания между Хаджи-Муратом и русской стороной. Это очевидно уже из эпизода в театре, из того столкновения взглядов на музыку и ее восприятия: эмоционального отклика у Хаджи-Мурата опера не вызвала. Не зря в уста персонажа Толстой вкладывает такие слова: «Всякому народу свой обычай хорош» [20, 111]. В музыкальных деталях, связанных с образом Хаджи-Мурата, ярко очерчивается уже известная нам толстовская мысль о важности народного и природно-естественного, о противостоянии подлинного и поддельного, что напоминает о романтических источниках в его мировоззрении.

«После бала» – рассказ, написанный Толстым за несколько дней в 1903 году. Он представляет собой воспоминание о поворотной точке в судьбе рассказчика: впечатлении от увиденного наказания (точнее, казни) шпицрутенами. В повествовании музыка представлена двумя жанрами, противоположными функционально: это музыка академическая, музыка бала, и военная, сопровождающая казнь, «другая, жесткая, нехорошая» [20, 13]. Такая ее стилевая разнородность используется как композиционный прием контраста: момент столкновения двух совершенно разных музыкальных стихий делит произведение надвое – как событийно, так и стилистически. Первая часть рассказа посвящена описанию бала, и музыкально ее выражает мотив мазурки, наиболее значимого танца на балу. Под воздействием музыки и танцев рассказчик, влюбленный в Вареньку, дочь пожилого военного, испытывает на протяжении всего эпизода бала характерные переживания: «Я обнимал в то время весь мир своей любовью» [20, 12], «<...> я был счастлив, блажен, я был добр <...>» [20, 10]. Сразу после бала молодой человек, в ушах которого еще звучит мотив мазурки, этот мотив любви, оказывается свидетелем «прогона сквозь строй». Момент перехода от одного событийного отрезка к другому в рассказе обозначается музыкально: сначала слышатся звуки флейты и барабана, и лишь далее становится ясно, что происходит. Тут же меняется и тональность повествования: это уже фактографичное отображение действительности, почти лишенное эмоциональности. И отец Вареньки, ласковый на балу, здесь – жестокий полковой командир. В финале рассказа именно второе событие, эта казнь, силой впечатления оказывается значительнее первого, и персонаж отказывается от военной карьеры и от своих чувств. Как и в «Крейцеровой сонате», ненормальность и разрушительность описываемых событий, которые связаны с музыкой, оказывается сильнее возвышенных переживаний.

Итак, разбор произведений показал, что тема музыки занимает важное место в поэтике стиля малой прозы Л.Н. Толстого: писатель встраивает ее в сюжет, систему персонажей, посвящает рассуждениям о ней целые произведения. Во всем его творческом наследии сохраняется прием противопоставлений, работа с архетипическими оппозициями природного и искусственного, земного и небесного, возвышающего и разрушительного, находящая корни в романтическом мировоззрении и в учении Ж.-Ж. Руссо. Однако

авторский стиль изменчив и неповторим, и на каждом этапе своего творческого пути Толстой реализует взаимодействие литературы и музыки по-своему. Для раннего периода характерно результирующее более позитивное, «романтическое» изображение музыки, в том числе ее преобразующего воздействия, что заметно при взгляде на ее роль в сюжетостроении и развитии образов («Люцерн»). У позднего же Толстого при всей неоднородности музыкальные эпизоды и детали приводят скорее к трагическим развязкам, что ярко проявляется, например, в «Крейцеровой сонате». Как указывает А.А. Потебня, «<...> настоящие поэты – не те, которые стараются казаться таковыми и делают из поэзии продажное ремесло, а те, для которых это есть дело их души, <...> такие поэты весьма часто берут готовые формы для своих произведений. Но разумеется, так как содержание их мысли представляет много особенностей, то они неизбежно влагают в эти готовые формы новое содержание и тем изменяют эти формы» [16, 123].

Таким образом, переосмысливая и преодолевая художественно-философские принципы романтизма, Толстой не исключает их из своего инструментария, а развивает в своем стиле в соответствии с личным пониманием тех или иных вопросов в разные этапы творчества, что говорит об уникальности его художественного мышления.

1. Асеева С.А. Музыка в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» как интермедальный и философский компонент // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 2. С. 155–160.
2. Ахметова Г.И. Интерпретация музыки в прозе Л.Н. Толстого и традиции романтизма // Вестник Башкирского университета. 2014. Т. 19. № 1. С. 150–157.
3. Бабаев Э.Г. Итог пережитого: вступ. ст. // Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича: повести и рассказы. Л., 1983.
4. Гей Н.К. Традиции романтизма и поэтики Л. Толстого. URL: https://md-eksperiment.org/ru/etv_page.php?page_id=3719&album_id=120&category=STATJI (дата обращения: 19.12.2022).
5. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002.
6. Гофман Э.Т.А. Крейслериана (I) // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1991. Т. 1.
7. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. 1.
8. Липич В.В., Липич Т.И. Романтическая парадигма Л.Н. Толстого-реалиста // Сборники конференций НИЦ Социосфера. 2015. № 31. С. 34–43.
9. Маковицкий Д.П. Яснополяские записки. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/bio/makovickij-yasnopolyanskie-zapiski/index.htm> (дата обращения: 20.12.2022).
10. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
11. Мирошников Ю.И. Романтическое мировоззрение Л.Н. Толстого как интегральная характеристика его художественного и философско-религиозного творчества // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. 2010. № 10. С. 83–107.
12. Нестеренко А.А. Повествовательные структуры художественной прозы Л.Н. Толстого (рассказ и повесть): дисс. ... докт. филол. наук. М., 1988.
13. Одоевский В.Ф. Русские ночи. СПб., 2014.
14. Переверзева Н.А. Художественная специфика поздней прозы Л.Н. Толстого: аспекты проблемы // Славянский Сборник: Материалы XII Всероссийских (с международным участием) Славянских Чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия», Орел, 30–31 мая 2016 года. Орел, 2016. С. 62–69.
15. Петрова С.А. Интермедальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2011. № 1(17). С. 116–122.
16. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст. А.Б. Муратова. М., 1990.
17. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 2.
18. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 3.
19. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 12.

20. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1979. Т. 14.
21. Толстой С.Л. Очерки былого. Тула, 1975.
22. Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. 1.
23. Эйгес И.Р. Воззрение Толстого на музыку. URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-otolstom/ejges-vozzrenie-tolstogo-na-muzyku.htm> (дата обращения: 18.12.2022).
24. Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой // Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб., 2009.