
ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

УДК 82.091:791.2/.4

DOI: 10.31249/lit/2025.05.03

МЕТЕЛЕВА-КУДАЛИНА А.А.¹ «СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ»
Л.Н. ТОЛСТОГО И «СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ» С. ТОЛСТОЙ: ОТ
ДИАЛЕКТИКИ ДУШИ К СОВРЕМЕННЫМ ИДЕОЛОГАМ

Аннотация. В статье сравнивается способ моделирования психологии персонажей и семейных отношений в романе Л.Н. Толстого «Семейное счастье» (1859) и в фильме С. Толстой «Семейное счастье» (2025). В фильме характеры героев и особенности их взаимодействия, описанные Л.Н. Толстым, значительно трансформировались и оказались идеологически маркированными: центральный мужской персонаж романа выступает в фильме носителем власти, а женский персонаж – жертвой, угнетаемой в патриархальном браке. В романе герои представлены совершенно иным образом: они проживают счастливые и кризисные периоды, духовно развиваются, а их внутренние изменения и становятся главным предметом изображения и художественной рефлексии.

С. Толстая использует в фильме мотивы и образы других произведений Л.Н. Толстого, а также эпизоды биографии самого писателя, что позволяет режиссеру трансформировать сюжет романа «Семейное счастье» в духе современных представлений о неравенстве и власти и изменить перспективу высказывания о семейных отношениях, заданную Л.Н. Толстым.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой; экранизация; роман.

Для цитирования: Метелева-Кудалина А.А. «Семейное счастье» Л.Н. Толстого и «Семейное счастье» С. Толстой: от диалектики души к современным идеологам // Социальные и гуманитарные науки. Отечествен-

¹ Метелева-Кудалина Анна Алексеевна – младший научный сотрудник отдела литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам РАН; ORCID: 0009-0002-0952-3396; Annkudalina000@gmail.com

ственная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2025 –
Специальный выпуск. – С. 34–45. – DOI: 10.31249/lit/2025.05.03

Получена: 05.11.2025

Принята к печати: 15.12.2025

METELEVA-KUDALINA A.A.¹ *Family Happiness* by L.N. Tolstoy
and *Family Happiness* by S. Tolstaya: from the dialectic of the soul to
modern ideologems

Abstract. This article compares the way the psychology of characters and family relationships are modeled in Leo Tolstoy's novel *Family Happiness* (1859) and in S. Tolstoy's film *Family Happiness* (2025). In the film, the characters' personalities and the nuances of their interactions, as described by Leo Tolstoy, are significantly transformed and ideologically marked: the novel's central male character emerges as a figure of power, while the female character is a victim, oppressed in a patriarchal marriage. In the novel, the characters are presented in a completely different way: they experience periods of happiness and crisis, develop spiritually, and their internal changes become the main subject of depiction and artistic reflection. S. Tolstaya uses motifs and images from other works by Leo Tolstoy, as well as episodes from the writer's biography, in the film, allowing the director to transform the plot of *Family Happiness* in the spirit of contemporary notions of inequality and power and to alter the perspective of the statement on family relationships established by Leo Tolstoy.

Keywords: L.N. Tolstoy; film adaptation; novel.

To cite this article: Meteleva-Kudalina, Anna A. “*Family Happiness* by L.N. Tolstoy and *Family Happiness* by S. Tolstaya: from the dialectic of the soul to modern ideologems”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, Special Issue, 2025*, pp. 33–44. DOI: 10.31249/lit/2025.05.03 (In Russian)

Recieved: 05.11.2025

Accepted: 15.12.2025

11 сентября 2025 г. состоялась премьера фильма «Семейное счастье» Стаси Толстой, созданного по мотивам романа Л.Н. Толстого «Семейное счастье» (1859). Киноадаптация неизбежно предполагает интерпретацию произведения, так как это перевод из одной семиотической системы в другую [Тынянов, 2001], [Шмид,

¹ **Meteleva-Kudalina Anna Alekseevna** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; ORCID: 0009–0002–0952–3396; Annkudalina000@gmail.com

2011], [Эйзенштейн, 1967], [Эйхенбаум, 2001]. Кроме того, адаптация рассматривается в современной научной литературе не просто как перенос из одного медиа в другое и создание чего-то «вторичного» по отношению к «оригиналу», а как сложный процесс переозначивания, подразумевающий создание самостоятельного и самоценного продукта культуры, включающего в себя дополнительные смыслы, зачастую отсутствующие в первоисточнике [Hutcheon, O'Flynn, 2013], [Cartmell, Whelehan, 1999], [Leitch, 2017]. Цель некоторых из этих работ напрямую формулируется как отказ от представления о первичности «оригинального», т.е. литературного, текста и оценки адаптации с точки зрения условного «соответствия» этому оригиналу: «Цель этого раздела – развеять представление о том, что литературные адаптации представляют собой *односторонний* (курсив мой. – А. М.-К.) перевод текста, особенно “классических” текстов, на экран»¹ [Cartmell, Whelehan, 1999, p. 23].

Разделяя подобный взгляд на киноадаптацию, мы рассмотрим, как именно расходится интерпретация психологии героев и сущности семейных отношений в романе и в фильме, ведь подобные изменения представляют интересный объект исследования, позволяющий сделать выводы и о том контексте, в котором появились эти произведения.

Роман «Семейное счастье» стал одним из первых произведений Л.Н. Толстого, посвященных теме супружеской любви и семейным взаимоотношениям. Молодой писатель работает над ним в конце 50-х годов, в то время, когда активно обсуждается вопрос о положении женщины в обществе и о ее роли в браке [Эйхенбаум, 2009, с. 324]. Сам Л.Н. Толстой, как пишет Б.М. Эйхенбаум, резко критикует пользовавшиеся популярностью среди читающей публики в России романы Жорж Санд, провозглашающей, с его точки зрения, свободную любовь и следует идеям Прудона и Мишле, напротив, старавшихся «реабилитировать» идею семьи, брака и материнства как главной возможности реализации женщины [Эйхенбаум, 2009, с. 328–329].

Интерес к созданию романа, в центре которого будет находиться тема любви, семейного счастья и семейных кризисов, был обусловлен, по мысли Эйхенбаума, жизнью самого писателя: «В этой атмосфере напряженного интереса к вопросу о женщине и

¹ This section aims to dispel the idea that literary adaptations are one-way translations from text – especially “classic” texts – to screen.

семейной жизни явилась, очевидно, и у Толстого мысль – написать роман о “семейном счастье”. Необходимый ему для каждой вещи автобиографический материал есть – пережитый “роман” с В. Арсеньевой, переписка с которой иногда кажется прямо конспектом или программой будущего произведения» [Эйхенбаум, 2009, с. 330].

Вероятно, этим стремлением показать сложности семейной жизни и нелинейность ее течения, постоянные изменения, которые происходят и с каждым из супругов в течение семейной жизни, и с отношениями в целом, и обусловлено то, что рассказчиком в этом романе становится девушка – Маша. Именно ее точка зрения [Успенский, 1970] становится главной в произведении, причем нарративный источник в «Семейном счастье» раздваивается. Точка зрения героини, непосредственно проживающей события, дополняется и корректируется точкой зрения рассказчицы, которая, находясь на временной дистанции, несколько иначе смотрит на те события, которые с ней произошли. Это усиливает идею, высказанную еще Ж. Мишле, на концепцию которого опирался Л.Н. Толстой во время создания романа, что семейная жизнь представляет собой нелинейный и неоднородный процесс, в котором каждый из супругов в разное время может занимать те или иные роли [Эйхенбаум, 2009, с. 332].

Идея постоянного «неравенства» персонажа самому себе, изменения его психологии как основной способ моделирования художественного образа, выражается в концепции «диалектики души», которую Н.Г. Чернышевский формулирует в статье о раннем творчестве писателя: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний» [Чернышевский, 1947, с. 422].

Этот принцип создания характеров персонажей неоднократно становился предметом анализа исследователей творчества Л.Н. Толстого [Гинзбург, 1977, с. 319], [Громов, 1971, с. 378].

«Диалектика души» зарождается уже в самых ранних произведениях Л.Н. Толстого – и роман «Семейное счастье» не является исключением. И характеры персонажей, и их взаимодействие изображаются динамически. Финал романа можно назвать открытым,

так как то, что ждет героиню после окончания повествования, остается неизвестным и для читателей, и для нее самой: «...начало другой, но уже совершенно иначе счастливой жизни, которую я еще не прожила в настоящую минуту...» [Толстой, 1935, т. 5, с. 161].

В фильме С. Толстой сюжетная канва романа сохраняется, и даже производится попытка сохранения и точки зрения, и «голоса» героини – в некоторых эпизодах она проясняет ту или иную ситуацию¹. Но совершенно иначе представлены характеры персонажей и их взаимоотношения. От идеи постоянной изменчивости и перехода от одного состояния к другому, в фильме присутствует взгляд и на положение героев, и на их взаимоотношения с точки зрения современной трактовки понятий власти, контроля, гендера и телесности.

Герои романа – Маша и Сергей Михайлович – в «Семейном счастье» представлены как воплощения, соответственно, жертвы и субъекта власти, что дает основание соотнести фильм с актуальной дискуссией о патриархальном браке и гендерном неравенстве. Далее мы рассмотрим, как темы распределения ролей в семье, появления детей, ревности, адюльтера и других мотивов и образов, относящихся к семейной жизни героев, представлены в романе и интерпретируются в фильме.

И в романе, и в фильме после свадьбы Маша переезжает из Покровского, имения родителей, в Никольское, имение мужа. В Никольском герои живут с Татьяной Семеновной – матерью Сергея Михайловича. Маша чувствует, что свекровь относится к ней несколько снисходительно, но внутренне соглашается с этой позицией: «Татьяна Семеновна всегда была добра к нам и ко мне особенно и рада была, что сын ее женится, но когда я как невеста была у нее, мне показалось, что она хотела дать почувствовать мне, что, как партия для ее сына, я могла бы быть и лучше и что не мешало бы мне всегда помнить это. И я совершенно понимала ее и была согласна с ней» [Толстой, 1935, т. 5, с. 111].

Свекровь описывается также как «строгая хозяйка дома и старого века барыня» [Толстой, 1935, т. 5, с. 111], но ее строгость никогда не становится поводом для конфликта между героинями.

В фильме отношения Маши и Татьяны Семеновны показаны как противостояние, завязкой которого становится разговор о сладком во время одного из обедов. Маша спрашивает, будет ли

¹ Подробнее об этом приеме см.: [Шмид, 2011].

десерт¹, Татьяна Семеновна высмеивает ее за этот вопрос, подчеркивая, что он неуместен для нового статуса Маши. Мотив противостояния свекрови и невестки визуализируется средствами монтажа: они располагаются за столом напротив друг друга, а их антагонизм подчеркивается динамичной сменой кадров². Мать героя представлена в картине как человек, обладающий властью, распространяющийся даже на Сергея Михайловича, который не может защитить свою супругу.

Конфликт свекрови и невестки достигает своей кульминации в тот момент, когда в фильме возникает тема рождения детей. Татьяна Семеновна приводит Машу в полузаброшенный флигель и говорит о том, что в этом сыром и холодном помещении они с сыном собираются сделать детскую, а самой Маше предстоит родить на старом диване. Эта деталь, очевидно отсылающая к реальному артефакту, находящемуся в музее «Ясная Поляна», позволяет предположить, что режиссер фильма использует в качестве материала не только текст романа, но и биографию самого писателя и, что немаловажно, образ Толстого как патриархального супруга. Образ мрачного флигеля усиливается и драматургией кадра: камера захватывает крупным планом трещины и прочие признаки ветхости помещения, что объясняет чувство страха, возникшее у героини.

Татьяна Семеновна утверждает, что дети – это «смысл брака», Маша отвечает ей, что «еще не готова», но ее позиция не учитывается, так как далее становится известно, что Маша все же стала матерью. Это указывает на тему власти в патриархальном браке, которая выражается в том числе в принуждении к деторождению и в потере контроля над собственным телом.

Размышления о важности рождения и воспитания детей в жизни женщины часто появляется в произведениях Толстого и трактуется им в моральном ключе. Так, отказ от рождения детей воспринимается в художественной системе произведений Толстого резко негативно: достаточно вспомнить образ Элен Курагиной,

¹ В этой сцене можно усмотреть аллюзию на сцену именин Наташи Ростовой из романа «Война и мир», когда она спрашивает при всех гостях, какое будет мороженое на десерт, чем вызывает неодобрение матери [Толстой, 1937, т. 9, с. 78]. Эта параллель может подчеркивать и ту сторону дисбаланса власти в отношении Маши и Сергея Михайловича, которая заключается в наличии большой разницы в возрасте.

² О «семантике монтажа» см.: [Эйхенбаум, 2001, с. 35]

однозначно отрицательного персонажа, чья распушенность подчеркивается способностью контролировать деторождение [Толстой, 1938, т. 10, с. 29], или удивление и отторжение Долли, когда Анна Каренина рассказывает ей о том, что больше не хочет и не будет рожать [Толстой, 1935, т. 19, с. 213].

В романе «Семейное счастье», однако, еще нет этой строгой моральной оценки. Появление детей описывается как что-то естественное, а в том, как рассказчица говорит о своих детях, нет описания принуждения: «В нашей семейной жизни случились два важные события, но оба не изменили моей жизни. Это были рождение моего первого ребенка и смерть Татьяны Семеновны. Первое время материнское чувство с такою силой охватило меня и такою неожиданный восторг произвело во мне, что я думала, новая жизнь начнется для меня; но через два месяца, когда я снова стала выезжать, чувство это, уменьшаясь и уменьшаясь, перешло в привычку и холодное исполнение долга» [Толстой, 1935, т. 5, с. 143]. После того как ощущение новизны после рождения ребенка пропало, героиня начала чувствовать равнодушие, которое сильно ее пугало, но со временем безразличие сменилось чувством любви. Например, когда маркиз целует героиню в конце романа, она вспоминает своего мужа и ребенка: «Мой муж и ребенок вспомнились мне, как давно бывшие дорогие существа, с которыми у меня все кончено» [Толстой, 1935, т. 5, с. 148].

Таким образом, дети для героини романа «Семейное счастье» пусть и не сразу, но становятся важной частью жизни. Этот путь от равнодушия до материнской любви и является проявлением диалектики души персонажа.

В фильме, напротив, тема деторождения описывается исключительно через призму принуждения и даже насилия: героиня не самостоятельно совершает выбор и переживает сложные чувства, а подчиняется патриархальному укладу, в душе ему противореча и провоцируя тем самым внутренний конфликт. В финальных эпизодах картины героиня и ее супруг вместе с детьми находятся в саду усадьбы. Вместе с тем заключительная сцена, в которой семья уходит в дом, оставляя героиню в одиночестве, подчеркивает не столько возможность пересмотра, пережитого ей в браке, сколько ощущение внутренней изоляции и одиночества. Искомое героиней «семейное счастье» оказывается практически невозможным, так как оно предполагает в этой картине мира отказ от собственной субъектности. Сергей Михайлович, напротив, не сталкивается с необходимостью самоограничения: эта особенность в том числе

проявляется в эпизодах, изображающих светскую жизнь героев, которую они ведут в столице.

Переозначивание образов и смыслов романа происходит, например, в том, как в романе и фильме показана тема ревности. В романе Маша после одного из светских раутов разыгрывает чувство ревности перед мужем: «—А я видела, как ты что-то очень оживленно разговаривал с Н.Н., — однажды, возвращаясь с бала, сказала я, грозя ему пальцем и называя одну из известных дам Петербурга, с которою он действительно говорил в этот вечер. Я сказала это, чтобы расшевелить его; он был особенно молчалив и скупен. — Ах, зачем так говорить? И говоришь ты, Маша! <...> Оставь это другим; эти ложные отношения могут испортить наши настоящие, а я еще надеюсь, что настоящие вернутся» [Толстой, 1935, т. 5, с. 134].

Маша в данном случае использует ревность как модель поведения, в каком-то смысле принятую в светском обществе, — и Сергей Михайлович, отвечая ей, подчеркивает неестественность этого чувства и разоблачает такую «светскую игру».

В фильме Маша становится свидетельницей разговора ее мужа с незнакомой женщиной, которая оказывается «хорошим другом» ее супруга, ведущим с ним активную переписку. Персонаж носит имя Анна Аркадьевна, что является очевидной интертекстуальной отсылкой к образу Анны Карениной. Когда Маша расстраивается и устраивает сцену ревности мужу, он реагирует на это пренебрежительно, что позволяет сделать вывод о том, что герой не считает необходимым ограничивать себя в подобных контактах.

Учитывая то, что далее он будет ревновать свою жену к маркизу, подобное пренебрежение может вновь подчеркивать патриархальный уклад, в котором мужчине по определению позволено больше, чем женщине (и такие двойные стандарты считаются чем-то нормальным). Можно сказать, что логика изменения эпизодов и образов героев в фильме заключается в том, что режиссер использует те образы, которые традиционно ассоциируются именно с патриархальным браком и подспудно добавляет, таким образом, критику подобных тенденций в семейной жизни.

В романе ревность героя приводит только лишь к отдалению супругов и становится поводом для ссоры, а в фильме это чувство выражается в том числе и в проявлениях насилия. Так, после очередного светского раута, на котором Маша танцевала с маркизом, Сергей Михайлович насилует ее, а наутро приходит, просит про-

щения и говорит о том, что они не будут больше вспоминать эту ночь. Сцены насилия выстраиваются визуально посредством смазанных кадров, низкоконтрастного освещения, эффекта *slow motion*, что позволяет режиссеру показать переживание травматичного события с позиции жертвы насилия.

Подобная интерпретация также позволяет говорить о выборе оптики в фильме, в которой герой – мужчина, обладающий властными ресурсами, а героиня – жертва, не имеющая выбора и возможности что-либо изменить в своем положении.

Тема насилия продолжается и далее, когда крупным планом изображается сцена удушения, вероятно, отсылающая к «Крейцеровой сонате», где ревность героя, Позднышева, приводит его к убийству своей жены. Важно и то, что в этот момент героиня находится перед зеркалом, что позволяет предположить, что подобный монтаж становится средством передачи именно ее точки зрения. Телесность героини, таким образом, становится в картине полем конфликта между ее личной волей и волей ее супруга, что проявляется в принуждении рождения детей и в буквальном использовании ее тела для демонстрации маскулинной власти.

И в романе, и в фильме в отношениях героев случается перелом, который помогает им преодолеть затяжной кризис в отношениях. В романе таким событием становится поцелуй героини с маркизом и дальнейшее ее переосмысление взглядов на брак и семейное счастье в целом. Героиня испытывает желание вернуться к мужу, она просит его переехать в деревню, где, по ее мнению, все может быть по-старому: «Вся моя замужняя жизнь со дня переезда нашего в Петербург вдруг представилась мне в новом свете и укором легла мне на совесть. Я в первый раз живо вспомнила наше первое время в деревне, наши планы, в первый раз мне пришел в голову вопрос: какие же были его радости во все это время?» [там же, с. 149].

Герои возвращаются в Покровское, разговаривают и начинают, таким образом, новый этап взаимоотношений, который характеризуется для героини любовью к детям и другим, более глубоким, чувством к мужу. Вновь можно вспомнить концепцию диалектики души, которая напрямую показана в финале романа, когда героиня подчеркивает, насколько изменилось ее чувство к мужу и насколько она изменилась сама: «С этого дня кончился мой роман с мужем; старое чувство стало дорогим, невозвратимым воспоминанием, а новое чувство любви к детям и к отцу моих детей положило начало другой, но уже совершенно иначе счастли-

вой жизни, которую я еще не прожила в настоящую минуту...» [там же, с. 161]. Несмотря на то, что нам неизвестно дальнейшее развитие событий, можно сказать по крайней мере о возможности преодоления этого кризиса.

В фильме событием, выступившим катализатором изменений, становится не внутренняя борьба и рефлексия героини, а смерть матери мужа, о которой он ей сообщает после того, как она совершает адюльтер. Героиня помогает мужу пережить утрату матери, и это помогает им наладить взаимоотношения, но это изменение вызвано скорее внешним по отношению к семье героев событием, а не их рефлексией.

Финал фильма оказывается не только открытым, но и амбивалентным. В последних сценах семейная жизнь изображена на фоне природы и усадьбы. Похожая сцена присутствует в начале фильма, где Маша, Катя и Сергей Михайлович находятся на террасе. Усадьба напоминает образ Эдема, земного рая, который приобретает и несколько трагическую окраску, так как героиня уже не так счастлива, как в первых эпизодах. Сергей Михайлович рассказывает сыну о зеленой палочке, которую нужно найти на территории усадьбы, что отсылает к детской игре самого Л.Н. Толстого. Это вновь позволяет предположить, что в образе главного героя присутствуют отсылки и к образу писателя, который часто изображается как патриархальный супруг¹.

Таким образом, фильм «Семейное счастье» предлагает, с одной стороны, феминистическое высказывание о положении женщины в патриархальном обществе и патриархальной семье. С другой стороны, в картине представлена подспудная критика такого уклада в том числе через действия мужа героини и ее положения как жертвы, не имеющей контроля ни над своим телом, ни над своей жизнью. В свою очередь, в фильме показано вынужденное смирение героини ради сохранения семьи, вопреки ее мечтам о семейном счастье.

Подводя итог, отметим, что и роман, и фильм строятся вокруг мифа и комплекса представлений о «семейном счастье» как о мифе культуры. Для Толстого подлинным семейным счастьем оказывается не романтическая влюбленность и «роман», а глубокое чувство супружеской любви и любви к детям. Для Стаси Толстой семейное счастье (по крайней мере в XIX веке, хоть режиссер и говорила в одном из интервью, что эта история для нее находится

¹ Об отношениях Л.Н. Толстого и супруги см., например: [Зорин, 2020].

«вне времени»¹) – это идеологема, легитимирующая дисбаланс власти и подчиненное положение женщины.

Большое значение имеет и то, что в романе женский голос опосредован мужским восприятием самого Л.Н. Толстого – это воображение мужчины о том, что переживает, думает и чувствует девушка в браке². В то время как в фильме эта опосредованность также становится предметом критики, в том числе и потому, что в фильме присутствуют аллюзии на биографию самого Л.Н. Толстого. Можно заключить, что Стася Толстая пыталась реконструировать историю Маши и ее поисков «семейного счастья» с женской точки зрения и «вернуть» оригинальной истории те стороны, которые могли быть скрыты от писателя-мужчины.

Таким образом, кинематографическая интерпретация переводит развернутый монолог героини в высказывание о контроле, власти, телесности и травме, который конструируется средствами монтажа, особенностями выстраивания и смены кадров и прочими визуальными средствами. Роман Л.Н. Толстого, задумывавшийся как высказывание «против» эмансипации женщины и освобождения чувства любви от брака, оказывается преобразован в фильме как при помощи аллюзий на другие романы и повести Л.Н. Толстого о браке и любви, так и при помощи отсылок к реальным эпизодам жизни самого писателя. Возможно, именно эта особенность и становится залогом некой «двойственности» фильма С. Толстой: он одновременно является и феминистическим высказыванием, и высказыванием о сохранении семьи вопреки всему.

Список литературы

Зорин А.Л. Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения. – Москва : Новое литературное обозрение, 2020. – 248 с.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Ленинград : Художественная литература, 1977. – 448 с.

Громов П.П. О стиле Льва Толстого : становление «диалектики души». – Москва : Художественная литература, 1971.–390 с.

Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. – Харьков : ХЦГИ ; Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – Ч. 2: Хрестоматия / под ред. С.В. Жеребкина. – С. 799–822.

¹ <https://www.proficinema.com/interviews/detail.php?ID=422073>

² О «мужском» и «женском» письме, а также о критике «мужских» нарративов о женщинах см.: [Сиксу, 2001, с. 799–801].

**«Семейное счастье» Л.Н. Толстого и «Семейное счастье»
С. Толстой: от диалектики души к современным идеологемам**

Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 90 т. – Москва : Государственное издательство «Художественная литература», 1928–1958.

Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2001. – С. 39–59.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – Москва : Искусство, 1970. – 258 с.

Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Полное собрание сочинений : в 15 т. – Москва : Гослитиздат, 1939–1953. – Т. 3 : Очерки гоголевского периода русской литературы. Статьи и рецензии 1856 года. – 1947. – С. 421–431.

Шмид В. Отбор и конкретизация в словесных и кинематографических нарративах // Narratorium [электр. журнал]. – 2011. – Вып. 1/2. – URL: <https://narratorium.ru/v-shmid-otbor-i-konkretizacziya-v-slovesnoj-i-kinematografiches-koj-narracziyah/> (дата обращения: 01.12.2025).

Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы // Избранные произведения : в 6 т. – Москва : Искусство, 1964–1971. – Т. 5. – 1968. – С. 129–181.

Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой : исследования. Статьи. – Санкт-Петербург : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. – 952 с.

Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2001. – С. 13–39.

Hutcheon L., O'Flynn S. A theory of adaptation. – London ; New York : Routledge, 2013. – 273 p.

Cartmell D., Whelehan I. Adaptations : from text to screen, screen to text. – London : Routledge, 1999. – 247 p.

Leitch Th. The Oxford handbook of adaptation studies. – Oxford : Oxford univ. press, 2017. – 761 p.