

Замир К. Тарланов (*Махачкала*)

Роль антитезы и амплификации в повести Л. Н. Толстого *Хаджи-Мурат* (Стилистические заметки)

✦ **Ключне речи:**
повесть «Хаджи-Мурат», проза Толстого, синтаксис, стилистика, антитеза, амплификация, этно-культура, Кавказ, природа, свобода, рубеж веков.

У раду се разматрају антитеза и амплификација као основни стилистички поступци и њихова улога у Толстојевој приповеци *Хаџи Мурај*. Одређује се њихова структура, која зависи од топикалне лексеме, а такође дискурзивни параметри и модалитети. Посебно се прати веза између стилистике говора и норми понашања књижевних јунака.

Исторические промежутки времени, являющиеся рубежными, переходными от одного столетия к другому, при всем их своеобразии и непохожести обнаруживают и некоторые общие черты. Если не принимать во внимание обычных для них эмоциональных сопровождений, связанных с общественными тревогами и ожиданиями, то такими общими для них чертами являются обостренные поиски ответов, по крайней мере, на два «вечных» порубежных вопроса: 1) Чего ждать от будущего столетия? 2) Что должно быть унаследовано будущим столетием от прошедшего?

Оба эти вопроса традиционны и всегда обсуждаются энергично прежде всего применительно к общенациональной культуре. Так было в истории русской культуры на рубеже XVIII–XIX веков, XIX–XX веков. Так же обстояло дело и на рубеже XX–XXI веков.

Но последний рубеж в истории отечественной культуры имеет и свои кардинальные отличия от аналогичных предыдущих периодов, которые в общем виде могут быть сведены к следующим моментам:

1) в прошлом именно в плане культуры действовали непрерывно-мощные

 2012

тенденции, которые созидали, сплывали, возвышали и утверждали общенациональные и даже общегосударственные ценности и культуру как то высокое и достойное, что требует всеобщего внимания и к чему общество должно стремиться;

2) в предыдущие порубежья были влиятельные в общенациональном масштабе, гениальные деятели культуры, которые своим творчеством, своим примером созидательного служения отечеству органично и поступательно связывали между собой переходные периоды национальной культуры как нерасторжимое, неразрывное, единое целое.

Переход же нашей страны в XXI столетие был лишен этих необходимейших связующих звеньев. Поэтому он был и все еще остается болезненным, неоформившимся в виде осознанной устремленности к какой-то общественно значимой и сплывающей цели.

Положение усугублялось еще и тем, что только-только перестала существовать великая многонациональная страна, веками складывавшаяся как Империя культур с единым гуманистическим стержнем.

Этот гуманистический стержень укреплялся и оттачивался благодаря в том числе и великой русской литературе, которая в начале последнего новостолетия странным образом оказалась отодвинутой от широких общественных интересов и образовательных стандартов, нацеленных на подготовку достойных граждан страны независимо от их национальной принадлежности.

В смысле масштабов преемственности общенациональных культурных ценностей и ориентаций безусловно уникальным в истории Российской империи был, пожалуй, рубеж XIX–XX столетий.

Эти два века связывали между собой, в частности, такие гении русской литературы и культуры, как Горький, Чехов, Бунин, Л. Андреев, Куприн, Короленко и многие другие, не говоря о Л. Н. Толстом, исполине XIX века, продолжавшем свои великие творения уже в новом столетии, убедительными художественными решениями демонстрируя неослабевающую мощь русской литературы, силу человеческого духа и образцы для нравственного самосовершенствования человека и общества.

В этом отношении показательна и его знаменитая многоплановая «порубежная» повесть *Хаджи-Мурат*, которая была опубликована после смерти писателя, в 1912 г., и которой, следовательно, в 2012 г. исполняется сто лет со времени первой публикации.

В научной литературе повесть обсуждалась не раз и в разных аспектах. Предлагалось много замечательных, глубоких и оригинальных вариантов разностороннего прочтения и оценок повести в контексте творчества ее автора, места повести в историко-литературном процессе в России в XIX–XX веках в целом (Галаган 1983: 269–276; Тарланов 1998а: 6–11), в решении проблем прав, свобод, достоинства личности (Тарланов 1998б: 32–36), личности и власти, власти и нравственности, человека и природы, войны и мира, личности и государства и многих других.

В предлагаемых заметках затрагиваются лишь отдельные художественно-стилистические аспекты произведения, которые подчинены одной главной цели – продемонстрировать еще раз тайны и пульс стилистики великого мастера в качестве средств и результатов словесно-художественного творчества, составляющего гордость русской литературы и одно из величайших достижений

мировой гуманистической культуры в целом.

Пульсирующим предстает прежде всего мощно динамичный синтаксис повести, опирающийся в первую очередь на *антитезу* и *амплификацию* в качестве сквозных и стабильных стилистических приемов, неизменно пронизывающих весь ее текст.

Ампликативно уже самое начало повествования.

Вниманием рассказчика, полями возвращающегося домой летним днем, как бы неожиданно завладевает красота луга с «преlestным подбором цветов этого времени года: красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки; наглые маргаритки; молочно-белые с ярко-желтой серединой «любишь-не-любишь» с своей прелой пряной вонью; желтая сурепка с своим медовым запахом; высоко стоящие лиловые и белые тюльпановидные колокольчики; ползучие горошки; желтые, красные, розовые, лиловые, аккуратные скабиозы; с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом подорожник; васильки, ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость; и нежные, с миндальным запахом, тотчас же вянущие, цветы повилики» (Толстой 1983: 22).

Судя по тому, как подробно рассказчиком перечисляются и описываются более двадцати видов и подвидов обычно малозаметных луговых цветов, как будто впервые увиденных им, чувствуется, что он в прекрасном расположении духа, радуется летнему дню, летней природе, которую знает и любит. Каждый цветок для него индивидуален, у каждого из них – своя красота, свой запах и даже свой характер, рисуемый одним оценочным эпитетом («пушистые кашки», «наглые маргаритки» «аккуратные скабиозы»), они бывают

разными «в молодости» и «под старость», днем и вечером.

Описание «преlestного подбора цветов» летнего дня на первый взгляд кажется остраненным, ибо просто перечисляются детали цветочного ковра, которым предстает яркий летний луг. Рассказчик не дает своих словесно выраженных оценок созерцаемому. Оценка дана лишь «подбору цветов» – он «преlestен».

Собственно оценочная, субъективная, функция, само выражение тихого восторга рассказчика переложены на синтаксис. Описание цветов по занимаемому им синтагматическому пространству равно абзацу, состоящему из одной сверхфразовой единицы (одного сложного предложения усложненного типа), включающему в себя шестьдесят пять фонетических слов.

Текст описания отчетливо членится на блоки, пунктуационно выделенные точкой с запятой. Каждому цветочку соответствует свой блок, синтаксически подобный всем остальным; все блоки имеют одну и ту же структуру, непосредственно составляющие которой равны сочетанию определяющего с определяемым. Синтаксические блоки, следующие друг за другом, напоминают набегающие друг на друга в тихую погоду морские волны, границы которых ясно не очерчены – сила множества неотчетливых движений воплощена в почти незаметные переходы статического состояния.

Такова ампликативными средствами воссозданная писателем картина спокойной красоты летней природы, с которой полностью гармонирует и настроение рассказчика.

Рассказчик набирает «большой букет разных цветов», чтобы взять домой, и вдруг «замечает в канаве чудный малиновый, в полном цвету, репей того сорта,

который у нас называется «татарин» и который старательно окашивают, а когда он нечаянно скошен, выкидывают из сена покосники, чтобы не колоть на него рук. Мне вздумалось сорвать этот репей и положить его в середину букета.

Несмотря на все свои старания, рассказчик, однако, не смог сорвать цветок репея. Своими действиями он просто «погубил» его. «Какая, однако, энергия и сила жизни – подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я отрывал цветок. – Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь».

Здесь обозначен *второй сквозной стилистический прием*, используемый в повести – *антитеза, перерастающая в символ*.

Уже в самом начале повести цветок репея противопоставлен цветам луговым по энергии жизни, а весь луг – хорошо вспаханному полю, по которому «не виднелось ни одного растения, ни одной травки – все было черно». «Экое разрушительное, жестокое существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений для поддержания своей жизни» – думал я, невольно отыскивая чего-нибудь живого среди этого мертвого черного поля (Толстой 1983: 23).

На фоне этого мертвого поля «вправо от дороги» опять-таки стоял другой куст «татарина», у которого один стебель был сломан, грязный цветок на нем висел книзу, цветок на другом стебле, тоже «вымазанный черноземной грязью, все еще торчал кверху»; «кустик был переехан колесом», «точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаза. Но он все стоит и не сдастся человеку, уничтожившему всех его братьев кругом его» (Толстой 1983: 23).

Описание изуродованного репея вполне средствами амплификации, на-

пряженно, по нарастающей. Сам амплификационный ряд антропоморфен: драма цветущего, но бесцельно загубленного репея передана так, как будто речь идет о человеке с «отрубленной рукой», «вырванным куском тела», «вывернутыми внутренностями», «выколотыми глазами» (Толстой 1983: 23).

Эта сцена своим драматизмом и подробностями как бы в обратном порядке переключается со сценой в конце повести, когда, настигнутый врагами, Хаджи-Мурат гибнет, упорно сопротивляясь им до последнего: ему «пуля пробила плечо», «еще пуля попала в левый бок», он чувствует, что умирает, «воспоминания и образы с необыкновенной быстротой сменялись в его воображении одно другим»; простреленный еще несколькими пулями, он падает, но при приближении «милиционеров с торжествующим визгом» тело, казавшееся мертвым, «вдруг зашевелилось. Сначала поднялась окровавленная, без папахи, бритая голова, потом поднялось туловище, и, ухватившись за дерево, он поднялся весь. Он так казался страшен, что подбегавшие остановились. Вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался. Он не двигался, но еще чувствовал. Когда первый подбежавший к нему Гаджи-Ага ударил его большим кинжалом по голове, ему казалось, что его молотком бьют по голове, и он не мог понять, кто это делает и зачем. Это было последнее его сознание связи с своим телом» (Толстой 1983: 135–136). Враги топтали, резали то, что «не имело уже ничего общего с ним» (Толстой 1983: 136).

Если в начале повести, как человек, погибает «чудный малиновый» репей, будучи бессмысленно раздавленным колесом посреди поля, то в конце ее так же бессмысленно, как репей, погибает

от рук себе подобных сложный и яркий человек, «красивый и цельный тип настоящего горца» (цит. по Бойко 1983: 489).

И в том, и в другом случаях смерть причиняет человек, который не щадит никого и ничего ради своих эгоистических интересов, тем самым противопоставит природе – гармоничной, полной жизни, но беззащитной.

Именно по такой логике цветущему лугу противопоставлено мертвое вспаханное поле, в котором одиноко торчит раздавленный и обезображенный репей, который до этого цвел «чудным малиновым» цветом, а расстрел и членение Хаджи-Мурата происходят на фоне соловьиного пения, которое на время стрельбы и расправы над Хаджи-Муратом смолкло. Природа по-своему противится насилию везде.

Ведущим композиционным принципом повести справедливо считают принцип «контрастного сопоставления [...] казалось бы, не соотносящихся и даже несопоставимых явлений» (Галаган 1983: 272).

Соположение, противоположение природы и человека – это главный стержень антитезы и в качестве сквозного стилистического приема в повести, вокруг которого строятся и которым скрепляются все остальные сопоставления персонажей, образов, отношений, культурно-поведенческих типов, этикетных стандартов, социально и социо-культурно «привязанных» речевых привычек, представляемого и реального, своего и чужого и т. д.

Образно-художественным воплощением этого главного стержня, точкой схождения всех отношений и является Хаджи-Мурат, в природном измерении напоминающий репей, прочно укоренившийся в том месте, где растет, а в чело-

веческом измерении – *по слухам* «страшный горец», «мрачный, сухой, чуждый человек» (таким его представлял себе до встречи с ним ротный командир Полторацкий), *в действительности же* – «простой человек с доброй улыбкой», по-детски добродушной (впечатления Полторацкого во время первой встречи с Хаджи-Муратом; «детской улыбкой он пленил еще Марью Васильевну», той же детской улыбкой он отреагировал и на просьбу Лорис-Меликова рассказать о его жизни). Более того, ротному командиру «он казался не чужим, а давно знакомым приятелем» (Толстой 1983: 46). Так мало-заметными штрихами Толстой-художник, Толстой-философ освобождает тему повести, ее разработку от возможности толковать их с ограниченно-национальных или даже националистических позиций.

Структура, объем, типы и качество языковых средств, используемых в амплификациях зависят от их функций в амплификационно выстраиваемых дискурсивных сегментах и отнесенности к персонажу с его социально-служебным статусом или от условий описываемой ситуации.

В этом отношении примечательна амплификация-полилог о переходе Хаджи-Мурата к русским, состоявшийся на обеде у Воронцова в Тифлисе, когда в угоду наместнику его неудачу от Хаджи-Мурата в Даргинском походе 1843 г. представляют как победу. Присутствующие наперебой возвышают Хаджи-Мурата ради возвышения наместника: «знаменитый, храбрый помощник Шамиля»; «с рыцарским уважением обращался с пленницей»; «удивительный, замечательный человек»; он «храбр, умен, великодушен»; «это большой человек»; «если бы родился в Европе <...>, был бы новый Наполеон»; «если не Наполеон, то Мюрат»; «Хаджи-

Мурат вышел, теперь конец и Шамилю» (Толстой 1983: 61–62).

Основу амплификации здесь составляют реплики полилога, рисующие картину, которая нацелена на удовлетворение тщеславия наместника.

Совершенно по-другому построена амплификация при описании приемной князя Воронцова, полной всякого народа, в день, когда Хаджи-Мурат явился к Воронцову. Описание дано с учетом восприятия и Хаджи-Мурата, которому тоже нужно представиться Воронцову, но по острейшей предписанной необходимости.

Ядро ее состоит из двух – трех слов – наречия места *тут*, формы глагола существования *был* и перечислительно-усилительной частицы *и*, с которых неизменно начинается каждое звено амплификационного ряда: «*Тут был и* вчерашний генерал»...; «*тут был и* полковой командир»...; «*тут был* армянин-богач»...; «*тут была*, вся в черном, вдова убитого офицера»...; «*тут был* разорившийся грузинский князь»...; «*тут был* пристав с большим свертком»...; «*тут был* один хан, явившийся только затем, чтобы рассказать дома, что он был у князя».

Полифункционально нацеленная детализация фразы образует в стилистике Л. Н. Толстого «внутриатомное» движение нового типа с сочетанием разнородного и расчленением цельного» (Чичерин 1977: 228). Одно и то же синтаксическое явление, например, синтаксическая однородность наделяется противоположными ролями (Тарланов 2008: 282), противоположными возможностями текстообразования.

В плане развития действия наиболее насыщенной амплификационно является XXIII глава повести, в которой Хаджи-Мурат принимает окончательное реше-

ние во что бы то ни стало освободить свою семью от Шамиля.

Тишина спокойной предрассветной природы нарушалась лишь «заливавшимся перед светом соловьями», «звуком точения» (кинжала. – З. Т.) и «тонким голосом Ханефи, певшим знакомую Хаджи-Мурату песню» джигита. Эта песня напомнила ему другую песню, сложенную ее матерью, затем он *вспомнил*, как мать, укладывая его спать, пела эту песню. Дальше – больше: «*И вспомнился* ему и морщинистый, с седой бородкой дед»; «*вспомнился* фонтан под горой, куда он, держась за шаровары матери, ходил с ней за водой»; «*вспомнилась* худая собака, лизавшая его в лицо, и особенно запах и вкус дыма и кислого молока, когда он шел за матерью в сарай»; «*вспомнилось*, как мать в первый раз обрила ему голову»; «*и, вспомнив* себя маленьким, он *вспомнил* и об любимом сыне Юсуфе, которому он сам в первый раз обрил голову»; «он *вспомнил* сына таким, каким видел его последний раз»; «и Хаджи-Мурат *помнил* то выражение молодечества и гордости, с которым, покраснев от удовольствия, Юсуф сказал» (курсив мой. – З. Т.).

В тексте многократно и близко повторяющиеся формы практически одного и того же глагола не только не создают ожидаемого, казалось бы, впечатления назойливости, однообразия, монотонности, но, наоборот, делают его напряженным, психологически динамичным и в конечном счете мотивирующим неотвратимость предстоящего поведения главного героя повести. При этом располагая глагол ближе к началу фразы для создания синтаксической перспективы, используя его богатые залоговые, видо-временные, формообразовательные, антропоморфические, сочетаемостные и

другие собственно грамматические возможности, писатель блестяще, виртуозно управляет гибкостью синтаксиса русского языка.

В целом прием амплификации в повести в его синтаксическом выражении полифункционален: это, во-первых, средство экономии дискурсивного пространства; во-вторых, средство интенсификации повествования; в-третьих, способ оценки ситуации с точки зрения персонажа; в-четвертых, способ острого, объективированного выражения точки зрения повествователя; в-пятых, способ спокойного выражения сильных чувств, восторга, восхищения, совмещенных с анализом; и т. д.

В отличие от функционально безразличной антитезы амплификация в повести локализована и содержательно индивидуализирована. Если антитетично представлены, например, такие феномены, как *природа и человек, власть и человек, Хаджи-Мурат и Шамиль, Шамиль и император Николай, свое и чужое, Хаджи-Мурат и Воронцов, луговые цветы и репей, луг и вспаханное поле* и т. д., то посредством амплификации оформлены в повести лишь те сегменты текста, содержание которых субъективно, в той или иной мере созвучно точке зрения повествователя или персонажа, близкого точке зрения повествователя.

Таковы, к слову, 1) начало повести – описание луговых цветов; 2) сцена приемной Воронцова, изображенная и с учетом ее восприятия Хаджи-Муратом (приемная, переполненная людьми); 3) семнадцатая глава, в которой описывается разоренный чеченский аул и которая в первом русском издании была изъята; 4) описание настроения офицера Бутлера, радующегося своей жизни на Кавказе, свободной от азартных игр в карты и про-

игрышей, характеризовавших его повседневность, когда служил в гвардии в Петербурге [глава XVI]; 5) двадцать третья глава, в которой Хаджи-Мурат принимает трудное, но единственно приемлемое для него нравственное решение отбить свою семью от Шамиля; и др.

По стилистике повествования видно, что писатель симпатизирует Хаджи-Мурату, «главному и самому близкому автору лицу в повести» (Бойко 1983: 488), противопоставляя его Шамилю, тем самым художественно воплощая в том числе и историческими сведениями, а также фольклором подтверждаемое народное мнение о нем как о смелом и бесстрашном человеке (Алиханов – Аварский 2005а: 171–183; Алиханов – Аварский 2005б: 247–255; Ясулов 2009).

Очень важна в повести этно-культурно «привязанная», познавательльно ориентированная стилистическая роль поведенческой детали, которая настолько органично встроена в структуру нарратива, что совершенно незаметна для читателя, хотя и несет на себе большую реально-содержательную нагрузку. Вот некоторые из этих деталей. Когда Лорис-Меликов попросил Хаджи-Мурата рассказать о его жизни с самого начала, «Хаджи-Мурат опустил голову и долго просидел так; потом взял палочку, лежавшую у тахты, достал из-под кинжала с слоновой ручкой, оправленной золотом, острый, как бритва, булатный ножик и начал им резать палочку (курсив мой. – З. Т.) и в одно и то же время рассказывать» (Толстой 1983: 68). В изображаемой культурной зоне *стругать пруттик, палочку, как и опущенная голова*, – это внешние, «говорящие» детали поведения мужчины в размышлении, в задумчивости, когда он сильно озабочен чем-то. «Сняв у двери деревянные башмаки, хозяин <...> тотчас же сел против

Хаджи-Мурата на корточках» (курсив мой. – З. Т.). *Разуваться у двери при входе в комнату* – это признак воспитанности и уважения к дому, к хозяевам так же, как *садиться перед кем-то на корточки* – это поза важного доверительного разговора.

Все такого рода детали естественно накладываются на традиции тех фольклорных жанров, которые активно используются в повести – это пословицы, поговорки, идиоматика, плачи, легенды и предания, применительно к образу Хаджи-Мурата – песни преимущественно эпической направленности.

Этно-культурно окрашенные стилистические ресурсы русского языка, как и русские поведенческие стандарты, представлены в повести двумя во многом противоположными типами социальной жизни: 1) это представители офицерства, власти, которые общаясь образцовым русским литературным языком, при необходимости по старой традиции, идущей еще от XVIII в., свободно переходят на французский или же сверх того говорят еще с английским акцентом, как, например, Воронцов-младший, получивший образование в Лондоне (этим писатель-реалист демонстрирует новое в практике международного общения – возрастание роли английского языка); 2) это представители русского крестьянства, далекие не только от французского или английского языка, но даже от русского литературного. Таков, например, веселый солдат Петруха Авдеев, который, будучи бездетным, пошел в солдаты вместо своего старшего брата Акима, отца четверых

детей. Мать жалела «милое дитячко», «голубка-Петрушеньку», «сокрушаючись» о котором «выплакала свои глазунки» (Толстой 1983: 57). Вот он убит шальной чеченской пулей, этот «ловкий, сметливый, сильный, выносливый и, главное, трудолюбивый работник» (Толстой 1983: 56), поневоле оказавшийся винтиком государственной машины. И что же? Почти никому нет дела до этого «маленького» человека при всех его достоинствах при жизни. Получив известие о смерти сына, старуха «повыла, покуда было время, а потом взялась за работу». «Солдатка Аксинья тоже повыла, узнав о смерти «любимого мужа, с которым» она «пожила только один годочек». «В глубине же души Аксинья была рада смерти Петра. Она была вновь брюхата от приказчика, у которого она жила, и теперь никто уже не мог ругать ее» (Толстой 1983: 57–58).

В повести «Хаджи-Мурат» Л. Н. Толстой выступает не только как великий реалист нового столетия, гениальный творец новых словесно-художественных ценностей, не подвластных времени, но и как абсолютный гуманист, не приемлющий насилия над людьми, межнациональных, межконфессиональных войн [Тарланов 1998: 33], одинаково внимательный к судьбам и культурам всех народов многонационального Российского государства. Его синтаксис и стилистика в духе нового столетия обращены в сторону экономии языковых средств. Такова одна из основных функций антитезы и амплификации, используемых им в качестве важнейших стилистических приемов.

summary

Σ [ZAMIR K. TARLANOV]

On the Role of Antithesis and amplification Patterns in Leo Tolstoy's Tule *Haji Murat*

Article touches upon the antithesis/amplification patterns' role in Leo Tolstoy's *Haji Murat*, defining their structure motivated by nuclear word as well as discourse parameters potentialities. The author also traces the connection between speech stylistics and behaviour standards observed by the characters. It is also demonstrated that unlike the antithesis pattern the amplification in Tolstoy's tale used for expressing the author's point of view on the events portrayed. Besides, some discursive functions of amplification and its distribution in the text in question are being established as well.

21

Литература

- Алиханов – Аварский 2005а: **Алиханов – Аварский**. Заговор против Гамзата. Резня в мечети. Хаджи-Мурат и поражение нового имама. 1843 год и разрушение Хунзаха // «Кавказ». № 66 от 9 марта 1896 года // Алиханов Максуд. В горах Дагестана. Махачкала: Издательский дом «Эпоха», 2005а. С. 171–183.
- Алиханов – Аварский 2005б: **Алиханов – Аварский**. Поэзия горцев. Музыка и мелодия. Словесные произведения и мнение о них барона Услара. Образцы эпоса и лирики: «Хаджи Мурад», «Предложение» и «Пора любви» // «Кавказ». № 202 от 31 июля 1896 года // Алиханов Максуд. В горах Дагестана. Махачкала: Издательский дом «Эпоха», 2005б. С. 241–255.
- Бойко 1983: **Бойко М. Н.** Комментарии // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. Том четырнадцатый. М.: Художественная литература, 1983. С. 470–494.
- Галаган 1982: **Галаган Г. Я.** Л. Н. Толстой // История русской литературы. В 4 т. Т. 111. Л.: Наука, 1982. С. 797–851.
- Галаган 1983: **Галаган Г. Я.** Поздний Толстой // История русской литературы. В 4 т. Т. 114. Л.: Наука, 1983. С. 269–284.
- Лакшин 1965: **Лакшин В. Я.** Завещание Льва Толстого // Толстой Л. Хаджи-Мурат. 1965. С. 11–13.
- Тарланов 1998а: **Тарланов Е. З.** Недочитанный Лев Толстой // Тарланов Е. З. Сопряжение времен: историко-литературные заметки. Петрозаводск, 1998а. С. 6–11.
- Тарланов 1998б: **Тарланов Е. З.** Колониализм мнимый и реальный // Тарланов Е. З. Сопряжение времен: историко-литературные заметки. Петрозаводск, 1998б. С. 32–34.
- Тарланов 2008: **Тарланов З. К.** Сравнительный синтаксис жанров фольклора // Тарланов З. К. Динамика в развитии и функционировании языка. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. 195–298.
- Толстой 1983: **Толстой Л. Н.** Хаджи-Мурат // Толстой Л. Н. Собрание сочинений. В 22 т. Т. 14. Повести и рассказы. 1903–1910. М.: Художественная литература, 1983. С. 22–136.
- Чичерин 1977: **Чичерин А. В.** Очерки по истории русского литературного стиля. М.: Художественная литература, 1977. С. 50–255.
- Ясулов 2009: Ясулов Гамзат.** Хунзахские предания о Хаджимураде. Махачкала, 2009. 103 с.