

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ УБЕДИТЕЛЬНОСТИ В ТРАКТАТЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»¹

Д. А. Романов

*Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого
(г. Тула, Россия)*

Аннотация. В исследовании рассматриваются отдельные лингвостилистические аспекты публицистического и философского текста на материале трактата Л. Н. Толстого «Что такое искусство?». В качестве узловой ставится проблема убедительности авторской концепции, и анализируются приемы ее создания для читательской аудитории. Приемы убедительности разделяются на идеологические и собственно лингвостилистические.

Главным идеологическим принципом трактата Толстого является безоговорочный приоритет этики над эстетикой и формирование абсолютно достоверной, с точки зрения автора, теории значения искусства для человека. К собственно лингвостилистическим приемам создания убедительности относятся терминологизация обычной лексики (авторский перевод ее в разряд эстетических категорий), использование явных и имплицитных дефиниций применительно к важным для автора эстетическим понятиям, оперирование со списками примеров-иллюстраций и определяемых автором условий существования, причин возникновения и свойств настоящего и ложного искусства. Лингвостилистические приемы убедительности функционируют в тесной связи с логическим и композиционным построением трактата.

Язык и стиль работы Толстого, его текстовая структура, композиционные и идеологические особенности очерчиваются в исторической перспективе. Вслед за Э. Г. Бабаевым, но с большей детализацией определяется связь эстетических идей Толстого и средств их воплощения в трактате «Что такое искусство?» с размышлениями на аналогичные темы автора и героев романа «Анна Каренина». Так подчеркивается преемственность взглядов писателя на искусство, а также стиля «зрелого» и «позднего» Толстого. Несмотря на то что в 1890 – 1900-х годах так называемая «литературная художественность» ушла у Толстого на второй план, его поздние произведения (в том числе философские и педагогические сочинения) в своих содержательных и стилистических чертах вытекают из его предшествующего творческого опыта, неразрывно связаны с ним. Семантические и стилистические сдвиги лексики стали у Толстого в поздний период более осознанными и принципиально значимыми для контекста.

Исследование проводилось с целью подбора материала для формирования читательских компетенций современных учащихся в рамках государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации.

Ключевые слова: текст, трактат, лингвостилистика, лексика, семантика, логика, композиция, терминология, дефиниция, этика.

LINGUISTIC METHODS OF PERSUASIVENESS IN THE TREATISE BY L. N. TOLSTOY «WHAT IS ART?»

D. A. Romanov

*Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University
(Tula, Russia)*

Abstract. The study examines certain linguistic and stylistic aspects of a journalistic and philosophical text based on the material of the treatise by L. N. Tolstoy «What is art?». The article poses the issue

of convincing-ness of the author's concept as a key one, and analyzes the methods of its creation for the readership. The methods of persuasiveness are divided into ideological and actual linguistic stylistic.

The main ideological principle of Tolstoy's treatise is the unconditional priority of ethics over aesthetics and the formation of a reliable, from the author's point of view, theory of the meaning of art for a person. The actual linguistic and stylistic methods of creating persuasiveness include the terminology of ordinary vocabulary (the author's translation of it into the category of aesthetic categories), the use of explicit and implicit definitions in relation to aesthetic concepts that are important for the author, operating with lists of illustrative examples and the conditions of existence determined by the author, the causes and properties of the genuine and false art. Linguistic methods of persuasiveness function in close connection with the logical and compositional construction of the treatise.

The article traces in a historical perspective the language and style of Tolstoy's work, its textual structure, compositional and ideological features. Following E. G. Babaev, but with more detail, the author defines the connection between Tolstoy's aesthetic ideas and the means of their embodiment in the treatise "What is Art?" with reflections on similar themes of the author and the heroes of the novel "Anna Karenina". This emphasizes the continuity of the writer's views on art, as well as the style of the "mature" and "late" Tolstoy. Despite the fact that in the 1890-s – 1900-s the so-called "literary artistry" faded into the background for Tolstoy, his later works (including philosophical and pedagogical works) in their substantive and stylistic features follow from his previous creative experience, inseparably associated with it. Semantic and stylistic shifts in vocabulary in Tolstoy's later period became more conscious and fundamentally significant for the context.

The study was carried out with the aim of selecting material for the formation of reading competencies of modern students within the framework of the state assignment of the Ministry of Education of the Russian Federation.

Keywords: text, treatise, linguistic stylistics, vocabulary, semantics, logic, composition, terminology, definition, ethics.

Введение

Формально трактат «Что такое искусство?» Лев Толстой создавал в 1897 – 1898 гг., однако идеи, которые нашли в нем отражение, автор обдумывал значительно дольше. Еще в середине 1870-х гг., в связи с созданием романа «Анна Каренина» (1873 – 1877 гг.), Толстой впервые всесторонне и системно стал размышлять над своим отношением к искусству и его ролью в жизни человека второй половины XIX столетия. Всех центральных персонажей романа (Левин, Кити, Анна, Вронский) так или иначе интересуют эстетические проблемы современности: герои рассуждают и нередко спорят с окружающими о музыке, живописи, литературе. В их сознание, отраженное в прямой, несобственно-прямой и внутренней речи, а также в авторские пояснения и комментарии к их высказываниям и поведению Толстой вкладывает тезисы и антитезисы, аргументы и контраргументы собственной эстетической концепции – в это время еще сугубо практической, частной, но постепенно начинавшей приобретать философско-теоретический, многократно проверенный личным опытом и хорошо осмысленный вид.

В 1880 – 1890-е гг. Толстой с определенной периодичностью писал об эстетических проблемах как в художественных произведениях, так и в статьях. Таким образом, его итоговый трактат об искусстве вобрал в себя мысли, волновавшие писателя и находившиеся в стадии «активной разработки» более двадцати лет. За эти годы Толстой существенно пересмотрел свое отношение к литературному творчеству и собственную основную задачу стал видеть вовсе не в нем. «В трактате «Что такое искусство?» он готов был отречься от своих художественных произведений ради моральной проповеди» [2, с. 48]. Однако ничто из уже обдуманного, ни один элемент стилистического мастерства, ни единая мелочь опробованной доверительной связи писателя с читателем у «позднего» Толстого не пропала втуне. Его сочинения конца XIX – начала XX вв. и идейно, и стилистически, и психологически связаны с предшествующим

творчеством. А что касается трактата «Что такое искусство?», то в творческой ретроспективе можно сказать следующее: его автором является Толстой, «успевший отречься от «Анны Карениной», но не забывший ни одной из тех проблем, которые были поставлены в этом романе» [2, с. 42].

Трактат Толстого интересен не только как абсолютно оригинальное, масштабное по размаху мысли, концептуально целостное по мировоззрению произведение, но и как образец ясного слога и предельной убедительности, которые помогали «поздному» Толстому быть самым читаемым автором и на родине, и за ее пределами. Нас интересует, каким образом весьма сложный по содержанию, абсолютно непохожий на современные ему (да и на последующие) исследования об искусстве трактат Толстого приобретает силу убедительности, почему он до настоящего времени вызывает уважение даже у самых непримиримых оппонентов автора.

Анализ

Очевидно, что причины этого, во-первых, в глубокой убежденности Толстого в правильности своих мыслей (это причина идеологическая), а во-вторых, в логике, стиле изложения, подходах к выбору языкового оформления (это причины лингвостилистические). Остановимся на тех, которые кажутся нам наиболее важными в контексте всего (достаточно большого по объему) трактата и органически характерными творческой манере Льва Толстого.

Начать нужно, разумеется, с идеологической стороны, которая во многом определяет логику, стиль и конкретные приемы языкового рисунка текста.

Создавая трактат, Толстой изначально устанавливает свою собственную интеллектуальную систему координат, включающую истины, аксиомы, проблемы, являющиеся таковыми именно для него. Базируется она на положениях христианской этики. Толстой, конечно, опирается на мысли и доводы предшественников (философов, писателей, художников, композиторов и т.д.), но ракурс его взгляда на признанные авторитеты абсолютно оригинальный – собственно толстовский. По сути, для него нет ни одного авторитета (каким бы непрерываемым и неоспоримым для других он ни был), если сам Толстой не принял его таковым. Толстой, таким образом, абсолютно независим от общественных и чужих личностных пристрастий, моды на идеи, общепризнанных кумиров наций и эпох. Он создает собственную концепцию сопряжения идей, основ, положений, истин, в которую властно, но не деспотически вовлекает читателя. Ему чуждо желание понравиться, очаровать, прельстить, заморозить стилистическими красотами. «Поздний» Толстой, как известно, принципиально аскетичен в художественном плане. Он рассчитывает лишь на доверие и внимание. Кто их лишен, тот, как сейчас говорят, сразу «выбрасывается из системы» – это не читатель Толстого, не его спутник в постижении мира искусства.

Таков непреложный идеологический закон убедительности толстовского трактата – абсолютная вера в собственную эстетическую концепцию. При этом многое в ней коренным образом отличается от других аналогичных концепций. Например, положение о взаимоотношении эстетики и этики. «В том, что этика и эстетика друг другу полярны, позволительно сомневаться, но у Толстого они действительно взаимно противостоят. Это можно было бы проиллюстрировать на самых разнообразных сторонах деятельности Толстого...» [1, с. 108]. Примат этики над эстетикой и восприятие в качестве истинного искусства только тех его проявлений, которые нравственны и направлены к моральным ценностям, безусловен для Толстого.

Весомую идеологическую убедительность толстовскому трактату придает обширный состав примеров-иллюстраций из всех видов искусства разных народов и эпох. Толстой одинаково свободно, неторопливо и подробно говорит об индийских ведах и стихотворениях французских поэтов-символистов, об иконах и картинах художников-импрессионистов, о духовных гимнах, Моцарте и Вагнере. Следует отметить, что Толстой не пишет истории искусства и ни в коем случае не претендует на историзм в традиционном искусствоведческом понимании. В его системе координат историзм

совершенно иной: «Толстому не свойственно историческое отношение к искусству в том смысле, что для него все настоящее в искусстве было современным» [2, с. 6].

Обозначенная идейная система координат создает особый мир толстовского трактата, который напоминает мир художественного произведения. «Искусство для Толстого – не отвлеченная философская проблема, а самый злободневный сюжет. Книга «Что такое искусство?» написана как увлекательная повесть. В ней есть свои герои, свои конфликты; есть и единство самобытно-нравственного отношения автора к предмету» [2, с. 7].

Теперь рассмотрим отдельные лингвостилистические приемы создания убедительности в трактате «Что такое искусство?».

Результаты и их обсуждение

Доминирующим из них, на наш взгляд, является стремление к своеобразной терминологизации обычной лексики. Одна из языковых тенденций толстовского стиля – превращение обычной семантики лексем в философские, эстетические, этические и др. категории. Как уже было доказано [3], наиболее часто это происходит с прилагательными. В публицистике, философских и педагогических сочинениях Толстой выстраивает определенные логические ряды из категориально переосмысленных им лексем, на чем строится аргументация авторских тезисов и важных, с его точки зрения, для понимания читателем мыслей, положений, истин. В рассуждениях об искусстве такое категориальное звучание приобретают прилагательные *понятное, непонятное, естественное, извращенное*. Толстой выстраивает такую логическую систему, в которой категория *понятное* тождественно соотнесена с категорией *доступное* и каждый из этих компонентов тождества противопоставлен другой диаде – *непонятное* и *извращенное (недоступное)*.

Подобная система категорий в эстетике вовсе не является абсолютной и общепризнанной [см.: 9, с. 3–4], однако для Толстого важен его собственный взгляд, его собственная концепция, справедливость и истинность которой он хочет доказать читателю. Приемы перевода лексики в терминологическое качество и выстраивание логических сопряжений вновь образованных терминов – это языковые и композиционные средства, с помощью которых подобное доказательство осуществляется.

Вот примеры толстовских логических операций с обозначенными выше терминами. Эти операции создают систему убеждения читателей, внедряют толстовские мысли в сознание, а текст за счет этого воспринимается как гуманитарно-научный, построенный на неоспоримых фактах и прочной, не допускающей сомнений логике (лексемы, обозначающие у Толстого эстетические категории, выделены жирным шрифтом):

«Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей подготовки и известной последовательности знаний..., что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования...»

*Дело искусства и состоит именно в том, чтобы делать **понятным** и **доступным** то, что могло быть **непонятно** и **недоступно** в виде рассуждений.*

***Непонятно** действительно может быть хорошее и высокое художественное произведение, но только не простым **неизвращенным** рабочим людям народа (этим **понятно** все самое высшее), но настоящее художественное произведение может быть и часто бывает **непонятно** многоученым, **извращенным**, лишенным религии людям, как это постоянно происходит в нашем обществе...*

*Не может быть **непонятно** большим массам искусство только потому, что оно очень хорошо, как это любят говорить художники нашего времени. Скорее предположить, что большим массам **непонятно** искусство только потому, что искусство это очень плохое или даже и вовсе не искусство» [7, с. 137].*

На пути создания термина (в рассматриваемом нами трактате – эстетического) из обычного слова у Толстого встречается этап применения необычных для носителей

языка значений и форм слов, а также актуализация редко используемых значений. Автор употребляет в привычном контексте иную форму слова или придает какой-либо форме несколько иное значение (осуществляя «семантический сдвиг»), чтобы акцентировать на этом слове внимание читателя, чтобы выделить слово в контексте, а это, как правило, нужно для создания у слова некоей специализированности, терминологичности. Так функционируют в трактате, например, однокоренные формы *поразительность* и *заражение*. *Поразительность* у Толстого – с актуализацией деривационных связей – ‘то, что поражает, вызывает сильные чувства, развлекает’ (с явно отрицательной коннотацией); *поразительность*, по Толстому, – свойство псевдоискусства. А *заражение* – ‘передача свойств другим предметам, трансляция чувств и переживаний’ (актуализировано одно из переносных значений), что является неотъемлемым свойством настоящего искусства (здесь коннотация явно положительная).

Необходимо отметить, что терминологизация Толстого – явление абсолютно оригинальное, одна из характеристик его публицистического идиостиля. Она и вовсе не предполагала использование им распространенных научных терминов и «уснащение» ими своих публицистических, философских, педагогических и т.п. произведений. Совсем наоборот: в трактате он создавал свою терминологию (точнее сказать, стремился к точному именованию определенных, важных для него категорий эстетики), чураясь при этом научной терминологии своего времени. Весьма справедливо такое мнение: творчество Толстого «свидетельствует не только о художественной тонкости писателя, но и о его безупречной, не уступающей ученому точности. Но, разумеется, точность художника совсем не того рода, что точность ученого» [1, с. 146].

Толстой не считал использование терминологии самой по себе достаточным основанием справедливости и научной подтвержденности мысли автора. Он был противником перенесения в художественную литературу, публицистику и беллетристику строгих научных приемов. Убедительность публициста, убедительность писателя и убедительность ученого достигаются разными средствами. «Перенесение в искусство методов точных наук, отрицание нравственного смысла ради эмпирического факта, провозглашение эксперимента в научном смысле слова задачей художника – все это именно то, против чего направлен трактат Толстого» [2, с. 43]. В частности, Толстой активно избегал использования распространенных гуманитарных терминов вроде *реализм*, *натурализм*, *символизм* применительно к своим произведениям и литературе своей эпохи. Он полагал, что литература и публицистика не должны повторять литературоведение, и особая нравственно-этическая позиция самого Толстого позволяла ему успешно достигать до сердец своих читателей без искусственного наукообразия, в том числе гуманитарного. В трактате «Что такое искусство?» Толстой убедительно оспаривает литературные позиции символистов, натуралистов в литературе, вагнерианцев – в музыке, импрессионистов – в живописи и т.д. без использования искусствоведческих терминов, приведенных нами выше, а только опираясь на духовно-нравственные и морально-этические понятия (категории), которые становились таковыми благодаря использованию Толстым, а в целом оставались общеупотребительными словами языка, понятными любому его носителю.

Другим лингвостилистическим приемом убедительности является помещение в рассуждения дефиниций и объяснений. У Толстого дефиниции носят авторский характер, однако все равно остаются средством концентрации мысли, способом сгущения информативности, что чрезвычайно важно для убеждающего воздействия на читателя. Например, избегая прямого определения истинного произведения искусства, Толстой тем не менее несколько раз косвенным образом характеризует его, представляя через главное свойство – «передавать чувства, испытанные художником». Толстой определяет такую передачу существительным *заражение* и глаголом *заражать*. Именно поэтому его эстетическую концепцию часто называют «концепцией заразительности». Несколько раз в тексте Толстой объясняет это понятие (дает его

свободную дефиницию). По мнению Э. Г. Бабаева, теория «заразительности искусства» начала разрабатываться Толстым еще в романе «Анна Каренина». Ее иллюстрирует, в частности, итальянские эпизоды романа с тремя портретами Анны [см.: 6]. «Первый сделан художником, второй – дилетантом, но оба они не стали произведениями искусства, потому что оставляли зрителя холодным, не могли заразить его теми чувствами, которых не было в душе писавшего портрет. Ничто так ясно не выражает отношения Вронского к Анне, как написанный им портрет. В этом смысле итальянские эпизоды – важная часть общего сюжета романа.

Третий портрет, созданный Михайловым, был истинным произведением искусства, потому что невольно «заражал» зрителя чувствами художника» [2, с. 33].

Следует отметить, что в своих многочисленных педагогических сочинениях Толстой также избегает прямого определения педагогики, но совсем обойти его не может и не хочет, поскольку для него это вопрос принципиальный. Свое понимание педагогики Толстой старается с максимальной убеждающей силой довести до читателя. В свободном или свернутом (имплицитном) виде определение педагогики либо присутствует, либо легко эксплицируется в каждой его статье. Педагогика, по Толстому (и в этом его отличие от современных и будущих дидактов и воспитателей), должна осуществляться через возвращение педагога-наставника в мир детства, а не путем «перетаскивания» ребенка в мир взрослых. В статье «Прогресс и определение образования» Толстой говорит: «Родившись, человек представляет собой первообраз гармонии, правды, добра и красоты. <...> Ребенка развивают все дальше и дальше, и все дальше и дальше удаляют от бывшего и уничтоженного первообраза» [5, с. 322–323].

Явные дефиниции Толстого чаще всего остаются свободными, потому что он при каждом новом подходе к интересующему его явлению или процессу напряженно подыскивает слова для их точного определения. При том дефиниции получают близкими по смыслу, но не абсолютно тождественными. Они обрастают уточнениями, корректировками, расширениями. Толстой мысленно «прощупывает» каждое слово дефиниции, вдаваясь в семантические тонкости паронимических отношений.

По наблюдениям близких Толстому людей и комментаторов его текстов, заостренное внимание к семантике слов пришло к писателю с началом создания его «нового стиля». Отказавшись в начале 1870-х гг. от стилистических красот и литературной художественности при работе над «Большой азбукой» (определение Н. Н. Гусева), Толстой стал более внимателен к «простым вещам»: предметным деталям повествовательной структуре, логике изложения, композиции, значению употребляемых слов [см.: 4]. «Во время составления «Азбуки» и «Книг для чтения» и позднее он не переставал изучать русский язык и собирать слова, поговорки и пословицы. В то же время он читал словарь Даля, былины, сборники сказок и пословиц. <...>

Он спрашивал: какая разница между словами: *начинать*, *зачинать*, *починать*, *начин*, *зачин*, *почин*? И отвечал: *начинать* – общее понятие, относится больше к действиям; *зачинать* – самое первое начало какого-нибудь нового, еще не бывалого действия; *починать* относится к чему-нибудь материальному: *почать стог сена, горшок с кашей*. <...>

Он признавал употребление иностранных слов только тогда, когда нет соответствующих русских слов...

В разговоре он нередко приводил русские пословицы, как общеизвестные, так и мало известные, записанные им от крестьян и богомольцев. Он говорил, что народная мудрость, выраженная в пословицах, поговорках, легендах, сказках и т.п., рассеяна по всей России; частицы ее можно услышать то от одного человека, то от другого; а в целом они, дополняя друг друга, выясняют мировоззрение русского народа. <...>

Вообще в семидесятых годах он больше, чем когда-либо, изучал русский язык и русскую народную литературу, чем и воспользовался позднее в своих народных рассказах и других произведениях» [8, с. 103–104].

Еще одним лингвостилистическим (композиционным) приемом усиления убедительности в трактате «Что такое искусство?» являются разного рода перечисления (часто нумерованные). За полным исчислением каких-либо фактов, условий, причин и т.д. стоит глубина взгляда на предмет, всесторонность его рассмотрения, иллюстрация серьезного погружения в него, исчерпывающее знание нюансов и подробностей исследуемого материала. Например, нумерованным списком Толстой дает приемы создания псевдоискусства: *«И потому художники, для того чтобы удовлетворить требованиям людей высших классов, должны были выработать такие приемы, посредством которых они могли бы производить предметы, подобные искусству. И приемы эти выработались.*

Приемы эти следующие: 1) заимствование, 2) подражательность, 3) паразительность и 4) занимательность» [7, с. 139].

Каждый из компонентов предлагаемого Толстым списка важен как сам по себе, так и в связи с другими, и нумерация способствует этому. Кроме того, подобного рода авторские аргументы своей последовательностью и порядком дополнительно раскрывают логику развития авторской мысли. В данном конкретном случае этот список повторяет уже обдуманное Толстым ранее позиции, отличающие настоящее искусство от ложного. Толстовские воззрения на цивилизацию, прогресс, на провозглашаемое политиками, социологами и культурологами совершенствование общества были зачастую прямо противоположны распространенным, а лучше сказать, расхожим идеям, что в рассматриваемом типе доказательств (нумерованном) проявляется также в особой, толстовской семантике приводимых списком слов, о чем мы говорили ранее. Например, *занимательность* Толстой трактует в том числе как способность использования одним видом искусства средств других искусств, что должно, по замыслу артистов, художников, музыкантов и т.д., дополнительно *занимать* (в значении – ‘развлекать, тешить’) зрителя, слушателя, читателя. В романе «Анна Каренина» Толстой вкладывал в мысли Левина соображения о неправильности того искусства, которое «хочет переходить в область чужого искусства». Эта идея становится ключевой в расхождении взглядов Левина и Песцова на вагнеровскую музыку. Левину кажется комичным то, что понимать музыку Вагнера можно «только глядя в атласную афишу». А без этого «нельзя следить» за развитием музыкального настроения и чувства. Левин (и в данном случае Толстой с ним совершенно солидарен) видит главный недостаток музыки Вагнера в том, что она имеет литературную или философскую программу, а это так же неверно, как попытка поэзии «описывать черты лица, что должна делать живопись». В трактате «Что такое искусство?» Толстой целую главу посвящает критике Вагнера, который « всю свою жизнь повторял одно утверждение: его музыка означает не только музыку, а гораздо большее, бесконечно большее...». Толстой в корне не согласен с этим: «Для того чтобы произведение одного искусства совпало с произведением другого, нужно, чтобы случилось невозможное: чтобы два произведения искусства разных областей были совершенно исключительно не похожи ни на что прежде бывшее и вместе с тем совпали бы и были бы совершенно похожи одно на другое» [7, с. 130].

Аналогично – нумерованным списком – выделяются автором, например, условия создания подделок под искусство: *«Производству в нашем обществе предметов поддельного искусства содействуют три условия. Условия эти: 1) значительное вознаграждение художников за их произведения и потому установившаяся профессиональность художника, 2) художественная критика и 3) художественные школы»* [7, с. 150].

Различие между искусством и неискусством, художником и нехудожником волновали Толстого на протяжении всей его жизни. Параллели с романом «Анна Каренина», отмеченные Э. Г. Бабаевым, мы уже не раз приводили. Так, сравнивая творческую манеру дилетантски увлекшегося живописью Вронского и художника Михайлова, Толстой видит «разницу между художником и нехудожником в том, что художник «снимает покровы», открывая новое, а нехудожник играет старыми покровами, набрасывая их на природу» [6, с. 49].

Ненумерованные исчисления в тексте трактата значительно обширнее. Они показывают, с одной стороны, сложность того предмета, о котором рассуждает автор, с другой – его хорошую осведомленность, умение изучить предмет во всей полноте. У большинства читателей не возникает желания проверить полноту, исчерпанность ненумерованных списков – им доверяют а priori, к чему, как мы уже отмечали, и стремится Толстой. Таким образом автор подает заимствования в искусстве, которые он называет «поэтичными предметами»: *«Предметы же и лица, заимствованные из прежних художественных произведений, называются поэтичными предметами. Так, считаются в нашем кругу всякого рода легенды, саги, старинные предания поэтичными сюжетами. Поэтичными же лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустынные, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей; поэтичными вообще считаются все те предметы, которые чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений»* [7, с. 140].

Заключение

Таким образом, можно заключить, что убедительность Толстого базируется на органических приемах литературы и публицистики, опирается на естественные ресурсы логики языка и мышления, которые не являются экстравагантными, рассчитанными на удивление или развлечение читающей публики. Толстой принципиально отказывается от стилистических красот, броской афористичности и попыток отвечать идейным и языковым вкусам своего времени. Именно принципиальный отказ от использования популярных стилистических приемов и позволяет, как это ни парадоксально, возникнуть тому своеобразному стилю толстовских размышлений, который своей веской убедительностью, нравственно-этической основательностью, смелостью, честностью, отсутствием рисовки и попыток заигрывать с читателем стал известен к началу XX века всей России и вполне узнаваем до настоящего времени как особое явление в литературе, публицистике и философии.

Примечания

1. Исследование выполнено в рамках государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации по теме: «Формирование читательских компетенций в условиях цифровой информационной избыточности и дефицита эмоционального репертуара обучающихся».

Список источников и литературы

1. Альтман М. С. У Льва Толстого. Тула: Приок. кн. изд-во, 1980. 208 с.
2. Бабаев Э. Г. Толстой об искусстве. Тула: Приок. кн. изд-во, 1966. 48 с.
3. Романов Д. А. Публицистика Л. Н. Толстого 1870–1890-х гг. и изменения в сфере общественно-политической и духовно-нравственной лексики русского языка // *Acta linguistica Petropolitana: Труды Института лингвистических исследований РАН*. Т. 9, ч. 2: Русская историческая лексикология и лексикография XVII – XIX веков. К 100-летию Ю. С. Сорокина. СПб.: Наука, 2013. С. 450–469.
4. Толстой Л. Н. Из сочинений и переводов для детей // Полн. собр. соч. / под ред. П. И. Бирюкова. В 17 т. Т. 14. М.: Тип. И. Д. Сытина, 1913. С. 41–239.

5. Толстой Л. Н. Прогресс и определение образования // Полн. собр. соч. В 90 т. Т. 8. М.: ОГИЗ, 1934. С. 318–340.
6. Толстой Л. Н. Анна Каренина: роман в 8 ч. Т. 2: ч. 5–8 / ред. Н. К. Гудзия. М.: ОГИЗ, 1947. 504 с.
7. ТОЛСТОЙ Л. Н. Что такое искусство? // Собр. соч. В 20 т. Т. 15. М.: Худож. лит., 1964. С. 44–242.
8. Толстой С. Л. Очерки былого. 3-е изд., испр. и доп. Тула: Приок. кн. изд-во, 1968. 500 с.
9. Эстетика Льва Толстого : сборник статей / под ред. П. Н. Сакулина. – Москва : Гос. акад. художественных наук, 1929. 324 с.

References

1. Al'tman M. S. *U L'va Tolstogo. [At Leo Tolstoy's]*. Tula: Priokskoye knizhno izdatel'stvo Publ., 1980. 208 p. [In Russian].
2. Babayev E. G. *Tolstoy ob iskusstve [Tolstoy about art]*. Tula. Priokskoye knizhno izdatel'stvo Publ. 1966. 48 p. [In Russian].
3. Romanov D. A. Publitsistika L. N. Tolstogo 1870 – 1890-kh gg. i izmeneniya v sfere obshchestvenno-politicheskoy i dukhovno-nravstvennoy leksiki russkogo yazyka [Journalism of L. N. Tolstoy 1870-1890s and changes in the sphere of socio-political and spiritual-moral vocabulary of the Russian language]. *Acta linguistica Petropolitana. Trudy Instituta lingvisticheskikh issledovaniy RAN [Acta Linguistica Petropolitana. Transactions of the RAS Institute for Linguistic Studies]. Tom 9, chast' 2: Russkaya istoricheskaya leksikologiya i leksikografiya XVII – XIX vekov. K 100-letiyu Yu. S. Sorokina. [Volume I, part 2: Russian historical lexicology and lexicography of the XVII – XIX centuries. To the 100th anniversary of Yu.S. Sorokin.]*. St. Petersburg. Nauka Publ. 2013. Pp. 450–469. [In Russian].
4. Tolstoy L. N. Iz sochineniy i perevodov dlya detey [From compositions and translations for children]. *Polnoye sobraniye sochineniy v 17 tomakh. Tom 14 [Complete works in 17 volumes. Volume 14]*. Ed. by P. I. Biryukov. Moscow. Tipografiya I. D. Sytina Publ., 1913. Pp. 41–239. [In Russian].
5. Tolstoy L. N. Progress i opredeleniye obrazovaniya [Progress and definition of education]. *Polnoye sobraniye sochineniy V 90 tomakh. Tom 8 [Complete Works In 90 volumes. Volume 8]*. Ed. by N. K. Gudzia. Moscow: OGIZ Publ. 1934. Pp. 318–340. [In Russian].
6. Tolstoy L. N. Anna Karenina: roman v 8 chastyakh. V 2 tomakh [Anna Karenina: a novel in 8 parts. In 2 volumes]. Moscow. OGIZ Publ., 1947. [In Russian].
7. Tolstoy L. N. Chto takoye iskusstvo? [What is art?]. *Sobraniye sochineniy V 20 tomakh. Tom 15 [Collected Works in 20 volumes. Volume 15]*. Moscow. Khudozhestvennaya literatura Publ., 1964. Pp. 44–242. [In Russian].
8. Tolstoy S. L. *Ocherki bylogo [Sketches of the past]*. 3rd ed., revised and enlarged Tula. Priokskoye knizhno izdatel'stvo Publ., 1968. 500 p. [In Russian].
9. *Estetika L'va Tolstogo [Lev Tolstoy's aesthetics]*. Ed. by academician P. N. Sakulin Moscow: Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk Publ., 1929. Pp. 241–308 p. [In Russian].

Дата поступления статьи: 15.08.2021
Дата решения о публикации: 21.09.2021

Date of receipt of article: 15.08.2021
Date of publication decision: 21.09.2021

Сведения об авторе

Романов Дмитрий Анатольевич,
доктор филологических наук, профессор,
руководитель Центра русского языка
и региональных лингвистических
исследований,
Тульский государственный
педагогический университет
им. Л. Н. Толстого
(e-mail: kafrus@rambler.ru).

Information about the Author

Romanov Dmitriy Anatol'yevich,
Doctor of Philology, Professor
Head of the Center of the Russian Language
and Regional Linguistic Research,
Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University
(e-mail: kafrus@rambler.ru).