

# Леонтий Миронюк

---

## Толстовская концепция стиля

---

Studia Rossica Posnaniensia 15, 3-11

---

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ЛЕОНТИЙ МИРОНЮК  
Днепропетровск

## ТОЛСТОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СТИЛЯ

50 лет назад, в связи со 100-летним юбилеем со дня рождения Л. Н. Толстого, редакция журнала „Огонек” обратилась к Алексею Толстому с вопросом, считает ли он Льва Толстого революционером в искусстве.

„— Еще бы! — ответил А. Н. Толстой. — Он разрушил плавную, красивую фразу, назначение которой было ласкать слух, ввел во фразу индивидуальный эпитет; выдвинул на главное место существительное, и вернул слову пластическую силу. Недаром его упрекали за «тяжелый язык». Он сделал язык орудием изображения”<sup>1</sup>.

Поиски Львом Толстым „своего голоса”, „своих собственных нот”<sup>2</sup> были, как отмечают исследователи, сложными и противоречивыми. Так, Б. Эйхенбаум указывает на толстовскую „энергию заблуждения” как основной стилистический импульс<sup>3</sup>, М. Б. Храпченко — на „стилевую многоликость”<sup>4</sup>, А. В. Чичерин — на неизменную внутреннюю „подвижность толстовского стиля”<sup>5</sup>, Н. К. Гей — на „внутреннюю противоречивость стилилевых начал”<sup>6</sup> и пр.

Характерно, что эта стилистическая неоднородность, стилистическая многозначность присуща как отдельному произведению (горизонтальный срез толстовской поэтики), так и разным этапам творчества Толстого (верти-

---

<sup>1</sup> А. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. XIII, Статьи. 1910 - 1941, Москва 1949, стр. 300.

<sup>2</sup> М. Б. Храпченко, *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*, Москва 1975, стр. 61.

<sup>3</sup> Б. Эйхенбаум, *Лев Толстой. Семидесятые годы*, Ленинград 1974, стр. 139.

<sup>4</sup> М. Б. Храпченко, указ. соч. стр. 101.

<sup>5</sup> А. В. Чичерин, *Очерки по истории русского литературного стиля*, Москва 1977, стр. 254.

<sup>6</sup> Н. К. Гей, *О поэтике романа („Война и мир”, „Анна Каренина”, „Воскресение” Л. Н. Толстого)*, „Известия Академии наук СССР (Серия литературы и языка)” 1978, т. 37, № 2, стр. 109.

кальный или диахронический срез). Так, далеко неоднозначным, по мнению Б. Эйхенбаума, было отношение Толстого к Анне Карениной от момента начала работы над романом и до его заключительных строк. По первоначальному замыслу основным трагическим персонажем романа должен был быть Алексей Александрович Каренин. Однако затем „образ Анны повышается“, усиливается лиризм в обрисовке героини, а в конце автор „отворачивается“ от Карениной, „сухо“ описывая ее последние минуты<sup>7</sup>.

В творчестве Л. Толстого, подчеркивает Ю. С. Сорокин, параллельно существуют две особые стилиобразующие тенденции, связанные как „с постоянным отстранением от своего художественного стиля“, так и „постоянным обращением к нему до конца жизни“<sup>8</sup>. Исследование этого сложного единства противоречивых начал и является основной проблемой толстовской поэтики.

Давно замечено, что в высказываниях великих мастеров слова о своем творчестве можно найти объяснение многих тайн, за исключением тайн стиля<sup>9</sup>, хотя, казалось бы, они „просветляются“ довольно отчетливо. Двадцать лет разделяет два противоположных замечания Толстого о стилистической манере Пушкина („... проза Пушкина стара — не слогом, но манерой изложения... Повести Пушкина голы как-то“ (1853 г.) и „Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться“ (1873 г.), однако они вряд ли могут объяснить произошедшие за этот период изменения в толстовском стиле повествования. „Пушкинский динамизм и прямой лаконизм, — замечает В. И. Гусев, — в общем и целом остались чужды Толстому...“<sup>10</sup>.

Столь же противоречивым было отношение Льва Толстого и к отдельным лингвостилистическим средствам. Так, в 1909 году, в разговоре с начинающим писателем Н. Лещинским он сказал: „Но у вас много слов: «страшный», «ужасный». Это не годится“<sup>11</sup>. Однако в романе *Анна Каренина* наблюдаются всевозможные варианты ключевого слова „страшно“, которое писатель сделал доминантой всего произведения<sup>12</sup>.

Н. Н. Страхов писал, что Лев Толстой в спорах сыпал „парадоксы и крайности“<sup>13</sup>. Достаточно привести хотя бы два отзыва писателя о романах *Война и мир* и *Анна Каренина*, чтобы убедиться в этом, ср.:

<sup>7</sup> Б. Эйхенбаум, указ. соч., стр. 131, 140.

<sup>8</sup> Ю. С. Сорокин, *Взгляды Л. Н. Толстого на народный и литературный язык и эволюция толстовского стиля*. В сб.: Славянское языкознание. VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации, Москва 1978, стр. 333.

<sup>9</sup> *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, pod red. K. Budzyka, Warszawa 1946, стр. 284.

<sup>10</sup> В. И. Гусев, *Лев Толстой в диалектике стилей советской прозы*, „Филологические науки“ 1978, № 3, стр. 17.

<sup>11</sup> *Русские писатели о языке*, Ленинград 1955, стр. 593.

<sup>12</sup> Н. К. Гей, указ. соч., стр. 129.

<sup>13</sup> Цитирую по: С. А. Толстая, *Моя жизнь*, „Новый мир“ 1978, № 8, стр. 77.

а) „я не пишу и писать дребедени многословной вроде *Войны* я больше никогда не стану” (из письма к А. А. Фету в 1871 г.);

б) „Насчет *Карениной*. Уверяю вас, что этой мерзости для меня не существует и что мне только досадно, что есть люди, которым это на что-нибудь нужно” (из письма к В. В. Стасову в 1881 году)<sup>14</sup>.

Однако, несмотря на пристрастность, а — главное — противоречивость многих высказываний Льва Толстого, можно выделить три основных момента, позволяющих более или менее определенно интерпретировать авторскую концепцию стиля.

Итак, именно в „многословном” романе *Война и мир* Толстой дает в руки исследователя ариаднину нить, помогающую проникнуть в лабиринты толстовской поэтики: „... сопрягать надо”, — говорит Пьер Безухов, и образованное от этого корня слово „сопряжение” постепенно становится ключевым термином в толстоведении (см. работы Б. Эйхенбаума, М. Б. Храпченко, А. В. Чичерина, В. В. Виноградова, Н. К. Гея, В. Лакшина, В. И. Гусева и др.). „Сопряжение” — понятие многозначное (сопряжение нравственного и художественного, правды и вымысла, реальности и иллюзии и пр.); творческий аспект этого термина раскрывает сам Толстой с помощью синонимического слова „сцепление”:

„Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность сбра́ния мыслей, **сцепленных** между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами, особо теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одно из того **сцепления**, в котором находится”<sup>15</sup>.

Толстовское сцепление, или сопряжение, имеет различные виды. Наиболее наглядный из них мы называем контактным, при котором сцепляются последующее предложение с предыдущим с помощью нескольких одинаковых элементов, ср.:

В это время в гостиную вошло **новое лицо**. **Новое лицо** это был молодой князь Андрей Болконский, муж маленькой княгини (*Война и мир*);

Я стал смотреть туда же и увидел посреди рядов что-то страшное, **приближающееся ко мне**. **Приближающееся ко мне** был оголенный по пояс человек, привязанный к ружьям двух солдат, которые вели его (*После бала*) и др.

Этим приемом автор широко пользуется, в частности, при создании диалогической речи: ср., например, в рассказе *После бала*:

— Да что же было? — А было то, что был я сильно влюблен;

— Каково Иван Васильевич **расписывает!** — Да как **ни распивай**, расписать нельзя так, чтобы вы поняли, какая она была; Не то, что не безобразен, а вы были **красавец** — **Красавец**, так **красавец**, да не в этом дело; — И я вальсировал еще и еще и **не чувствовал** своего тела. — Ну, как же **не чувствовали**, я думаю, очень **чувствовали**, когда обнимали за талию; не только свое, но и ее тело; — Ну, а **любовь** что? — **Любовь? Любовь** с этого дня пошла на убыль... и др.

<sup>14</sup> Л. Н. Толстой, указ. соч., т. 61, стр. 247 - 248.

<sup>15</sup> Там же, т. 62, стр. 269.

Этот вид сцепления идет, по-видимому, из фольклора, где довольно широко представлены формы типа: „**Был там темный, темный лес. А в том темном лесе...**” и др.

По аналогии с первым, второй тип сцепления может быть назван дистактным, или дистантным, например:

Вскоре после маленькой княгини вошел массивный, толстый молодой человек с стриженной головой, в очках, светлых панталонах по тогдашней моде, с высоким жабо и в коричневом фраке. Этот толстый молодой человек был незаконный сын знаменитого екатеринского вельможи, графа Безухова, умиравшего теперь в Москве (*Война и мир*);

Я же не только любовался, но с восторженным умилением смотрел на них. Особенно умиляли меня его сапоги, обтянутые штрипками, — хорошие опойковые сапоги, но не модные с острыми, а старинные с четверугольными носками и без каблуков. Очевидно, сапоги были построены батальонным сапожником. „Чтобы вывозить и одевать любимую дочь, он не покупает модных сапог, а носит домодельные”, — думал я, и эти четверугольные носки сапог особенно умиляли меня (*После бала*).

В этом аспекте основной стилистической единицей Толстого следует, по-видимому, считать абзац, скрепленный разнообразными видами повторов и параллелизмов, например:

11 июля, в субботу, был получен манифест, но еще не напечатан, и на другой день, в воскресенье, Пьер, бывший у Ростовых, обещал приехать обедать и привезти манифест и воззвание, которые он достанет у графа РаSTOPчина. В это воскресенье Ростовы по обыкновению поехали к обеду в домовую церковь Разумовских. **Был жаркий июльский день.** Уже в 10 часов, когда Ростовы вылезали из кареты перед церковью, в жарком воздухе, в криках разносчиков, в ярких и светлых летних платьях толпы, в запыленных листьях деревьев бульвара, в громе мостовой, в звуках музыки и белых панталонах пришедшего на развод батальона, в ярком блеске жаркого солнца было то летнее томление, довольство и недовольство настоящим, потребность желания невозможного, которое особенно резко чувствуется в **ясный жаркий день** в городе (*Война и мир*).

Как контактный, так и дистактный тип сцепления являются межфразовыми видами связи в толстовском стилистическом синтаксисе. Внутри фразы основными формальными элементами сопрягающего анализа<sup>16</sup> Толстого являются слова „который”, „кто”, „что”, т.е. те, против которых автор сначала так страстно выступал. Так, Дружинину он советует: „Избегайте длинных периодов. Дробите их на два, три, ..., слова что, который и это марайте десятками”<sup>17</sup>. А в сложном синтаксическом рисунке толстовских произведений структурно-композиционная нагрузка указанных слов столь велика, что, с точки зрения познанской поэтессы-переводчицы романа *Война и мир* К. Иллакович, Толстого „нужно либо переводить с французского, либо, «перекрестившись», следовать за всеми его «что» и «который»”<sup>18</sup>. Показательно,

<sup>16</sup> А. В. Чичерин, указ. соч., стр. 237.

<sup>17</sup> Л. Н. Толстой, указ. соч., т. 2, стр. 397.

<sup>18</sup> И. Кашкин, *Для читателя-современника*, Москва 1977, стр. 504.

что эти слова очень часто употребляются не только в косвенной, но прямой речи — как в письмах самого Толстого, так и в диалогах его героев, ср.:

Сущность того, что я хотел сказать, заключалась в том, что сочинение это не есть роман и не есть повесть, и не имеет такой завязки, что с развязкой у нее уничтожается интерес (из письма к М. Н. Каткову, т. 61, с. 67);

— Вот вы говорите, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно, что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что все дело в случае (*После бала*).

С. А. Толстая вспоминает, как Лев Толстой был недоволен корректурой повести *Казачи*, которую делал Катков: „... вместо слова «который» ставил «что», и Льву Николаевичу неловко было это ему говорить, но когда мог, он восстанавливал свои слова”<sup>19</sup>. Следовательно, Толстой не только часто использовал слова „который”, „что”, но и — а это главное — строго дифференцировал их употребление. Нередко из-за одного такого слова, пишет С. А. Толстая, он отсылал редактору телеграмму<sup>20</sup>.

С другой точки зрения, указанные формальные элементы („который”, „что”, „кто” и пр.) можно рассматривать как приметы нарочитой корявости толстовского стиля. „Известно, — пишет В. И. Гусев, — что работая над фразой, Толстой не «улучшал» ее, заметив в ней признаки ненавистной гладкости, «гармонии» и округлости, — делал ее более корявой, как корява живая жизнь. Известны и его слова о дистиллированной аптечной и о свежей родниковой воде с «соринками», которая ломит зубы”<sup>21</sup>. Сам Толстой называл это „юродствованием”: „Надо быть юродивым и в писании”, — отмечает он в *Дневнике* 1889 года, проводя, очевидно, параллель с юродствованием в жизни Платона Каратаева. Следовательно, и в данном случае автор помогает нам понять специфику своего творчества с помощью одного из персонажей романа *Война и мир*, в тексте которого заложено объяснение многих тайн толстовского стиля. Толстовское выражение „быть юродивым и в писании” становится особенно понятным на фоне следующего высказывания В. Шкловского: „Мы юродствуем в мире, для того чтобы быть свободными”<sup>22</sup>. Толстой это понимал как свободу от литературных канонов, которая вела его к созданию своего собственного стиля.

Наконец, особое внимание следует обратить на еще одно высказывание Льва Толстого, также связанное с романом *Война и мир*: „Без ложной скромности — это как *Илиада*...”, — говорил он Максиму Горькому<sup>23</sup>. Интересно, что еще Валеры Гостомски проводил прямую параллель „Гомер — Толстой”, называя его в то же время „Циклопом русской литературы”:

„Он движется с циклоповой неповоротливостью и в своих произведениях

<sup>19</sup> С. А. Толстая, указ. соч., стр. 37.

<sup>20</sup> Там же, стр. 39.

<sup>21</sup> В. И. Гусев, указ. соч., стр. 15 - 16.

<sup>22</sup> В. Шкловский, *Зоо письма не о любви, или Третья Элоиза*, Петербург 1923, стр. 27.

<sup>23</sup> М. Горький, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 14, стр. 284.

создает циклопские сооружения из суровых, первобытных камней, огромные, мощные, неподвижно оперщиися на гранитной правде жизни и земли”<sup>24</sup>. Если сопоставить эту мысль с замечанием Мариана Проминьского о том, что в спокойной, рассчитанной на длительное течение эпосной фразе Томаса Манна чувствуется ритм гекзаметра<sup>25</sup>, то можно, очевидно, толстовское упоминание *Илиады* рассматривать как намек на структуру ритма *Войны и мира*. Неслучайно Н. К. Гей подчеркивает, что повествование Толстого в сравнении с „быстрыми” повестями Пушкина может показаться замедленно-эпизированным”<sup>26</sup> (подчеркнуто нами — Л. М.). Этот ритм „неторопливой аналитичности, такой диалектики чувства, когда переживание, взятое в движении, развитии, доводится до его обратного значения”<sup>27</sup>, был найден Толстым уже в трилогии *Детство*. В дальнейшем эта замедленная эпизированность все более базируется на синтаксисе, самом сложном „изо всей русской литературы”<sup>28</sup>.

Специфика толстовского синтаксиса глубоко исследована А. В. Чичериным, в частности — в его *Очерках по истории русского литературного стиля* (Москва 1977). Нам бы здесь хотелось развить одно из его положений, а именно ту часть, в которой говорится о роли причастий, так как „именно Толстой открыл” их „динамическую, временную, в то же время — качественную силу...”<sup>29</sup>. Причастие в роли определения интересует нас еще и потому, что толстовские способы и приемы использования этой категории слов в отдельных случаях напоминают принципы распределения эпитета в гомеровском эпосе, в чем можно наглядно убедиться, тщательно анализируя те выводы, к которым пришел И. В. Шталь в процессе исследования текста *Илиады* и *Одиссеи*<sup>30</sup>.

Здесь необходимо еще раз вернуться к Алексею Толстому, который писал: „Жест определяет фразу... Как услышать этот язык? Его нужно увидеть... Жест подсказывает мне глагол”<sup>31</sup>. Из определений именно причастия, а не прилагательные способны передать жест, что объясняется заложенными в них глагольными признаками, Поэтому у Льва Толстого так много причастий

<sup>24</sup> W. Gostomski, *Tragedia sumienia (Lew Tolstoj i jego ideał etyczny)*. W: *Zwierciadło prasy. Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, стр. 104.

<sup>25</sup> М. Проминьский, *Świat w stylach literackich*, Kraków 1977, стр. 54.

<sup>26</sup> Н. К. Гей, указ. соч., стр. 124.

<sup>27</sup> А. В. Чичерин, указ. соч., стр. 233.

<sup>28</sup> Там же, стр. 257.

<sup>29</sup> Там же, стр. 230.

<sup>30</sup> И. В. Шталь, *Принципы распределения эпитета в гомеровском эпосе (К типологии художественного мышления)*. В кн.: *Фольклор. Поэтическая система*, Москва 1977, стр. 172 - 192.

<sup>31</sup> А. Н. Толстой, указ. соч., т. XIII, стр. 413 - 414, 569.

в роли определений-эпитетов. Можно отметить два способа их своеобразного использования в тексте толстовских произведений.

Прежде всего Толстой в большинстве случаев параллельно употребляет причастие и прилагательное, чтобы, с одной стороны, динамизировать текст, а — с другой — раскрыть качественную силу причастий. Так, в повести *Хаджи-Мурат* можно отметить следующие детали: старик в „**лоснящемся, рваном бешмете**”, на нем „**нагольный сморщенный тулуп**”, у него „**тонкая сморщенная, загорелая шея**”; старик отворяет „**легкую скрипнувшую дверь**” в саклю; мальчик „удивленно уставился **черными**, как спелая смородина, **блестящими глазами**”; у одного из персонажей „**старая, истертая папаха**”; пришел человек „**в разлезающейся желтой черкеске с оборванными бахромой рукавами и спущенных черных ноговицах**” и пр.

Во-вторых, при таком двойном использовании эпитетов-определений Толстой, как правило, сначала фиксирует движение, а затем уже цвет, размер предметов и пр. Этот прием особенно характерен для стиля повести *Казак*, ср.:

Зоркие глаза казака, стоявшего на вышке, следили в вечернем дыму мирного аула за движущимися фигурами издалека **видневшихся** чеченок в **синих и красных** одеждах (т.е. движущиеся — виднеющиеся — синие, красные); Черная туча, протянувшись на запад, **из-за** своих разорванных краев открыла чистое звездное небо, и **перевернутый золотистый** рог месяца **красно** засветился над горами (тот же принцип: сначала „перевернутый”, а затем уже „золотистый”, который „красно светился над горами”); Вместо **истасканного** ночью жизнью **желтоватого** лица — на щеках, на лбу, за ушами был **красный, здоровый загар**; Там казак в оружии, верхом, выпросившийся с кордона, **подъезжает** к хате и, **перегибаясь** к окну, **постукивает** в него, и **вслед** за стуком **показывается** красивая молодая голова казачки и **слышатся** **улыбающиеся, ласковые** речи; Старик казак ... **несет** через плечо в сапетке еще **бьющихся** **серебристых** шамаек ... и др.

Многие замечания и наблюдения в области специфики толстовского стиля уже давно вошли в широкий научный обиход: особенности структуры толстовской фразы, стилистические функции повторов, параллелизмов, роль деталей-лейтмотивов, которые, повторяясь в разных местах художественного текста, скрепляют сложное повествовательное единство. В настоящее время ощущается необходимость тщательного анализа степени их „прививки” в русской и советской литературе. Накануне 140-летней годовщины Льва Толстого появился ряд статей, посвященных данной проблеме (в частности, тема „Толстой и Шолохов” и др.). Проведем еще одну параллель, пока еще никем не отмеченную, а именно сравнение толстовского стиля с некоторыми приемами А. М. Ремизова, испытавшего, несомненно, не только влияние Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского (как это отмечает Ю. Андреев<sup>32</sup>), но и, по нашему мнению, Льва Толстого, ср.:

<sup>32</sup> Ю. Андреев, *О писателе Алексее Ремизове*. В кн.: А. М. Ремизов. Избранное, Москва: 1978, стр. 13 - 14.

И с приближением врага и опасности взгляд на свое положение не только не делался серьезнее, но еще легкомысленнее, как это всегда бывает с людьми, которые видят приближающуюся опасность. При приближении опасности два голоса одинаково сильно всегда говорят в душе человека: один весьма разумно говорит о том, чтобы человек обдумал самое свойство опасности и средства для избавления от нее; другой еще разумнее говорит, что слишком тяжело и мучительно думать об опасности, тогда как предвидеть и спастись от общего хода дела не во власти человека и потому лучше отвернуться от тяжелого до тех пор, пока оно не наступило, и думать о приятном (*Война и мир*);

Родится человек на свет и уж приговорен, все приговорены с рождения своего и живут приговоренными и совсем забыв о приговоре, потому что не знают часа, но когда сказан день, когда отмерено время и положен срок, указана суббота, нет, это уже выше сил человеческих, данных богом человеку, которого, наделив жизнью, приговорил, но час смерти утаил от него (*Крестовые сестры*).

Характерно, что эта сложная синтаксическая фигура (близкая толстовской также и по смыслу) в тексте повести *Крестовые сестры* выполняет роль своеобразного рефрена, скрепляя всю шестую главу<sup>33</sup>.

Следует, очевидно, согласиться с Т. Мотылевой, которая пишет, что „никто не вправе считать себя монопольным обладателем истины”<sup>34</sup> в области изучения творческого наследия Льва Толстого, в частности, его романа *Война и мир*, так как у каждого из исследователей „свои оттенки интерпретации”<sup>35</sup> толстовских произведений. Мировую критическую литературу о Толстом трудно не только проанализировать в ее комплексе, но просто подвергнуть полному учету; поэтому нередки параллельные открытия и наблюдения, в частности, в области толстовского стиля, что также может быть предметом специального исследования. Кроме того, Толстой, подобно Шекспиру, настолько общечеловечен, сложен и многолик, что каждое последующее поколение будет находить в нем что-то свое, будет прочитывать его по-своему.

Наконец, все более глубокое познание толстовских законов творчества (а они, по мнению Яна Парандовского сложнее законов Ньютона и Лобачевского) позволит заранее предсказать (подобно Менделееву в своей „Периодической системе”) не только направление отдельных поисков, но также их характер и окончательный результат.

<sup>33</sup> А. М. Ремизов, указ. соч., стр. 300, 306, 310.

<sup>34</sup> Т. Мотылева, *Спорное и бесспорное о Толстом. По страницам иностранной критики*, „Новый мир” 1978, № 8, стр. 277.

<sup>35</sup> Там же.

## TOLSTOYAN CONCEPTION OF STYLE

by

LEONTIJ MIRONIUK

## Summary

The author of the article, independent of paradoxical and contradictory statements of Leo Tolstoy, distinguishes several basic aspects which allow to interpret and formulate the authorial conception of style. Firstly, the author discusses Tolstoyan contact feedback consisting in combining the next sentence with the previous one by means of the same elements (e.g. in the dialogues). The second type of feedback (distact) resolves itself to a paragraph which is connected with various repetitions and parallelisms. These both types of feedbacks are interphrasal kinds of relation in Tolstoy's syntax whose basic elements of "connected analysis" are such words like *which*, *who*, *what* (very often in indirect and direct speech). These types of connections were the expression of independence of the writer of the literary canons and were the evidence of an attempt at the more thorough epical character. The author also pays attention to the role of adjectival participles occurring at the same time with adjectives (motion or movement and quality). In the article the author signalled also a strong influence of Tolstoy's style on the later Russian writers (especially on A. Riemizov).