

УДК 821.161.1

DOI: 10.26907/2782-4756-2024-78-4-317-322

## ПРИЕМ ОСТРАНЕНИЯ В ТРИЛОГИИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО», «ОТРОЧЕСТВО», «ЮНОСТЬ»

© Альбина Саяпова

## METHOD OF “DETACHMENT” IN LEO TOLSTOY’S TRILOGY “DETSTVO”, “OTROCHESTVO”, “YUNOST”

Albina Sayarova

The article examines the method of “detachment” in Leo Tolstoy’s trilogy “Childhood”, “Boyhood” and “Youth” (“Detstvo”, “Otrochestvo” and “Yunost”) as one of the theoretical concepts characteristic of Tolstoy’s entire creative work. This method first appeared in the works of Russian formalists R. Jakobson and V. Shklovsky who made their contributions to the literary theory. Their imagery system perception of a literary work is based on the conviction that in fiction language is removed from the ordinary automatic perception. As the formalists believe, the goal of art is to give a sense of a thing as vision, not as recognition. The creation of art should bring forth the truth about existence. This “emergence of truth” (a term coined by M. Heidegger) is conceivable only on the basis of creation, i.e., on the basis of the “making” of a literary work. Tolstoy’s “strange” perception of the material world and ordinary phenomena speaks not of recognition, but of sensitivity, when one sees a particular object or a phenomenon for the first time. The method of “detachment”, to which Tolstoy came through his own artistic sense, allows one to grasp the actual deep essence of ordinary objects and phenomena within the author’s conception of his work. Thus, an ordinary object (a flapper), seen by the author with a “strange” perception of things, provides the impetus for the formation of an artistic creation about the world of childhood, boyhood and youth.

*Keywords:* first trilogy “Detstvo”, “Otrochestvo”, “Yunost” by Leo Tolstoy, method of “detachment”, Tolstoy’s “strange” perception

В статье рассматривается прием остранения в трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» как одно из теоретических понятий, характерное для всего творчества Л. Н. Толстого. Прием остранения восходит к работам русских формалистов Р. Якобсона, В. Шкловского, которые внесли свою лепту в теорию литературы. В основе их восприятия образной системы художественного произведения лежит убеждение в том, что в литературном произведении язык выведен из обычного автоматизма восприятия. Как считали формалисты, целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание. Создание искусства должно производить на свет истину о сущем. И такой «выход наружу истины» (термин М. Хайдеггера) мыслим лишь на основе творения, то есть на основе «делания» художественного произведения. «Странное» восприятие Толстым предметного мира и обычных явлений жизни говорит не об узнавании, а об ощущении, когда видишь тот или иной предмет или то или иное явление в первый раз. Прием остранения, к которому Толстой пришел по собственному художественному чувству, дает возможность постигнуть действительную глубинную суть обычных предметов и явлений в авторской концепции произведения. Так, обычный предмет (хлопушка), увиденный автором «странным» взглядом, дает толчок формированию художественного творения о мире детства, отрочества и юности.

*Ключевые слова:* трилогия Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», прием остранения, «странный» взгляд Толстого

*Для цитирования:* Саяпова А. Прием остранения в трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» // Филология и культура. Philology and Culture. 2024. № 4 (78). С. 317–322. DOI: 10.26907/2782-4756-2024-78-4-317-322

Филологическая наука, как и любая другая, всегда стремится к освоению новых методов изучения художественного произведения. В рамках данной статьи речь пойдет о приеме остра-

нения, который внес свою лепту в методологию комплексного анализа литературного произведения, поскольку прием этот стал объектом теории литературы и эстетики.

В контексте сказанного представляется интересным рассмотреть прием остранения как одно из теоретических понятий, характерное для всего творчества Л. Н. Толстого, начиная с первой его трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность».

О приеме остранения впервые заговорили русские формалисты Р. Якобсон, В. Шкловский, которые считали, что предметом литературных исследований является не произведение, текст как таковой, а приемы, то есть теоретические понятия, разработанные теми, кто, изучая литературу, оперирует абстрактными категориями, позволяющими утверждать, что «предметом теории литературы является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением». Такое определение «литературности» в теории русских формалистов дает Р. Якобсон в 1919 г., который считается одним из первых теоретиков русского формализма и создателем понятия «остранение» (цит. по: [1, с. 188]). Виктор Шкловский свои рассуждения о том, что делает то или иное произведение литературным произведением, соответствующим требованиям Р. Якобсона, начинает с того, что в литературном произведении язык выведен из обычного автоматизма восприятия. Известно, что общие законы восприятия говорят о том, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. О результате автоматизма восприятия Шкловский пишет следующее: «Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на их делании...» [2, с. 12]. Формалисты считали, что именно «делание» делает вещь искусством. Автоматизация, считает Шкловский, уничтожает все. «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание» [Там же, с. 13]. При автоматизации восприятия вещи воспринимаются узнаванием: «вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим» [Там же], то есть узнаем ее в нашем общем представлении о ней, но не видим ее глубинной сути.

Основным приемом искусства, дающим возможность ощущения вещи как видение, а не как узнавание, Шкловский называет приемом остранения.

Интерес к нетрадиционным работам В. Б. Шкловского повысился в последние десятилетия.

Так, Р. Ю. Ливанова на примере повести «Детство» Л. Толстого поднимает феноменологическую проблему формирования сознания героя [3]. Н. Н. Смирнова в своей статье «Фрагментация и остранение как процесс: В. Б. Шкловский перечитывает Л. Н. Толстого» справедливо пишет: «Начиная с интерпретации толстовских идей с точки зрения стилия художественного мышления, уже во второй половине 1920-х гг. Шкловский отмечает особое значение внеэстетического для понимания коллизий свободы/несвободы в искусстве» [4, с. 77].

Любопытно, что к понятию приема остранения близко подходит немецкий философ Мартин Хайдеггер (1889–1976). Об этом можно судить по комментариям отдельных фрагментов текста Хайдеггера «Истоки художественного текста» (1955), осуществленным исследователем и переводчиком работ философа Г-Г. Гадамером. Так, он пишет: «Вещи – это „просто“ вещи, они существуют безотносительно к тому, служат ли они для какой-либо надобности. Хайдеггер же показывает, что такое понятие наличествования отвечает методам современной науки (которая фиксирует и рассчитывает, исчисляет сущее), но не позволяет нам ни мыслить вещьность вещи, ни мыслить дельность дельного» [5, с. 125]. Гадамер подводит читателя его Введения к «Источку художественного творения» Хайдеггера к пониманию того, что в искусстве называется приемом остранения. Гадамер рассуждает об этом приеме философа следующим образом: для того, чтобы увидеть «дельность» предмета, он (Хайдеггер) «... прибегает к помощи искусства, к картине Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки». И далее он комментирует то, как в восприятии Хайдеггера осуществляется «дельность» крестьянских башмаков, изображенных Ван Гогом: «На этой картине становится зрима сама „дельность“, то есть не какое-либо сущее, которое можно использовать для каких-нибудь целей, но нечто такое, само бытие чего исчерпывается тем, чтобы служить тому, кому эти башмаки принадлежат. В творении художника выступает наружу и впечатляюще изображается не случайная пара крестьянских башмаков, а истинная сущность „дельности“, то есть того, что они суть. Получается, что здесь создание искусства производит на свет истину о сущем. И такой выход наружу истины мыслим лишь на основе творения, но никоим образом не на основе его вещного базиса» [Там же, с. 125].

Наш интерес к «странному» приему Толстого начался с работы В. Шкловского «Искусство, как прием». Нас привлекло то, что доказательства своим рассуждениям о приеме остранения в ли-

тературе он находит в текстах Толстого. По его убеждению, этим методом Толстой «пользовался почти постоянно». Он считал, что Толстой – тот писатель, который «дает вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет» [2, с. 14]. Причем Шкловский считал, что «остранение есть почти везде, где есть образ», однако важно то, что целью образа является создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнавания» [Там же, с. 18].

Соглашаясь со Шкловским в том, что прием остранения становится основным художественным приемом Толстого, мы, в свою очередь, добавим, что этот прием характерен для Толстого с самого начала его творчества, с повести «Детство». Удивительно, что именно этим приемом достигается глубина философской мысли Толстого. Об этом и представляется нам интересным порассуждать.

Трилогия Толстого – это поток памяти, который провел автора от детства до юности, взросления, от пробуждения сознания до формирования личности. Понятие «поток памяти» мы берем в феноменологическом значении. У Толстого в названной трилогии поток памяти становится интенцией его творческого сознания, когда предметы в качестве объектов познания оказываются воспринятыми в интенциональных актах познающего сознания. Интенциональный акт познающего сознания может быть направлен как в будущее («чистая фантазия»), так и в прошлое (опыт «как-будто-бы») (см. об этом у интенционалиста Э. Гуссерля: [6]).

Поток памяти о формировании личности в трилогии Толстого сформировал не только «диалектику» (Н. Г. Чернышевский) отдельной души, но через нее – диалектику (развитие) всего человеческого мира, поскольку человеческий мир, как и все мироздание, устроено по принципу «все одно, одно во всем», что составляет единое Целое. Целое с извечным диалектическим процессом развития, с имманентной закономерностью перехода от детства к отрочеству, от отрочества к юности.

Повесть «Детство» начинается с описания утра в памяти героя-повествователя, а именно с того, как странно его разбудили:

«<...> ровно в третий день после дня моего рождения, в который мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в семь часов утра Карл Иваныч разбудил меня, ударив над моей головой хлопучкой – из сахарной бумаги на палке – по мухе» [7, с. 3].

Хлопушка – вещь практического, повседневного использования в летнее время, когда много

мух. Мы все об этом знаем. И в нашем сознании восприятие назначения этой вещи является автоматическим. Однако в художественном сознании Толстого разрушается привычный автоматизм восприятия этой вещи: она получает новое осмысление. Необычность восприятия автором вещи, выхваченной из обычной повседневной жизни, в том, что удар хлопучки разбудил сознание героя: начинается поток памяти как история жизни героя. Пробудившееся сознание как память героя выстраивает мир его детства, отрочества, юности как действительность. В этом необычность, странность изображенной Толстым хлопучки, о функциональности которой мы знали, но не видели в нашем автоматизме восприятия на что «способна» простая вещь из нашей повседневной жизни. Толстой увидел эту вещь выведенной из ее бытового контекста и осмыслил ее в новой сути. В «странном» восприятии Толстым хлопучки – не изображение предметного мира, а ощущение вещи, как видение, а не как узнавание, что и является приемом остранения.

Использованный Толстым прием остранения и дает возможность постигнуть действительную суть хлопучки в авторской концепции произведения. Творение Толстого, которое начинается с обычного действия обычного предмета (удара хлопучки), определяется не предметностью начала произведения, но тем, что этот предмет, увиденный автором «странным» взглядом, дает толчок формированию художественного творения о мире детства, отрочества и юности.

Таким образом, нужно подчеркнуть, что творение Толстого, его «странный» взгляд на вещь (хлопушку), определяется не тем, что она реально представляет из себя, но тем, чем она является в глубинной своей сути, как выразился Хайдеггер, в «стоянии в самом себе» [5, с. 125], благодаря чему и распаивается мир художественного творения Толстого.

Эпизод с хлопучкой, выдуманном сном в начале произведения должен был стать незначительным в сюжете произведения, описывающим обычное утро десятилетнего мальчика. Однако авторский необычный взгляд на предметы и явления жизни из потока памяти своего героя, от имени которого ведется повествование, выхватывает «странный» сон ребенка, который, как и хлопучка, становится выразителем своеобразного эстетического восприятия художником каких-то явлений действительности, осмысленных не в общеизвестных понятиях и представлениях, а в отношениях, остающихся вне поля зрения

обычного восприятия. Герой Толстого вспоминает, что в ситуации смешанных чувств («Мне было досадно и на самого себя, и на Карла Ивановича, хотелось смеяться и хотелось плакать: нервы были расстроены») совершенно неожиданной реакцией на вопрос Карла Ивановича («не видел ли я чего дурного во сне?») является следующее: «Я сказал ему, что плачу оттого, что видел сон – будто татап умерла и ее несут хоронить» [Там же, с. 4]. Этот «странный» ответ, казалось бы, ни с того ни с сего пришедший в голову ребенка, в авторской концепции играет существенную роль. Сон о смерти татап реализуется в жизни. Первая часть трилогии начинается со смерти, смерти во сне ребенка, и завершается описанием реакции на смерть, искреннего горя близких татап – бабушки и Натальи Савишны.

Кольцевая композиция мотива смерти в первой части трилогии воспринимается как смысловой ключ, предваряющий все дальнейшее повествование трилогии. Сон в произведении – аллегория, ставшая не только художественным образом прямого смысла в сюжетной линии повести, «странный» сон в художественном сознании Толстого получает какой-то другой, высокий смысл. И здесь у Толстого опять прием остранения.

Хлопушка как предмет, выхваченный эстетическим взглядом из явлений самой действительности, и сон о смерти татап в философско-эстетической концепции автора становятся предметом художественного осмысления и изображения. Прием остранения в первой части трилогии заключается в том, что Толстой не называет хлопушку и сон, якобы увиденный ребенком, тем, что они будут значить в художественной концепции автора. Толстовская суть вещи (хлопушки) и обыденного явления (сна) в том, что этими двумя явлениями, ставшими образами и осмысленными через прием остранения, он говорит о том, что остается вне поля зрения читателя, следующему только за сюжетным содержанием произведения. Толстовская суть этих двух образов заключается в восприятии Толстым человеческой жизни в ее экзистенциальном определении, характеризующем смысловое содержание всего повествования о формировании и становлении человека как личность. Базовое понятие о формировании личности определяется убеждением в том, что мир вообще, и человеческий в частности, находятся в состоянии непрерывного возникновения и уничтожения. Для реализации этой мысли в первой части трилогии и понадобился Толстому прием остранения с образами хлопушки и странного сна. Кольцевая

композиция мотива смерти, последовательное описание событий детства как память о жизни до смерти maman являются у Толстого выражением движения того, что называется человеческой жизнью, которая, как окажется чуть позже, уже в отрочестве, устроена по принципу «все течет и меняется».

Принцип этот как диалектический закон неумолимости движения человеческой жизни выражен Толстым в начале второй части трилогии, в «Отрочестве», в котором вновь дается описание пробуждения от сна. Однако пробуждение это совершенно другое. Это пробуждение после «сладкого утреннего сна» во время короткой остановки в «поездке на долгих» в Москву. Об этом пробуждении герой вспоминает так:

«Как ни жмешься, ни хитришь, ни сердишься, чтобы хоть еще на четверть часа продлить сладкий утренний сон, по решительному лицу Василия видишь, что он неумолим и готов еще двадцать раз сдернуть одеяло, вскакиваешь и бежишь на двор умыться» [8, с. 4].

Как видим, реакция героя на настойчивые жесты будившего в этом случае совершенно другая, нежели реакция на удар хлопушки, который разбудил его в детстве. Глаголы «вскакиваешь и бежишь умываться» говорят об активных действиях героя. Если в первой части трилогии основным мотивом потока памяти являлся «странный» сон о смерти татап, то во второй части таковым становится «отрадное чувство сознания жизни»:

«По мере удаления от предметов, связанных с тяжелыми воспоминаниями, наполнявшими до сей поры мое воображение, воспоминания эти теряют свою силу и быстро заменяются отрадным чувством сознания жизни, полной силы, свежести и надежды» [Там же, с. 3].

Заметим, что у Толстого «тяжелые воспоминания» в памяти героя действительно связаны с «предметом», их создающим. Это хлопушка, удар которой разбудил подсознание и вызвал из него предчувствие страшного горя.

Поездка в Москву на долгих (Глава I «Поездка на долгих»), пережитая гроза (Глава II «Гроза») способствовали формированию в герое нового взгляда на жизнь (Толстой так и называет следующую часть своей повести – «Новый взгляд»). «Новый взгляд» – это взгляд на мир уже не ребенка, а отрока, взрослеющего человека, что естественно. Однако нам важно другое. Толстой в отрывке с обращением своего героя к читателю говорит не только об изменении взгляда

да отрока на мир. Через мироощущение своего героя он вполне отчетливо излагает свой эстетический прием остранения.

В первой части трилогии прием остранения реализуется в представлении детства своего героя в его ощущениях, переживаниях. В «Детстве» не герой, а автор своим своеобразным эстетическим восприятием художника, своим особым «видением» вполне обычных предметов (хлопушки) и явлений жизни (сна) дает читателю возможность дойти до вложенного автором смысла, скрытой глубинной сути обыденных предметов, вещей или каких-то жизненных явлений.

Во второй части трилогии рассуждения Толстого о мироощущении своего героя проецируются на своеобразие философско-эстетического восприятия мира и человека в нем самого автора. Если в первой части трилогии прием остранения прочитывается через авторский взгляд на обыденный предмет и вызванное им явление, то во второй части трилогии герой Толстого рассуждает о «странных» изменениях в своем мировоззрении. «Странность» эта изображается здесь в необычайной простоте, как естественные изменения взгляда на мир взрослеющего человека, что весьма важно в авторской концепции. Вдруг изменившийся взгляд героя на все, что было привычным, – свидетельство остранения не только каких-то отдельных вещей, предметов, увиденных необычным взглядом; здесь «странным» становится весь мир в своих моральных, нравственных, этических проявлениях. В данном случае не автор рассуждает об общих законах бытия через глубинную философскую суть предметов, увиденных «странным» взглядом художника, здесь о странном восприятии всего обычного, в котором существует человек, говорит его герой, проецированный на человека вообще, склонного к рассуждениям о морально-нравственных взаимоотношениях между людьми. Автор ведет повествование о своем герое периода отрочества, когда в человеке и формируются эти морально-этические устои. Так, герой Толстого говорит:

«Случалось ли вам, читатель, что ваш взгляд на вещи совершенно изменяется, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, неизвестной еще стороной? Такого рода моральная перемена произошла во мне в первый раз во время нашего путешествия, с которого я и считаю начало моего отрочества» [Там же, с. 15].

Таким образом, перемены в мироощущении героя, происходящие в определенном возрасте, воспринимаются Толстым как естественное со-

стояние человеческого «я», когда изменяется взгляд на многое, что являлось привычным. Это, во-первых.

Однако нам важно другое. Толстой уже своей во многом автобиографической трилогией дает понять, что своеобразное художественно-эстетическое восприятие явлений действительности, когда, как говорит он устами своего героя, «будто все предметы» вдруг поворачиваются к человеку «другой, неизвестной еще стороной», выводят его из обычного автоматизма восприятия, становится характерным для Толстого уже с периода его отрочества. Подобное восприятие действительности в конечном итоге становится особенностью всего творчества Толстого.

Новый взгляд героя выводит его из привычного восприятия многих явлений действительности социального, морально-этического характера. Важно подчеркнуть, что в «Отрочестве», «Юности» главным объектом рассуждений автора становятся моральные перемены в своем герое, которые (в подтекстовом акценте автора) являются естественными и обязательными в нравственном становлении личности. О «моральной перемене», которая произошла во время поездки в Москву и которая стала чертой перехода в отрочество, Толстой пишет следующее:

«Мне в первый раз пришла в голову ясная мысль о том, что не мы одни, то есть наше семейство, живем на свете, что не все интересы вертятся около нас, а что существует другая жизнь людей, ничего не имеющих общего с нами, не заботящихся о нас и даже не имеющих понятия о нашем существовании» [Там же, с. 15].

Рассуждения Толстого о морально-этических особенностях личности тоже изображаются как «странные». Здесь прием остранения выражается в отсутствии авторского морализаторского тона, а также оценочных установок в изображении поступков героев. Толстой своим необычным приемом выводит из автоматизма восприятия ставшие традиционными морально-нравственные явления действительности.

Повесть «Юность» начинается с фразы: «Я сказал, что дружба моя с Дмитрием открыла мне новый взгляд на жизнь, ее цель и отношения» [Там же, с. 79]. И далее в том же абзаце герой, проецируемый на самого автора, говорит о сущности этого взгляда, которая состоит в убеждении, что «...назначение человека есть стремление к нравственному усовершенствованию и что усовершенствование это легко, возможно и вечно» [Там же]. Однако усовершенствование дальше составления «...блестящих планов нрав-

ственной, деятельной будущности» не пошло [Там же]. Повесть и завершается тем, что герой, «оправившись» после переживаний по причине неперехода на следующий курс учебы в университете, решается «снова писать правила жизни...» [Там же].

Любопытно, что рассказ о дружбе Николенки Иртеньева с Дмитрием Нехлюдовым завершается определением отношений как «странных» со «странными правилами откровенности»: «...наше правило откровенности уже давно, очевидно для нас, не соблюдалось и часто стесняло нас и производило странные между нами отношения» [Там же, с. 206]. Из этого откровенного высказывания героя следует, что «новый взгляд на жизнь», полученный благодаря дружбе, оказывается «странным» в том смысле, что он разрушил источник этого «нового взгляда» – дружбу.

Список источников

1. Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М.: Высшая школа, 1980. 393 с.
2. Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 267 с.
3. Ливанова Р. Ю. Формирование сознания героя в повести Л.: Толстого «Детство» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 7, ч. 1. С. 44–48.
4. Смирнова Н. Н. Фрагментация и остранение как процесс В. Б. Шкловский перечитывает Л. Н. Толстого // Два века русской классики. 2024. Т. 6. № 2. С. 66–79.
5. Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка. М.: Гнозис, 1993. 336 с.
6. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Том 1. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994, 192 с.

**Саяпова Альбина Мазгаровна,**  
доктор филологических наук,  
профессор,  
главный научный сотрудник Центра  
по изучению наследия Льва Толстого,  
Казанский федеральный университет,  
420008, Россия, Казань,  
Кремлевская, 18.  
albina.sayapova@kpfu.ru

7. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 томах. Том 1: Детство. Юношеские опыты. М.: Художественная литература, 1935. 378 с.

8. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 томах. Том 2: Отрочество. Юность. М.: Художественная литература, 1935. 426 с.

References

1. Khovanskaya, Z. I. (1980). *Analiz literaturnogo proizvedeniya v sovremennoi frantsuskoj filologii* [Analysis of a Literary Work in Modern French Philology]. 393 p. Moscow, "Vysh. Shkola". (In Russian)
2. Shklovskii, V. (1929). *O teorii prozy* [About the Theory of Prose]. 267 p. Moscow, "Federatsiya". (In Russian)
3. Livanova, R. Yu. (2017). *Formirovanie soznaniya geroya v povesti L. N. Tolstogo "Detstvo"* [Formation of the Protagonist's Consciousness in Leo Tolstoy's Story "Childhood"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. No. 7. Ch. 1, pp. 44–48. (In Russian)
4. Smirnova, N. N. (2024). *Fragmentatsiya i ostranenie kak protsess: V. B. Shklovskii perechityvaet L. N. Tolstogo* [Fragmentation and Estrangement as a Process. V. B. Shklovsky Rereads Leo Tolstoy]. *Dva veka russkoj klassiki*. Tom 6. No. 2, pp. 66–79. (In Russian)
5. Heidegger, M. (1993). *Fenomenologiya. Germenevtika. Filosofiyazyka* [Phenomenology. Hermeneutics. Philosophy of Language]. 336 p. Moscow, "Gnozis". (In Russian)
6. Husserl, E. (1994). *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Tom 1. *Fenomenologiya vnutrennego soznaniia vremeni*. 192 p. Moscow, "Gnozis". (In Russian)
7. Tolstoy, L. N. (1935). *Polnoe sobranie sochinenii v 90 tomakh* [Complete Works: In 90 Volumes]. Tom 1. *Detstvo. Yunosheskie opyty*. 378 p. Moscow, *Khudogestvennaya literatura*. (In Russian)
8. Tolstoy, L. N. (1935). *Polnoe sobranie sochinenii v 90 tomakh* [Complete Works: In 90 Volumes]. Tom 2. *Otrochestvo. Yunost*. 426 p. Moscow, *Khudogestvennaya literatura*. (In Russian)

The article was submitted on 12.11.2024

Поступила в редакцию 12.11.2024

**Sayapova Albina Mazgarovna,**  
Doctor of Philology,  
Professor,  
Chief Scientific Officer in Leo Tolstoy's  
Heritage Studies Center,  
Kazan Federal University,  
18 Kremlyovskaya Str.,  
Kazan, 420008, Russian Federation.  
albina.sayapova@kpfu.ru