

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-4-81-91

**Н.В. Халикова**Московский государственный областной университет,  
141014 г. Мытищи, Московская область, Российская Федерация

## Роль стилистического приема в создании образа автора

**Аннотация.** Цель статьи – сопоставить определения стилистического приема с современными филологическими представлениями о тексте и образе автора как основного субъекта познания действительности в произведении. Методы структурной поэтики позволяют разделить стилистическое средство и прием как функционально разные единицы художественной речи и языка писателя. Существует устойчивая связь между мировоззрением писателя, его «образом автора» и его стилем. Автологические и металогические стилистические средства в одинаковой степени важны для создания как художественного образа, так и нехудожественного (публицистического, научного, бытового). Художественные средства и приемы выполняют принципиально разные функции. Художественные средства изобразительной выразительности способствуют эстетизации речи. Стилистические приемы организуют процессы смыслопорождения, сохранения и передачи смыслов. Текст фиксирует и воспроизводит типичное для данного автора художественное мышление, ряд представлений о человеке, пейзаже, интерьере, способах действия и других классах образов. Художественный стиль – то же, что стиль мышления, устойчивая речевая манера отражения восприятия действительности. Стиль можно перенять, ему можно подражать и таким образом понять, как мыслит автор, какова его манера эстетического преобразования действительности, форм восприятия. Стилистические формы одного и того же автора воспроизводятся из произведения в произведение независимо от сюжета и идейного содержания. Объяснить, как работает прием, – это обозначить способы художественного мышления о мире (образы). Стилистический прием тесно связан с интеллектуальной книжной культурой общества.

**Ключевые слова:** стилистический прием, стилистическое средство, образ автора, текст, художественное мышление, стиль

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Халикова Н.В. Роль стилистического приема в создании образа автора // Литература в школе. 2020. № 4. С. 81–91. DOI: 10.31862/0130-3414-2020-4-81-91

DOI: 10.31862/0130-3414-2020-4-81-91

**N.V. Khalikova**Moscow Region State University,  
141014, Russian Federation, Mytishi, Moscow Region

## The role of a stylistic device in creating the image of the author

**Abstract.** The purpose of the article is to compare the definitions of a stylistic device with modern philological ideas about the text and the image of the author as the main subject of cognition of reality in a feature. The methods of structural poetics make it possible to separate the stylistic means and methods as functionally different units of the artistic speech and the language of the writer. There is a steady connection between the worldview of the writer, their “image of the author” and their style. Autological and metalogical stylistic means are equally important for creating both an artistic and a non-artistic image (journalistic, scientific, everyday). Artistic means and techniques perform fundamentally different functions. Artistic means of image expressiveness contribute to the aesthetization of speech. Stylistic techniques organize the processes of meaning generation, preservation and transmission of meanings. The text records and reproduces artistic thinking, typical for this very writer, a set of ideas about a human, landscape, interior, ways of action and other classes of images. The artistic style is the same as the style of thinking, a level speech style of reflecting the perception of reality. The style can be adopted, it can be imitated and, thus, one can understand how the author thinks, what their manner of the aesthetic transformation of reality, forms of perception, is. The stylistic forms of the same author are reproduced from work to work, regardless of the plot and ideological content. To explain how the technique works is to identify the ways of the artistic thinking about the world (images). The stylistic device is closely connected with the intellectual book culture of society.

**Key words:** stylistic device, stylistic tool, image of the author, text, artistic thinking, style

CITATION: Khalikova N.V. The role of a stylistic device in creating the image of the author. *Literature at School*. 2020. No. 4. Pp. 81–91. (In Russ.). DOI: 10.31862/0130-3414-2020-4-81-91

Статья является результатом повседневной практики по филологическому анализу текста и наблюдений над материалами учебников по литературе под редакцией В.Я. Коровиной, где есть раздел «В творческой

лаборатории писателя» [9]. У студентов-филологов возникает множество вопросов о том, как именно на современном этапе развития филологии, художественной стилистики учитель должен сам грамотно исследовать

психологию творчества, искать и понимать своеобразную «филологическую душу» языковой личности [10], отраженной в тексте – в **словесном образе**. В этих разделах учащимся предлагается исследовать аспекты языковой личности: как писатель «наблюдает, отбирает, накапливает материал», что изменилось в текстах рассказов в ранний и поздний период творчества [9, с. 28], требуется объяснить значения слов и словосочетаний, то есть соотнести форму и семантику словесного образа с его функцией в тексте, различать композиционно-речевые структуры текста (различные типы авторской и персональной речи).

Все это можно назвать тщательной проработкой эстетической сущности художественности, *литературности*, которую Р.О. Якобсон называл «превращением разговорной речи в особое качество ее, или *систему приемов* (курсив наш. – Н.Х.), с помощью которого это превращение совершается» [16, с. 83]. Рассуждению об этом полностью посвящен, например, раздел о Бунине, из которого учащиеся узнают, что для писателя поиск приема – это «невероятное страдание» и что Чехов, который «в своих лучших вещах стал менять форму... был большой поэт» [9, с. 37]. Каждый параграф из серии «В творческой лаборатории» и «Творческие задания» показывает совокупность излюбленных приемов литературности Есенина, Маяковского, Ахматовой, Шолохова, Солженицына и др., но и вызывает ряд споров о том, что в форме произведения является ключом к пониманию его содержания, как соотносить ее с «образом автора». Школьникам и студентам действительно трудно увидеть всю совокупность худо-

жественных средств текста произведения как единое функциональное целое.

При лингвостилистическом методе изучения текста мы опираемся на уровневое строение языка: рассматривается звуковая сторона (фоника), затем из текста извлекается лексический состав и фразеология, синтаксический анализ на завершающем этапе помогает определить способ восприятия действительности и авторское мышление. На каждом уровне этим этапам соответствуют известные стилистические средства художественной речи: например, ономотопея – на фонетическом, катахреза, эпитет – на лексическом, хиазм, градация – на синтаксическом уровне. Однако одна лишь констатация «каталога» выразительных средств, отдельных элементов формы, сама по себе не отражает ни художественной картины мира, ни образа автора, хотя и способствует эстетическому развитию.

Стилистические средства важнее и полезнее изучать семантико-стилистическими методами: называя функции стилистического приема в создании образа автора и художественной действительности. Приведем один из известных тезисов М.М. Бахтина: «Форма в художественном произведении – понятие не арифметическое и не механическое, а телеологическое, целенаправленное. Она не столько данность, сколько заданность, и *прием является только одним из материальных показателей* (курсив наш – Н.Х.) этой целеустремленности формы. Каждый стилистический прием в отдельности и все они в своей совокупности являются функцией цельного и единого творческого задания, осуществляемого данным

произведением, школой, стилем» [2, с. 11]. Существует несомненная и устойчивая связь между мировоззрением писателя, его «образом автора» и его стилем. В.В. Виноградов тоже обязывал лингвиста рассматривать прием индивидуально-творческой приметой автора «в акте создания целостного “эстетического объекта”» [4, с. 375].

У самого термина *стилистический прием* существует весьма проблемная дефиниция. Это традиционно «понятие, не имеющее в научной литературе общепринятого определения», «мотивированное отклонение от языковой нормы, или ее нейтрального варианта, или речевой нормы с целью определенного воздействия на адресата», а обычно то же, что троп или фигура [15, с. 322, 324]. Есть более узкая («стилистическая») точка зрения И.Р. Гальперина [6, с. 44], который рекомендует различать существующие вне конкретных текстов стилистические средства языка и речи (например, метонимию, геминацию, полисиндетон и др.) и стилистические приемы *текста* произведения.

Попробуем в данной статье собрать в систему разнообразные многозначные понятия и разграничить *средство* и *прием* как две разные функциональные единицы. Для решения этих проблем обратимся к взаимодействию таких понятий, как *текст*, *образ автора*, *образ действительности*, *стилистический прием* и *стилистическое средство* со стороны структурной поэтики и языковой парадигматики.

Стилистический прием – устойчивый способ речевой организации целостности текста, воспроизводимый способ отражения действительности, намеренно используемый писателем в реализации категории

«образа автора», других образов субъектов восприятия и речи. В коммуникативной стилистике под стилистическим приемом понимается «особый тип текстовой организации, который выбирает автор для наиболее адекватного отражения своего видения мира и описываемой ситуации» [3, с. 215]. Собственно, прием – это и есть свое видение мира.

Нам хочется подчеркнуть, что стилистический прием по своему формальному и смысловому воплощению шире средства, замкнутого в формальных пределах языковой единицы. Стилистический прием может включать несколько разноуровневых средств. Единицей его реализации в произведении является *текст* (фрагмент произведения), *словесный художественный образ*, понимаемые особым образом, о чем мы подробно расскажем в этой работе. Такая мысль есть и в работах классиков художественной стилистики: «Стилистические приемы – это *минимальные отрезки текста* (курсив наш. – Н.Х.), выявляющие как стилистическое намерение говорящего, так и способ осуществления этого намерения» [5, с. 86].

У стилистического средства иная функция – деавтоматизация мыслительного стереотипа восприятия, отступление от типичной сочетаемости разговорного, научного, публицистического, художественного типов речи.

Интересен с этой точки зрения отрывок из дневника Л.Н. Толстого, рассуждающего как раз о цели литературности: «Сейчас лежал я за лагерем. Чудная ночь! Луна только что выбиралась из-за бугра и освещала две маленькие, тонкие, низкие тучки; за мной свистел свою заунывную,

непрерывную песнь сверчок; вдали слышна лягушка, и около аула то раздается крик татар, то лай собаки; и опять все затихнет, и опять слышен один только свист сверчка и катится легенькая, прозрачная тучка мимо дальних и ближних звезд.

Я подумал: пойду опишу я, что вижу. Но как написать это... Буквы составят слова, слова – фразы; но разве можно передать чувство? Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно ... Стараться ли соединить вдруг поэзию с прозой, или насладиться одной и потом пуститься жить на произвол другой?» [14, с. 45].

Пейзажный отрывок насыщен автологическими и металогическими средствами образной выразительности: различными видами метафор, полисиндетоном, словесными рядами. С точки зрения формы он относится к репродуктивному регистру речи и к художественному стилю. Однако Л.Н. Толстой рассуждает о другом: «описание недостаточно», так как сконструировано по случайным признакам, он же искал – способ, прием, или устойчивую форму передачи авторского «я».

Под категорией образа автора (в многообразии ее определений) мы в итоге понимаем широкий спектр писательских функций, воплощенных в разных типах речи, – субъект художественного сознания, повествовательную роль, языковую игру с читателем с позиций современного автору философско-эстетического идеала. Действительность, уже изученная писателем, интересуется читателя с разных сторон, но прежде всего с позиций этого. Основные функции автора: нарратологическая

(повествовательная), дескрипторная (объяснительная), исследовательская, изобразительная, диалога с читателем [7, с. 602]. Чем сложнее функция, тем многообразнее стилистические приемы. Это связано прежде всего с выбором композиционно-речевых структур и функционально-стилистических типов речи, переплетением авторской, несобственно-авторской, несобственно-прямой речи.

«Образ автора» понимается нами как субъект познания, «не как реальная личность, а как обобщенный познавательный образ... Другими словами, субъект речи проявляется действительно как фактор, оказывающий влияние на отбор и употребление языковых единиц» [11, с. 90]. В классическом дискурсе XIX – начала XX вв. автор обязательно являлся выразителем и хранителем традиционных интеллектуальных, нравственных ценностей общества.

В философском понимании определение текста «может быть сведено к понятию способа, при помощи которого сознание, когда оно становится “сознающим что-либо”, объективирует себя в... отдельных целых величинах, называемых текстами» [13, с. 148]. И весь текст превращается в мыслительный тип, «код мысли» определенного литературного направления, содержит индивидуально-авторскую картину мира – художественный образ. Под такое определение попадают целые классы образов и мотивов произведений классической литературы: «романтический портрет», «русский летний пейзаж», «тургеневский/пушкинский/гоголевский интерьер».

Текст воспроизводит типичное для автора художественное мышление, ряд устойчивых представлений

о человеке, пейзаже, интерьере, способах действия и других классах образов. Семантическую классификацию образов можно найти, например, в специальном «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович, где том 1 отражает семантическое поле «Окружающий мир», а том 2 – семантическое поле «Человек» [12]. Совокупность всех текстовых фрагментов одного и того же класса образов в произведениях схожей тематики одного автора позволяет увидеть за стилистическим приемом типичный способ представления действительности. Приведем несколько фрагментов, содержащих описание солнечного дня.

«Я увидел, что буря утихла. Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи... Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно (А.С. Пушкин, «Капитанская дочка»).

В прозе Пушкина во всех подобных контекстах используются прототипические сочетания слов литературно-разговорной речи. Восприятие субъекта (рассказчика) совпадает с общеязыковым представлением. Так сказал бы в письменной речи каждый носитель языка. Мы знаем, что это сделано намеренно, в связи со стилистическим заданием Пушкина-прозаика.

В описании Днепра в «Сорочинской ярмарке» и во всех текстах Гоголя человек и природа, человек и предметный мир – равноправные субъекты одних и тех же действий, для чего используются приемы мифологической (фольклорной) метафоризации, гротеска и метаморфозы.

В пародии писателя А.Г. Архангельского на фрагмент романа «Капитанская дочка» А.С. Пушкина можно легко сравнить «стилистический нуль» сдержанного и строго отношения к действительности общей образности повествователя Пушкина и нарочито сниженную, вульгарно-бытовую, «медицинскую» метафоризацию текста пародии. В последней столкновение несовместимых стилистических единиц – вульгаризмов, просторечий и книжных элементов – создает ирреальную действительность в иллюзорном же сознании повествователя. В работе со стилистическим средством в текстообразующей функции очень важно осознавать две вещи:

- 1) какой тип сознания оно формирует;
- 2) какая действительность получается в результате.

«Я спешно приближался к географическому месту моего назначения. Вокруг меня простирались хирургические простыни пустынь, пересеченные злокачественными опухольями холмов и черной оспой оврагов. Все было густо посыпано бертолетовой солью снега. Шикарно садилось страшно утопическое солнце. Крепостническая кибитка, перехваченная склеротическими венами веревок, ехала по узкому каллиграфическому следу. Параллельные линии крестьянских полозьев дружно морщили марлевый бинт дороги.

Вдруг ящик хлопотливо посмотрел в сторону. Он снял с головы крупнозернистую барашковую шапку и повернул ко мне потрескавшееся, как печеный картофель, лицо кучера диккенсовского дилижанса» [1].

Так же построена книга французского писателя и культуролога

Р. Кено. Один и тот же сюжет перебранки пассажиров в автобусе в час пик с помощью различных стилистических средств освещает разные аспекты языковой личности. Каждое «упражнение» в стиле у Р. Кено посвящено одному стилистическому средству, превращаемому им в стилистический прием, за которым становится виден новый субъект мышления, восприятия и речи (фигура рассказчика) и представление о действительности. Последовательное сравнение одного приема с другим, от собственно реалистического восприятия до самых оригинальных поэтических, позволяет увидеть весь спектр литературных школ и направлений, прозаического типа мышления и поэтического, различные эстетические, психологические, этические нормы восприятия действительности.

Приведем только два примера.

#### «Упражнение 3. *Литоты*

Нас было немало, кто передвигался вместе. Молодой человек не слишком умного вида некоторое время говорил с человеком, стоявшим поблизости от него, потом направился присесть. Двумя часами позже я снова встретил его, он был в компании с товарищем и говорил о тряпках.

#### Упражнение 25. *Ономатопея*

На площадке, ща, ща, ща, автобуса, туф, туф, туф, линии S (над сим насмеваются свистящие змеи), около полудня, динь, динь, дон, динь, динь, дон, смешной красавчик, пфуф, пфуф, пфуф, в одной из этих, пфуй, шляп вдруг развернулся (разворот, поворот) к соседу с гневным, рр-аф, рр-аф, рр-аф, видом и сказал, гм-м, гм-м: “Вы меня нарочно толкаете, мсье”. Именно так. И тут, фр-р-р, он бросился к свободному месту и уселся, бум» [8].

В таком случае словесный художественный образ – это синтез переживаний (представлений) субъекта познания о действительности в определенной речевой форме. Интересно, что речевая форма устойчива и воспроизводима для каждого типа художественного мышления, или инвариантна.

Так, например, состоянием типичного героя чеховского рассказа является бессилие, растерянность, неопределенность, горе, тоска. Основным стилистическим приемом описания интерьера становится остранение, включающее отрицательную коннотацию лексических средств. В рассказах «Жена», «Ненастье», «Скрипка Ротшильда», «Володя» и многих других лексемы с модально-оценочным значением создают типичное чеховское восприятие пространства: комнаты и дома «бывшие», «неуютные», «опостылевшие», «пустынные», «мрачные», «старые», «недостроенные», «маленькие» или, наоборот, «огромные», занятые «всяким хламом». Их боятся, страшатся, по ним бесцельно ходят, в них тоскуют. Лексическая парадигма коннотативных атрибутивных, предикативных и бытийных конструкций в модусе кажимости – любимый прием Чехова в создании образности состояний. Дом всегда чужд человеку:

«Он жил в саду во флигеле, а я в старом барском доме, в громадной зале с колоннами, где не было никакой мебели, кроме широкого дивана, на котором я спал, да еще стола, на котором я раскладывал пасьянс. Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амосовских печах, а во время грозы весь дом дрожал, и, казалось, трескался на части и было

немного страшно, особенно ночью, когда все десять больших окон вдруг освещались молнией» (А.П. Чехов, «Дом с мезонином»).

«Свой» дом всегда маркируется отрицательными оценками, эксплицитно или имплицитно выраженными (например, с помощью темноты и запахов): «Под Ильин день вечером в доме служили всенощную. Когда дьячок подал священнику кадило, то в старом громадном зале запахло точно кладбищем, и Коврину стало скучно» (А.П. Чехов, «Черный монах»).

Считается, что Чехов создавал типичные для России образы помещичьего дома, городской квартиры и крестьянской избы. Однако, на наш взгляд, это очень поверхностное положение для исследователя стиля писателя. Сумма контекстов показывает, что «типичный» барский/крестьянский дом в мемуарной, историко-музейной литературе существенно отличается по образности в прозе Тургенева, Толстого, Гончарова и др. В произведениях Чехова представлен устойчивый художественный образ духовного «бездомья» народа и интеллигенции, продиктованный чеховским вызовом русской интеллигенции. Поэтому стилистический прием отрицательной коннотации можно прокомментировать, например, при изучении рассказа «Тоска» в 9 классе [9].

При знакомстве учащихся с языковой личностью Бунина в цикле рассказов «Темные аллеи» можно провести интересный комментарий текстов-портретов главных героев в тех рассказах, темой которых становятся поступки героев с эгоистическим отношением к жизни. Приведем сначала пример из рассказа

И.А. Бунина «Степа». Студентам-филологам и школьникам, незнакомым с содержанием произведения, предлагалось ответить на вопрос: положительные или отрицательные впечатления вызывает у них описание главного героя? К какому типу – отрицательному или положительному – причислили бы они этого персонажа до знакомства с сюжетом?

«Красильщиков рос и учился в Москве, кончил там университет, но, когда приезжал летом в свою Тульскую усадьбу, похожую на богатую дачу, любил чувствовать себя помещиком-купцом, вышедшим из мужиков, пил лафит и курил из золотого портсигара, а носил смазные сапоги, косоворотку и поддевку, гордился своей русской статью, и теперь, в ливне и грохоте, чувствуя, как у него холодно льет с козырька и носа, полон был энергичного удовольствия деревенской жизни (И.А. Бунин, «Степа»).

Восприятие по оценочным маркерам читателя, словесным образам-стереотипам сознания, заставляет выделять: «учился в Москве, кончил там университет», имеет «свою Тульскую усадьбу... богатую дачу», «золотой портсигар», «гордился русской статью», испытывает «энергичное удовольствие деревенской жизни». Из этого следовал вывод о том, что описываемый персонаж молод, спортивен, красив, хорошо образован, умеет зарабатывать, близок природе, прост в обращении, а значит, скорее всего, является приятным человеком, положительным героем. Обратим внимание, что первичное восприятие текста строится в соответствии с современными для школьников и студентов младших курсов стереотипами «успешности».



Следующий вопрос: считает ли сам автор своего персонажа положительным? – заставляет провести анализ оценочных маркеров с позиции автора, то есть нравственно-эстетического идеала дворянской культуры XIX в.: внутренней формы антропонима (*красильщик*), антитезы и дейктических элементов-союзов (в городе «золотой портсигар», «а» / «но» в деревне – «смазные сапоги»), модальных предикатов (*любил чувствовать себя, гордился своей статью, полон был удовольствия*) и вкрапления «точки зрения» (с чьей точки зрения дача казалась богатой?). Антитеза приоткрывает неосознаваемый эгоизм описываемого персонажа, крайне неприятное самолюбование, желание казаться, а не быть, вызывать восхищение у окружающих вещами, а не мыслью или поступками. Однако авторская отрицательная оценка встроена в портретное описание таким образом, чтобы ее импликация не мешала читателю самостоятельно оценивать поступки, эмоциональные действия героя. Модально-оценочная структура создаваемого в цикле рассказов образа автора заставляет Бунина использовать не просто автологические средства так называемой общей образности, но и категорию модальности, то есть особые приемы в обрисовке действительности – чередование композиционно-речевых структур авторской речи и несобственно-авторских стереотипных характеристик, противопоставление. Эксплицировано, возможно, через несобственно-авторскую речь именно сравнение («похожую на богатую дачу»), причем не в виде явного тропа, а через прилагательный оборот, синтаксическим способом косвенной характеристики. Дейктиче-

ские противительные союзы (в тексте «но») выполняют в грамматике функцию самораскрытия социальных оценок субъекта речи. Эти «закономерности» в построении портрета Бунина сохраняет как стилистический прием и в других произведениях.

При анализе портретных характеристик авторский прием импликации модальных оценок в композиционно-речевую структуру авторской речи становится все более заметным, в том числе и в рассказе «Темные аллеи». Вот перед нами авторская речь, включенная «точка зрения» повествователя, обусловленный ею стилистическое средство – сравнение:

«На козлах тарантаса сидел крепкий мужик в туго подпоясанном армяке, серьезный и темнолицый, с редкой смоляной бородой, *похожий на старинного разбойника*, а в тарантасе стройный старик-военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, *еще чернобровый, но с белыми усами*, которые соединялись с такими же бакенбардами; подбородок у него был пробрит и *вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования*; взгляд был тоже вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый. Когда лошади стали, он выкинул из тарантаса ногу в военном сапоге с ровным голенищем и, придерживая руками в замшевых перчатках полы шинели, *взбежал на крыльцо избы*» (курсив наш. – Н.Х.) [9, с. 42].

В следующем фрагменте в авторскую речь (об этом свидетельствует присоединительный союз «тоже») имплицирована «точка зрения» персонажа и тот же, обусловленный ею, прием сравнения:

«В горнице никого не было, и он неприязненно крикнул, приотворив дверь в сенцы:

– Эй, кто там!

Тотчас вслед за ним в горницу вошла темноволосая, тоже чернوبرовая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, *похожая на пожилую цыганку*, с темным пушком на верхней губе и вдоль щек, *легкая на ходу, но полная*, с большими грудями под красной кофточкой, с *треугольным, как у гусыни*, животом под черной шерстяной юбкой» [9, с. 43].

Эгоцентрический (дейктический) союз «но», в отличие от присоединительного авторского «тоже», позволяет увидеть отрицательно-оценочное отношение главного героя к эстетическому идеалу женщины с его, дворянской, точки зрения молодявого щеголеватого военного офицера, жизнь которого акцентирована на своем имущественном и карьерном статусе. Так Бунин сталкивает два принципа изображения: обусловленно-го дескрипторной функцией «образа

автора» и стереотипным представлением о действительности. Этот же прием построения портрета применяется и в рассказах «Антигона», «Генрих», «Пароход Саратов».

Итак, стилистический прием, или стилистическая форма, выявляется суммой контекстов. Он ближе к речевой модели восприятия, намеренно используется автором как типичное для него высказывание. Его функция – эстетическое преобразование действительности. Стилистический прием обладает текстообразующей функцией, участвуя в создании воспроизводимых элементов образной системы произведения, цикла или всего дискурса писателя. Один и тот же тип восприятия (тип перцепции рассказчика) создает схожие образы. Таким образом, многообразные и разноуровневые стилистические средства являются вариативными компонентами нескольких доминирующих речевых приемов, определяющих идиостиль писателя.

#### Библиографический список

1. Архангельский А.Г. Пародии. Эпиграммы. М., 1988. URL: <http://lib.ru/RUSSLIT/ARHANGELSKY/epigrammy.txt> (дата обращения: 12.02.2020).
2. Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Статьи. М., 2000.
3. Болотнова Н.С. Регулятивный потенциал стилистических приемов в поэтическом тексте (на материале экспериментов) // Вестник Томского педагогического государственного университета. 2013. № 10 (138). С. 196–200.
4. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976.
5. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. М., 1980.
6. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958.
7. Гоголишвили Л.А. Непрямое говорение. М., 2006.
8. Кено Р. Упражнения в стиле: романы, рассказы и др. / пер. с франц. СПб., 2001.
9. Литература. 9 класс: учебник для общеобразовательных организаций: В 2 ч. Ч. 2 / В.Я. Коровина, В.П. Журавлев, В.И. Коровин, И.С. Збарский; под ред. В.Я. Коровиной. М., 2014.
10. Никитин О.В. Филология духа. Федор Иванович Буслаев как языковая личность // Русский язык в школе. 2018. Т. 79. № 5. С. 79–86.
11. Очерки истории научного стиля русского литературного языка XVIII–XX веков / под ред. М.Н. Кожинной. Т. 2. Ч. 1. Пермь, 1994.
12. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: на основе русской художественной литературы XVIII–XX веков: В 2 т. М., 2007.
13. Пятигорский А.М. Непрекращаемый разговор. СПб., 2004.

14. Толстой Л.Н. Дневники. Запись от 3 июля 1851 // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 21. М., 1984.
15. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сквородникова. М., 2009.
16. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. Переводы. М., 1987.

## References

1. Arkhangel'sky A.G. Parodies. Epigrams. Moscow, 1988. URL: <http://lib.ru/RUSSLIT/ARHANGELSKY/epigrammy.txt> (In Russ.)
2. Bakhtin M.M. Freidizm. Formal'nyi metod v literaturovedenii. Stat'I [Freudianism. Formal method in literary criticism. Articles.]. Moscow, 2000. (In Russ.)
3. Bolotnova N.S. The regulatory potential of stylistic devices in a poetic text (based on experiments). *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 2013. No. 10 (138). Pp. 196–200. (In Russ.)
4. Vinogradov V.V. Poetika russkoi literatury: Izbrannye Trudy [Poetics of Russian literature: Selected works]. Moscow, 1976. (In Russ.)
5. Vinokur T.G. Zakonomernosti stilisticheskogo ispol'zovaniya yazykovykh edinit [Consistent patterns of stylistic use of linguistic units]. Moscow, 1980. (In Russ.)
6. Galperin I.R. Ocherki po stilistike angliiskogo yazyka [Featured articles on the English language stylistics]. Moscow, 1958. (In Russ.)
7. Gogotishvili L.A. Nepryamoe govorenie [Indirect speaking]. Moscow, 2006. (In Russ.)
8. Queneau R. Uprazhneniya v stile: romany, rasskazy i dr. [Exercises in style: Novels, stories, etc.]. Transl. from French. St. Petersburg, 2001. (In Russ.)
9. Literatura. 9 klass [Literature. Grade 5]: Textbook for educational organizations. In 2 p. P. 2. V.Ya. Korovina (ed.). Moscow, 2014. (In Russ.)
10. Nikitin O.V. Philology of the spirit. Fedor Ivanovich Buslaev as a linguistic personality. *Russian language at school*. 2018. Vol. 79. No. 5. Pp. 79–86. (In Russ.)
11. Ocherki istorii nauchnogo stilya russkogo literaturnogo yazyka XVIII–XX vekov [Essays on the history of the scientific style of the Russian literary language of the XVIII–XX centuries]. M.N. Kozhina (ed.). Vol. 2. Part 1. Perm, 1994. (In Russ.)
12. Pavlovich N.V. Slovar' poeticheskikh obrazov: na osnove russkoi khudozhestvennoi literatury XVIII – XX vekov [Dictionary of poetic images: Based on Russian fiction of the XVIII–XX centuries]: In 2 vols. Moscow, 2007. (In Russ.)
13. Piatigorsky A.M. Neprekrashchaemyi razgovor [Incessant conversation]. St. Petersburg, 2004. (In Russ.)
14. Tolstoy L.N. Diaries. Written July 3, 1851. *Tolstoy L.N. Sobraniye sochineniy*: In 22 vols. Vol. 21. Moscow, 1984. (In Russ.)
15. Entsiklopedicheskii slovar'-spravochnik. Vyrasitel'nye sredstva russkogo yazyka i rechevye oshibki i nedochety [Encyclopedic reference dictionary. Expressive means of the Russian language and speech errors and shortcomings]. A.P. Skovorodnikov (ed.). Moscow, 2009. (In Russ.)
16. Yakobson R.O. Raboty po poetike. Perevody [Works on poetics. Translations]. Moscow, 1987. Pp. 80–95. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 15.04.2020, принята к публикации 20.06.2020  
The article was received on 15.04.2020, accepted for publication 20.06.2020

## Сведения об авторе / About the author

**Халикова Наталья Владимировна** – доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры современного русского языка имени проф. П.А. Леканта факультета русской филологии Историко-филологического института, Московский государственный областной университет

**Natalya V. Khalikova** – ScD in Philology (Literature), Associate Professor; Professor at the Department of Modern Russian Language, Faculty of Russian Philology of Institute of History and Philology, Moscow Region State University

E-mail: [vlstd24@gmail.com](mailto:vlstd24@gmail.com)