

## ДЕТАЛИ (ПОДРОБНОСТИ) В СУБЪЕКТИВАЦИИ АВТОРСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В статье рассмотрен ряд вопросов, напрямую связанных с языковой композицией произведения словесного искусства, от которой зависит как построение текста, так и его понимание. Речь идёт о задаче видеть за организацией языковых знаков образы мыслей и чувств человека, — важнейшей просветительской задаче филологии. К этим вопросам относятся: (1) отношение изображающего и изображённого языка; (2) направленность языковых средств на выражение точки видения образов автора и персонажей; (3) роль деталей в развёртывании текста; (4) субъективация повествования, называемая представлением и имеющая свою разновидность, которую можно назвать «обратным» приёмом представления.

*Ключевые слова:* стилистика, языковая композиция текста, словесный ряд, субъективация авторского повествования.

В центре внимания авторов романа, как и всех жанров художественной литературы, — говорящий человек [3, 287]. Создание его образа связано с серьёзной филологической работой, устанавливающей прямую зависимость содержания текста от выбранного и организованного словесного материала.

Разумеется, различные образы говорящего человека (особенно многообразно представленные в романе) заключают в себе и ценность произведения, и труднейшую образовательную задачу — «читать с пониманием поэтические произведения» [22, 27].

Рассмотрим некоторые ключевые вопросы, касающиеся упорядоченности текста и, значит, задачи читать его с пониманием. Ниже обсуждению каждого из этих вопросов отдан небольшой раздел, который начинается с подзаголовка, выделенного полужирным шрифтом.

**Изображающий и изображённый язык**<sup>1</sup>. Важнейшая проблема понимания художественного произведения скрыта в отношениях между изобра-

---

\* Юрий Михайлович Папян — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); uraryan@mail.ru

<sup>1</sup> В статье термин *речь* в терминологическом значении не используется, потому что он ведёт к общеизвестной дихотомии «язык и речь». Здесь же обсуждается текст как феномен языкового употребления, т. е. «та реальность, которая непосредственно дана исследователю и только в которой может быть представлен тот или иной стиль» [9, 37].

жающим и изображённым языком [3, 288]. Осмысление этих отношений закрепилось пусть и в различных словах, но подразумевающих единую теоретическую основу, выросшую на практическом исследовании образов художественной литературы. Изображающее начало текста было названо В. В. Виноградовым «образом автора», а М. М. Бахтиным — по-разному: например, то «автором-творцом», то «автором», то «реальным автором». Дело, конечно, не в термине, а в том, что у обоих учёных речь идёт о «некоей воображаемой личности, организующей повествование или — обратно — о произведении, строящем эту личность» [18, 309].

Какими особенностями обладает организующее начало (организационный центр) текста? Они соотнесены по крайней мере с четырьмя взаимосвязанными свойствами [17, 110–121]: 1) владением повествовательным целым, или «всеведением», по Ф. М. Достоевскому; 2) «внеаходимостью», по Бахтину; 3) «непогрешимостью», опять же по Достоевскому, или «объективностью» [9, 183]; 4) направленностью на повествование, или сосредоточенностью на персонажах. Здесь использованы те слова, которые могут стать терминами, наиболее кратко характеризующими свойства организационного фокуса произведения.

Разумеется, создание персонажей было бы невозможно без организующего начала, называемого ещё и фокусом целого, точкой видения целого. Для понимания текста важно, что это начало проявляется в точке видения изображённого, заметной в «изнутри организованной активности» (сосредоточенности на повествовании), поскольку активность такого рода «переживается и организуется — как видящая, слышащая, движущая, помнящая, как не воплощённая, а воплощающая активность и уже затем отражённая в оформленном предмете» [2, 70]. Слова о «не воплощённой, а воплощающей активности» и выражают основное свойство изображающего языка, направленного на создание говорящего человека. Отсюда-то и осуществляется переход с позиций всеведения, внеаходимости и пр. в сферу персонажа, — переход, закрепившийся в понятии *субъективация авторского повествования* [16, 185–205]. В субъективированном повествовании — форма «конкретного переживания действительного человека» [4, 36], проявляемая в видении литературно созданного мира с позиций персонажа, а «эстетически значимое целое внутренней жизни человека, его душа <...> активно создаётся и положительно оформляется и завершается только в категории *другого*» [4, 116].

Изучение употребления языка в художественной литературе требует осмысления направленности языковых средств на определённое содержание. Эта направленность проявляется в соотносительности средств и способов языкового выражения — исходной категории стилистики [9, 29]. Соотносительность видна не только в выборе средств выражения, но и в организации текста в единое содержательное целое — в его языковой композиции.

Выявление отношений между языковыми средствами должно ориентироваться на вопросы, *из чего и как* рождается определённое содержание. Опоры изображения, а следовательно, и диалогического (в отношении к читателю) видения говорящего человека, можно показать с помощью категории словесного ряда как компонента языковой композиции текста [9, 152]. Но прежде чем это показать, важно ввести два уточнения к терминам *стиль* и *функция стиля*.

**Уточнения к терминам *стиль* и *функция стиля*.** Уточнение первое. Бахтин писал, что «роман как целое — это многостильное, разноречивое, разноголосое явление» [2, 75]. Действительно, роман как жанр — разноречивый и разноголосый феномен, но термин *стиль* следует относить к единому словесному целому, поэтому нельзя не согласиться с мыслью, вытекающей из понимания текста как единого, целостного произведения: «стиль есть только там, где есть текст» [9, 37]. Роман и есть текст, обладающий содержательнo-стилистическим единством, поэтому и в художественном произведении как едином словесном целом используются не разные стили, а их компоненты, которые точнее было бы называть *словесными рядами* этих стилей. Использование разных компонентов стилей, направленных на порождение текста и поэтому подчинённых уже новому единству, — наиболее распространённое средство построения художественного произведения, в котором и рождаются разные персонажи или их голоса.

Уточнение второе. Было замечено, что «...любой стиль общенародного языка в системе языка современной художественной литературы выполняет иную функцию сравнительно с функцией того же стиля за пределами художественной литературы» [5, 279]. В общих чертах сказанное справедливо, правда, в том случае, если рассматривать средства выражения лишь в соотносённости с общим употреблением, простирающейся в функционально-стилистической окраске языковой единицы. При рассмотрении же вопросов употребления языка важно понять, что в художественных текстах выступает не «любой стиль» или не различные «стили», а маркированные компоненты стилей — словесные ряды, поскольку они распределены между различными персонажами, т. е. выполняют новую задачу, определяемую композицией произведения. Сами по себе эти компоненты свидетельствуют о принципиальной «открытости» [9, 284] художественной литературы — использовании (конечно, в зависимости от изобразительной задачи) компонентов различных функциональных стилей и разновидностей разговорного языка, т. е. «не своих» словесных рядов [Там же]. Следовательно, важно различать стилистическую окраску языковых средств в их отношении к строю языка и стилистическую окраску языковых средств в их употреблении. Именно последняя окраска и есть собственно стилистическая, поскольку рождается именно в употреблении языка — в рамках текста как исходной реальности филологии. Д. Н. Шмелёв поэтому имел полное основание писать, хотя и с некоторой оговоркой, что «стилистические средства не формируют стиль, а в известном смысле формируются им, т. е. приобретают стилистическую значимость в соответствии с той сферой или сферами общения, с которыми они связаны в сознании говорящих» [20, 165].

Создатель текста — прежде всего активный читатель. Читая, он вникает во все подробности, извлекая из текста «умение создавать» [12, 108]. Он, разумеется, анализирует и варианты своих произведений, о чём свидетельствуют его рефлексия над ними<sup>1</sup>, результаты которой нередко служат поэтике,

<sup>1</sup> Примеров такой работы можно привести немало, но, наверное, в данном случае достаточно и слов Ф. М. Достоевского, взятых из письма к М. М. Достоевскому: «...Поверь, что везде нужен труд, и огромный. Поверь, что лёгкое, изящное стихотворение Пушкина, в несколько строчек, потому и кажется написанным

выявляя филологические основы литературной работы. В этом отношении показательна мысль В. В. Набокова: «выдающееся художественное достоинство целого зависит <...> не от того, *что* сказано, а от того, *как* это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частных» [15, 69]. Таким образом, изучение текста и понимание терминов *стиль* и *маркированный компонент стиля* нуждаются в таком понятии, которое позволит изучить «сочетание маловыразительных частных». И это понятие закреплено в термине, который выше был уже назван: речь — о словесном ряде как компоненте организации произведения.

**Значение языковых единиц, смысл языковых единиц и содержание текста.** Прежде чем показать роль словесного ряда в упорядоченности текста, следует сказать и о том, что изучение языковой композиции ведёт к необходимости различения понятий (1) значение языковых единиц, (2) смысл языковых единиц и (3) содержание текста.

Языковая единица, например слово или предложение, обладает значением, обычно многозначностью. Подчеркну: речь о языковой единице, рассматриваемой вне текста; в тексте же она получает смысл. Вообще при употреблении языка нет единицы, использованной вне смысла, — не общеупотребимого, отвлечённого значения, имеющегося, например, у слова в толковом словаре, а вне смысла, который нельзя обрести, «не приняв закон единства» [2, 10] текста.

Можно сказать, что рождение текста сопряжено с рождением сети отношений между вошедшими в него языковыми средствами. Сеть отношений, порождаемая соотнесённостью выбранных и организованных языковых единиц, отражается в их смысле, который нельзя оторвать от стилистического единства. Можно говорить об обусловленности смысла языковой единицы всей композицией произведения, поскольку «содержание языкового предмета, — живой смысл, — течёт и осуществляется в живых, творимых и осуществляющихся формах» [21, 38]. Композиция через соотносительность средств и способов языкового выражения сопрягает текст в целое, приводя все общеупотребимые языковые значения к единому содержанию. Это значит, что смысл рождается в процессе развёртывания, динамического развития текста, в основе которого лежит языковая композиция, порождающая сеть отношений. Поэтому «форма — это то, что *со-держит*. <...> Форма есть некоторое со-пряжение или такое напряжение, что оно может держать» [13, 87]. И только форма может «со-держать», неслучайно автор произведения постоянно «ищет» форму, многократно правя варианты написанного. В форме

---

сразу, что оно слишком долго клеилось и перемарывалось у Пушкина. Это факты. Гоголь восемь лет писал “Мёртвые души”. Всё, что написано сразу, всё было незрелое. У Шекспира, говорят, не было помарок в рукописях. Оттого-то у него так много чудовищностей и безвкусия. А работал бы — так было бы лучше. Ты явно смешиваешь вдохновение, т. е. первое, мгновенное создание картины или движения в душе (что всегда так и делается), с работой. Я, например, сцену тотчас же и записываю так, как она мне явилась впервые, и рад ей; но потом целые месяцы, годы обрабатываю её, вдохновляюсь ею *по несколько раз*, а не один (потому что люблю эту сцену) и несколько раз прибавлю к ней или убавлю что-нибудь, как уже и было у меня, и поверь, что выходило гораздо лучше. Было бы вдохновение. Без вдохновения, конечно ничего не будет» [12, 311–312].

и видна активность создателя текста, существенно отличающаяся «от извне организованной пассивной личности героя, человека — предмета художественного видения, телесно и душевно определённого» [2, 70].

Языковая композиция, в основе которой лежат словесные ряды, способствует сопряжению текста, приводя все частные языковые значения к единому содержанию благодаря тому, что обеспечивает взаимодействие, рождающее смыслы и проникающее в каждый из сопряжённых элементов.

**Субъективация авторского повествования и словесные ряды в приёмах представления.** Рассмотрению «работы» словесных рядов в рамках субъективированного повествования может служить отрезок из романа Д. Гранина «Вечера с Петром Великим. Сообщения и свидетельства господина М.», обладающий относительной полнотой и завершёностью содержания.

«Для работы на верфях в Адмиралтейство прислали мастеров, собранных отовсюду. Пётр приказал их выстроить, лично стал обходить строй. Адмиралтейские службы только складывались. Пётр ценил свои корабли и не жалел времени узнать будущих работяг, придирчиво расспрашивал каждого — кто такой, откуда, что делал, что умеет. Дойдя до одного усатого краснорожего матроса, он остановился, ничего не говоря, начал вглядываться, пригнулся и вдруг отпрянул. Свита замерла, никто из приближённых не видел его таким напуганным. Пётр закрыл лицо руками, снова открыл, задрожал, словно встретил призрак. Матрос этот побледнел, опустил голову, сжался. Офицеры на верфи знали его как исправного работника, замечаний он не имел, на днях его произвели в боцманы. Но тут, хотя и не понимая, что происходит, старший офицер подскочил к нему, заставил поднять голову, смотреть на царя.

Смотреть на Петра было страшно — губы его дёргались, голова тряслась, с трудом справился с собою, спросил хрипло:

— Ты из стрельцов?

Тот что-то забормотал.

— Отвечай!

— Да, государь... Из стрельцов.

— Из тех?

— Нет, нет! — в ужасе закричал матрос.

— Врёшь! Это ты!

Пётр взял его за ворот рубахи, выдернул из строя.

— Ты убивал Ивана Нарышкина!

Он не спрашивал, он выкрикнул. Ноги матроса подвернулись, он повалился на землю, обхватил ноги Петра, завыл истошно, по-звериному» (10).

Первое предложение приведённого отрезка (*Для работы на верфях в Адмиралтейство прислали мастеров, собранных отовсюду*) благодаря грамматике сосредоточивает внимание читателя на отношениях выбранных в предложение слов, потому «нам ясно его значение, но мы не можем его оценить, согласиться или не согласиться, т. е. невозможно ответное понимание и использование» [3, 230]. А соотносённость первого предложения с последующими начинает предсказывать их «со-держание», которое достаточно отчётливо обнаруживается при актуальном членении, позволяющем выявить развитие главной мысли. Действительно, если обратить внимание на ремы первых предложений (*прислали мастеров, собранных отовсюду; приказал их выстроить, лично стал обходить строй. Адмиралтейские*

*службы только складывались; ценил свои корабли и не жалел времени уз-  
нать будущих работяг, придирчиво расспрашивал каждого*), то заметим, что  
первые предложения объединяются не только направленностью следующих  
друг за другом тематически связанных конструкций, — они объединяются  
и переплетением повествовательных и описательных подробностей, тоже  
направленных на порождение содержания.

Давно высказана методологически важная для анализа текста мысль:  
«Чтобы человек мог постичь хотя бы одно слово не просто как чувственное  
побуждение, а как членораздельный звук, обозначающий понятие, весь язык  
полностью и во всех своих взаимосвязях уже должен быть заложен в нём.  
В языке нет ничего единичного, каждый отдельный элемент проявляет себя  
лишь как часть целого» [11, 313–314]. И для анализа текста как единого  
словесного целого важно обратить внимание на то, что языковые единицы  
организуются не только последовательно — грамматической цепной связью  
(от слова к другому слову и от предложения к предложению), как это видно  
во вступлении приведённого отрезка, но и по другим «осям» [9, 65], которые  
и указывают на использованные языковые единицы как на части целого.

Нетрудно заметить, что в центре отрезка — образы Петра и усатого ма-  
троса: внимание к ним привлекается не только частым использованием слов  
и выражений, указывающих на героев повествования, но и такими словами,  
которые неполнотой своих смыслов, напоминающих местоименные значения,  
направляют внимание читателя на восполняющие эти смыслы подробности.

Смысловое движение от «неизвестного к известному» [16, 194], характер-  
ное для одного из приёмов субъективированного повествования, — приёма  
представления, в котором точка видения изображаемой действительности  
дана не только со стороны или «сверху» (от всеведущего автора), но и с пози-  
ций участников события, показано разнообразными средствами, имеющими  
свои смысловые оттенки. Так, здесь важны подробности, которые несут слова  
и выражения, указывающие на интонацию (*Он не спрашивал, он выкрикнул*),  
жест, мимику, взгляд, — слова и выражения, способствующие изображению  
душевного состояния участников описанных событий (*Пётр остановился,  
ничего не говоря, начал вглядываться, пригнулся и вдруг отпрянул; закрыл  
лицо руками, снова открыл, задрожал, словно встретил призрак; Матрос  
этот побледнел, опустил голову, сжался; Пётр взял его за ворот рубахи,  
выдернул из строя и др.*).

Языковые единицы, за которыми скрываются паралингвистические  
смыслы, играют большую роль в построении отрезка. В соотнесённости  
друг с другом они служат выражению субъективированного повествования,  
выводя эмоционально-экспрессивные ряды в доминанту высказывания и  
этим направляя восприятие читателя.

В развёртывании текста от неизвестного к известному использованы и  
формы прямой речи персонажей, переводящие событие в план настоящего  
времени (*Ты из стрелцов?*). Слова же Петра, данные в конце отрезка (*Ты  
убивал Ивана Нарышкина!*), получают ответ, выраженный использованием  
слов опять же с паралингвистическим смыслом, за которыми — фактически  
признание матроса в преступлении (*Ноги матроса подвернулись, он повалился  
на землю, обхватил ноги Петра, завыл истошно, по-звериному*).



Даже в небольшом отрезке романа, приведённом выше, заметно, что все компоненты целого подчинены содержательному единству и имеют своё назначение: они неслучайно распределены между персонажами и служат одновременно их изображению и выражению. Так обстоит дело и с упомянутым всего в одном предложении старшим офицером, образ которого типизирован и охарактеризован подробностями (*старший офицер подскочил к нему, заставил поднять голову, смотреть на царя*). Здесь важны глаголы, характеризующие офицера как надёжное должностное лицо. Приведённый пример всего лишь одно из доказательств осознанного отношения писателя к выбору средств выражения и понимания того, что в литературе всё выражено словесно и изображение действия в ней равносильно высказанному слову: о персонаже «говорит и то, что он молчит» [19, 21].

Писатели проводят серьёзную подготовительную работу, которую и нужно назвать филологической. В частности, они осваивают и многие естественные и реальные формы диалога, в котором всегда прослеживается зависимость между говорящим и тем, *что* и *как* он говорит. Зависимость проявляется ярче всего в отношении говорящего к предмету своего высказывания. Писатель поэтому и отказывается от слов, не «вписывающихся» в образ говорения, т. е. которые не служат созданию персонажа. Это стремление проявляется в подробностях, обозначающих интонацию, мимику, жестикляцию — телодвижение в целом: сказанное или сделанное в художественной литературе неразрывно связано с образом говорящего.

Приёмы субъективации повествования, в том числе и приём представления, обычны для художественной литературы. А их использование всегда связано с выбором и организацией нового языкового материала, поэтому в распознавании приёма требуются определённые навыки, необходимые и писателю, и профессиональному читателю, к которым отношу того, кого принято называть филологом.

Так, для распознавания приёма важно то, что в рассмотренном отрезке персонажи изображены как участники события: они как бы свидетельствуют об увиденном и услышанном. Но в литературе повествование может быть перенесено в другой план изображения — во внутренний мир героя, в сознание субъекта действия и размышления. Примером такого рода может служить другой отрезок из романа «Вечера с Петром Великим».

«С Петергофом и Стрельной связано много легенд.

Как-то в тридцатые годы Сталин посетил Петергоф. В Монплезире задержался надолго, смотрел на море, осмотрел фламандское убранство этого маленького дворца, потом стоял молча, разглядывая маску Петра, и вдруг произнёс:

— Не дорубил Петруха.

Что сие означало — спросить директор музея не осмелился. Трактовал по Пушкину — не дорубил, мол, окно в Европу. Много позже, когда вернулся из лагерей, полагал, что в словах вождя был иной смысл — палаческое неодобрение» (10).

В этом отрезке использован тот же приём представления, но, разумеется, в рамках другого хронотопа и с использованием других подробностей, которые указывают на переосмысление услышанного (*много позже, когда*

*вернулся из лагерей*), тем самым понимание раскрывает точку осмысления пережитого бывшим директором музея.

**«Обратный» приём представления в субъективированном повествовании.** Обратим внимание и на разновидность приёма представления, по характеру упорядоченности прямо противоположного предыдущему.

«Учительница долго стояла у околицы, под старым дубом, и махала нам рукой.

За селом от дальнего леса наплывали сумерки, и тёмной сделалась крона дуба и сама одинокая фигурка женщины, которую отчего-то было жалко и не хотелось оставлять одну, — мне показалось, перестав нам махать, она сжала руки на груди и сама сжалась в узкую, беззащитно-одинокую, бесплотную былинку» [1, 142].

Этот приём можно назвать «обратным» приёмом представления, поскольку образ героини отрезка изображается с позиций удаляющегося от неё рассказчика. И в этом изображении особая роль отводится подробностям, но уже таким, которые позволяют передать в движении слияние образа героини с окружающим миром. Одним из ведущих средств, служащих выражению перемещения точки видения в сферу сознания героя повествования, выступает, как правило, слово со значением «представления» — *показалось*. Этот приём можно охарактеризовать в противоположность приёму, использованному в двух предыдущих отрезках, как движение персонажа «от известного к неизвестному», или от определённого к неопределённому. Конечно, это движение создаётся описательными подробностями, соответствующими точке видения героя (*мне показалось, <...> она сжала руки на груди и сама сжалась в узкую, беззащитно-одинокую, бесплотную былинку*).

Подобный приём можно видеть и в романе другого автора.

«Пришедшие незаметно растворяются в лесу. Их вилы и колья превращаются в ветки кустарника. Их голоса гложут. Они уже неотличимы от резких криков птиц. От трения стволов друг о друга. Этому исчезновению отсутствующе внимает Лавр» [8, 427].

И здесь видение выражается средствами, детализированно указывающими на то, что в сознании Лавра уходящие от него люди «растворяются в лесу».

Не исключено, что «обратный» приём представления (описание которого мне не встречалось) можно обнаружить в произведениях не только В. Астафьева и Е. Водолазкина, но и в произведениях авторов, живших в более раннее время. Тем более что эта разновидность приёма представления предсказывает путём от противоположного возможность построения текста по «обратному» принципу.

Что касается обнаружения этого приёма у других авторов, то, очевидно, оно нуждается в специальных разысканиях, хотя и не это важно. Подобно тому как языковые средства никому конкретно не принадлежат, так и приёмы их комбинирования могут вести к открытию нового приёма или стать общим достоянием — заимствоваться другими. Очевидно, что писатели понимают, как важно для построения произведения комбинирование, «сочетание маловыразительных частных». Вероятно, о том же думал Мопассан, когда писал, что «великие эффекты достигаются простыми и хорошо скомбинированными средствами» [14, 206; 6, 177].



\*\*\*

Понимание произведения словесного искусства заключается в том, чтобы увидеть направленность языковых средств на порождение образов (персонажей). Теория языковой композиции позволяет найти и освоить направленность языковых средств, тем самым выявить в тексте его собственный закон динамики содержания.

Язык порождает форму, которая всегда содержательна, но без стилистического анализа зависимость содержания от формы не всегда доходит до сознания, поэтому без анализа подробностей представление о содержательной форме, в основе которой языковая композиция, остаётся неполным даже в тех случаях, когда приём развёртывания текста кажется известным.

Теория, выявляя факты упорядоченности текста в художественной литературе, ведёт к обобщению опытов его анализа и даёт ключ к пониманию устройства произведений не только словесного искусства.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Астафьев В.* Весёлый солдат. — СПб. : ЛИМБУС ПРЕСС, 2003. — 360 с.
2. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
3. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. — М. : Русские словари, 1997. — 732 с.
4. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
5. *Будагов Р. А.* Филология и культура. — М. : Наука, 1980. — С. 304.
6. *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. — М. : Высшая школа, 1971. — 240 с.
7. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. — М. : Гос. изд-во художественной литературы, 1959. — 656 с.
8. *Водолазкин Е.* Лавр. Роман. — М. : Редакция АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. — 440 с.
9. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. — 544 с.
10. *Гранин Д.* Вечера с Петром Великим. Сообщения и свидетельства господина М. — СПб. : ООО «РТ-СПб», Центрполиграф, 2014. — <https://www.litres.ru/daniil-granin/vechera-s-petrom-velikim/chitat-onlayn/page-2/> (дата обращения 16.08.2021).
11. *Гумбольдт В. фон.* О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М. : Прогресс, 1984. — С. 307–323.
12. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма 1832–1859. Т. 28. Кн. 1. — Л. : Наука, 1985. — 552 с.
13. *Мамардашвили М. К.* Кантианские вариации. — М. : Аграф, 2002. — 320 с.
14. *Мопассан Ги де.* Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 11. — М. : Правда, 1958. — 324 с.
15. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. — М. : Изд-во «Независимая Газета», 1999. — 440 с.
16. *Одинцов В. В.* Стилистика текста. — М. : КомКнига, 2006. — 264 с.
17. *Папян Ю. М.* Образы автора и рассказчика в слагаемых языковой композиции // Язык — культура — история: сборник статей к 80-летию Льва Ивановича Скворцова. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2014. — С. 110–121.

18. Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды. — М.: Наука, 1980. — С. 285–315.
19. Шишкин М. Венерин волос. Роман. — М.: Вагриус, 2007. — 480 с.
20. Шмелёв Д. Н. Русский язык в его функциональных разновидностях (к постановке проблемы). — М.: Наука, 1977. — 168 с.
21. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. — М.: КомКнига, 2006. — 216 с.
22. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М.: Госучпедгиз, 1957. — 188 с.

## REFERENCES

1. *Astaf'ev V. Vesjolyj soldat* [Cheerful soldier]. — St. Petersburg: LIMBUS PRESS, 2003. — 360 s.
2. *Bahtin M. M. Voprosy literatury i jestetiki* [Literature and aesthetics]. — Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1975. 504 s.
3. *Bakhtin M. M. Sobranie sochinenii v semi tomakh. T. 5.* [Collected works in seven volumes. V. 5.]. — Moscow: «Russkie slovari», 1997. — 732 s.
4. *Bakhtin M. M. Jestetika slovesnogo tvorcestva* [Aesthetics of verbal creativity]. — М.: Iskusstvo, 1979. — 424 s.
5. *Budagov R. A. Filologiya i kultura* [Philology and culture]. — Moscow: Nauka, 1980. — 304 s.
6. *Vinogradov V. V. O teorii khudozhestvennoi rechi* [About the theory of artistic speech]. — Moscow: Vysshaya shkola, 1971. — 240 s.
7. *Vinogradov V. V. O yazyke khudozhestvennoi literatury* [About fiction language]. — Moscow: Gos. izd-vo khudozhestvennoi literatury, 1959. — 656 s.
8. *Vodolazkin E. Lavr* [Lavr]. — Moscow: Redakcija AST: Redakcija Eleny Shubinoj, 2016. — 440 s.
9. *Gorshkov A. I. Russkaya stilistika i stilisticheskii analiz proizvedenii slovesnosti* [Russian stylistics and stylistic analysis of the works of literature]. — Moscow: Literaturnyi institut im. A.M. Gor'kogo, 2008. — 544 s.
10. *Granin D. Vechera s Petrom Velikim. Soobshhenija i svidetel'stva gospodina* [Evenings with Peter the Great. Messages and testimonies of Mr M.]. — St. Petersburg: «RT-SPb», «Izdatel'stvo Tsentrpoligraf», 2014. — Available at: <https://www.litres.ru/daniil-granin/vechera-s-petrom-velikim/chitat-onlayn/page-2/>.
11. *Gumbol'dt, V. fon. O sravnitel'nom izuchenii yazykov primenitel'no k razlichnym epokham ikh razvitiya* [About comparative studying of languages in relation to various eras of their development] // Gumbol'dt V. fon. *Izbrannye trudy po yazykoznaniiu*. — Moscow: Progress, 1984. — S. 307 — 323.
12. *Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30 tomah. Pis'ma 1832 — 1859 Kniga 1* [Complete works and letters in 30 volumes. Letters 1832 — 1859. Vol. 28. Book 1]. — Leningrad: Izdatel'stvo «NAUKA», 1985. — 552 s.
13. *Mamardashvili M. Kantianskie variacii* [Kantian variations]. — Moscow: Agraf, 2002. — 320 s.
14. *Mopassan Gi de. Polnoe sobranie sochinenij v dvenadcati tomah. T. 11.* [Complete works in twelve volumes. T. 11]. — Moscow: Pravda, 1958. — 324 s.
15. *Nabokov V. V. Lekcii po russkoj literature* [Lectures on Russian literature]. — Moscow: Izdatelstvo Nezavisimaya Gazeta, 1999. — 440 s.

16. *Odintsov V. V.* Stilistika teksta [Text stylistics]. — Moscow: KomKniga, 2006. — 263 s.
17. *Papyan Yu. M.* Obrazy avtora i rasskazchika v slagaemykh yazykovo kompozitsii [Images of the author and story-teller in composed language composition] // Yazyk — kul'tura — istoriya. Sbornik statei k 80-letiyu L'va Ivanovicha Skvortsova. — Moscow: Literaturnyi institut im. A.M. Gor'kogo, 2014. — S. 110 — 121.
18. *Chudakov A. P. V. V.* Vinogradov i teorija hudozhestvennoj rechi pervoj tretej XX veka [V. V. Vinogradov and the theory of artistic speech of the first third of the XX century] // Vinogradov V. V. O jazyke hudozhestvennoj prozy. Izbrannye Trudy. — Moscow: Nauka, 1980. — S. 285 — 315.
19. *Shishkin M.* Venerin volos. Roman [Venus hair. Novel]. — Moscow: Vagrius, 2007. — 480 s.
20. *Shmel'gov D. N.* Russkij jazyk v ego funkcional'nyh raznovidnostjah (k postanovke problemy) [Russian language in its functional varieties (to the problem statement)]. — Moscow: Nauka, 1977. — 168 s.
21. *Shpet G. G.* Vnutrennyaya forma slova. Etyudy i variatsii na temy Gumbol'dta [Internal form of a word. Etudes and variations on Humboldt's subjects]. — Moscow: KomKniga, 2006. — 216 s.
22. *Shherba L. V.* Izbrannye raboty po russkomu jazyku [Selected works on the Russian language]. — Moscow: Gosuchpedgiz, 1957. — 188 s.