

Интенциональный стиль: психические и коммуникативные сценарии

ЛИЛИЯ Р. ДУСКАЕВА
(Санкт-Петербург)

Одна из важных проблем, поставленных сегодня перед лингвистикой, – исследование познавательных возможностей языка. В связи с этим представляется актуальным исследование отражения психической деятельности в коммуникативной практике – в стиле текста.

Понятие стиля чрезвычайно подвижно. С. Гайда отмечает, что, несмотря на сформировавшееся еще в 50-е гг. убеждение об иллюзорности этого понятия, не определяемого строгим логическим путем, оно „держится стойко” и „оказывается – интуитивно (?) – полезным, и сторонникам строгого научного языка „убить” его не удалось. К стилю обращаются вновь и вновь, вспоминая старые (все еще живые) концепции и создавая новые” (Гайда 2013: 25). Понятие стиля оказывается востребованным всякий раз, когда исследователей интересуют лингвистические закономерности творческой речевой деятельности человека.

Несмотря на различия в подходах к определению стиля при сопоставлении разных его дефиниций, в современной научной литературе обнаруживаются общие, поскольку многие отмечают, что стиль:

– связан с деятельностью человека, отражает смысл и характер самой деятельности как процесса либо признаков ее в продуктах речи – текстах;

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта проведения научных исследований „Культурно-просветительский медиадискурс: ценности, коммуникативные интенции и речевые жанры” № 14-34-01028.

– представляет собой явление не столько языковое, сколько речевое, свойственное текстам и создающееся в них;

– имеет системный характер, предопределяемый сознательностью и целенаправленностью процесса речепорождения;

– проявляется как характерологический признак своеобразия творческой деятельности человека либо ее продуктов (Кожина 2003: 85).

– Итак, в процессе той или иной речевой деятельности складывается особый характер, манера речи, которая проявляется в **построении текстов** и воспринимается как стиль. Важно подчеркнуть: эта манера речи обнаруживается не в отдельных языковых средствах (в слове, морфеме, типе конструкции), а в своеобразном содержании текста и в его речевой организации – в текстах: во взаимосвязях текстовых единиц, специфичных для той или иной сферы, в композиции и т.п. (Кожина 2003: 86).

Своеобразная речевая манера – стиль – характеризуется особыми признаками, принципиально отличающими один феномен от другого, – стилиевыми чертами. Каждая из них обладает теми содержательно-смысловыми свойствами, или смыслами, которые необходимы в определенных условиях и ситуации общения. В совокупности стилиевые черты обладают свойствами речевой системности (понятия речевой системности и стилиевых черт были разработаны в трудах М. Н. Кожиной (см. Кожина 2002)).

Речевая системность представляет собой взаимосвязь языковых средств, организующуюся в результате выполнения ими единого коммуникативного задания – целесообразности. Эта системность разноуровневых языковых единиц (морфологических, лексических, синтаксических) проявляется на текстовой плоскости (в целом тексте) как в рамках каждого уровня, так и между ними, организуясь в композиционные единицы – коммуникативные действия. Важнейшая идея концепции стилей, на которую мы опираемся в статье: речевой стиль, связанный с мышлением и сознанием, отражает, объективирует речевую деятельность, совершаемую в имя целей, которые характерны для той или иной ситуации общения. Значит, стиль определяется специфической функционально значимой смысловой структурой.

Разрабатывая понятие стилевых черт, М. Н. Кожина показала, что средствами, формирующими стиль, могут быть не только тропы и фигуры речи, экспрессивно окрашенные языковые единицы и прочие готовые стилистические и композиционные способы и приемы, но и те, которые в языке считаются *н е й т р а л ь н ы м и*. Они приобретают стилистическую значимость в том случае, если помогают выразить функционально значимые смыслы.

Все эти представления о стиле сложились прежде всего по отношению к родовому понятию – функциональному стилю. Однако функциональный стиль неоднороден и проявляется в стилевых разновидностях. У каждой из разновидностей функционального стиля, помимо интегральных (общих) черт, которые формируются функционально-социальной целесообразностью, возникают и дифференциальные черты, детерминированные индивидуальным целеполаганием – авторским замыслом (или интенциональностью) (о различении целесообразности и целеполагания см.: Купина, Матвеева 2013). Конечно, замысел формируется в сознании говорящего/пишущего в соответствии не только с индивидуальными намерениями, но и с социальными потребностями и целями коммуникации, так что функции высказывания – как проявления речевого поведения – становятся *и н т е н ц и о н а л ь н ы м и*.

При переходе с функционального на интенциональный исследовательский вектор стилистика закономерно перемещается от анализа речевых проявлений целесообразности к анализу *ц е л е п о л а г а н и я* (соответствия замыслу), где внешние – социальные – функции речевой деятельности в ходе ее осуществления коммуникатором согласуются с собственными, субъективными намерениями. Значит, замысел коммуникатора (авторский замысел) корректируется, подстраиваясь под типовые не только для всей сферы общения, но и для конкретной ситуации интенции. Следовательно, в интенциональном стиле отражается *и н д и в и д у а л и з и р о в а н н а я* речевая деятельность, ведущая к достижению авторских целей. Таким образом, в качестве разновидностей функционального стиля мы рассматриваем по-разному интенционально ориентированные стили, их жанровые и тематические формы, воплощающие разнообразные виды речевой деятельности.

Интенциональный стиль, со своеобразными стилевыми признаками, стилевой манерой, построением текстов, этот стиль представляющих,

предопределен смысловыми доминантами интенциональности: 1) предметно-содержательной (дескриптивной, референтной), представляющей тот или иной участок реальности, на которую направлен модус; 2) модусной целеориентированностью субъекта речи по отношению к реальности; 3) диалогичностью как выражением коммуникативной сущности текста (см. подробнее: Дускаева 2013), которая выступает основой семантики текстотипа. Эти семантические доминанты предопределяют специфические принципы, приемы отбора и комбинации языковых средств.

Авторский замысел (интенциональность) в публицистическом стиле – иерархическая система сообщающих, оценочных, побудительных и коммуникативных интенций различной семантики, характерных не только для функционального стиля в целом, но и для его тематических и жанровых разновидностей (Дускаева 2004, Дускаева 2013). Каждая из интенций, во-первых, определяет оптимальный отбор языковых средств из веера потенциально возможных, различающихся между собой оттенками смысла или традициями употребления, а во-вторых, обеспечивает последующую организацию этих средств для создания текста, соответствующего ситуации.

Воплощение авторского замысла в тексте, по данным психолингвистов, представляет собой сложноорганизованную систему сообщений, коммуникативных действий, среди которых, в соответствии со статусом интенций, одни главные, „другие дополнительные, третьи дополнительные к этим вторым и т.д.” (Жинкин 1998). Коммуникативное действие – речевая последовательность, создание которой детерминировано той или иной интенциональностью. Распределение их ролей основывается на различиях в „информационном весе” для выражения основной идеи текста. Следовательно, замысел определяет композицию текста, в которой отражается „строение, соотношение и взаимное расположение частей” речевого произведения, „членение на смысловые элементы, степень и характер выраженности этих элементов, порядок их следования и взаимосвязь между ними” (Баженова 2006). Таким образом текстовая композиция формируется в результате ее развертывания из главной идеи, какой первоначально предстает замысел, через последовательность дополнительных. В каждом из типов текстов, воплощающих тот или иной интенциональный стиль, языковые средства системно организуются в по-

следовательности коммуникативных действий, которые совершает профессионал, – коммуникативные сценарии.

Понятие сценария пришло в лингвистику из когнитивной психологии, из работ М. Минского (Минский 1979) и Р. Шенка и Р. Абельсона (*Script theory...*). В когнитивистике сценарием называется структура для динамического представления знаний о типизированной ситуации (Кулаков 1979). Фрейм-сценарий, по М. Минскому, представляет собой типовую структуру для некоторого действия, понятия события и т. п., включающую характерные элементы этого действия, понятия, события. В интерпретации Р. Шенка, Р. Абельсона сценарий представляет собой последовательность действий, которые описывают часто встречающиеся ситуации. В этой последовательности действий используется принцип каузальной связи, т. е. результатом каждого действия являются условия, при которых может произойти следующее действие.

Под сценарием мы понимаем комбинацию коммуникативных действий, упорядоченную в соответствии с принятыми алгоритмами речевого поведения, которые отражают психическую деятельность, лежащую в основе речевой. Использование понятия речевого сценария позволит проанализировать стилистико-речевую сторону текста во взаимодействии с его содержательно-смысловой структурой. Таким образом, интенциональный стиль – типизированная манера речи, рождаемая – в соответствии с авторским замыслом (иерархией намерений) – отбором и комбинированием разнообразных языковых средств и речевых приемов (в том числе тропов и фигур речи) для построения текстов по определенным коммуникативным сценариям.

Разнообразие видов деятельности рождает разнообразие психических схем и коммуникативных сценариев, которое отражают классы текстов, создаваемые человеком при осуществлении им культурной деятельности. Значит, интенциональный стиль запечатлевает модель внешнего мира в определенной манере, которая характеризуется набором определенных схем. В основе каждой схемы лежат алгоритмы психических процессов познания, свойственные той или иной сфере общения. Каждый стиль характеризуется своим набором правил и схем речевого поведения. Следовательно, стиль подчиняется конвенциям различного рода и обладает признаками сценарности. Так, благодаря проявлению в интенциональном стиле сценарности (алгоритмизации) речевой деятельности в той или иной

ситуации, „стиль придает деятельности определенное стилевое значение, а тексту – целостность” (Гайда 2013: 25).

Перейдем от абстрактного изложения отдельных теоретических положений к анализу речевой практики и рассмотрим стилистическое воплощение коммуникативного сценария эстетической оценки события в „танцевальной” разновидности арт-журналистики, т.е. публикаций, посвященных танцевальным спектаклям и концертам.

В дескриптивном компоненте смысловой структуры „танцевального” дискурса – предметном – показан результат наблюдений автора за танцевальным спектаклем. Поскольку специфика танца как вида искусства состоит в том, что „художественный образ создается в нем средствами пластических и ритмических движений человеческого тела, которые исполняются в определенном темпе и ритме в такт музыке” (*Словарь...* 1999), предметное содержание смысловой структуры этого текстотипа составляет описание движений, жестов танцовщика и положения его тела. Танец связан с музыкой, поэтому предметный аспект интенциональности этого дискурса усложняется описанием физических свойств музыки и ее исполнения. Таким образом, предметную сторону смысловой структуры текстов о танце составляет интенция информирования о событии, для этого сообщается а) о субъектах действий – танцорах и участниках постановки спектакля; б) об особенностях танцевальных телодвижений, их последовательности. Без этой информации создание эффекта присутствия, существенного для публицистического изложения, невозможно.

Второй – модальный – аспект смысловой структуры танцевального дискурса связан с воспроизведением эстетической оценки исполнения танца. В. Н. Телия писала: „Оценочная модальность – это связь, устанавливаемая между ценностной ориентацией говорящего/слушающего и обозначаемой реалией” (Телия 1986: 22). Следовательно, оценка является своеобразным итогом взаимодействия чувств и мыслей. Этот путь формирования оценки выражается в танцевальном дискурсе, поэтому включает: а) в модусе оценочности – указание на знаки эстетической оценки выделенных свойств в исполнении танцора; б) в модусе эмотивности – передачу эмоционального отклика, состояния, вызванного восприятием события.

Действительно, отражая особенности исполнения танца, автор соотносит его с определёнными ценностными стандартами – общепринятыми

нормами, предыдущим опытом восприятия, сформировавшимся вкусовыми пристрастиями. Установление эстетической ценности хореографии сопровождается интерпретацией, которая включает описание эмоционального отклика на событие. Это вполне закономерно, поскольку известно, что танец вызывает психофизическое – эмоциональное – воздействие. Направленность эмоций, передаваемых в тексте, может быть положительной или отрицательной, эмоции выражаются в текстах с разной степенью напряженности. Положительная оценка окрашивается чувствами восхищения, иногда восторга, и тогда звучит как комплимент или похвала. Отрицательная оценка звучит как упрек или недовольство. Выражение в речевой структуре текста модусности эмотивности – эмоций, переживаний и ассоциаций, вызванных зрелищем, способствует формированию характерного для публицистики эффекта авторской включенности в событие.

Диалогичность такого текста связана с потребностью заинтересовать читателя газеты в получении информации, предупредить его возможное равнодушие, активизировать его воображение так, чтобы читатель мог представить наиболее значимые фрагменты события.

Чтобы понять, как средства разных категорий участвуют в построении текстов, т.е. выяснить, в чем своеобразие композиционно-текстового оформления „танцевального” интенционального стиля, необходимо обратиться к введенному нами ранее понятию коммуникативного сценария. Формирование оценки, по В. Н. Телия, проходит ряд стадий: возникновение интереса к объекту, а вместе с тем эмоционального отношения к нему, затем его познания, результатом которого становится оценка (Телия 1986: 67). По сути, перед нами схема психической деятельности субъекта оценки. Следовательно, в основе развертывания коммуникативного сценария подтверждения истинности эстетической оценки спектакля лежит именно эта схема психической деятельности автора: сообщением о спектакле автор привлекает внимание читателя, затем, выражая одобрение или, напротив, неодобрение каким-то действиями на сцене, аргументирует свои послышки или выводы, когда делится впечатлениями о спектакле и интерпретирует увиденное на сцене.

Подтверждение истинности оценки строится по схеме: выдвигается тезис, содержащий оценку события, а затем подбираются аргументы, подтверждающие тезис и свидетельствующие о соответствии

свойств явления выдвинутой оценке. Для подтверждения истинности высказанной оценки совершаются коммуникативные шаги, организованные под влиянием дополнительных интенций: 1) привлекается внимание к характерным для явления свойствам и дается их оценка; 2) далее текст развивается по двум вариантам: явление получает оценку одобрения либо осуждения. Рассмотрим публикацию „*Баядерку*” *придавило камнями*, напечатанную в „Коммерсанте”, в которой разворачивается такое рассуждение – подтверждение оценки. Целевая установка текста выражена в лиде к тексту: „Татьяна Кузнецова (автор) **оценивает плюсы и минусы постановки**” (Кузнецова 2013: 14). В тексте оценочные средства подчеркнуты. Истинность оценки подтверждается наблюдениями, сделанными во время спектакля, и выражается средствами, указывающими на образ действия исполнителей (выделены полужирным). Текст будет дан в сокращении.

Основной оценочный тезис представлен в начале текста:

Многоактную *Баядерку* мечтает иметь в репертуаре каждый театр [...], однако, если ее профессиональный уровень недостаточно высок, неизбежен шумный конфуз [...] Таковую неприятность лет шесть назад пережил и мюзтеатр Станиславского [...] За прошедшие годы „балет Стасика” совершил трудовой подвиг [...] В нынешней *Баядерке* труппе стыдиться нечего (Кузнецова 2013: 14).

Как видим, для общей одобрительной оценки спектакля выбраны высокое, торжественно звучащее сочетание „трудовой подвиг” и категорически звучащий положительно-оценочный фразеологический оборот „стыдиться нечего”. Ироничность возникает в связи с тем, что эти средства употребляются наряду со сниженным, употребленным в кавычках „балет Стасика”. Далее речь идет о тех сторонах спектакля, наблюдения за которыми вызвали положительные эмоции.

Выдвигается оценочный тезис: „[...] экстрасложные *Тени* оказались едва ли не лучшей частью спектакля” (Кузнецова 2013: 14), который далее подтверждается презентацией лучших сторон танцевального спектакля. С помощью глагольных и отглагольных форм, терминов рисуются танцевальные движения, воссоздается их темп, траектория, ритм, которые, с точки зрения автора, соответствуют установившимся нормам и художественному замыслу балета. Использование метафор, сравнений, эпитетов позволяет уточнить в описании образ танцевальных движений (выделены полужирным):

32 привидения **вышагивали ровнехонькими арабесками** (правда, **появлялись** они не с Гималайских гор, а из какого-то куста черемухи, **спускаясь** по покатоному пандусу, что сильно обеднило впечатление от знаменитого шествия). Тени **не шатались в массовом адажио**, а **линии, ракурсы и позы держали не хуже** кремлевских почетных караулов, за что следует благодарить ассистента постановщика Ольгу Евреинову, репетировавшую с кордебалетом. Ее работа видна невооруженным глазом: исконно московская труппа вдруг **затанцевала по-ленинградски – „вздыхая” ручками** перед тем, как закрыть их в позиции, **сдерживая жесты и целомудренно не виляя бедрами** в игривом танце „Джампе”. Солистки в „Тенях” **не посрамили** вышколенный кордебалет, а такого Золотого божка, как Дмитрий Загребин, **не найти и в самых статусных труппах мира** (Кузнецова 2013: 14).

Одобрение действий танцоров, постановщиков, репетиторов в данном фрагменте акцентируется модальными конструкциями („труппе стыдиться нечего [...]”; „за что следует благодарить”), отрицательными конструкциями, эпитетами и суперлативами („солистки не посрамили вышколенный кордебалет”; „такого, как Дмитрий Загребин, не найти и в самых статусных труппах мира. Его мягкие, высоченные, академически безупречные прыжки восполняли эмоции”). Положительная оценка поддерживается эмотивами – именами прилагательными („восхитительные прыжки”, „очаровательная вариация”), глаголами и глагольными формами, наречиями, а также образными средствами. Но удостоверяет свою оценку журналист, делясь своими впечатлениями, рассказывая о том, как он увидел происходящее на сцене: „сильно обеднило впечатление”, „ее работа видна невооруженным глазом”.

Если журналист высказывает упреки, начиная с общеоценочного тезиса („Главной проблемой труппы оказались балерины”), так он подтверждает его подмеченными им недостатками:

И баядерка Никия (Наталья Сомова) и дочь раджи Гамзатти (Эрика Микиртичева) **выглядели старательными ученицами**. Никия-тень **допустила пару сбоев** в вариации, Гамзатти **плохо прыгала, разваливала бедра в позах и разболтанно вертелась в руках партнера**. Но **хуже** то, что **обе оказались слабыми актрисами**. Обе балерины **отчаянно фальшивили, заученно воспроизводя жесты и мимику**, положенные по ходу сюжета. Рядом с **неконтактными** партнерами **увял** даже Сергей Полунин, славящийся актерским даром. **Его сумрачного Солора** все три акта **угнетало чувство вины; артист воспарял только в танце, и его восхитительные мягкие, высоченные, академически безупречные прыжки восполняли эмоции, недоданные любовным треугольником** (Кузнецова 2013: 14).

Для характеристики танцевального исполнения используются разнообразные языковые средства, которые делают ее язвительной: конструкции „действия – глагольные формы + обстоятельства образа действий” („плохо прыгала”, „разболтанно вертелась”, „отчаянно фальшивили”, „заученно воспроизводя”), сравнение („старательными ученицами”), описательные обороты („допустила пару сбоев”, „разваливала бедра в позах”), прилагательные („слабыми актрисами”).

Журналистка пытается разобраться в причинах неудач спектакля, с этой целью обращается к анализу работы постановщика:

Указав в числе авторов только Мариуса Петипа, постановщица оставила в спектакле урезанное *grand pas* в постановке Вахтанга Чабукиани и Золотого божка, придуманного Николаем Зубковским, зато удалила хиты самого Петипа, непосильные для западной компании. Жертвами пали знаменитый *Индусский танец* с барабанами, очаровательная вариация Ману с двумя девочками, многолюдный *Танец с попугаями и веерами* и даже последняя часть знаменитой „вариации со змеей”, которую Никия танцует на помолвке любимого (поговаривают, этот буйный финал просто не нравился самой балерине). Откровенные танцы позволили соединить два акта в один – и выглядит он провинциальным дайджестом привычной советско-российской *Баядерки* (Кузнецова 2013: 14).

Как видим, аргументация построена на основе оценочной структуры, элементами ее выступают: *субъект оценки* – автор публикации, который и „присваивает” наблюдаемому, так сказать, оценочные знаки (маркеры в тексте подчеркнуты); *объект оценки* – танцевальные действия, последовательность которых уточняется в наименованиях частей спектакля, глагольными формами (они выделены жирным): „вариация Гамзатти”, „Танец со свечами”, „*pas de quatre*”, „финал балета”, „заканчиваются «землетрясением»”. *Основаниями* оценки выступают нормы и стандарты танцевальной культуры, соответствие замыслу композитора – с этих позиций дается оценка тому, что автор видит.

Оценка выражается не только прямо, но и косвенно – иронией, которая прежде всего актуализируется отрицательно-оценочными прилагательными, лексикой с пренебрежительной или уничижительной окраской, а также сравнительно-характеризующими словосочетаниями с существительными в творительном падеже и отрицательными конструкциями („и **нескладная** вариация, и **примитивный** *Танец со свечами*, и особенно *pas de quatre* **выглядят затянувшимся курьезом**”; „выглядели **старательными ученицами**”; „**выглядит он провинциальным дайджестом** привычной

советско-российской *Баядерки*”; „рядом с неконтактными партнершами **увял** даже Сергей Полунин [...]”; „**откромсанные** танцы, **довесок**, которым [...] заканчивает свою *Баядерку*”, „**не выдерживает** конкуренции”).

Таким образом, тексты, содержащие оценку события культурной жизни, могут быть построены на основе подтверждения истинности оценки (рассуждения с выдвиганием тезиса и последующим предъявлением фактов для их аргументации). Для подтверждения оценки журналист делится теми впечатлениями, которые он получил при просмотре спектакля.

Анализ материала показывает, что формально-содержательное своеобразие, т.е. интенциональный стиль, „хореографического” медиакурса, отражает взаимодействие нескольких интенционально-стилистических категорий, представляющих собой взаимодействие разноуровневых языковых средств, объединенных на основе общей семантики. Компоненты описания события – время, место, действующие лица, последовательность их действий, постановочных и танцевальных, и их образ – составляют содержание интенционально-стилистической категории *событийной*, „хореографической” информативности. Ее реализуют система разноуровневых языковых средств – локативов, средств выражения времени, в том числе глагольных и отглагольных форм передачи танцевальных движений, их темпа, траектории, интенсивности, ритма, метафор с аналогичным значением, конструкций событийной семантики.

Эстетическая оценочность представлена категориями *одобрения* и *пейоративной оценочности*. Категория одобрения выражается именами существительными, прилагательными, глаголами и глагольными формами, наречиями, а также образными средствами с семантикой когнитивного и эмоционального одобрения. Категорию пейоративной оценочности представляет лексика разных лексико-грамматических классов с окраской уничижительности, пренебрежительности, а также отрицательные, противительные, сопоставительные синтаксические конструкции, средства выражения иронии. Категория *интерпретации* выражается сравнениями, метафорами и метонимиями, сравнительными, сопоставительными, уточняющими, корректирующими конструкциями, помогающими передать внутреннее состояние героев, объяснить их поступки.

Основные выводы исследования

Интенционально-стилистический анализ коммуникативного сценария – алгоритма коммуникативных действий, отраженного в тексте, – является диагностирующим инструментом лингвистического анализа текста. Такой анализ позволяет выявить особенности речевого воздействия, установить алгоритмы профессиональной речевой деятельности журналиста, речевые механизмы рождения коммуникативных действий, особенности перцептивных и речемыслительных процессов, которые осуществляет журналист в ситуации эстетической оценки концерта или спектакля. Следовательно, предложенная методика установления композиционных особенностей интенционального стиля позволяет увидеть не только отражение события культурной общественной жизни, но и познавательную деятельность субъекта речи, гармоничное взаимодействие ее двух основных этапов: отражательного и оценочного.

Спецификой речевого воздействия является, наряду с сообщением о ситуации непосредственного восприятия искусства, передача интерпретирующей деятельности субъекта. Мыслительная деятельность индивидуума в ситуации восприятия концерта или спектакля направлена, главным образом, на их переживание, интерпретацию и оценку. Среди последовательностей развертывания эстетической оценки в тексте активен алгоритм речемыслительной деятельности субъекта речи по подтверждению истинности оценки. Представленный в статье речевой механизм развертывания оценочной идеи текста представляет собой способ утверждения субъектом речи этой оценки. Воплощению коммуникативных действий помогают средства разных языковых уровней нескольких семантических групп: средства передачи действий восприятия, речемышления, исполнительских (танцевальных) действий. Динамику происходящего передают средства выражения темпоральности.

Литература

- Баженова Е.А., 2006, *Композиция текста. – Стилистический энциклопедический словарь*, Москва.
- Гайда С., 2013, *Что такое стиль? Стилистика как речеведение*, Москва.
- Дускаева, Л.Р., 2004, *Диалогическая природа газетных речевых жанров*, Пермь.
- Дускаева Л.Р., 2013, *Стиль и культура*, „Stylistyka”, XXII, Opole.

- Жинкин Н.И., 1998, *Язык, речь, творчество. Избранные труды*, Москва.
- Кожина М.Н., 2002, *Речеведение и функциональная стилистика: вопросы теории. Избранные труды*, Пермь.
- Кожина М.Н., 2003, *Стиль. – Стилистический энциклопедический словарь*, Москва.
- Кузнецова Т., 2013, „Баядерку” придавило камнями, „Коммерсантъ”, № 192, 21.10.2013, с. 142.
- Кулаков Ф.М., 1979, *Приложение к русскому изданию. – М. Минский, Фреймы для представления знания*, Москва.
- Купина Н.А., Матвеева Т.В., 2013, *Стилистика современного русского языка*, Москва.
- Минский М., 1979, *Фреймы для представления знаний*, Москва, <http://www.litmir.net/br/?b=134682&p=2>
- Павлова Н.Д., 2002, *Метод интен-анализа в изучении дискурса. – URL: http://www.nbuv.gov.ua/Portal/soc_gum/Psyholing/2008_1/statti/08pndaaid.pdf*, (дата обращения 24.09.2012).
- Словарь русского языка в 4-х томах*, 1999, т. 1–4, Москва. – *Фундаментальная электронная библиотека*, URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/0encyc.htm> – МАС.
- Телия В.Н., 1986, *Коннотативный аспект семантики номинативных единиц*, Москва.
- Шляхов В.И., 2013, *Речевая деятельность. Феномен сценарности в общении*, Москва.
- Script theory (Schank R.)*. – „Instructional design”, <http://www.instructionaldesign.org/theories/script-theory.html> (дата обращения 2.11.2014 г.)

Intentional style: mental and communicative scripts

This article shows how mental activity is reflected in the intentional style and specific communication scripts. This analysis shows the cognitive mechanisms and possibilities of the language. Tools of different language levels of several semantic groups help to convey communicative action. These tools reflect perception, speech and thought, performing (dance) actions. Time means reflect the dynamics of what is happening.

Keywords: *intentional style, semantic dominants of the style, communication scripts, intentional stylistic category.*