

## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ/THEORY OF LITERATURE

DOI: <https://doi.org/10.60797/RULB.2026.73.2>

## ТЕМБР КАК ТЕНЗОР: МНОГОМЕРНАЯ МОДЕЛЬ ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Научная статья

Конурбаев М.Э.<sup>1,\*</sup><sup>1</sup>ORCID : 0000-0003-4710-9444;<sup>1</sup>Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

\* Корреспондирующий автор (marklen[at]konurbaev.ru)

**Аннотация**

В статье представлена концепция «тензора тембра» текста — формализованной многомерной модели, описывающей интонационно-смысловую тон письменного высказывания. Тембр понимается как иерархическая система просодической выделенности значимых фрагментов, формирующая целостное «звучание» текста. Предложено выделять шесть базовых измерений тембра (синтаксис, лексика, ритм, контекстуальные аллюзии, подтекст и идиостиль автора), опирающихся на риторико-стилистическую традицию. Каждая ось охарактеризована содержательно, показано, как высокие или низкие значения по этим осям влияют на общий тон произведения. Методика анализа тембра включает переход от интуитивной оценки к количественному профилированию по шкалам осей, что продемонстрировано на примерах из русской и английской литературы с построением тембральных профилей. Разработана таксономия типичных тембральных категорий на основе сочетаний осей. Также рассматривается возможность интеграции модели тензора тембра в автоматизированные системы анализа и синтеза выразительного чтения для передачи авторского тона и интенций текста.

**Ключевые слова:** тембр текста, просодическая выделенность, стилистические акценты, идиостиль, многомерный анализ.

## TIMBRE AS A TENSOR: A MULTIDIMENSIONAL MODEL OF GENRE AND STYLISTIC ANALYSIS OF LITERARY TEXTS

Research article

Konurbaev M.E.<sup>1,\*</sup><sup>1</sup>ORCID : 0000-0003-4710-9444;<sup>1</sup>Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

\* Corresponding author (marklen[at]konurbaev.ru)

**Abstract**

The article presents the concept of the "tensor of timbre" of a text — a formalised multidimensional model describing the intonational and semantic tone of a written statement. Timbre is understood as a hierarchical system of prosodic distinction of significant fragments, forming the holistic "sound" of the text. It is suggested to distinguish six basic dimensions of timbre (syntax, lexicon, rhythm, contextual allusions, subtext, and author's idiolect), based on the rhetorical and stylistic tradition. Each axis is characterised in terms of content, showing how high or low values on these axes affect the overall tone of the work. The timbre analysis methodology includes a transition from intuitive evaluation to quantitative profiling on axis scales, which is demonstrated by examples from Russian and English literature with the construction of timbre profiles. A taxonomy of typical timbre categories has been developed based on axis combinations. The possibility of integrating the timbre tensor model into automated systems for the analysis and synthesis of expressive reading to convey the author's tone and intentions in the text is also discussed.

**Keywords:** text timbre, prosodic distinctiveness, stylistic accents, idiolect, multidimensional analysis.

**Введение**

В филологии утвердилось представление о тембре художественного текста как ключе к интегральному стилевому и смысловому образу произведения [1]. Термин «тембр» в этом широком смысловом значении впервые введён О.С. Ахмановой для обозначения особой эмоционально-экспрессивной окраски речи, отличной от индивидуального стиля автора [1]. Иными словами, если идиостиль представляет собой совокупность языковых и стилистических черт, характерных для данного автора, то тембр текста — это не перечень используемых средств, а структура их смысловой выделенности, то есть иерархия экспрессивно-смысловых акцентов в произведении. В ранних работах терминологическая неопределённость приводила к тому, что «тембр» нередко употреблялся почти как синоним «интонации» [1]. Осознав некорректность такого сближения, исследователи развели эти понятия: под тембром стали понимать строго фонетический аспект (индивидуальную тембральную окраску голоса), а тембр II — новый, более широкий филологический смысл [1], [18]. Тембр определяется как «характерная окраска, сообщаемая звуку его обертонами и резонансами, накладывающимися на основной тон», тогда как тембр II — как «специфическая сверхсегментная окраска речи, придающая ей определённые экспрессивно-эмоциональные свойства» [1]. Таким образом, уже ко второй половине XX века вошло в научный оборот специальное понятие «тембр текста», описывающее интонационную тональность письменной или устной речи за пределами сугубо акустических характеристик [15], [2], [10], [5].

Историко-теоретические корни изучения тембра и интонации весьма обширны. Ещё классическая риторика и театральная практика придавали большое значение голосовой выразительности: сценические режиссёры начала XX в. фиксировали роль интонации, тембра, ритма в передаче смысла [14]. В филологии резкий шаг вперёд совершил М.М. Бахтин, выделив интонацию как самостоятельное явление, равное по значимости ритму стиховой речи. В работе «К философии поступка» он подчёркивал, что «всё действительно переживаемое — интонируется», рассматривая интонацию как существенный компонент высказывания и самовыражения человека [3]. Р.О. Якобсон в модели языковой коммуникации (1960) включил интонацию в число ключевых экспрессивных средств: согласно его классификации функций языка, интонация обслуживает прежде всего эмотивную функцию, то есть выражение отношения говорящего к сообщению [8]. Иначе говоря, интонация передаёт эмоциональную модальность высказывания — то, что дополняет собственно денотативный смысл и связывает высказывание с фигурой говорящего. Г.О. Винокур, обращаясь к языку художественной литературы, отмечал, что интонация почти не фиксируется на письме и «лишена чисто грамматических функций», однако в той мере, в какой её можно уловить в тексте, интонационный строй позволяет проникнуть в душевное состояние писателя [17]. Уже к середине XX в. стало очевидно, что внефонетические интонационные характеристики — своего рода «голос» текста — несут важнейшую смысловую информацию, не выраженную формально-грамматическими средствами [17].

Параллельно развивались и другие подходы к интонационной выразительности. Представители семиотики культуры (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский и др.) рассматривали художественный текст как многослойную систему знаков, где интонационный строй произведения — один из компонентов, участвующих в коммуникации смысла [12]. В исследованиях по поэтике и прозе подчёркивалось, что ритмико-интонационные характеристики текста напрямую связаны с его семантикой. Так, Ю.М. Лотман указывал, что стихотворение представляет собой не только ритмико-интонационное, но и смысловое единство; интонационная организация поэтического текста участвует в создании художественного смысла наряду с лексико-грамматическими средствами [12]. На Западе тем временем складывалась функционально-грамматическая трактовка интонации: М.А.К. Халлидей в русле системно-функциональной лингвистики предложил рассматривать интонационные конструкции как часть грамматики, наравне с синтаксисом и словоупотреблением. Халлидей утверждал, что интонационные контрасты в английском языке имеют грамматический характер и задействованы в системе языка, причём выбор нисходящего или восходящего тона приводит к различию смысла и отражает коммуникативное намерение говорящего [6] [7]. Такой подход интегрировал интонацию в языковую модель как неотъемлемый семиотический компонент.

Понятие тембра тесно связано с проблемой экспрессивности речи и функциональных стилей. Тембр включает интонацию как компонент, акцентируя её семантическую функцию — какие именно фрагменты текста интонационно выделены и какой эмоционально-оценочный оттенок это создаёт [8]. Известно, что интонационный строй высказывания варьируется в зависимости от функционального стиля. Например, научное сообщение произносится относительно ровным, нейтральным тоном, тогда как публицистическая речь отличается повышенной экспрессией. Соответственно, можно говорить о нейтрально-монотонном «научном» тембре в противовес эмоционально-воздействующему «ораторскому» тембру публицистики.

Особое место занимает соотношение тембра и идиостиля. Классическая стилистика противопоставляет авторский идиостиль и общую тональность произведения. Ещё О.С. Ахманова подчёркивала, что идиостиль автора сам по себе не исчерпывает тон текста — последний определяется не просто набором излюбленных приёмов писателя, а смысловым распределением акцентов [1], [15]. Писатель может сознательно снижать роль своего индивидуального стиля (например, стилизуя повествование под чужую манеру), и тогда текст выглядит «обезличенным». Ярko выраженный же почерк автора, напротив, способен усиливать или сглаживать общую тональность произведения. Идиостиль и тембр взаимодействуют: выразительный авторский стиль может усиливать общий интонационный тон текста или, напротив, маскировать его под более нейтральный звук.

Если рассматривать тембр в прагматическом ключе, он соотносится с коммуникативной позицией говорящего по отношению к адресату. В последние десятилетия возник интерес и к когнитивным аспектам интонации. Ряд исследователей (например, Т.Е. Янко) описывают особые интонационные модели, имитирующие мыслительные процессы: интонация задумчивого припоминания (растянутые паузы, междометия «эм...»), интонация неуверенности и т.п. [18]. Таким образом, интонация связана не только с выражением эмоций, но и с когнитивным состоянием говорящего, что дополняет содержание высказывания особыми суггестивными оттенками.

При всём вышесказанном, формализовать интонационно-экспрессивный тон текста крайне сложно. Интонация многокомпонентна и трудно детализируется; восприятие её оттенков субъективно. Избыточное разнообразие интонационных вариаций затрудняет выделение минимально значимых просодических параметров текста [16]. Перцептивные эксперименты (метод семантического дифференциала) показывают, что носители языка различают у интонации самые разнообразные смысловые нюансы [16]. Каждая новая попытка формального описания сталкивается с проблемой субъективности восприятия: то, что одному читателю кажется ироничным тоном, другой может воспринять нейтрально. Эти трудности обуславливают необходимость более строгого подхода к описанию тембра текста.

### **Теория тензора тембра: основные оси и их характеристики**

Идея тензорного описания опирается на наши предыдущие исследования, в которых тембр рассматривался как совокупность параметров текста [9].

Итак, тензор тембра представляет собой многомерный вектор, компонентами которого служат количественные оценки по ряду просодико-стилистических параметров. Тембр текста — это иерархическая система просодической маркировки смысловых акцентов, задающая своеобразный интонационно-смысловой рисунок произведения. Не отдельные языковые элементы сами по себе, а структура их выделенности формирует общий тон повествования. Мы выделяем шесть фундаментальных измерений тембра, отражающих разные стороны просодической выразительности

текста. Эти оси — *Sýntaxis*, *Léxis*, *Rhythmos*, *Anaphorá*, *Hyponóia* и *Idiostýlos* — в совокупности образуют профиль тембра произведения.

**Sýntaxis (синтаксис)** — отражает, как построены фразы текста с точки зрения сложности, формальности и выразительности синтаксического строя. Высокое значение *Sýntaxis* (*S↑*) характеризует тексты со сложными, развернутыми периодами, громоздкой синтаксической структурой, часто перегруженной причастными и деепричастными оборотами, вставными конструкциями и т.п. Подобный сложный строй обычно соответствует высоким стилям письменной речи, придавая тексту официальность или торжественность. Низкое значение *Sýntaxis* (*S↓*), напротив, свойственно простому синтаксису: коротким фразам, простой координации, минимальному вложению. Примитивный синтаксис создаёт эффект разговорности или протокольной сухости. Таким образом, ось *Sýntaxis* фиксирует степень формальности, сложности и экспрессивности синтаксического строя текста.

**Léxis (лексика)** — характеризует отбор слов текста с точки зрения их эмоционально-экспрессивной окраски и стилистической маркированности. Высокое значение *Léxis* (*L↑*) означает, что лексика текста насыщена экспрессией: используется множество эмоционально окрашенных слов, аллегории, архаизмов, необычных метафор и эпитетов, книжных или просторечных выражений — словарь яркий, «с богатой палитрой». Низкое значение *Léxis* (*L↓*) соответствует нейтральной, обыденной лексике без ярких экспрессивных коннотаций: слова преимущественно стилистически нейтральные, специальные термины или жаргон отсутствуют. Высокое значение *Léxis* придаёт тексту эмоциональный тон (патетический, ироничный, сатирический и т.д.), тогда как низкое значение *Léxis* формирует бесцветный, нейтральный фон. Таким образом, *Léxis* отвечает за эмоционально-экспрессивную окраску словаря текста.

**Rhythmos (ритм)** — передаёт звуковой и интонационный рисунок прозы: меру монотонности или, напротив, динамичности, мелодичности речи. Высокий *Rhythmos* (*R↑*) характерен для текстов с ярко выраженной интонационной выразительностью, переменным темпом и ритмическими фигурами. При чтении такого текста «про себя» ощущается заложенный автором ритм, фразы чередуются по длине и интонации, создавая эффект своеобразной музыкальности. Низкий *Rhythmos* (*R↓*) соответствует ровному, однообразному звучанию: фразы однотипны, эмоциональные всплески или паузы почти отсутствуют, интонация близка к монотонной. Отмечено, что при чтении мозг частично реконструирует просодические признаки текста, что подчёркивает значимость ритмико-интонационных характеристик для его тембра. Ось *Rhythmos* позволяет описать степень интонационной выразительности прозы.

**Anaphorá (контекстуальные аллюзии)** — отражает интертекстуальный фон произведения: степень, в которой текст опирается на внешние культурные источники, цитаты, намёки, а также его требовательность к эрудиции читателя. Высокое значение *Anaphorá* (*A↑*) характеризует тексты, пронизанные внешними отсылками: автор постоянно ссылается на другие произведения, исторические факты, включает цитаты или скрытые цитаты. Такой интертекстуально насыщенный текст богат аллюзиями, и понимание его тонкостей требует от читателя широких знаний. Низкое значение *Anaphorá* (*A↓*) соответствует самодостаточному тексту, понятному без привлечения внешних источников: в нём почти нет цитат или прямых отсылок, все необходимые смыслы заключены внутри самого повествования. Пересечение *Anaphorá* с другими осями часто определяет стилистический регистр текста (например, сочетание высокой *Anaphorá* с высокой *Léxis* может создавать «элитарный», насыщенный аллюзиями тон). *Anaphorá* задаёт культурно-контекстуальный слой тембра.

**Hyponóia (подтекст)** — фиксирует наличие скрытых смыслов, иронии, двусмысленности в тексте, расхождения между буквальным и подразумеваемым содержанием. Высокое значение *Hyponóia* (*H↑*) означает богатый подтекст: текст пронизан иронией, сарказмом, недоговорённостями, намёками; автор «говорит не то, что говорит», существенная доля смысла передаётся имплицитно. В таких случаях поверхностный пафос высказывания может искажаться скрытой иронией — классический «смех сквозь слёзы». Низкое значение *Hyponóia* (*H↓*) характерно для предельно прямолинейных текстов, где нет ни намёков, ни второго плана: каждое утверждение означает ровно то, что сказано, без скрытой иронии. Высокая *Hyponóia* обычно решающим образом влияет на общий тон произведения: именно подтекст формирует специфическую тональность повествования (горькую иронию, гротеск, сатиру и т.д.).

**Idiostýlos (идиостиль)** — отражает уникальную манеру автора, его индивидуальный «голос» в тексте, отклонения от жанровых норм, продиктованные личным стилем. Высокое значение *Idiostýlos* (*I↑*) означает, что авторский идиостиль ярко выражен: манера письма легко узнаваема, прослеживаются характерные интонационные приёмы, не обусловленные жанром. Низкое значение *Idiostýlos* (*I↓*) указывает на нейтральный, обезличенный стиль: автор сознательно нивелирует индивидуальные особенности ради следования канону или жанру, его личный почерк мало заметен. Включение оси идиостиля позволяет учесть степень авторской своеобразности в тембре текста. Таким образом, ось *Idiostýlos* вносит измерение авторской уникальности, показывая, насколько личность автора «звучит» в тексте или, напротив, скрыта за безличной манерой.

Каждая из перечисленных осей задаёт координату в шестимерном пространстве признаков тембра. Конкретный текст может быть охарактеризован набором значений (*S*, *L*, *R*, *A*, *H*, *I*) — своего рода шестимерным вектором, или профилем тембра. В реальных произведениях эти параметры зачастую коррелируют: например, сложному синтаксису (*S↑*) обычно сопутствует книжная лексика (*L↑*) высокого стиля, тогда как простому синтаксису (*S↓*) — разговорная, упрощённая лексика (*L↓*). Однако принципиально возможны любые комбинации, и именно многообразие сочетаний рождает богатую палитру тембральных оттенков [13].

Текст таким образом представляется как многомерное пространство смыслов, где изменение «координат» (например, эпохи, языковой среды или теоретического ракурса анализа) не устраняет базовую сеть семантических связей. «Тензорное» мышление в филологии позволяет моделировать смысловые поля произведения как многомерные отношения, удерживая стабильное ядро смысла сквозь смену контекстов. Такой подход объединяет универсальность и вариативность: выявляет общие инварианты смысла, не навязывая при этом жёсткой единственной схемы интерпретации. В контексте тембра это означает, что просодико-смысловой рисунок текста распознаётся как

устойчивая форма «голоса» произведения (его тензорная сущность), которая проявляется в различных читательских интерпретациях, но сама по себе остаётся цельной структурой значимых акцентов.

### Применение модели: анализ текстовых фрагментов

На основании описанной модели тембра проведём сопоставительный анализ двух фрагментов на английском языке. Для иллюстрации выбран мемуарный отрывок Т. Э. Лоуренса (*Seven Pillars of Wisdom*) [11] и фрагмент путевого очерка Р.Ф. Бертона (*Personal Narrative of a Pilgrimage to Al-Madinah and Meccah*) [4].

**Ось *Syntaxis*.** Синтаксис Лоуренса отличается достаточно сложным, развернутым строем, близким к возвышенному стилю военной мемуаристики. Сам автор подчёркивает обилие сложных конструкций и пунктуации: в предисловии он благодарит чету Шоу «за... все нынешние точки с запятой» (“for ... all the present semicolons”). Действительно, его предложения часто соединяют множество смысловых звеньев. Характерна фраза Лоуренса:

*All men dream: but not equally. Those who dream by night in the dusty recesses of their minds wake in the day to find that it was vanity: but the dreamers of the day are dangerous men, for they may act their dream with open eyes, to make it possible. This I did.*

«Все люди видят сны, но не одинаково. Те, кто грезит по ночам в пыльных нишах своего сознания, днём просыпаются и видят, что это была пустая иллюзия; но дневные мечтатели — люди опасные, ибо они могут воплотить свою мечту с открытыми глазами, сделав её явью. Это сделал я». Здесь мы видим сложное периодическое предложение с несколькими придаточными, за которым внезапно следует краткое односоставное («This I did»). Такая конструкция создаёт эффект накопления смысла, а затем резкого интонационного акцента. Длинное периодическое предложение передаёт размышления афористического характера, а краткая фраза-развязка придаёт им весомость и завершённость. Подобные синтаксические приёмы свидетельствуют о высоком значении *Syntaxis* в тексте Лоуренса — его речь развернута, риторична, усложнена, что типично для торжественно-мемуарного тона.

Синтаксис Бертона, в духе викторианской путевой прозы, ещё более возвышенный и книжный — интонационно и стилистически сложный. Предложения у Бертона, как правило, очень длинные, с обилием вставных пояснений и перечислений. Уже первая фраза повествования растягивается на несколько строк и включает множество уточняющих оборотов. Например:

*In the autumn of 1852, through the medium of the Royal Geographical Society, I proposed to the Indian Government a scheme... then in contemplation — namely, to penetrate to Harar... The project was patronized by the late Viscount Palmerston... in a kind and complimentary note, dated November 12, 1852.*

«Осенью 1852 года я через Королевское географическое общество предложил правительству Индии проект (тогда как раз обсуждавшийся) — а именно проникнуть в Харэр... Этот замысел был одобрен покойным виконтом Пальмерстоном, что подтверждалось его любезной рекомендательной запиской от 12 ноября 1852 года». Одно английское предложение содержит сразу несколько смысловых блоков: временной оборот («осенью 1852 г.»), оборот цели (*to penetrate to Harar*), вставную оговорку (*then in contemplation*), а также пояснение, касающееся упомянутого лица (виконта Пальмерстона). Для чтения такого периода требуется внимание: за основным сюжетом скрыто множество подробностей. Синтаксис Бертона производит впечатление официально-канцелярского, несколько педантичного. Показательно тройное повторение союза *then* в приведённом фрагменте — оно придаёт фразе оттенок избыточной обстоятельности и тяжеловесности. В целом синтаксис Бертона равномерно сложный, формальный, как бы имитирующий научный отчёт путешественника.

**Ось *Léxis*.** Лексика Лоуренса преимущественно нейтрально-книжная, без обилия узкоспециальных терминов, но при этом периодически встречаются образные выражения и высокие стилистические регистры. Словарь его достаточно богатый и семантически разнообразный. В тексте попадаются метафоры и поэтизмы, придающие речи эмоционально-экспрессивный фон. Например, он пишет: “*the moral freshness of the world-to-be intoxicated us*” — «нас опьяняла нравственная свежесть будущего мира». Здесь абстрактная «свежесть» выступает как опьяняющее начало — яркий образ, передающий эйфорию участников событий. Далее Лоуренс признаётся: “*We were wrought up in ideas inexpressible and vaporous, but to be fought for*” — «мы были буруеваемы идеями эфемерными и туманными, но за которые надлежало бороться». Эпитеты “*inexpressible and vaporous*” создают поэтический образ неуловимых идеалов. Также встречается библейская фразеология: Лоуренс пишет “*we had worked for a new heaven and a new earth*” — «мы боролись за новое небо и новую землю», явно отсылая к библейскому пророчеству из Апокалипсиса. Эта цитата, вплетённая в авторскую речь, возвышает тон повествования, сообщая ему оттенок пророческого пафоса. В целом лексика Лоуренса тяготеет к возвышенно-метафорической (*Léxis* скорее повышена): в тексте много образных эпитетов (“*innumerable silences of stars*” — «бессчётные молчания звёзд», “*the taste of wide winds*” — «вкус широких ветров» и т.п.), эмоционально окрашенных слов и книжных выражений. При этом речь остаётся понятной и не перегружена архаизмами или терминологией. Автор почти не использует жаргона, поэтому стиль его пафосный, но всё же достаточно прозрачный для читателя.

Лексика Бертона, напротив, предельно насыщена и «учёная» — *Léxis* у него на высоком уровне. Его текст изобилует редкими терминами, иностранными словами и специальной лексикой. Бертон не избегает профессиональной и научной терминологии: в его прозе встречаются медицинские и антропологические понятия, необычные для художественного стиля. Например, он вводит узкоспециальные цветовые обозначения: “*xanthous*” (ксантусовый, желтоватый оттенок) и “*leucous*” (беловатый, бледный) — термины из этнографической классификации расовых типов. Вместо простого «низкий голос» он пишет “*barytone*”, используя музыкальный термин. Подобные слова придают тексту научно-эрудированный характер. Бертон щедро включает в повествование иностранные слова и цитаты — от арабских пословиц до отрывков из классиков (например, эпитафии из Аль-Мутанабби) — тем самым создавая плотный культурно-исторический фон. Это формирует очень богатую, но и тяжеловесную для восприятия лексику; без специальной подготовки понимание будет затруднено. Таким образом, по оси *Léxis* стиль Бертона можно охарактеризовать как максимально насыщенный и «учёный». Для сравнения, лексика Лоуренса хотя и образна, но

гораздо более прозрачна для читателя — он редко употребляет специфические термины, делая упор скорее на эмоционально-метафорические выражения, тогда как Бертон намеренно насыщает текст эрудированной лексикой, соответствуя жанру научно-путевого отчёта.

**Ось Rhythmos.** Ритмика прозы Лоуренса отличается выразительностью и разнообразием темпа. Его текст нередко приобретает ораторское звучание: в нём заметны ритмические параллелизмы, эмоциональные всплески, рассчитанные на слуховое восприятие. Например, Лоуренс использует повторяющуюся структуру:

*By day the hot sun painted us fiery red; by night we were stained by dew and cold sweat...*

«Днём палящее солнце раскрашивало нас в огненно-красный; ночью мы окрашивались росой и холодным потом...». Повторение грамматической конструкции (*By day...; by night...*) придаёт речи размах и цикличность, создавая размеренный ритм повествования. Эта череда фраз действует как анафора в риторическом смысле, подчёркивая контраст дня и ночи. Ещё приём: Лоуренс дважды подряд повторяет слово “*merciless*” для звукового усиления: “*our taskmaster was merciless, merciless*”. Двойное повторение без союза звучит как удар барабана, сильно подчёркивая беспощадность их судьбы. Подобные интонационные фигуры (повторы, параллелизмы) формируют высокий эмоциональный тон текста. Проза Лоуренса далеко не монотонна — по сути, это ритмизованная проза, порой звучащая почти как свободный верлибр или торжественный речитатив. При чтении даже «про себя» ритм, заложенный автором, ощущается: чередование коротких и длинных фраз придаёт повествованию музыкальность, создавая эффект эмоциональных волн.

Ритм повествования Бертона более ровный и монотонный, что соответствует информативно-документальному стилю. Он любит перечисления однородных структур, отчего текст звучит размеренно, почти механически. Например, Бертон описывает задачи экспедиции цепочкой инфинитивов: “*to find out...; to obtain...; to inquire...; to try...*”. Такое последовательное перечисление задаёт плавный, но отчётливый ритм, напоминающий перечень пунктов плана. Похожий приём повторяется и далее. В отличие от Лоуренса, у Бертона почти нет восклицаний или внезапных обрывов — интонация спокойна, монотонно-сдержанна, как и положено научному изложению. Однако и он использует риторические вопросы для эффекта. В начале повествования Бертон спрашивает: “*What remained for me but to prove that... was safe to me?*” — за этим вопросом следует уверенное утверждение, что он намерен это доказать. Если разбить фразу, смысл таков: автор риторически бросает вызов — мол, что мне оставалось, кроме как самому доказать..., — и тут же реализует его. Это придаёт повествованию оттенок драматизма, словно автор рассказывает о вызове судьбе. В целом Rhythmos произведения Бертона умеренный: проза течёт мерно, без экспрессивных всплесков. Тем не менее она обладает своим, условно говоря, «учёным» ритмом — периодически встречаются риторические фигуры перечисления и вопросы, выделяющие важные места. Главное отличие: ритм Бертона менее эмоционален, чем у Лоуренса, он скорее имитирует размеренную поступь докладчика.

**Ось Anaphorá.** Интертекстуальность у Лоуренса проявляется относительно сдержанно. Его мемуары опираются прежде всего на личный опыт, а не на литературные образцы, однако и он включает символические отсылки к знакомым культурным текстам. Главный пример — уже отмеченное выше использование библейской фразы «*a new heaven and a new earth*» (новое небо и новая земля). Лоуренс применяет эту цитату из Откровения Иоанна Богослова в контексте описания революционных надежд арабских повстанцев, тем самым проводя параллель между их стремлением к новому миру и апокалиптическим обновлением мира в Писании. Эта аллюзия обогащает смысл: борьба арабов за свободу уподобляется священному обновлению мира. Кроме библейской, можно отметить отсылку к известному афористическому противопоставлению «ночных» и «дневных» мечтателей (см. цитату “*All men dream...*”). Эта сентенция, вероятно оригинальная у Лоуренса, впоследствии стала крылатой фразой; по стилистике она напоминает мудрость, афористическое изречение, хотя мысль, видимо, принадлежит самому автору. В целом прямых цитат у Лоуренса немного; его Anaphorá умеренная: текст в целом самодостаточен, понятен без привлечения внешних источников. Наличие библейского пласта и исторических отсылок всё же создаёт необходимый культурный фон. Тембр Лоуренса во многом строится на трагико-ироническом подтексте (Нуропіа), а не на густой сети цитат. Его книга не требует от читателя глубокой эрудиции — ключевые послы понятны из текста, а узнавание библейской цитаты лишь придаёт оттенок возвышенности.

Текст Бертона, напротив, пронизан внешними отсылками — высокая Anaphorá — одна из примет его стиля. Бертон постоянно ссылается на другие источники и авторитеты: его повествование как бы ведёт диалог с предшественниками. Уже в первом же очерке он перечисляет целый ряд имён и трудов. На заседании Общества ему противостоял сэр Дж. Хогг; далее упоминается череда неудач прежних «солдат-путешественников на Востоке». Бертон сравнивает свой подход с идеями коллег: приводит гипотезы полковника Сайкса, полемизирует с географами Риттером и Жомаром, соглашается с исследователем Уоллином. В одном предложении он умудряется упомянуть сразу нескольких учёных, «*from Ptolemy to Jomard*», противопоставляя разные мнения (согласен с Уоллином, вопреки Риттеру и др.). Для читателя подобная концентрация отсылок означает, что требуется значительная эрудиция, чтобы уловить все имена и контексты. Помимо научных источников, Бертон привносит богатый культурно-исторический пласт. Он регулярно отсылает к библейской и ближневосточной традиции — например, деля арабские племена на расы, пишет, что это потомки библейских персонажей Измаила, его сына Навиофа, и Эдома. Тут же он упоминает исламскую традицию: языческие обычаи, «запрещённые Мухаммадом (мир ему)», но сохранившиеся как «*debris of heathenry*» («пережитки язычества»). Пересыпая текст такими примерами, автор формирует у читателя впечатление эрудированного оттенка тембра — сочетание высокой L<sub>é</sub>xis и высокой Anaphorá создаёт элитарный, насыщенный аллюзиями тон, рассчитанный на образованного читателя. Anaphorá у Бертона однозначно повышена: произведение насыщено внешними аллюзиями, и контекст существенно обогащает его тон.

**Ось Нуропіа.** Подтекст в мемуарах Лоуренса играет ключевую роль, придавая повествованию трагико-иронический тон. На поверхностном уровне автор описывает военные успехи, но между строк чувствуется разочарование, горечь и самоирония. Лоуренс фактически предлагает героическую эпопею с двусмысленным

оттенком. Так, он признаётся в финале книги: *“I was bitterly ashamed”* — «мне было горько и стыдно». Эта короткая фраза — ключ к подтексту: внешне рассказ выглядит прославлением подвигов, но автор скрывает в себе чувство стыда и разочарования. Лоуренс ощущает, что предал идеалы арабского восстания, и пишет об этом прямо, называя своё участие *“fraud”* («обманом»), а политику Великобритании — *“essential insincerity”* («по существу неискренней»). Его текст буквально прославляет совершённый подвиг, но истинный посыл ясен и недвусмыслен — горькая ирония, смех сквозь слёзы. Ещё пример скрытой самоиронии — Лоуренс называет своё лидерство *“a mock primacy”* («мнимое первенство»). Он иронично обыгрывает тот факт, что был прославлен как «Лоуренс Аравийский», но считает своё лидерство фиктивным. Подобные самооценки ненавязчиво подрывают внешнюю героическую риторику повествования. В итоге тембр книги становится трагически-ироничным: нарочито серьёзно-эпический на поверхности, но пронизанный скрытой горечью в глубине — то есть типичный «смех сквозь слёзы». Это то, что в нашей модели описывается как сочетание трагической риторики с ироническим подтекстом.

Подтекст Бертона менее насыщен эмоциями, но всё же присутствует в форме тонкой иронии. В отличие от Лоуренса, Бертон не стремится драматизировать события — его повествование выглядит объективным, отчётным. Однако в предисловии при внимательном чтении ощущается иронический оттенок. Особенно показательна фраза: *“thoroughly tired of ‘progress’ and of ‘civilisation’; curious to see with my eyes what others are content to ‘hear with ears’”*. Ключевые слова *“progress”* и *“civilisation”* автор заключает в кавычки, тем самым дистанцируясь от них. За внешне нейтральным сообщением кроется скрытая критика: Бертон намекает на своё разочарование в «прогессе» викторианской Англии, иронично противопоставляя живой опыт пустому слушанию. Подтекст здесь в том, что путешественник ищет в чужой культуре то, чего ему недостаёт на родине — возможно, подлинности или приключения. Ещё один намёк: он говорит о желании *“resume my old character of a Persian wanderer”* — возобновить свой прежний образ персидского скитальца (напомним, Бертон известен тем, что путешествовал, переодевшись дервишем). Не афишируя это как шутку, автор явно получает удовольствие от подобной мистификации — скрыто наслаждается своей игрой ролей. Кроме того, хотя Бертон пишет предисловие в серьёзном тоне, между строк просматривается лёгкое самолюбование: он утверждает, что не собирается извиняться за «эгоистический тон повествования», мотивируя это тем, что личный подход малоинтересен людям. Тем самым он как бы предвосхищает возможные упреки в самовлюблённости и заранее оправдывается. Это тоже создаёт ироничный подтекст: фактически автор даёт понять, что осознаёт свой эгоцентризм, но всё же предлагает читателю с ним мириться. В итоге, хотя Бертон и не насыщает текст явной иронией, его индивидуальный стиль привносит свой подтекст — нотку скепсиса по отношению к ценностям собственной цивилизации и одновременно уверенность в исключительности собственного опыта. Можно сказать, что Бертон старается выглядеть объективным, но подтекст его повествования — чувство превосходства западного наблюдателя, слегка прикрытое научной отстранённостью. Он нигде не заявляет этого открыто, но позиция превосходства подразумевается. Кроме того, видна скрытая соревновательность с теми, кто не решился на подобное путешествие. Его риторический вопрос «Что мне оставалось делать...?» содержит честолобивый подтекст — автор фактически бросает вызов, на который другие не отважились. В целом *Nyropia* в тексте Бертона средняя: слова в основном используются в своём прямом значении, однако тонкими штрихами, но вполне ощутимо автор обозначает своё отношение. Например, описание бедуинов у него полно восторженных эпитетов, но иногда проскальзывают выражения вроде *“barbarized Arabs”* («варварские арабы») — употреблённые без осуждения, но отражающие колониальный взгляд. Можно сказать, что Бертон старается быть объективным, но подтекст его повествования — уверенное превосходство западного наблюдателя, слегка прикрытое научной отстранённостью.

**Ось *Idiostýlos*.** Идиостиль означает уникальную манеру автора, выходящую за рамки жанрового стандарта. Идиостиль Лоуренса выражен очень ярко: его авторский голос легко узнаваем, стиль субъективно окрашен. Лоуренс пишет не как беспристрастный хроникёр, а как лирико-эпический герой собственных мемуаров. В «Семи столпах мудрости» сочетаются черты военного отчёта, философского эссе и поэмы в прозе — подобная жанровая смесь отражает неординарную личность Лоуренса. Его стиль формировался под влиянием классической литературы и Библии, что заметно в речи (риторические конструкции, библейские интонации). Но одновременно Лоуренс вносит глубокую субъективность, психологизм, чего не требовал жанр мемуаров. Например, ни один из его современников-офицеров не писал о войне столь образно и самокритично. Приведём показательный отрывок из Лоуренса:

*“...we, tired with our false glory, had sold ourselves into slavery for a fifth-rate motive... men were better, worthier, stronger than we, whom Mercy had not rested, but had shattered, destroyed, broken for their merciless masters. Our own merciless master was mercy to us: for even grief took rest”*.

«...утомлённые нашей ложной славой, мы продали себя в рабство ради пустой цели... люди были лучше, достойнее, сильнее нас, их Милость не щадила, но разрушала, уничтожала, ломала ради их беспощадных хозяев. Наш собственный беспощадный хозяин был для нас милостью: ибо даже горе взяло передышку». Здесь сразу несколько авторских черт: во-первых, Лоуренс смело смешивает высокое и низкое. Он называет славу ложной, саморазоблачается как раб ложного идеала — такой образный накал нетипичен для мемуаров, скорее это язык трагедии или поэзии, что свидетельствует о литературном даровании Лоуренса. Во-вторых, налицо самоирония и беспощадность к себе: называя себя и соратников «рабами», он демонстрирует незашоренный, самобытный взгляд — не свойственный каноничным военным мемуарам. В-третьих, интонационно-ритмическая организованность и пафос фрагмента очевидны (повтор *“merciless, merciless”*, метафора *“sold into slavery”*, градация *“shattered, destroyed, broken”*). Всё это элементы именно его стиля, сформированного личным опытом и широтой чтения. Идиостиль Лоуренса проявляется и в композиции: книга то предельно детальна в описаниях, то внезапно переходит к экзистенциальным обобщениям — этот трагично-лирический, философско-ироничный тон повествования не диктуется жанром, а является индивидуальным выбором автора. По нашей модели, ось *Idiostýlos* у Лоуренса поднята высоко — индивидуальная интонация доминирует над жанровым каноном. Он не придерживается сухого

документального стиля мемуаров, а создаёт свой особый регистр. Именно поэтому *Seven Pillars of Wisdom* ценится как литературное произведение, а не просто исторический отчёт. Комбинация повышенных осей *Sýntaxis*, *Léxis*, *Hyponóia* при заметном *Idiostýlos* даёт тот самый уникальный тембр Лоуренса, который можно назвать «патетически-ироничным эпосом личного опыта».

Идиостиль Бертона тоже чётко прослеживается, хотя выражен иначе. Р.Ф. Бертон — личность легендарная: разведчик, лингвист, антрополог, авантюрист. Все эти грани отражены в его тексте. С одной стороны, он следует канонам викторианской путевой литературы (документальная подробность, обстоятельность, научность изложения), с другой — сквозит его неординарная личность. Идиостиль Бертона проявляется, в частности, в лингвистической игре: будучи полиглотом, он вплетает в текст слова из разных языков не только для информативности, но и почти с художественным эффектом, стремясь погрузить читателя в иной мир. Его склонность к цитированию (от арабских пословиц до отрывков из классиков) мы уже отмечали — это тоже часть его авторского почерка, демонстрация эрудиции. Таким образом, ось *Idiostýlos* у Бертона также повышена, но реализуется иначе, чем у Лоуренса. Если Лоуренс вкладывает в тон субъективную исповедь, то Бертон — интеллектуальную многоголосицу. Его индивидуальный стиль вносит в тембр произведения оттенок научно-экзотической повествовательной манеры. По нашей модели, у Бертона *Idiostýlos* проявлен в сочетании с высоким *Anaphorá* и *Léxis*, что формирует уникальный тембр «путешественника-эрудита».

### Таксономия тембров

Комбинируя оси в разных состояниях, мы получаем богатую таксономию возможных тембров. Результирующий тембр конкретного произведения можно описать как сочетание интуитивно понятных качественных категорий или традиционных стилистических эпитетов. Например, «высокая трагедия» как тембр возникает при сочетании сразу четырёх повышенных осей: *Sýntaxis*, *Léxis*, *Anaphorá* (все высокие) и умеренно высокой *Hyponóia*, при пониженном *Idiostýlos* (автор следует классическому канону больше, чем проявляет индивидуальность). Это даёт возвышенный, несколько архаизированный тон с общечеловеческим пафосом. Напротив, «интеллектуально-ироничный» тембр предполагает высокие *Sýntaxis* и *Hyponóia* при нейтральной лексике и ровном ритме — комбинация, типичная для прозы эпохи Просвещения или интеллектуального романа, где внешне серьёзен, логичный стиль скрывает тонкую насмешку (например, у Вольтера или У. Эко).

На основании предлагаемой модели можно составить систематический перечень типичных тембральных категорий, определяемых характерными сочетаниями осей. Некоторые из таких комплексных тембров уже были упомянуты выше.

#### Примеры комплексных тембров и их характеристики

Высокая трагедия:

**Характерные оси:** повышенные *Sýntaxis*, *Léxis*, *Anaphorá* (+ умер. *Hyponóia*). **Стилистическая характеристика:** возвышенный, патетический тон. Речь торжественная, серьёзная, с аллюзиями на «высокие» источники; скрытый смысл прямой (без иронии). Вызывает у читателя трагический пафос (катарсис). Пример: шекспировская трагедия, библейский стиль.

Сатирический трагизм:

**Характерные оси:** *Léxis*, *Hyponóia* (при нейтр. *Sýntaxis*, *Anaphorá*). **Стилистическая характеристика:** двойственный тон: внешне эмоционально-трагическая риторика, но с явной скрытой насмешкой. Трагические мотивы поданы с иронией — классический «смех сквозь слёзы». Пример: «мрачный юмор» Дж. Свифта, абсурдистская драма.

Псевдокомический с грустью:

**Характерные оси:** *Hyponóia* (высокая) при низких *Sýntaxis*, *Léxis*. **Стилистическая характеристика:** неброский, простой язык и форма создают видимость лёгкого юмора, однако скрытый смысл печален или критичен. Сначала смешно, потом горько. Пример: юмористические рассказы А. Чехова с трагическим оттенком.

Гротескный:

**Характерные оси:** *Léxis*, *Rhythmos*, *Idiostýlos* (все высокие). **Стилистическая характеристика:** искажённый, экспрессионистский тон: обилие причудливых образов; хаотичный, «рванный» ритм; возможен скрытый сатирический смысл. Ярко выражен гротеск. Пример: гротеск Н. Гоголя, Ф. Кафки.

Интеллектуально-ироничный:

**Характерные оси:** *Sýntaxis*, *Hyponóia* (высокие) при нейтр. *Léxis*, *Rhythmos*. **Стилистическая характеристика:** строгий, сложный язык с философской глубиной, внутри которого скрыт насмешливый подтекст. Внешне серьёзен, но подразумевает иронию, парадоксальность. Пример: просветительская сатира Вольтера, интеллектуальная проза У. Эко.

Остранённый гедонизм:

**Характерные оси:** *Léxis* (высокая, сенсуальная), *Hyponóia* (умер.↑), *Idiostýlos* (умер.↑). **Стилистическая характеристика:** эстетский, чувственный тон (наслаждение описаниями красоты), но поданный с долей отстранения, «холодным бликом» иронии. Создаётся впечатление декадентского любования, слегка отравленного меланхолией или цинизмом. Пример: символистская проза О. Уайльда, В. Набокова.

Объективно-нейтральный:

**Характерные оси:** *Sýntaxis* (высокая) при *Léxis*, *Hyponóia*, *Idiostýlos* (низких). **Стилистическая характеристика:** сухой, безэмоциональный тон изложения. Сложные конструкции при минимуме экспрессии. Текст воспринимается как чисто информативный, без авторских оценок. Пример: научная статья, официальный документ.

Экспрессивно-публицистический:

**Характерные оси:** *Léxis*, *Rhythmos* (высокие) при *Sýntaxis*, *Hyponóia* (низких). **Стилистическая характеристика:** яркий, агитационный тон, рассчитанный на массовую аудиторию. Простые фразы, эмоционально

окрашенные слова, риторические повторы; подтекст отсутствует — всё сказано прямо для непосредственного воздействия на чувства. Пример: газетная колонка, речь на митинге.

Приведённые категории — лишь часть возможных комбинаций; между ними лежит множество промежуточных оттенков (например, лирико-ироничный, эпически-монументальный, интимно-исповедальный и т.д.). Язык критики нередко вырабатывает названия даже для сложных гибридных тембров — иногда в форме оксюморонов («сатирический трагизм», «игровой пафос» и т.п.). Такие ярлыки полезны для краткой характеристики тембра произведения. В рамках нашей модели им можно дать строгое определение через сочетание осевых признаков. Например, вышеописанный «сатирический трагизм» формально определяется как  $Léxis\uparrow + \text{Нυρονία}\uparrow$  при средних S и A. «Остранённый гедонизм» — как  $Léxis\uparrow$  (богатые чувственные образы) с умеренно повышенными  $\text{Нυρονία}$  и  $\text{Idiostýlos}$  при нейтральном  $\text{Sýntaxis}$ . Ясно, что потенциальных сочетаний очень много; однако базовые оси позволяют упорядочить это многообразие и задать координаты для любого интуитивно выделяемого тембра текста.

### Заключение

В данной статье предложена новая модель — «тензор тембра» — для формализованного описания интонационно-смыслового тона художественного текста. Мы показали, что тембр, понимаемый как система просодико-смысловой выделенности, можно разложить на шесть базовых компонентов (осей). Это позволяет количественно и качественно описывать сложные явления тональности текста. Предлагаемая модель синтезирует достижения классической риторики (акцент на синтаксисе, лексике, ритме) и современные филологические теории (учёт подтекста, интертекста, идиостиля), объединяя структурный подход с вниманием к авторским интенциям. Анализ конкретных текстов подтвердил, что осевые параметры тембра позволяют детально охарактеризовать стиль и настроение произведения, а различные их сочетания соответствуют интуитивно различимым тембровым категориям (например, пафосно-трагический, иронический, гротескный тон) [13]. Предложенная методика ручного тембрального анализа (последовательность шагов: чтение — декомпозиция — шкалирование — профилирование — интерпретация) является воспроизводимым инструментом для филологов, предоставляя возможность явно фиксировать свои наблюдения и сопоставлять результаты между исследователями.

Подводя итог, можно сказать, что тембр текста — чрезвычайно сложный и богатый феномен, не до конца поддающийся формализации. Однако многомерный тензорный подход позволяет приблизиться к его пониманию, разложив эту сложность на измеряемые компоненты. Конечно, любая модель есть лишь приближение: реальные художественные произведения всегда богаче схем. Тем не менее, предложенная модель тембра помогает уловить саму тональность авторской речи — то неуловимое качество, которое отличает, скажем, Достоевского от Толстого, а прозу XX века от прозы XIX века. Внимание к тембру означает внимание к голосу текста, к тому, как он звучит помимо того, что сообщает. Возможно, именно в этом «голосе» заключена существенная часть художественного смысла произведения.

### Конфликт интересов

Не указан.

### Рецензия

Сообщество рецензентов Международного научно-исследовательского журнала  
DOI: <https://doi.org/10.60797/RULB.2026.73.2.1>

### Conflict of Interest

None declared.

### Review

International Research Journal Reviewers Community  
DOI: <https://doi.org/10.60797/RULB.2026.73.2.1>

### Список литературы / References

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. — Москва : Советская энциклопедия, 1966. — 608 с.
2. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. — Ленинград : Просвещение, 1973. — 303 с.
3. Бахтин М.М. К философии поступка / М.М. Бахтин // Философия и социология науки и техники. — Москва : Наука, 1986. — С. 80–160.
4. Burton R.F. Personal Narrative of a Pilgrimage to Al-Madinah and Meccah / R.F. Burton. — London : Longman, 1855. — 436 p.
5. Crystal D. Prosodic Systems and Intonation in English / D. Crystal. — Cambridge : Cambridge University Press, 1969. — 390 p.
6. Halliday M.A.K. Intonation and Grammar in British English / M.A.K. Halliday. — The Hague : Mouton, 1967. — 62 p.
7. Halliday M.A.K. Intonation in the Grammar of English / M.A.K. Halliday, W.S. Greaves. — London : Equinox, 2008. — 224 p.
8. Jakobson R.O. Linguistics and Poetics / R.O. Jakobson; edited by T.A. Sebeok // Style in Language. — Cambridge, MA : MIT Press, 1960. — P. 350–377.
9. Конурбаев М.Э. Постановка вопроса о соотношении тембра и синтаксиса / М.Э. Конурбаев, Е.Ю. Андреева // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2024. — Т. 27. — № 1. — С. 89–105.
10. Кожина М.Н. Стилистика русского языка / М.Н. Кожина. — Москва : Высшая школа, 1983. — 223 с.
11. Lawtence T.E. Seven Pillars of Wisdom / T.E. Lawrence. — London : Jonathan Cape, 1935. — 672 p.
12. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. — Москва : Искусство, 1970. — 384 с.



13. Давыдов М.В. Звуковые парадоксы английского языка и их функциональная специфика / М.В. Давыдов. — Москва : Издательство МГУ 1984. — 204 с.
14. Пешковский А.М. Интонация и грамматика / А.М. Пешковский // Известия по русскому языку и словесности Академии наук СССР. — Ленинград, 1928. — Т. 1. — Кн. 2. — С. 458—476.
15. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка / Ю.М. Скребнев. — Москва : Астрель, 2003. — 221 с.
16. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. — Москва : Искусство, 1970. — 225 с.
17. Винокур Г.О. О языке художественной литературы / Г.О. Винокур // Избранные работы. — Москва : Высшая школа, 1991. — 448 с.
18. Янко Т.Е. Интонационные стратегии русской речи в сопоставительном аспекте / Т.Е. Янко. — Москва : Языки славянских культур, 2008. — 312 с.

### Список литературы на английском языке / References in English

1. Akhmanova O.S. Slovar' lingvisticheskikh terminov [Dictionary of Linguistic Terms] / O.S. Akhmanova. — Moscow : Soviet Encyclopedia, 1966. — 608 p. [in Russian]
2. Arnold I.V. Stilistika sovremennogo anglijskogo yazyka [Stylistics of Modern English] / I.V. Arnold. — Leningrad : Prosveshchenie, 1973. — 303 p. [in Russian]
3. Bakhtin M.M. K filosofii postupka [Towards a Philosophy of the Act] / M.M. Bakhtin // Filosofiya i sociologiya nauki i tekhniki [Philosophy and Sociology of Science and Technology]. — Moscow : Nauka, 1986. — P. 80–160. [in Russian]
4. Burton R.F. Personal Narrative of a Pilgrimage to Al-Madinah and Meccah / R.F. Burton. — London : Longman, 1855. — 436 p.
5. Crystal D. Prosodic Systems and Intonation in English / D. Crystal. — Cambridge : Cambridge University Press, 1969. — 390 p.
6. Halliday M.A.K. Intonation and Grammar in British English / M.A.K. Halliday. — The Hague : Mouton, 1967. — 62 p.
7. Halliday M.A.K. Intonation in the Grammar of English / M.A.K. Halliday, W.S. Greaves. — London : Equinox, 2008. — 224 p.
8. Jakobson R.O. Linguistics and Poetics / R.O. Jakobson; edited by T.A. Sebeok // Style in Language. — Cambridge, MA : MIT Press, 1960. — P. 350–377.
9. Konurbaev M.E. Postanovka voprosa o sootnoshenii tembra i sintaksisa [On the Relation Between Timbre and Syntax] / M.E. Konurbaev, E.Yu. Andreeva // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikaciya [Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication]. — 2024. — Vol. 27. — № 1. — P. 89–105. [in Russian]
10. Kozhina M.N. Stilistika russkogo yazyka [Stylistics of the Russian Language] / M.N. Kozhina. — Moscow : Higher School, 1983. — 223 p. [in Russian]
11. Lawrence T.E. Seven Pillars of Wisdom / T.E. Lawrence. — London : Jonathan Cape, 1935. — 672 p.
12. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text] / Yu.M. Lotman. — Moscow : Iskusstvo, 1970. — 384 p. [in Russian]
13. Davydov M.V. Zvukovye paradoksy anglijskogo yazyka i ikh funkcional'naya specifika [Phonetic Paradoxes of the English Language and Their Functional Specificity] / M.V. Davydov. — Moscow : Publishing House of Moscow State University, 1984. — 204 p. [in Russian]
14. Peshkovsky A.M. Intonaciya i grammatika [Intonation and grammar] / A.M. Peshkovsky // Izvestiya po russkomu yazyku i slovesnosti Akademii nauk SSSR [Bulletin on the Russian language and literature of the USSR Academy of Sciences]. — Leningrad, 1928. — Vol. 1. — Book 2. — P. 458–476. [in Russian]
15. Skrebnev Yu.M. Osnovy stilistiki anglijskogo yazyka [Fundamentals of English Stylistics] / Yu.M. Skrebnev. — Moscow : Astrel', 2003. — 221 p. [in Russian]
16. Uspensky B.A. Poetika kompozicii [Poetics of Composition] / B.A. Uspensky. — Moscow : Iskusstvo, 1973. [in Russian]
17. Vinokur G.O. O yazyke khudozhestvennoj literatury [On the Language of Fiction] / G.O. Vinokur // Izbrannye raboty [Selected Works]. — Moscow : Higher School, 1991. — 448 p. [in Russian]
18. Yanko T.E. Intonacionnye strategii russkoj rechi v sopostavitel'nom aspekte [Intonational strategies of Russian speech in a comparative aspect] / T.E. Yanko. — Moscow : Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2008. — 312 p. [in Russian]