

дует, что русский старец не может быть приравнен к монастырскому авве, а обитель старца - к христианскому монастырю.

Русский старец всегда обращен к человеческой личности с ее единственно неповторимой судьбой, с ее призванием к собственным трудностям. "Старец видит каждого человека, каким его видит Бог, и старается ему помочь, причем не насилуя его воли, открыть внутренний смысл, освобождает от скрытых пут, чтобы человеческая личность могла раскрыться в благодати" [1. С. 105]. Но чтобы раскрыться в благодати, личность должна восстановить разрушенную в соблазнах, стихиях и страстях мира иерархию духа. Старец помогал восстановить эту иерархию - христианскую личность в человеке. Оттого-то явление старчества (старческое окормление) и было столь притягательно для творящих нового Адама в себе - для мятущейся русской интеллигенции, а следовательно, и для русской культуры.

Литература

1. Экземплярский В.И. Старчество. Дар ученичества. М., 1993.
2. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990.
3. Концевич И.М. Оптина Пустынь и ее время. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
4. Прог. С. Четвериков. Бог в русской душе. М., 1998. С.88-169.
5. Туркестанов (Трифон). Древнехристианские и оптинские старцы. М., 1997.
6. Четвериков С.И. Молдавский старец Паисий Величковский: его жизнь, учение и влияние на православное монашество. Париж, 1988.
7. Нежный А.Н. Сияла Оптина Пустынь. М., 1989.
8. Корнилова Н.Б. Валаамская традиция старчества // Памятники Отечества. 1993. № 3-4.

И. А. Суханова

Лексико-семантический анализ интертекста (на материале романа Владимира Орлова «Альтист Данилов»)

С нашей точки зрения, лингвистический анализ интертекстуальных связей произведения

предполагает выявление точных и модифицированных цитат и реминисценций, рассмотрение способов введения интертекстов в текст, определение их структурных и семантических преобразований, установление их связи с другими элементами текста [1]. Заметим, что используемое нами деление отсылок к первоисточнику на измененные цитаты, перифразы, аллюзии, отдельные включенные слова достаточно условно, так как границы между измененной цитатой и перифразом и аллюзией, аллюзией и отдельным включенным словом достаточно зыбкие. Тем не менее, представляется необходимым разделить отсылки к первоисточнику по признаку большей или меньшей удаленности от него. Так, перифразом мы считаем фрагмент текста, более отдаленный от первоисточника, чем измененная цитата, а аллюзией - более удаленный от первоисточника фрагмент текста, чем перифраз.

Материалом настоящего исследования явился бестселлер начала 80-х гг. - роман В.Орлова «Альтист Данилов». Двадцать лет назад это произведение воспринималось как забавная шутка, в которой, по мнению критиков, можно было бы и более решительно разоблачить пресловутые «отдельные недостатки» - например, мещанство и бюрократию [2]. В перестроечные годы роман читался как едкая сатира на советское прошлое. В настоящее время «Альтист Данилов» воспринимается более спокойно, в нем отчетливо становятся видны вневременные и внепространственные проблемы - ведь не случайно он был переведен на множество языков. Роман оказался очень характерным произведением мировой литературы XX века, как с точки зрения темы - судьба художника, так и с точки зрения интертекстуальности как основного художественного приема. Последнее роднит его не только с литературой, но и со смежными искусствами (назовем сюрреализм в живописи и полистилистику в музыке XX века).

В свое время Л.Аннинский [2] упрекал В.Орлова в обилии отсылок к хрестоматийным знаниям и текстам, находя в этом стремление польстить эрудиции читателя. Но именно сама хрестоматийность, общеизвестность текстов и фактов способна усилить комический эффект нового текста, причем тем более, чем в более необычный контекст попадают эти расхожие сведения и банальные отсылки.

Диапазон отсылок к собственно литературным текстам в романе очень широк - от Евангелия до оперных либретто и текстов по-

пулярных в 70-е годы песен. Генеалогия романа и его героя прослеживалась литературоведами и критиками - исследователи рассматривают произведение, как правило, в плане фаустовских реминисценций [3]. Сам В. Орлов называет своими основными предшественниками Гофмана, Гоголя и Булгакова [4].

Связь романа Орлова с поэмой М.Ю. Лермонтова «Демон» систематически не исследовалась. Это объясняется, видимо, тем, что отсылки к «Демону», во-первых, слишком очевидны, во-вторых, достаточно поверхностны с точки зрения сюжета, идейного содержания и других проблем, интересующих литературоведов. Очевидно и то, что основным источником «Альтиста Данилова» является роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», с которым В. Орлов полемизирует, утверждая человеческую, а не дьявольскую природу искусства [5].

Тем не менее, с нашей точки зрения, связь с поэмой Лермонтова представляет большой интерес для лингвистического анализа интертекста, так как именно в случае бесспорных текстовых переключек возможно проследить механизм преобразования источника в новом тексте.

Сопоставление текстов показало, что в романе В. Орлова «Альтист Данилов» содержатся отсылки в виде цитат, перифразов, аллюзий, включений отдельных слов не только к восьмой, хрестоматийной редакции «Демона», но в значительной мере и к шести сохранившимся первоначальным редакциям, а также к двум ранним поэмам Лермонтова, тематически связанным с «Демоном»: «Азраил» и «Ангел смерти». Если отсылки к окончательной редакции «Демона» читателем должны идентифицироваться мгновенно, то других - малоизвестных - текстов читатель может и не знать, но наверняка должен почувствовать отсылку к чему-то уже существующему и принадлежащему к тому же кругу источников, что и хрестоматийный текст «Демона».

В поэме Лермонтова практически нет прозаизмов, что и обуславливает ее традиционное восприятие как произведения романтического. Именно такое восприятие важно для романа Орлова. Цитаты из поэмы оказываются средством создания комического эффекта, когда они поставлены в бытовой, сугобо прозаический контекст, подобно тому, как на уровне сюжета герой-демон ездит в троллейбусе, сдает бутылки, занимает деньги и на протяжении всего романа никак не успевает забрать брюки из химчистки. Нечто подобное наблюдается и на

микроуровне, при сравнении фрагментов текста с точки зрения языковых единиц.

Прежде чем обратиться к конкретным цитатам и перифразам, остановимся на ключевом для романа слове *демон*. Лингвистические словари [6] дают следующие лексические значения этого слова. Во-первых, привычное для нас, характерное для русской классической литературы и восходящее к христианской мифологии: «злой дух, падший ангел, дьявол, сатана, бес, черт, нечистый, лукавый». Во-вторых, словарь Ушакова отдельно указывает такое значение: «злой искушитель, существо, обладающее таинственной силой, которое побуждает к чему-нибудь недоброму, злomu (книжн., поэт.)». Словарь лексических трудностей, составленный на материале русской классической литературы, дает и переносное, устаревшее значение: «олицетворение какой-либо страсти, увлечения, порока. Демон зла. Демон лести».

Между тем, словарь лексических трудностей и словарь иностранных слов поясняют, что слово *демон* происходит от греческого *daimon*, что значит *божество*. БАС и словарь Ушакова дают еще одно, третье значение, восходящее к античной мифологии (греческой): «божество, существо, среднее между богом и человеком»; «добрый или злой дух, оказывающий влияние на жизнь, судьбу людей, народов».

Энциклопедические словари, рассматривая античное понятие *демон*, подчеркивают промежуточную природу этих существ и указывают на некоторую близость понятия *демон* к понятиям *герой* [7] и *гений* [8], а также на возможность существования как злых (как демоны), так и добрых демонов (агатодемонов) [9]. В статье Вл. Соловьева в словаре Брокгауза и Ефрона прослеживается этимология греческого слова *даимон* и даются три вероятных первоначальных его значения: 1) *знающий* (ср.: «дух познания»), 2) *раздаватель*, распределитель даров, что близко к эпитету Зевса и богов вообще, и 3) *блестящий*, светлое существо - бог.

Герой романа Орлова имеет промежуточную природу, но не между античными богами и человеком, а между демоном в христианском понимании [10] и человеком: «Данилов был демоном лишь по отцовской линии. По материнской же он происходил из людей» [С.23]. При этом Данилов не является злым демоном, но, как это возможно в античной мифологии, демоном добрым (агатодемоном). Независимо от демонической природы, по природе человеческой, герой является творческой личностью:

он музыкант-исполнитель, к концу романа приходящий и к сочинению музыки.

На актуализацию в романе античного значения слова *демон* («демонизм» как творческое начало) указывает Л.Карасев. По наблюдениям исследователя, в литературных произведениях, посвященных образу художника, наиболее демонической личностью оказывается, как правило, именно музыкант, композитор [11].

С нашей точки зрения, в романе происходит игра значениями слова *демон*: на эксплицитном уровне как бы соблюдается соответствие позднему, христианскому значению слова, но на имплицитном уровне реализуется античное его значение; подобно тому, как на уровне языковых единиц эксплицирован один основной источник - «Демон» Лермонтова и сопутствующие ему тексты, на уровне же сюжета явно просматриваются другие источники: «Доктор Фаустус» Томаса Манна и его же новелла «Тонио Крегер», «Фауст» Гете, Народная книга о Фаусте и т.д.

При этом поэма Лермонтова (текст абсолютно хрестоматийный, мгновенно узнаваемый русским читателем) выполняет по отношению к роману Орлова роль своеобразного свода правил игры «в демонов»: если герой - демон, значит, он дух познания, изгнанник, летает в эфире, красив, обязан приносить людям зло, улавливать женские души и т.д.

Рассмотрим преобразование некоторых конкретных фрагментов лермонтовских текстов в романе «Альтист Данилов».

Хрестоматийные строки «Демона»

К тебе я стану прилетать,

Гостить я буду до денницы

И на шелковые ресницы

Сны золотые навевать... С.516 [12]

нашли в романе следующее отражение: «Да уж чего проще,- говорил Данилов небрежно,- сны-то им золотые навевать!» - «На шелковые ресницы, что ли?» - «Ну, если желаете, то и на шелковые...» [С.25]. Цитата «разбавлена» разговорной лексикой. Метфора, метонимия и два метафорических эпитета в новом контексте превращаются в единицы, близкие к производственным терминам и оказываются тем более прозаизированными, что одна из единиц в цитате снабжена разговорным постфиксом (*сны-то*), сама цитата дополнена местоимением *им*, при повторном цитировании происходит стяжение: *то и на шелковые*. Предполагаемое, очевидно, сохранение поэтического ударения усиливает комический эффект от превращения

высокого поэтизма в термин. Само действие, обозначенное цитатой, воспринимается поставленным на поток, контекстом подчеркивается его многократность, тем более, что введение ее подготовлено сообщением, что Данилов «приволок на склад учебной базы восемнадцать теплых и страстных женских душ» [С.25].

Выражение *вольный сын эфира* («Тебя я, вольный сын эфира, Возьму в надзвездные края» - с.531) переосмыслено с учетом значения слова *эфир*, которого не было во времена Лермонтова: «Данилов находился далеко, но он был вольный сын эфира и принимал любую звуковую и душевную волну» [С.11]. На этом новом значении построена и новая метафора (*душевная волна*). В поэме Лермонтова слово *эфир* используется неоднократно:

И медленно взмахнув крылами,
В эфире неба потонул. [С.524]

Передо мной носился он
В пустынях вечного эфира. [С.526]

В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых... [С.537]

В романе Орлова слово *эфир* также используется и самостоятельно - для обозначения среды обитания сверхъестественных существ, главным образом, демонических (упоминаются, но не действуют в романе *херувимы* и *серафимы*): «А озорник Кармадон ... мог ведь именно с серой кепкой возникнуть из эфира и в непохожем на себя виде». [С.71]; «Мода на них [крылья] давно прошла, даже тяжелые алюминиевые крылья от реактивных самолетов ... никто в эфире уже не носил» [С.20]. В последнем случае выражение *в эфире* употреблено так, как писатели XIX века говорили *в свете*.

В тексте романа возможны отсылки одновременно к двум и более фрагментам текста-источника. Так, контаминируются две цитаты, перекликающиеся между собой уже в тексте-источнике: «По окончании лица Канцелярии от познаний он должен был бы все знать, все чувствовать, все видеть и все людское в этой связи презирать и ненавидеть» [С.24]. Так формулируются «идеальные требования», предъявляемые к демону, за соответствие которым дают «диплом с отличием». (Следовательно, подготовка демонов поставлена на поток, и традиционно романтический персонаж оказывается не исключительным существом, а одним из многих подобных.) Демонская формула отношения к миру восходит к двум фрагментам:

И все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел. [С.507]

Всегда жалеть и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать!.. [С.527]

Эти цитаты варьируются в тексте неоднократно. Так, конкретизируется, что именно герой мог *знать* и *видеть*: «...сразу же научился все знать, все чувствовать, все видеть в пространстве и во времени, и в глубинах душ, все - и прошлое, и настоящее, и вечное, и вдоль и поперек - и все это - в единое мгновение!». [С.24] В контексте долженствования глаголы, называющие чувства («*должен был* ... презирать и ненавидеть») приобретают значение волевого действия (оттенок этого значения только намечен у Лермонтова: «*стараться* все возненавидеть»): «В теории-то он жутко стал все презирать. Как он все ненавидел!» [С.24] Демон у Лермонтова тяготится этой необходимостью, потому что она ему надоела за *века*, Данилову же все это изначально неинтересно, так как противоречит его человеческой природе. Но если у Демона эта необходимость вызывает *печаль* («Моя ж печаль бессменно тут» - с.529), то о Данилове сказано откровенно сниженно: «от скуки демонических откровений его стали мучать мигрени и колики в желудке» [С.125], «чувство ненависти к человечеству то и дело вызывало у Данилова колики в желудке и возле желчного пузыря» [С.24]. Исключительность романтического героя оказывается невозможной из-за физиологических причин. Поэтому Данилов относится к людям «не с презрением и ненавистью, а с жалостью и даже с приятностью» [С.25], а свои симпатии «к красивым женщинам» он только маскирует «видимыми глазу наставников презрением и ненавистью» [С.25]. *Презирает* же он, причем *надменно* (ср.: «И вновь остался он, надменный ...» - с.539) только ... бразильский кофе [С.7].

Строки Лермонтова часто подвергаются развернутому перифразу. Так, в поэме Лермонтова:

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял... [С.505]

Отсылка к этому тексту не сразу угадывается в следующем фрагменте: «Отца нынешнего гостя не раз умиляли воспоминания о климатическом и лечебном курорте Кармадон, что в Осетии, в горах, вблизи Казбека, то ли

папаша пролетел там и, веки разлепив, любовался кавказскими видами, то ли купался он в теплых источниках с игривыми пузырьками, то ли смывал в них земные болезни, то ли, напротив, имел на фоне вершин приключение с красавицей горянкой, одним словом, в память о снегах и минеральных водах Осетии он и называл младенца Кармадоном» [С.77]. Связь между двумя отрывками устанавливается пятью словами - сигналами:

ЛЕРМОНТОВ	ОРЛОВ
/над/ вершинами	вершин
Кавказа	кавказскими
пролетал	пролетел
Казбек	Казбека
снегами	снегах

«Пространство» между словами-сигналами заполнено главным образом прозаизмами. Это добавление бытовых подробностей и более конкретных географических реалий снижает величественную романтическую картину: «изгнанник рая» оказывается на Кавказе в роли банального курортника, хотя и не утрачивает способности *пролетать над вершинами* не хуже лермонтовского героя.

Перифраз может строиться по принципу вариаций. Перифразом строки из близкой «Демону» поэмы «Азраил» «Летал, как мысль, куда хотел» [С.128] представляется также довольно пространственный отрывок, начинающийся фразой: «Лететь он имел право со скоростью мысли» (С.20) [13]. Метафорическое сравнение переосмысливается буквально, выражение модернизируется, слово *мысль* оказывается компонентом измененного фразеологического сочетания - ср.: *со скоростью света*. Кроме того, не просто *летел*, а *имел право лететь*. Этим фразе придается официальность и достигается определенное снижение: «царь познания и свободы» [С.525] оказывается вписанным в некую правовую систему. Далее разъясняется, как конкретно это право может реализоваться: «Вот он в Москве, вот он подумал, что ему надо в Верхний Уфалей, и вот *сейчас же он* в Верхнем Уфалее на базаре» [С.20]. Незнание топонима (возможно, вымышленного) свидетельствует о широких возможностях (вернее - *правах*) героя и одновременно - вместе с фонетическим обликом этого названия,- способствует снижению, так как вряд ли перспектива попасть в *Верхний Уфалей* так заманчива, что требует демонических возможностей. Далее снижение усиливается. *Право лететь со скоростью мысли* оказывается не слишком привлекательным и для самого героя: «Но так летать Дани-

лову было скучно...» [С.20]. Появляются нарочито бытовые подробности: «... и со скоростью мысли он передвигался только по рассеянности и выпивши» [С.20]. Просторечие *выпивши* окончательно переводит романтическую метафору на уровень повседневности. Далее утверждается буквализация метафоры: «Обычно же он позволял себе от мыслей отставать. Вернее, перебивать мысль главную мыслями и интересами случайными, а порой и бестолковыми ...» [С.20].

Фрагмент первоисточника может давать несколько отсылок в новом тексте и при этом неожиданно сблизиться с другими источниками. Рассмотрим с этой точки зрения знаменитое четверостишие:

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил... [С.515]

В тексте романа можно найти почти точную цитату: «...Данилов кувырчался от радости в воздушном океане» [С.23]. И здесь имеет место снижение: не *летал*, не *плавал в тумане*, а именно *кувыркался*. Эти же строчки, на наш взгляд, дают аллюзию в следующем фрагменте: «...на разных расстояниях от явившегося ему диска, расстояниях, измеряемых уже не миллиардами километров, а веками и тысячелетиями, висят, вращаются, плавают, копошатся другие диски, спирали, скопления светящихся и черных пылинков - планет и звезд» [С.244].

В поэме Лермонтова строка *без руля и без ветрил* из рассматриваемого фрагмента перекликается с другой строкой:

Так поврежденная ладья
Без парусов и без руля
Плывет, не зная назначенья... [С.528]

Выражение *без руля и без ветрил* в тексте поэмы подразумевает, что *руль* и *ветрила (паруса)* не нужны *светилам*, тем не менее, оно закрепилось как фразеологизм как раз в значении, свойственном в поэме близкому к нему выражению *без парусов и без руля*. В романе Орлова отсылка к первоисточнику выглядит так: «Когда принято было летать с рулем и ветрилами, он летал с рулем и ветрилами, но уж какие это были ветрила!» [С.20]. *Руль и ветрила* оказываются здесь чисто внешними атрибутами, наличие или отсутствие которых диктуется исключительно модой. Фразеологическое же значение выражения отзывается неожиданно в другом, явно построенном по образцу первого, со значительным фонетическим и грамматическим сходством: «Ростовцев,

ушедший в мечтания о жеребце без седла и без удил, словно бы очнулся ...» [С.346].

Строка *Хоры стройные светил*, если понимать *хоры* не в значении *сонмы, множественно*, как у Лермонтова, а как «хоровое исполнение музыкального произведения» [14], дает аллюзию в эпизоде полета Данилова в межзвездном пространстве, когда он слышит музыку планет: «Теперь Данилов отпустил себя в Кеплеров вариант мира, и небесные тела, мимо которых он пролетал, зазвучали» [С.301]. Далее дается подробное описание музыки пяти планет и их «солнца», что представляется герою - музыканту звучанием секстета. Заметим, что строчка Лермонтова здесь оказывается сближенной с другими источниками. Назовем начало «Пролога на небе» из «Фауста» Гете в переводе Б.Пастернака:

В пространстве, хором сфер объятom,
Свой голос солнце подает... [15]

Упоминание же *Кеплерова варианта мира* отсылает, на наш взгляд, не столько собственно к теории Кеплера, сколько подтверждает явную интермедийную связь с симфонией П. Хиндемита «Гармония мира» (особенно с частью третьей - *Musica mundana*) [16].

В настоящей работе речь шла главным образом о цитатах и перифразах; объем статьи не позволяет более подробно остановиться на таких разновидностях отсылок к первоисточнику, как аллюзии и включения отдельных слов. Но и рассмотренные примеры отсылок достаточно отчетливо демонстрируют механизм преобразования первоисточника в новом тексте, придающий повествованию - одновременно с генерализацией сюжета - экспрессию иронии.

Примечания

1. См.: Суханова И.А. Интертекстуальные связи в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 1998.
2. См., например: Аннинский Л. Мне бы ваши заботы! // Литературное обозрение. 1980. №9. С.41-45.
3. Якушева Г.В. О некоторых «фаустовских» реминисценциях в советской прозе // Филол. науки. 1982. №2. С.3-10.
4. «Вари борщ, который нравится тебе самому» (Беседа с В.Орловым) // АиФ. 1993. №21. С.6.
5. Назовем также новеллу Томаса Манна «Тонио Крегер». В романе Орлова буквализованы многочисленные метафоры «Тонио Кре-

- гера), характеризующие личность художника. /Например: «... как можно возводить в идеал нечто исключительно демоническое», с.46; «... жить свободным от проклятья познания ...», с.69; «Я стою между двух миров, ни в одном не чувствуя себя дома, и потому мне приходится круто», с.73; Манн Т. Избранное. М.: Детская литература, 1975. Перевод Наталии Ман/.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Том 1. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. С.427; Толковый словарь русского языка / Д.Н.Ушаков (ред). Том 1. М.: ОГИЗ, 1935. Ст.685; Словарь современного русского языка в 17 т. Том 3. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Ст.692; Лексические трудности русского языка: Словарь-справочник / А.А.Семенюк и др. М.: Рус.яз., 1994. С.133; Словарь иностранных слов /И.В.Лехин и Ф.Н.Петров (ред). М.: Гос.изд-во иностр. и нац. словарей, 1949. С.195.
 7. Словарь античности: Пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. С.134, 177.
 8. Замаровский В. Боги и герои античных сказаний: Словарь: Пер. с чеш. М.: Республика, 1994. С.89, 129.
 9. Мифы народов мира. Том 1. М.: Российская энциклопедия, 1994. С.366-367; Энциклопедический словарь. Издатели Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. Том X /19/. СПб, 1893. С.374-377.
 10. Заметим, в романе В.Орлова *демоны* четко дистанцированы от *чертей*: «...демоны же и чертей, и систему их образования, как, впрочем, и все их системы, ставили чрезвычайно низко». Орлов В.В. Альтист Данилов. М.: ИПО «Полигран», 1993. С.27. В дальнейшем цитаты в тексте приводятся по этому изданию.
 11. Карасев Л. О «демонах на договоре» (искусство в зеркале самосознания) // Вопросы литературы. 1988. №10. С.3-26.
 12. Тексты М.Ю. Лермонтова цитируются по изданию: Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.2. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1959.
 13. Здесь отсылка к Лермонтову контаминируется с текстами немецких кукольных комедий о Фаусте: «Я быстр, как человеческая мысль», - говорит Мефистофель /Легенда о докторе Фаусте. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С.217, 237, 242.
 14. Лексические трудности русского языка: словарь-справочник / А.А. Семенюк и др. М.:

Русский язык, 1994. С.529. Такое значение требует во множественном числе ударения хоры, но, на наш взгляд, подобное переосмысление в контексте данного произведения вполне возможно.

15. Гете И.-В. Фауст: Пер. с нем. Б.Пастернака. М.: Худ. лит., 1969. С.41.
16. Хиндемит неоднократно упоминается в романе. Заметим, что Хиндемит, как и герой романа, работал в оркестре оперного театра и был также известен как концертирующий альтист.

В. Н. Степанов

Дыхательные паузы и коммуникативная организация спонтанного публичного текста

Объектом нашего исследования стал такой тип паузирования, который традиционно относится лингвистами к разряду хезитационных пауз, то есть пауз, оформляющих некие коммуникативные затруднения говорящего.

Мы хотели бы немного отвлечься от традиционного взгляда на дыхание и его роль в речи и в связи с этим, во-первых, проанализировать структурно-семантическое своеобразие вычленяемых дыхательными паузами отрезков речевой цепи, а во-вторых, подробнее рассмотреть коммуникативно-прагматическую нагрузку, которую получают дыхательные паузы в составе целого речевого произведения - дискурса. В частности, в предлагаемой вниманию читателей статье мы обратимся к вопросу о том, как дыхательные паузы участвуют в коммуникативной организации речи, иными словами, как они помогают говорящему дать знать слушающему о своих скрытых намерениях, желаниях, волеизъявлениях.

В качестве коммуникативных задач, выполняемых дыхательными паузами, можно выделить следующие: 1) оформление синтагм с субъективно-модальным значением, 2) репрезентация окказиональных номинативных поступков говорящего, в точности или правильности которых он не уверен и не желает этого скрывать от слушающего, как бы обращаясь к нему с просьбой не судить строго и понять; 3) участие в динамическом развёртывании тем высказывания, 4) оформление оговорок.