

Л.Г. Алахвердиева, Г.О. Иран-пур-Зейналова, С.И. Алисултанова

Об информативности языковых конструктов в структуре порождения художественных смыслов во французской литературе

Дагестанский государственный университет; Россия, Республика Дагестан, 367000, г. Махачкала, ул. М. Гаджиева, 43а; breslau47@mail.ru, nazik2000@inbox.ru, Iunbreakable@mail.ru

Проблема информативности языковых единиц всегда привлекала внимание лингвистов и филологов в связи с исследованиями механизма порождения художественной концепции мира. В статье ставится задача – выяснить степень информативности языковых конструктов в зависимости от авторского видения, понимания и оценки окружающего мира и его процессов, т. е. исследовать способы трансформации языковой картины мира в художественную концепцию жизни. Неполнота и незавершенность современных поэтических изысканий осложняют проблему поисков общих элементов в различных художественных системах, не позволяют научно обосновать природу поэтического сообщения, базирующегося, как известно, на переходе от знака к образу и от образа к смыслу. Авторы исходят из того, что художественный текст представляет своеобразное отражение реальной действительности, бытия. В этом случае его языковая организация, многомерность и многозначность зависят от целеустановок автора и его отношения к социальным ценностям. Содержательная целостность произведения, являясь воплощением верbalных и невербальных языковых средств, организуется в смысловое единство благодаря взаимодействию основных семантических компонентов языковых конструктов с формальными структурами, что конкретно иллюстрируется в статье примерами из французской литературы. Авторы приходят к заключению, что механизм смыслопорождения можно рассматривать как трансформацию глубинных компонентов языковых конструктов в поверхностные, делающую художественно значимыми мельчайшие детали литературной коммуникации. Результаты исследования способствуют выяснению и конкретизации закономерностей внутренней организации художественного произведения посредством языковых конструктов, реализующих процесс порождения художественного мира.

Ключевые слова: кодирование, декодирование, языковой конструкт, смыслопорождение, степень информативности, вербальные и невербальные средства.

До сих пор не существует общепринятой точки зрения на механизм порождения и восприятия произведения искусства, на проблемы формы и содержания, художественного образа из-за сложности и многоплановости подходов к процессу как самого художественного творчества, так и его кодирования и декодирования. Рассматривая художественный текст как особую конструктивно сложную целостность, мы принимаем языковой конструкт за смыслообразующую основу с объемом информативности и определенной формальной структурой.

В статье выявлена степень информативности плана выражения литературного текста в зависимости от «образа мира» и его интерпретации, вписанных в художественный текст, и продемонстрированы формы реализации различных языковых кон-

структур в художественный смысл с помощью иллюстративного материала из французской литературы.

В последнее время проблема информативности языковых единиц привлекает внимание многих лингвистов. Так, способы повышения информативной ценности субстандартных единиц рассматриваются в статье М.И. Мехеда [10]. Автор исследует средства, которые оптимальны для трансляции информации в соответствии с конситуацией.

В докторской диссертации Макаенко Г.Н. затрагивается проблема информативности осложненного предложения в публицистическом тексте [9].

Современные исследования показывают, что художественный текст в своей образно-познавательной функции представляет сложное структурное пространство, имеющее эмоциональное, этнокультурное и идейное воздействие на читателя и где кодируется и декодируется информация в системе: писатель – художественное произведение – читатель.

Российские исследователи эмотивных кодов в творчестве Ф.М. Достоевского отмечают взаимосвязь эмоций и когниции человека, акцентируя внимание на том, что важнейшая функция языка направлена прежде всего на передачу информации и ее эмоциональной составляющей [4].

Исследуя взаимодействия когниции и эмоций, Фр. Данеш подчеркивает, что когниция вызывает эмоции, а эмоции влияют на когницию, поскольку они, являясь двумя главными параметрами способности человеческого разума, вмешиваются во все уровни когнитивного процесса [13].

С.В. Коростова, изучая поля эмотивности и их функционирование в русском языке, считает, что зоны эмотивности актуализируют эмотивно-оценочные смыслы текста, представляющие сложное ментально-чувственное образование, входящее в сферу диалогических отношений «автор – интерпретатор» [6].

Б.И. Болотов, трактуя понятие эмоциональности в аспектах языковой и неязыковой вариативности, вводит термин *эмотема*, под которым понимает отрезок текста (от слова до всего текста), смысл которого или форма выражения содержания являются источником эмоционального воздействия [2].

Ленько Г.Н. изучает текстовую эмотивность как стилистическую категорию и анализирует уровни текстовой эмотивности [8].

А.Г. Баанов утверждает, что в процессе восприятия текста «ни одно из средств выражения внутреннего переживания не обладает самодостаточностью и только разные их комбинации в высказывании и тексте с разной полнотой и определенностью передают содержание эмоционального состояния личности» [1].

Таким образом, эмоциональный компонент повышает информативную ценность текстовых единиц, ее идейно-ценностную ориентацию, обусловливая нередко систему внеязыковых построений, что, по нашим данным, характерно для французских писателей. Писатель, кодируя информацию об окружающем мире, воссоздает ее в художественных образах и конструирует художественное пространство посредством вербальных и невербальных средств таким образом, что получает возможность манипулировать сознанием, чувствами и поведением не только своих персонажей, но и своего читателя, а в конечном счете – влиять на социум.

М. Поляков отмечает, что в литературном произведении существует большое количество элементов структуры мира, но в их соединении значительная степень случайности, свободы, больше вариаций [11]. Эта мысль приводит к выводу о важности изу-

чения отдельных художественных средств с точки зрения их языкового материала, построения и функционирования.

Кодирование рассматривается нами как система способов вербализации денотативной сферы произведения, т. е. образов, мыслей, представлений, ощущений, чувств, эмоций, психологических и духовных состояний, которые составляют базу художественного текстового пространства и где денотат может вербализироваться в различные словесные конструкты образа, символа, персонажа и т. д.

Объективация действительности языковыми средствами происходит частично эксплицитно, а частично имплицитно, и зависит от интенции писателя, его взаимодействия с изображаемым миром, его мастерства оперировать оппозицией «содержание–форма», используя переосмысление всех уровней, и возможности согласовывать в едином действии все художественные средства произведения.

Декодирование художественного произведения предполагает наиболее сложный процесс последовательного перехода от текста к подтексту: интерпретации контекста слов, контекста образов, идеально-эмоционального контекста и их взаимодействия, т. е. выявляется механизм их контактности на уровне как гармонии, так и дисгармонии.

Рассмотрим отрывок из романа Ж. Кулонжа «Пшеница становится соломой» (G. Coulonges «Les blé deviennent paille»): *Lorsque, l'an dernier, monsieur Raymond Poincaré avait été élu président de la République, il avait ordonné à tous les chefs de corps de montrer leurs unités à la population. Pour, disait-il, «réveiller le sentiment national». Pour – il ne le disait pas – redorer quelque peu le blouson d'un état-major encore marqué par les faux témoignages de l'affaire Dreyfus. Pour que la France prît confiance dans la force de ses armes. En cas [15, c. 12].*

На первый взгляд кажется, что писатель компонует произвольно элементы реальной действительности, мысли, эмоции, однако на деле существует глубинная логика, обеспечивающая связность и целостность высказывания, связанная с «состоянием внутренней тревоги» президента и его ответственности за свою страну. Заметим, что эта целостность опирается на две установки художественного текста: на информативность и на интерпретацию. Автор вплетает в текст информацию об исторической действительности событий во Франции накануне Первой мировой войны посредством использования имен собственных: *Raymond Poincaré, Dreyfus*; наименований: *président de la République, les chefs de corps, leurs unités, ses armes*, глагола *ordonner*, которые соотносятся с тремя придаточными парцеллированными предложениями цели, мотивирующими приказ президента страны. Повторяющийся три раза контактный предлог *pour* включает систему образно-метафорических контекстов, объясняющих политическую ситуацию, ее исторический и социальный аспекты. Мотивация здесь выступает лишь звеном, частью смысловой цепи. Включение в текст противопоставлений *disait-il* и *il ne le disait pas* вызывает комический эффект и сомнение читателя в серьезности и важности всего высказывания президента, происходит как бы декомпозиция речи президента. Эта трансформация не только формы, но и содержания порождает едва уловимую ironию автора, распад достоверности и сомнение в ней. Парцелляция *En cas* замыкает описание и делает его социально и эмоционально заполненным. Итак, синтаксические средства вербализации эмоций как парцеллированные конструкции, будучи эмотивно-кодифицирующими конструктами аффективного синтаксиса, представляют в этом отрывке мотивные поля, которые, переплетаясь, организуют внутренний смысл описания ситуации, его эмоциональный и политический аспекты не только эксплицитно, но и имплицитно.

Изучение эмоционального состояния персонажей художественных произведений, выраженных посредством невербальных средств, и выявление их информативности в структуре конструирования художественного образа, его интерпретация представляются значимыми. В настоящее время интерес к изучению жестов и мимики возрастает (Ю.С. Степанов, 1997, В.П. Конецкая, 1997, И.С. Баженова, 2001, И.Е. Папулинова, 2003, Г.Е. Крейдлин, 2004, 2005, 2010, И.Б. Ковалева, 2012 и др.).

Телодвижения персонажа во всем многообразии его психических состояний, действий, реакций, характеристик дают информацию к более глубокому раскрытию внутреннего мира героя, способствуют декодированию его миропонимания и позволяют дать оценку его поведения и системы ценностей, которой он руководствуется в своей жизни. Язык тела непроизвольно может раскрыть то, что персонажем тщательно скрывается.

Так, анализ текста романа Г. Флобера «Госпожа Бовари» показал, что автор широко использует жестовую кинесику для характеристики своих персонажей. В романе обнаружено около 600 контекстов с различными телодвижениями, которые проявляются в поведенческих стереотипах и нормах, соответствующих социальному положению персонажей, гендеру и времени. Описывая семейную жизнь Шарля с первой женой Элоизой, которая ревновала без причины своего мужа (поскольку была значительно старше его), Г. Флобер использует общие жесты, которые функционируют нередко в подобных ситуациях: *...elle sortait de dessous ses draps ses longs bras maigres, les lui passait autour du cou, et...* [16, с. 43].

Этот женский жест предназначался для выражения любви Элоизы к Шарлю и одновременно был рассчитан пробудить жалость в его сердце к ее недомоганиям. Однако читатель чувствует авторскую иронию. Писатель не случайно вводит прилагательные *longs* и *maigres* для характеристики рук Элоизы, ибо таким образом этот жест приобретает противоположный смысл, становится раздражителем, вызывающим неприятные ощущения даже у читателя. Включение в текст детали, что ее руки обивали шею Шарля (*passait autour du cou*), мотивирует взаимодействие словесного и внеязыкового значений, порождающих контрастность смыслов, т. е. жена была мужу в тягость. Эпизод строится на двух уровнях: описательном и рефлексивном, обладающих более мощной силой проникновения и обобщения закономерностей внутренней жизни персонажей. Как нередко отмечают лингвисты, «язык рук всегда красноречив и богат смысловыми оттенками» [5].

Héloïse lui avait fait jurer qu'il n'irait plus, la main sur son livre de messe, après beaucoup de sanglots et baisers, dans une grande explosion d'amour [16, с. 52].

В этом эпизоде сосредоточены разные невербальные средства передачи человеческих чувств и отношений. Любовь и страдания Элоизы передаются сквозь такие эмоциональные реакции как слезы и поцелуи (*sanglots et baisers*). Она заставляет поклясться Шарля в духе христианского миропонимания, положив руку на Библию *la main sur son livre de messe* (жест великой клятвы на Библии также относится к универсальным этикетным жестам), что он не будет больше посещать ферму отца Эммы. Читатель понимает всю важность этого жеста и отчаянное положение женщины. Элоиза, как истинная католичка, надеется таким образом спасти свое женской счастье, создать преграду (религию) в отношениях Шарля и Эммы. Будучи писателем-реалистом, Г. Флобер сопереживает своим героям, наделяя их характеристиками и реакциями, свойственными человеческому сообществу. Он использует систему эмоционально-эстетических оценок, реализуемых с помощью различных лексических и стилистических средств – употребляет военный термин *explosion* (взрыв) для обозначения метафорическим спо-

собом высокой степени любви (*dans une grande explosion d'amour*) Элоизы к Шарлю, которая включает чисто женские составляющие: *sanglots et baiser*, существительные, обозначающие контрастные физиологические процессы. Глагол *jurer* связывает все компоненты эпизода во времени и пространстве в единую целостность, создавая определенную эмоциональную модель поведения. Таким образом, в тексте подается информация о семейной жизни супружеской пары, отражающая систему эмоциональных ценностей, определяемых культурными нормами и нравственными идеалами того времени, которая имеет смыслообразующее значение для читателей романа.

Приведем еще один пример невербальной передачи информации, отражающей определенные привычки народного бытия, из этого романа: *Il tira de dedans son bonnet de laine à houppes grises une lettre...* [16, с. 43].

Слуга, посланный за доктором, делает также общий, универсальный жест, свойственный курьерам, крестьянам – достает из шапки послание для доктора, делая эту сцену предметно-ощутимой. Кинема *tirer* уточняется обстоятельством места *de dedans son bonnet*, который кинематографически точно описывает жест курьера. Можно предположить, что именно этот способ сохранения послания считался наиболее надежным в то время.

В следующем эпизоде романа представляется информативным описание жестов, связанных с проявлением сильных эмоций, таких, как гнев, страх: *Dans son exaspération, M. Bovary père, brisant une chaise contre les pavés, accusa sa femme d'avoir fait le malheur de leur fils...* [16, с. 53].

Предметно развернутое описание человеческого бытия конструируется писателем в различных типах эмоционального поведения персонажей. Грубым проявлением гнева отца Шарля, когда он узнает, что жена сына потеряла свое состояние, является его следующий жест отчаяния, характерный для мужчин: он разбивает стул о мостовую (гендерный нюанс поведения). Этот жест порождает специфическую образность и декодирует мужскую несдержанность, жестокость, бессилие и невоспитанность, свидетельствуя о меркантильности брачных отношений. Он создает впечатление необратимости события и рухнувших надежд. Употребление в главном предложении существительного *le malheur* в противоположность тому, что женитьба должна приносить *le bonheur*, усиливает эффект отчаяния отца Шарля, уже выраженный в тексте существительным *son exaspération*. Его отношения с невесткой приобретают особую негативную эмоциональную окраску, выявляющую его низкую человеческую сущность, и заставляют читателя по-новому взглянуть на его образ и на брак Элоизы и Шарля. Итак, эмотивная информация придает особенную значимость и ценность эмоциональной картине описываемой ситуации, которая «рисуется» с помощью комбинации верbalных и невербальных средств на стыке нескольких формирующих пластов – культуры, сознания и языка.

Как показывают результаты нашего исследования, роман Г. Флобера располагает обширной гаммой телодвижений, в которых скрыта значительная эмоциональная информация, отражающая отношение человека к всевозможным явлениям бытия, включая прежде всего, социальные и семейные отношения в обществе, мотивированные нередко культурой чувств персонажей. Наблюдения за жестовой кинесикой в романе Г. Флобера дают ценный материал о художественном методе кодирования информации писателем, его индивидуальности и мастерстве, что позволяет выявить соотношение компонентов интенсивности, эмоциональности, образности в составе эстетической оценки языка тела. Наши данные подтверждают, что информативность, скрытая в телодвижениях, вступает в романе писателя-реалиста в сложные взаимоотношения

ния с идеей произведения, с системой образов, характеров, авторскими воззрениями, помогая глубже осознать мировидение писателя и представить читателю атмосферу общественной и культурной жизни XIX века.

Исследование информативности и значимости этнокультурных элементов, этнографизмов в современном художественном тексте представляется необходимым, поскольку, выступая в качестве единицы художественного мира, они функционируют в тексте по закону приращения смысла. Изучая информативность фольклорных элементов, В.Е. Хализев отмечает, что «в произведениях преломляется также национально-специфическое, ритуально-обрядовая сторона жизни, её этикетность и церемониальность» [12]. Так, французская современная писательница А. Гавальда в романе «Ян» использует этнокультурные элементы арабского происхождения, связанные с мусульманским культом:

- *Bas... Peut-être... Peut-être oui, peut-être non. Inch'Allah... Le Ciel dira... Pauvre Allah songe-je...* [17, с. 339].

Обогащением информативности художественного произведения за счет свободного включения этнокультурного арабского материала *Inch'Allah, Allah* в качестве равноправного и естественного элемента в художественную систему французского текста преследуются четкие концептуально-идейные цели, которые призваны как можно более полно отобразить толерантность современного французского общества, меняющийся этнопсихологический тип французского народа под воздействием идей глобализации и миграции народов в XXI веке и формирующуюся этнокультурную общность народов современной Франции.

Ее роман насыщен английской лексикой, свидетельствующей о быстрых темпах глобализации в европейском обществе. Встречается даже русский этнокультурный компонент: *Quand William Morris, le big boss, vit la Minor pour la première fois, il fut horrifié... c'était selon lui the enemy of every truly creative man, le grand ennemi...* [17, с. 349]. *Il était rond, rond comme un petit bouchon, ou comme Michka le petit ours...* [17, с. 362].

Этнокультурный компонент, включаемый писательницей в художественный текст, предлагает читателям интеграцию в современное мировое цивилизационное пространство и новый взгляд на социум. Мы его считаем необходимым инструментом гармонизации межэтнических отношений на современном этапе развития нашей цивилизации.

Изучение идиостиля различных писателей подтверждает, что часто в небольшой микроконтекст автор вкладывает объемную семантическую информацию благодаря тонко продуманной организации отношений между определяемыми и определениями, а синтаксис расставляет только акценты. Эта информация имеет особенную значимость и ценность для создания художественных образов персонажей, в которой нередко цветовой эпитет используется не только в прямом значении, но и переносном, становясь знаком персонажа. Рассмотрим информативность эпитетов в романе Колетт «Неприкаянная».

...Faut-il éléver la voix et jeter à cette figure anguleuse, toute en os, barrée d'une moustache noire, les mots que... [14, с. 58]. В данном эпизоде автор описывает портрет Максима, ворвавшегося за кулисы к Рене, артистке мюзикхола, которая замечает лишь его костлявое лицо и черные усы. Прилагательное *anguleuse*, стоящее в постпозиции, конкретизируется за счет обособления *toute en os*, что усиливает значение прилагательного *anguleuse*. Употребление прилагательного *noire* в сочетании с именем суще-

ствительным *moustache* и причастием *barrée* придает уже известным качествам лица «угловатость и костлявость» новое качество – «геометричность» и «наглядность». Наложение смыслов, их взаимодействие способствуют созданию, особых маркеров персонажа. Так, прилагательное *noir* (черный) станет на протяжении романа постоянным маркером образа Максима, знаком его неудачи, т. е. средством как сообщения, так и изображения. Анализ текста показывает, что колорема *черный* сопровождает Максима по всему роману: у него черные костюмы, перчатки, ботинки, волосы, глаза и т. д. И это не просто цвет, это символ «невезения, неудачи», которые всегда с ним. Следующий пример служит подтверждением этого предположения: *Ce n'est pas Brague, ce n'est pas la vieille habilleuse, c'est un inconnu, grand, sec, noir* [14, с. 58].

Читатель видит ситуацию внимательными глазами Рене, красивой артистки кабаре, героини романа, которая пытается распознать незванного посетителя ее уборной. Таким образом возникает тема *свой/чужой* за счет информативности и повтора синтаксической конструкции *ce n'est pas* и использования существительного *inconnu* (неизвестный). В отрицательных выделительных грамматических конструкциях перечисляются те персоны (*Brague, la vieille habilleuse*), которые постоянно присутствуют здесь, в кабаре, среди которых проходит основная жизнь Рене. Контекст организуется по принципу кинематографического монтажа, информативные детали ритмично накладываются одна за другой, создавая целостность образа и указывая направление потока сознания героини. В построении предложения чувствуются мелодия, особый ритм. Штрихи портрета накладываются точными мазками. Эпитеты *grand, sec, noir* следуют один за другим, они неоднородны по смыслу, но именно из этих прилагательных рождается образ Максима. Можно утверждать, что описание связано не столько с грамматическими средствами, которые являются вторичными факторами, сколько с взаимоотношениями персонажа с окружающим миром, конструирующими целостность и смысл текста. На протяжении всего повествования Максим остается только незнакомцем – *высоким, сухим и черным*, где прилагательное *noir* следует понимать как знак «неудачливости» героя. Лексика взаимодействует с ритмикой контекста, причем ритмика строится на коротких прилагательных-определениях, являющихся дополнительными в создании образа Максима – аристократа по рождению и призванию. И какая же он пара для Рене – акробатки, артистки из дешевого кафе-шантана? С самого начала этот роман обречен на неудачу.

Итак, результаты исследования свидетельствуют, что языковой конструкт представляется сложным текстовым построением, включающим структуры аффективного синтаксиса, эмоциональные, этнокультурные компоненты, колоративы, кинесику, которые увеличивают объем его информативности в разных степенях и качестве и позволяют французскому писателю моделировать реальный мир в образную художественную систему в соответствии с его мировоззрением и разнообразными способами порождения художественной мысли. Обладая определенным набором различной информативности, языковой конструкт как единица поэтического образа мира осуществляет сложное взаимодействие между языком, литературой и действительностью, формирует целостность и идеально-художественное единство текста, определяя своеобразие и неповторимость языковой организации художественного произведения.

Литература

1. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. – Ростов н/Д, 1993.

2. Болотов В.И. Эмоциональность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности. Основы эмотивной стилистики текста. – Ташкент: Фан, 1981.
3. Исхакова З.З. Эмотивно-диктическая константа в семиосфере. – М.: Флинта, Наука, 2014.
4. Исхакова З.З., Журавлева М.В., Гюльбякова Л.К. Эмотивные коды в произведении Ф.М. Достоевского «Игрок» // Язык и текст langpsy.ru. 2016. Т. 3, № 3. – Режим доступа: http://psyjournals.ru/langpsy/2016/n3/Iskhakova_Gyulbyakova_Zhuravleva.shtml.
5. Ковалева И.Б. Коммуникативные жесты, выполненные рукой (на материале художественных текстов В.М. Шукшина // Вестник ВЭГУ. 2012. № 1. – С. 115–118.
6. Коростова С.В. Микрополя эмотивности: языковые проекции в русском художественном тексте // Русистика. 2018. Т. 16, № 4. – С. 412–427. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mikropolya-emotivnosti-yazykovye-proektsii-v-russkom-hudozhestvennom-tekste> (дата обращения: 19.05.2022).
7. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. – М., 2004.
8. Ленько Г.Н. Уровни анализа текстовой эмотивности (на примере текстов художественного стиля) // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2014. № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/urovni-analiza-tekstovoy-emotivnosti-na-primerre-tekstov-hudozhestvennogo-stilya> (дата обращения: 19.05.2022).
9. Макаенко Г.Н. Функционирование осложненного предложения в публицистическом тексте: информационно-дискурсивный подход; автореф. дис. докт. филол. наук. – Ростов н/Д: РГУ, 2004.
10. Мехеда М.И. О некоторых параметрах информативности субстандартных лексических единиц (на материале русского и английского языков) // Вестник Томского государственного университета. Сер.: Филология. 2014. № 2 (28).
11. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Советский писатель, 1986.
12. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999.
13. Danes Fr. Cognition and Emotion in the Discourse Interaction: A Preliminary Survey of the Field. – Berlin: XIV International Congress of Linguists Organized under Auspices of CIPL, 1987. – 448 p. – (Preprints / the Plenary Session Papers, XIV International Congress of Linguists Organized under Auspices of CIPL; Berlin, 10–15 August 1987).
14. Colette. La vagabonde. – М.: Radouga, 1983. – Pp. 31–247.
15. Coulanges G. Les blés deviennent paille. – Editions France. Loisirs. Presses de la Cité, 1999. – 299 p.
16. Flaubert G. Madame Bovary. – М.: Edition du progress, 1974. – 500 p.
17. Gavalda A. Yanne. Des vies en mieux // Le Dilettante. 2014. – 442 p.

Поступила в редакцию 6 июня 2022 г.

UDC 811.111'23

DOI: 10.21779/2542-0313-2022-37-3-85–93

On the Informativeness of Linguistic Constructs in the Structure of the Generation of Artistic Meanings in the French Literature

L.G. Alakhverdieva, G.O. Iran-Pur-Zeinalova, S.I. Alisultanova

*Dagestan State University; Russia, Republic of Dagestan, 367000, Makhachkala,
M. Gadzhiev st., 43a; breslau47@mail.ru, nazik2000@inbox.ru, Iunbreakable@mail.ru*

Recently, the problem of the informativeness of linguistic units has attracted the attention of linguists and philologists in connection with the research of the mechanism of generation of the artistic concept of the world. The article aims to find out the degree of informativeness of language constructs depending on the author's vision, understanding and evaluation of the surrounding world and its processes, to explore ways of transforming the linguistic worldview into an artistic concept of life. The incompleteness of modern poetological research complicates the problem of searching for common elements in various artistic systems, does not allow to scientifically substantiate the nature of the poetic message, based, as is known, on the transition from sign to image and from image to meaning. The authors proceed from the fact that a literary text represents a kind of reflection of reality, being. Its linguistic organization, multidimensionality and ambiguity depend on the author's goals and his attitude to social values. The content integrity of the work, being the embodiment of verbal and nonverbal linguistic means, is organized into a semantic unity due to the interaction of the main semantic components of language constructs with formal structures, which is specifically illustrated in the article by examples from the French literature. The authors come to the conclusion that the mechanism of meaning generation can be considered as the transformation of deep components of linguistic constructs into superficial ones, which makes the smallest details of literary communication artistically significant.

Keywords: *coding, decoding, language construct, meaning generation, degree of informativeness, verbal and nonverbal means.*

Received 6 June 2022