

му, формировать, создавать, делать), являющееся “внутренней формой” слова информация, вскрывает суть информационной деятельности человека, прежде всего включающей определенные, связанные с языковыми выражениями операции по обработке, реинтерпретации и трансформации концептов и в целом концептуальных схем как структур знаний и представлений человека о мире.

### **Библиографический список**

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
2. Выготский Л.С. Из неизданных материалов Л.С. Выготского // Психология грамматики. – М., 1968. С. 178-196.
3. Кубрякова Е.С. Размышления о судьбах когнитивной лингвистики на рубеже веков // Вопросы филологии. 2001. № 1 (7). С. 28-34.
4. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1996.
5. Лебедев М.В. Стабильность языкового значения. – М.: “Эдиториал УРСС”, 1998.
6. Леонтьев А.А. Язык и речевая деятельность в общей и педагогической психологии: Избранные психологические труды. – М.: Московский психолого-социальный институт, Воронеж: НПО “МОДЭК”, 2001.
7. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. – М.: Высш. шк., 1988.
8. Портнов А.Н. Сознание, личность, язык в философии Э. Левинаса // Философия языка и семиотика. – Иваново, 1995. С. 71-82.
9. Лотвина Э.А. Некоторые концептуальные дополнения к исследованиям проблемы значения // Философия языка и семиотика. – Иваново, 1995. С. 53-62.
10. Эко У. Семиотика и философия языка // Проблемы общего языкознания. Вып. 1: Языковой знак. Сознание. Познание: Хрестоматия / Под редакцией А.Б. Михалева – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2002. С. 17-56.

**А.Ф. Гершанова**

## **МЕТАЯЗЫКОВАЯ ФУНКЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ СИГНАЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ**

*Московский государственный открытый педагогический университет  
им. Шолохова, Стерлитамакский филиал*

Многогранность и разноплановость художественного текста и постоянный рост научных знаний определяют новые позиции в исследованиях, составляющих основу лингвистики текста, направленных в сферу коммуникативных начал. В процессе восприятия художественный текст оказывается погруженным в ситуацию реального общения,

при этом происходит не просто акт декодирования информации, направляемой адресантом адресату, “здесь имеет место сложное взаимодействие субъективностей продуциента и реципиента, обусловленное, в конечном итоге, общественно-историческими причинами” [Богин 1982: 5]. Конкретный текст, созданный конкретным автором, обретает “себя” (как художественное произведение) в процессе восприятия и понимания читателями, т.е. в процессе лингвокреативного осмысления содержания текста как некоего события. Происходит своеобразное “погружение в жизнь” текста, понимание и интерпретация смысла которого приводит к моделированию виртуального текста (того, который в последствии закрепится в культурной памяти) [Алефиренко 2002: 104].

Когнитивная обработка информации, исходящей от всех участников коммуникативно-прагматической ситуации (внеязыковой действительности; намерений, установок и понимания автора и читателя; семантики языковых единиц и т.п.), сообщает порождаемому (виртуальному) тексту определенную лингвокультурную ценность (хронотопного и аксиологического характера), обеспечивая ему место в межтекстовом культурном пространстве. В процессе воспроизведения, понимания художественного текста читатель, несомненно, привносит нечто свое субъективное в его смысл, что и находит отражение в интерпретации. Безусловно и то, что авторская интенция, заложенная в тексте и вербализирующая концептуально значимую для писателя информацию, регулирует “предел числу степеней свободы” в понимании текста, и “этот предел и есть объективный смысл текста” [Леонтьев 1997: 142]. Происходящее «восстановление содержания в процессе понимания, превращается в созидание его и, следовательно, становится особой работой с содержанием, чаще всего преобразованием его из одного вида в другой. <...>

Как показывают многочисленные исследования, понимание очень редко восстанавливает именно тот смысл и то содержание, которые закладывались в текст его создателями» [Щедровицкий 1995: 483], причем “полное совпадение «субъективностей» автора и реципиента невозможно” [Гудков 2003: 241]. Смысл текста, формирующийся в сознании читателя, на наш взгляд, есть уже другой текст, отличающийся от реального факта действительности тем, что содержит в себе некие привнесенные читателем смыслы в процессе понимания.

В процессе взаимодействия автора и читателя в свои права вступает художественный дискурс. Термин “дискурс”, широко используемый в зарубежной и отечественной лингвистике так же, как и термин “текст”, понимается неоднозначно. Диапазон понимания и определения понятия “дискурс” настолько широк, что возникает ощущение или его исключительной формальности, или его функционального тождества понятию “речь”, в сосюрвовском понима-

нии. А в более поздних работах подобное отождествление приобретает психолингвистический смысл: дискурс – текущая речевая деятельность [Алефиренко 2002: 100]. “Изучению дискурса посвящено множество исследований, авторы которых трактуют это явление в столь различных научных системах, что само понятие «дискурс» стало шире понятия «язык»” [Карасик 2004: 227].

В своей работе мы не ставим своей целью рассмотрение и анализ всех имеющихся аспектов понимания дискурса и потому в качестве исходного определения изберем то, которое более соответствует, на наш взгляд, представлению о художественном дискурсе. Таким образом, дискурс – 1) коммуникативное событие (сплав языковой формы, знаний и коммуникативно-прагматической ситуации); 2) образуя своеобразное семантическое единство, дискурс предстает как лингвокультурологическое образование; 3) в отличие от речевых актов и текста в его традиционном толковании (последовательной цепочки высказываний), дискурс следует рассматривать как социальную деятельность, в рамках которой ведущую роль играют когнитивные образования, фокусирующие в себе различные аспекты внутреннего мира языковой личности; 4) преломляя и интерпретируя поступающую в языковое сознание информацию, дискурс становится своеобразным смыслогенерирующим и миропорождающим “устройством”, экзегетическим “текстом” культуры, ментальным фрагментом “возможного мира” (возможного положения дел, возможного развития событий) [Бабушкин 2001: 6], пространством творческого порождения и восприятия художественных текстов, “освобождение человека от детерминизма природы и себе подобных, речевое лицедейство, опрокидывание устоявшихся стереотипов восприятия и поведения” [Карасик 2004: 231].

Художественный дискурс, концентрируясь вокруг художественного текста, позволяет читателю привлекать дополнительные смыслы, посредством установления различных связей внутри текста – анафорических, семантических (типа синонимических и антонимических), референциальных отношений (выявление в тексте событий, персонажей, предметов, имеющих отношение к реальной жизни создателя художественного мира), функциональной перспективы (темы произведения, обращения к ней другими писателями, выявление межтекстовых связей) и т.п.; “погружать” новую информацию в тему дискурса [Демьянков 2002: 32-33]. В ходе интерпретации читатель стремится воссоздать картину мира автора (мысленный мир), репрезентацией которой является художественный текст. При этом мысленный мир включает также домысливаемые интерпретатором (с его неповторимым жизненным опытом) детали и оценки. “Этим-то обстоятельством и пользуется автор дискурса, навязывая свое мнение

адресату. Ведь пытаюсь понять дискурс, интерпретатор хотя бы на миг переселяется в чужой мысленный мир. <...> Расплывчатая семантика языка способствует гибкому внедрению в чужое сознание: новый взгляд модифицируется (это своеобразная мимикрия) под влиянием системы устоявшихся мнений интерпретатора, а заодно и меняет эту систему” [Демьянков 2002: там же]. Таким образом осуществляется процесс создания идеального адресата, или идеального читателя. Этот “идеальный адресат дискурса” отличен от конкретного “воспринимающего речью”. “Идеальный адресат, — говорит П. Серио, — может быть определен как тот, кто принимает все пресуппозиции каждой фразы, что позволяет дискурсу осуществиться; при этом дискурс-монолог приобретает форму псевдо-диалога с идеальным адресатом, в котором (диалоге) адресат учитывает все пресуппозиции. В самом деле, отрицать пресуппозиции было бы равносильно отрицанию правил игры и тем самым отрицанию за говорящим-докладчиком его права на место оратора, которое он занимает” [Цит. по: Степанов 1995: 42].

Поиск и создание собственного идеального читателя — это одна из центральных проблем писателей неклассических произведений. Именно к нему, избранному, явно и неявно обращаются в своих произведениях авторы модернистских и постмодернистских текстов (см. рассуждения В.Набокова о читателе в романе «Дар»). Создание идеального читателя регулируется интенционально заложенной в языке текста «интерпретационной программой» автора, которая позволяет оставаться читателю в рамках, в пределе объективного смысла. Реализация данной программы осуществляется посредством актуализации ключевых сигналов, их повторов в тексте в виде языковых знаков, играющих в понимании и истолковании цельного текста решающую роль. Таким образом, основная функция ключевых сигналов — создание метаязыка писателя и идеального читателя. В сущности, в этом и заключается стратегия деятельности писателя, созданная на основе замысла произведения, учета его гипотетического получателя (читателя) и цели, которую предполагает достичь автор. Чтобы стратегия автору удалась, используются различные художественные приемы.

В качестве иллюстрации рассмотрим репрезентации ключевых сигналов автора в тексте романа В.В.Набокова “Дар”. Выбор материала обусловлен результатами проведенных исследований ранее (см.: Гершанова 2003), а также тем, что в этом романе автор превосходит себя в проведении разнообразных испытаний, своеобразных лабораторных анализов возможностей слов, в семиотическом плане реализующих авторское видение мира. “Щедрый вообще, в «Даре» Сирион как бы решил проявить совершенную расточительность. Иногда в одну

фразу он вкладывает столько разнообразного материала, сколько другому, более экономному или менее одаренному писателю хватило бы на целый рассказ. Впрочем, эту замечательную (может быть, самую замечательную) сторону сирийского дарования вряд ли способен по достоинству оценить «широкий читатель» и даже «широкий писатель» нашего времени» [Ходасевич 1988: 195 – 198].

Приоритетными средствами репрезентации художественной картины мира являются метафора, аллитерация (для Набокова в аллитерации важна не интонационная значимость, а дополнительная к основной содержательная), аллюзия, реминисценции. Они позволяют вывести знания о субъективно – модальных смыслах, с которыми связана эмоциональная тональность в романе. Метафоре в языке Набокова отводится роль эмоционально-оценочного репрезентатора авторского позиции: “*тупой взгляд груди*”, “*опущенные ресницы улицы*”, “*господин с волчьим оскалом*”, “*лжескитайское лицо окурка*”, “упоительная белизна облака”, “*фиолетовая ржавчина анютиных глазок*”, “*ослепительное белое небо*”, “*прерывистый треск валика*”, “*пара очаровательных шелковых ног*”. Аллюзии и реминисценции, обычно отсылающие читателя к пушкинским произведениям, выполняют функцию расширения семантики текста, а также подключения “пушкинского кода” к коду набоковскому. Стремясь зафиксировать как можно больше отличительного, а значит, бросающегося в глаза, ненормативного, В.В. Набоков использует приемы, несводимые к стандартной семантики: прагматические аномалии, каламбуры, анаграммы, параграммы, игра “в нарушение семантических и прагматических канонов”, которая имеет своей целью “вникнуть в природу самого канона, а через него в природу вещей” [Арутюнова 1999: 82]: “призрак без имени и без среды”; “*угрюмый кондуктор с загнанными глазами и пластырем на пальце, вечно мучительно ищущий равновесия и прохода среди судорожных толчков вагона и скотской тесноты стоящих, внешне казался, если не человеком, то хоть бедным родственником человека*”; “метафизические монстры”; “*деревья в саду изображали собственные призраки*”. Это своеобразная игра писателя с читателем на предмет овладения и понимания общего языка.

Таким образом, стратегия В.В. Набокова репрезентируется семантическими, стилистическими, синтаксическими и др. языковыми средствами, в которых части целого соединяются по принципу смещенности, или диффузности. Помимо многочисленных метафор, аллюзий и реминисценций автор использует особые словообразовательные модели, прибегает к нарушению семантической и синтаксической сочетаемости и т.п. Он медленно “погружает” читателя в свой метаязык, формируя идеального собеседника, т.е. такого получателя, который выступает в художественном дискурсе на правах со-творца,

что и является одним из непрременных условий идеального восприятия постмодернистского текста. Именно такому читателю в полной мере открывается объективный смысл художественного текста, а виртуальный текст, возникающий в процессе читательского восприятия и интерпретации, максимально совпадает с авторским.

### **Библиографический список**

- Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М.: Academia, 2002.
- Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Наука, 1999.
- Бабушкин А.П. "Возможные миры" в семантическом пространстве языка. Воронеж, 2001.
- Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Калинин, 1982.
- Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М.: ИТДГК "Гнозис", 2003.
- Демьянков В.З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. М.: ИНИОН РАН, 2002. № 3.
- Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004.
- Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – М.: Смысл, 1997.
- Шедровицкий Г.П. Избранные труды. М., 1995.
- Набоков В. В. Собрание сочинений в 4 томах. Т.3. – М.: "Правда", 1990.
- Степанов Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – С. 35–72.
- Ходасевич В. Ф. О Сирине // "Октябрь". 1988. № 6.
- Гершанова А.Ф. Концепты «рай» и «ад» в языковой картине мира В.В. Набокова (по роману "Дар"). Автореферат дисс. ... канд. филолог. наук. Уфа, 2003.

**З.К. Беданкова**

## **ПРОЦЕССЫ ДЕРИВАЦИИ В РЕКЛАМНОМ ТЕКСТЕ: КТЕМАТОНИМЫ И ИХ ПРОИЗВОДНЫЕ**

*Адыгейский государственный университет*

“О вкусах не спорят”... Всем хорошо известно это выражение, но к тому, что мы наблюдаем в современной рекламной индустрии, мало кто может оставаться равнодушным. Язык рекламного текста отражает практически все динамичные процессы, происходящие в лексике, словообразовании и синтаксисе современного языка, совмещающая как позитивные, так и негативные проявления. Тем не менее мы рассматриваем их как языковые факты, требующие анализа и оценки.