

приятие информации. На этапе коммуникации в сфере искусства, когда актуализируется вербальный тип рассматриваемого дискурса, зритель/критик, пытаясь понять посыл автора произведения искусства, интерпретирует его посредством языковых знаков (текста), «домысливая» то, что намеревался выразить мастер, то есть адресант в лице критика/зрителя/художника отправляет декодированную информацию (текст) адресату, в качестве которого выступает читатель, вербально воздействуя на его психическое и эмоциональное состояние. Коммуникация здесь погружается в пространство лингвосомиотики.

КИНОДИСКУРС

Кинодискурс – комплексный лингвосомиотический коммуникативный феномен культуры, относящийся к цивилизационным ценностям, накапливаемым человечеством с конца XIX – начала XX столетий по сегодняшний день. Более того, векторно его развитие направлено в далекое будущее в связи с безостановочным развитием информационных технологий (цифровые мультимедийные средства визуализации информации, искусства в том числе) и нарастающей виртуализацией существования Homo sapiens.

Семиотичность и креолизационность данного типа дискурса подчеркивается в большом количестве лингвистических исследований данного феномена, правда, не всегда так, А.И. Казакова понимает кинодискурс весьма обобщенно, как «... кинотекст, а также как сам кинофильм, интерпретация фильма кинозрителями и тот смысл, что вложили в него создатели кинофильма, режиссеры и сценаристы» [Казакова, 2014]; в этом определении семиотические характеристики автором никак не высвечены или «спрятаны» в глубине довольно поверхностной и малолингвистичной дефиниции. Для А.Н. Зарецкой кинодискурс, напротив, феномен сугубой лингвосомиотики – это «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, такими как креолизованное обра-

Литература:

1. Булатова А.П. Концептуализация знания в искусствоведческом дискурсе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1999. № 4. С. 34–49.
2. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2003.
3. Жаркова У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 33 (248). Филология. Искусствоведение. Вып. 60. С. 49–52.
4. Фадеева Г.М. Искусствоведческий дискурс с позиции концепции М. Юнга // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Выпуск 6 (639). Языкознание. Москва, ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2012.

зование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем). К экстралингвистическим факторам относятся разнообразные культурно-исторические фоновые знания адресата, экстралингвистический контекст – обстановка, время и место, к которым относится фильм, различные невербальные средства: рисунки, жесты, мимика, которые важны при создании и восприятии кинофильма» [Зарецкая, 2010].

Очень подробно исследован кинодискурс И.Н. Лавриненко: исследователь дает развернутое определение явлению и характеризует кинодискурс как «... поликодовое когнитивно-коммуникативное образование, сочетание различных семиотических единиц в их неразрывном единстве, которое характеризуется связностью, цельностью, завершенностью, адресатностью. Кинодискурс выражается при помощи вербальных, невербальных (в том числе кинематографических) знаков в соответствии с замыслом коллективного автора и структурируется средствами мены коммуникативных ролей; он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Лавриненко, 2012]. Обратим внимание на введение в исследовательское поле метадискурсивной категории мены коммуникатив-

ных ролей как системы стратегий, тактик и приемов, которая «... контролирует процесс диалогического общения с помощью вербальных и/или невербальных средств взятия, сохранения или передачи одному из участников интеракции права на речевой вклад, указывая на точку потенциального перехода или точку релевантного перехода. Структурно регулятивная метадискурсивная природа этой системы проявляется в ее сопутствующем характере относительно иных дискурсивных категорий и наличии специализированных тактик и приемов мены ролей» [Лавриненко, 2012].

К и н о д и с к у р с п о н и м а е т с я С.С. Назмутдиновой как «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности», а так же как «... форма вербально-иконического поведения, соотносимая с определенной ситуацией, культурой, временем, пространством и обладающую основными функциями, присущими языку, – информативной, коммуникативной, регулятивной, художественно-эстетической» [Назмутдинова, 2008]. В приведенном определении вводятся понятия адресата и адресанта (агента и клиента дискурса); кроме того, оно ценно тем, что помимо семиотичности феномена в дефиниции высвечены его прагма-когнитивный и поведенческий аспекты.

Кинодискурс (кинотекст в терминологии Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой) – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Слышкин, Ефремова, 2004]. Эти исследователи, во-первых, обратили внимание на его кодированную природу, а, во-вторых, предложили лингвосомиотическую классификацию кинотекстов, согласно которой дифференциация

кинотекстов определяется на невербальном уровне доминированием индексальных или иконических знаков, а на вербальном – речевым стилем. Также они выделяют художественный (игровой) и документальный (неигровой) кинотекст и классифицируют кинодискурс по жанрам.

К единицам кинодискурса относят разные сущности: так, кинематографисты оперируют термином *кадр* (ср. теорию монтажа С.М. Эйзенштейна, согласно которой целое в кино получается путем сопоставления кадров при монтаже, и каждый кадр должен нести в себе какой-то элемент общей темы, которая «пронизывает» их все). С. Уорт предлагает различать операторский кадр (*кадема*), образующийся в результате непрерывного действия киноаппарата с момента начала съемки до ее окончания, и монтажный кадр (*эдема*) – та часть кадемы, которая реально используется в фильме [Уорт, 1984]. Ю.М. Лотман сравнивает кадр со словом в его функции по отношению к целому. Несмотря на то, что он может быть разложен на более мелкие детали, и можно также рассматривать более крупный отрезок – последовательность кадров (как и в естественном языке есть более мелкие и более крупные чем слово единицы смысла), все же кадр является основным, хоть и не единственным носителем значений киноязыка. Особенностью кадра является то, что он не статический, как фотография или картина; он допускает в своих пределах движение, т.е. кадр – явление динамическое [Лотман 1973]. Ю.Г. Цивьян полагает, что единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров, которую автор называет базовой цепочкой, или синтагмой кинотекста. Под *ядерным кадром* Ю.Г. Цивьян понимает непрерывный сегмент кинотекста, в котором выделяются два элемента: «предмет» съемки (персонаж и пр.) и «пространство», в котором находится или по отношению к которому движется этот предмет. Сообщение кинотекста может быть выявлено только лишь при рассмотрении как минимум двух ядерных кадров [Цивьян, 1984].

К. Метц рассматривает *план* как минимальную единицу кино [Метц, 1993/1994]. П.П. Пазолини использует термин *образ-знак* [Пазолини, 1984]. Ж. Делёз выделяет *образ-движение* как первое измерение семиотики кино и из образа-движения выводит шесть типов образов: образ-перцепция, образ-эмоция, образ-импульс, образ-действие,

образ-рефлексия и образ-отношение [Делёз, 2004]. У. Эко считает, что минимальной единицей кинематографического кода является *иконический знак*, однако, не как объект, представляющий реальность, так как в фильмах объекты в кадре часто приобретают смысл только благодаря накапливающемуся в ходе повествования ожиданию увидеть что-то определенное – это и заставляет зрителя узнать в объекте то, что в отдельно взятом кадре было бы не узнано [Эко www].

Наиболее полную характеристику кинодискурса как знаковой системы дает С.С. Зайченко. Приведем ниже ее постулаты.

1. Кинодискурс относится одновременно к оптическим (воспринимаемым зрением) и слуховым (воспринимаемым слухом) знаковым системам.

2. Кинодискурс является небиологической (культурной) естественной семиотикой, возникновение которой не является спланированным или организованным.

3. Кинодискурс относится к сложным многоуровневым семиотикам. Он имеет подсистемы знаков, которые образуют определенную иерархию. Знаки в такой семиотике комбинируются по определенным правилам, и меняя порядок расположения одного знака мы меняем значение всей комбинации знаков.

4. Кинодискурс – это открытая семиотика, которая обладает способностью взаимодействовать с окружающей средой.

5. В зависимости от подхода к исследованию, единицами кинодискурса могут считаться минимальные недискретные единицы изображения; крупные отрезки (кадр, план), которые помимо визуального компонента включают в себя движение, звук и пр.; цепочки кадров.

6. Кинодискурс – это поликодовая семиотика, которая опирается на несколько кодов, функционирующих внутри каждой образующей системы. Существуют также коды, которые управляют сочетанием разных семиотических систем в кинофильме и работают на их стыке.

7. К семиотическим функциям кинодискурса относят передачу актуальной информации, передачу прошлого опыта, участие в продуцировании нового знания, регулятивную функцию, эмотивную функцию, эстетическую функцию, метаязыковую и фатическую функции [Зайченко, 2011].

С точки зрения художественного аспекта лингвокультурологии кинодискурс представляет собой также и коммуникативное пространство культуры, которое подразумевает наличие *интеракции персонажей* (протагониста и героев на ролях второго плана, участников эпизодов), различных *процессов* (например, сюжетной линии, трансформации судеб героев, документированных событий в случае документального жанра), *жанровой эмотивности* и *эмоциогенности* (драма, комедия, трагедия, триллер и т.п.), художественного *хронотопа* в виде временной перспективы и ретроспективы (футурологический фильм, историческая драма) и локализации событий – как вымышленных, так и реально существующих (инопланетное бытие и события заброшенного Богом тexasского городка).

Кинодискурс рефлектирует также этнокультурные специфические особенности как создателей самого кинофильма, так и *хабитата* вкупе с социокультурной средой их художественных созданий.

Наконец, кинодискурс содержит концепты, на базе которых формируется отчетливая ценностная составляющая *мессиджа* режиссера, оператора и сценариста – мастеров образа и слова в одном лице. Их формированию способствует также образное мировидение художников кинокартины – генерального и его помощников (декораторы и художники по костюмам, гриму и т.п.).

Литература:

1. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратов. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
2. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 4 (11). Тамбов: Грамота, 2011. С. 82–86
3. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Челябинск, 2010. 22 с.
4. Казакова А.И. Особенности формирования фразеологической семантики в дискурсивном пространстве отечественного киноискусства. Дисс. канд. филол. наук. Астрахань, 2014. 231 с.
5. Лавриненко И.Н. Критерии классификации кинодискурса. – Вестник Харьковского национального университета. – Дискурсология: семантика и прагматика. № 1003, 2012. С. 41–44.
6. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетике. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
7. Метц К. Кино: язык или речь? / пер. с фр. М.Б. Ямпольский // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 1993/1994. № 20. С. 54–90.

8. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса). Автореф. дисс. канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 18 с.

9. Пазолини П.П. Поэтическое кино / пер. с ит. Н. Нусинова // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 45–66.

10. Слышкин Г.Г. Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.

11. Уорт С. Разработка семиотики кино / пер. с англ.

Н. Разлогова // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 134–175.

12. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам: ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1984. Вып. XVII. С. 109–121.

13. Эко У. О членениях кинематографического кода [Электронный ресурс]: URL: <http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html> (дата обращения: 19.07.2015).

МИЛИТАРНЫЙ (ВОЕННЫЙ) ДИСКУРС

Милитарный (военный) дискурс представляет собой «... особый вид речевой организации картины мира военнослужащих, обладающий такими свойствами, как соотнесенность с речевой военной ситуацией, окружающей обстановкой военной сферы; специфической военной хронотопностью; интенциональностью; целостностью используемых речевых элементов; связностью; военно-фактологической информативностью; процессуальностью; интертекстуальностью; авторитетностью военно-теоретических и военно-исторических источников; антропоцентричностью военной картины мира; способностью к взаимодействию с другими дискурсами институционального типа» (А.В. Уланов). Институциональный военный дискурс рефлектирует «... структурные особенности армии как социального института и характеризуется специфической «милитарной» коммуникацией, склонностью к постоянной динамике; гендероцентрическим (маскулинным) характером; усиленной хронотопностью, тенденцией к регионализации (закрепленностью за отдельной территорией), с одной стороны, универсальностью (по отношению ко всему государству) – с другой; тесной взаимосвязью с определенными типами институционального дискурса (деловым, политическим, учебным, техническим, экономическим), отражающими ситуации соприкосновения военной сферы и других сфер жизнедеятельности военнослужащих; усиленной иерархичностью и номенклатурностью в языковом выражении» (А.В. Уланов).

Военный дискурс – «особо регламентированное институциональное речеобразование, характерное для ВС в совокупности всех комму-

никативных реализаций и в единстве с социокультурными, прагматическими, психологическими факторами, т.е. с теми факторами, которые перманентно влияют на его вербализацию и восприятие в рамках института Вооруженных Сил» (Ю.Н. Сдобнова). Исследователи отмечают такие особенности военного или милитарного дискурса, как его межвременной актуальный характер (речь военнослужащих имела место во все времена, в каждый период она обладала свойственной тому времени колоритом); его ярко выраженная маскулинность семантики (служба в армии и участие в боевых действиях считалось проявлением мужественности); его тесная связь с другими, смежными видами дискурса (военно-политическим, военно-патриотическим, с теми видами дискурса, с которым военный дискурс связан на лингвистическом уровне (метафорическими моделями, метафоризацией – например, спортивный дискурс).

Как это ни прискорбно, но сегодняшние лингвокультуры существуют в рамках когнитивно освоенной дуалистической милитаристской модели бытия: пребывание в постоянной борьбе, противопоставленной кратковременному мирному (невоенному, неконфликтному) состоянию, активизирует такую потребность человека, как стремление обладать ценностями или их репрезентантами путем захвата и завоевания, что соответственно отражается как в собственно захватнической интенции, так и в интенции отобразить ее языковыми средствами. Так мир отражается языком человека-воина, и соответственно даже сугубо «гражданская» – «цивильная» концептосфера приобретает милитаристский характер и стано-