

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 // Стреление 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 // Стреление 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-

вится дуалистически оппозиционной, разделяя бытие на «свое / чужое», а коммуникантов внутри всеобщего бытия на «своих» и «чужих». Воистину, до сих пор актуально высказывание Марка Аврелия – «Vivere militare est» («Жить – значит воевать»)! Как представляется, справедлива точка зрения А.Г. Максапетяна по поводу того, что «военный язык как ключевой моделирующий язык для воинов, изначальными пользователями которого они являются (язык воина), и дуально-антагонистическая милитаристская модель, как базовая модель Мира для воинов, изначальными носителями которой они являются (модель воина), во многом обуславливают как преимущественную или приоритетную жизненную идеологию и стратегию воина в целом, т.е. соответствующий тип мышления и поведения вообще, так и уже вполне реальное поведение воина в иных, невоенных, ситуациях, вплоть до практического применения собственного военного опыта в других мирах, в том числе – в сфере межлических отношений...» (А.Г. Максапетян). Иными словами, военный смотрит на мир глазами военного и номинирует мир милитаристскими языковыми средствами, экстраполируя свой специфический военный дискурс на дискурс общечеловеческий, внося дух борьбы в жизнь и в общение, вовлекая в коммуникацию концепт «война».

Концепт «война» является одним из важнейших элементов лингвокультуры человечества именно в силу своей тотальной операбельности: конфликтность бытия предопределяет конфликтность коммуникации, поскольку человек всегда считает необходимым и оправданным стремление реализовать свои потребности за счет своего социального окружения, за счет среды обитания и, соответственно, вступает в конфликт со средой. Биологическое противостояние живых существ оборачивается противостоянием социальным в рамках оппозиции «свой – чужой», что немедленно сказывается на коммуникативном пространстве, создаваемом человеком. Так уж парадоксально устроено бытие, что даже потребность в мире реализуется через войну и соответственно отражается в «мирном» дискурсе – ср. например, такие метафорические фигуры, как «борьба за мир»,

«трудовые битвы», «битва за урожай», «бороться за жизнь», «бороться за демократию», «трудовые подвиги», «трудовые победы», «борьба со стихией» и т.п. Концепт «война» реализуется в эстетически структурированном лингвосемиотическом пространстве и имеет давнюю презентационную (эстетическую) историю. Армейская среда «наиболее богата эстетически проработанными знаками с жестко закрепленными значениями» (А. Левинсон). Военная геральдика, знаки различия, знамена, ордена и прочее предназначены внешним наблюдателям (считается, что противнику, но практически, конечно – «своим» штатским); существует также ряд относящихся к военному обиходу утилитарных, незнаковых предметов, которые, тем не менее, становятся знаками и символами. Таких символов немало пришло из прошлого, а в современности ими бывают силуэты знаменитых кораблей, популярные марки военных автомобилей и т.п. Отметим один из объектов с уникальной семиотической биографией – автомат Калашникова. Ему даже довелось присутствовать в качестве элемента в гербе одной из африканских стран. Известный своими характерными очертаниями сотням миллионов людей, он не только метка распространения «советского влияния», но знак массовой культуры для маркирования принадлежности к общностям и людям определенного склада. Часть объектов является «интимно-военными», т.е. их не наблюдает ничей взгляд извне. Таковы технические устройства, документы, помещения и пр., специально охраняемые военной тайной. Но есть и не секретные объекты, которые, тем не менее, скрыты от посторонних. Таковы многие военные машины и приборы, но также и детали обмундирования, предметы военного быта. Они все значимым образом отличаются от своих «штатских» аналогов (если таковые есть), и эта значимость адресована не штатским людям как таковым, а тому, что осталось от штатских в душах кадровых военных и проходящих срочную службу.

Эвфемизация типична для данного типа дискурса: она является одним из способов номинации кодовых названий военных операций, вследствие того, что основной задачей при названии военных действий является полная

конфиденциальность. Военно-политический эвфемизм составляет сегодня языковую основу такого дискурса: это касается любой лингвокультуры нашего времени. Сами военные действия именуются не иначе, как «кампания», «операция», «конфликт», «зачистка» и т.п. Можно смело говорить о внезапной языковой революции в Вооруженных Силах СССР и России в середине 90-х гг. уже ушедшего в историю XX в. Из нашего военного лексикона незаметно ушли простые и ясные понятия – *рассечь, окружить, разгромить, истребить, принудить к безоговорочной капитуляции*. Взамен появились и пустили прочные корни обтекаемо-округлые «маниловские» словосочетания: *пресечение любого вооруженного насилия, прекращение войны на возможно более ранней стадии и восстановление справедливого и прочного мира, создание предпосылок для урегулирования конфликта путем переговоров на приемлемых условиях, локализовать, нейтрализовать, стабилизировать* и, наконец, *вытеснить*.

Важным свойством военного или милитарного дискурса является то, что он драматургичен по своей сути: театральность изначально присутствует в нем как основополагающий элемент феномена войны и всего ее лингвосемиотического пространства. Не случайна и показательна стертая метафора «театр военных действий»: всякая война имеет своих сценаристов и режиссеров (штаб), ведущих актеров (генералитет, офицерский состав), массовку (действующая армия, солдаты, матросы), реквизит (форма, вооружение),

службы обеспечения спектакля (изготовители вооружений, униформы, символов и артефактов противоборствующих сторон – знамена, знаки отличия), музыкального сопровождения (военный оркестр), службы рекламы (военная пропаганда), театральных критиков (военные аналитики и военные корреспонденты) и даже заказчиков и спонсоров, в роли которых выступают государственная власть и сочувственно настроенный к ней бизнес. Аналогия с театром может быть усмотрена даже в наличии собственных средств освещения событий (ср. издание «Театральная жизнь», «Театральное обозрение» – «Военное обозрение», «Soldiers of Fortune», информационные передачи о театре на телевидении – телеобозрение «Военный магазин», «Защита отечества», и т.п.). Иными словами, военный конфликт обретает культурную форму, которая закрепляется в сознании масс путем ее многократного и подробного трансформирования через средства масс-медиа.

**Литература:**

1. Левинсон А. Об эстетике насилия: армия и общество в СССР / России за последние 10 лет // Неприкосновенный запас. 1999. № 2 (4). С. 34–52.
2. Максапетян А.Г. Язык и метафизика. Мир и языки его описания. Монография. Ереван, 2001. Электронная версия <http://www.philosophy.ru>.
3. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса: монография. М.: Гнозис, 2007. 407 с.
4. Сдобнова Ю.Н. Лингвистическое отображение современных социальных тенденций в институциональном дискурсе вооруженных сил Франции. Дисс. канд. филол. наук. М., 2014. 218 с.
5. Уланов А.В. Русский военный дискурс XIX – начала XX века: структура, специфика, эволюция. Дисс. доктора филол. наук. Омск, 2014. 494 с.

## НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Человек разумный (Homo sapiens), он же Человек говорящий (Homo loquens) никогда не прекратит экспериментировать со своими языковыми способностями: лингвистическая креативность как его онтологическое свойство в крови человечества как биологического вида. Пытаясь заглянуть в будущее как можно дальше, мы пытаемся представить его как можно более четко, при этом апплицируем к этому будущему свой рациональный – сегодняшний

или вчерашний – опыт. Фантазируя, мы формируем особый язык и особый дискурс, который принято именовать *научно-фантастическим дискурсом*.

Научно-фантастический (НФ) дискурс есть не что иное как особый тип художественно-литературного дискурса, доминирующая черта которого – репрезентация фантастической реальности в целях адекватной передачи этоса, логоса и пафоса литературной личности для