

Зайченко Светлана Сергеевна

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИНОДИСКУРСА КАК ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ

В статье рассматривается кинодискурс с точки зрения его семиотической организации: приводится классификация типов знаков кинодискурса, описывается его уровневое строение, особенности кодировки и другие семиотические свойства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2011/4/20.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 4 (11). С. 82-86. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2011/4/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 81

В статье рассматривается кинодискурс с точки зрения его семиотической организации: приводится классификация типов знаков кинодискурса, описывается его уровневое строение, особенности кодировки и другие семиотические свойства.

Ключевые слова и фразы: кинодискурс; семиотическая система; лингвистические и нелингвистические знаки; уровневое строение; кинематографические коды; функции семиотической системы.

Светлана Сергеевна Зайченко

Кафедра английского языка

Челябинский государственный университет

sveta_zajchenko@list.ru

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИНОДИСКУРСА КАК ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ[®]

Одно из направлений киноведения - семиотика кино - рассматривает кинематограф как специфическую знаковую систему или совокупность знаковых систем. В рамках семиотического подхода изучается и описывается механизм воздействия кино на зрителя с учетом всевозможных деталей, на которые он обращает внимание во время демонстрации фильма. Киносемиотика строится на основе структурной лингвистики, поэтики, этнологии, и используется как последовательный подход к описанию языковых, изобразительных и других компонентов кино.

Кинодискурс как семиотическая система характеризуется **знаковой неоднородностью**. Знаки кинодискурса можно разделить на *лингвистические* и *нелингвистические*. В каждой группе далее выделяют *иконы*, *индексы* и *символы*. Последнее разделение основано на классификации, предложенной Ч. Пирсом в рамках логической концепции, где одним из оснований для дифференциации знаков является их отношение к объекту (т.е. соотношение означающего и означаемого). Иконы - это знаки, отношение к объекту которых основано на общности какого-то качества; отношение к объекту знаков-индексов состоит из соответствий факту; символы же имеют характер предписания [9, с. 57-60].

Языковая составляющая кинодискурса в основном представлена знаками-символами, которые могут быть письменными (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма - плакат, название улицы, письмо и т.д.) и устными (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и пр.) [10, с. 18]. Индексы и иконические знаки в языке немногочисленны, однако и те и другие используются в кино. К знакам-индексам естественного языка относят интонацию, междометия и шифтеры, к иконическим знакам - звукоподражание и др. [6, с. 140, 146].

Неязыковая составляющая кинодискурса в большей мере представлена иконическими и индексальными знаками, которые также могут быть визуальными и звуковыми. Звуковую часть (естественные шумы, технические шумы и музыку), а также эпизоды документального кино внутри художественного фильма можно отнести к индексальным знакам. Визуальная часть представлена видеорядом - изображения людей, животных, предметов и пр., осуществляющих последовательность движений - перемещения, жесты, мимику и т.п. - все это иконические и индексальные знаки кинофильма [10, с. 19]. Некоторые изображения в кинодискурсе выступают в роли знаков-символов, так как они приобрели символический характер в ходе развития кинематографа (календарь - символ времени и пр.). О символических изображениях в кино пишут Р. Барт, Ж. Митри, П. П. Пазолини и др., а также о знаках-символах в семиотике искусств в целом - Н. Б. Мечковская.

Кинодискурс является ярким примером **синтеза разных типов знаков**. Знаковая неоднородность была характерна даже для немого кино, где использовались титры и устное сопровождение специальных комментаторов [6]. Кроме того, немое кино «говорило» с помощью жестикуляции и мимики героя, выражая без вербального языка то, что могло быть выражено с его помощью. Появившись, диалог в фильме не всегда гармонично сочетался с изображением и музыкой, и лишь со временем кино изменилось так, чтобы текст согласовался с фильмом в целом. В более поздних фильмах вербальный компонент занимает огромное место, и мера участия текста и изображения равна: текст несет в себе изображение, а изображение превращается в текст [5].

Такое использование знаков вопреки их основным свойствам часто применяется в искусстве для достижения большей выразительности. Так, поэзия и проза с помощью условных знаков стремятся создать образы, в то время как изобразительное искусство с помощью иконических знаков стремится к повествованию с использованием принципов построения текста [4]. Однако смысл иконического знака не всегда отчетлив, и даже будучи узнаваемым, он скорее выражает общее, чем единичное. Поэтому в большинстве случаев иконический знак сопровождается закреплением в словесном тексте [16]. Кроме того, в изобразительном сообщении коды автора и зрителя могут существенно отличаться, поэтому повествовательный (языковой) пласт, основанный на едином языковом коде, необходим в любом фильме, за редким исключением, когда кодировка изображения автора и зрителя совпадают, или автору удастся попасть в такие части зрительного мышления, которые являются общими для значительной части человечества [12].

Уровневое строение кинодискурса разными авторами понимается по-разному. Знаки кинодискурса относятся к категории сложных знаков, т.е. они образуются в результате соединения простых знаков, при этом из соединения возникает не «сумма значений», а качественно новое значение. Сложные знаки «первого порядка» соединяются в более сложные знаки «второго порядка», которые в свою очередь образуют еще более сложные знаки «третьего порядка» и т.д. [6, с. 176]. Такие «порядки» и образуют уровни строения кинодискурса.

Вопрос о том, что является единицей кинодискурса (сложным знаком многоуровневого порядка, обладающим самостоятельным значением) является дискуссионным. Многие авторы оперируют термином *кадр*. С. М. Эйзенштейн при разработке своей широко известной теории монтажа писал о том, что целое в кино получается путем сопоставления кадров при монтаже. При этом каждый кадр должен нести в себе какой-то элемент общей темы, которая «пронизывает» их все [14, с. 158-159]. С. Уорт указывает на то, что кадр можно достаточно точно описать и оперировать им разнообразным контролируемым образом. Автор также 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 [11, с. 150-151]. 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 [4, с. 36-37]. Ю. Г. Цивьян считает, 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 [13, с. 109-111].

Существуют другие подходы к вопросу о членении кинематографической цепи. К. Метц предлагает рассматривать *план* как минимальную единицу кино [5]. П. П. Пазолини использует термин *образ-знак* [8]. 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* [2]. У. Эко считает, что минимальной единицей кинематографического кода является *иконический знак*. Однако, это не может быть объект, представляющий реальность, потому что 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 [16].

Очевидно, что с точки зрения своей структуры, кинодискурс является одной из самых сложных семиотических систем. Принимая во внимание вышесказанное, можно упрощенно представить строение кинодискурса как последовательность кадров, каждый из которых является сложным знаком многоуровневого порядка (вертикальное членение), и как последовательность лингвистических и нелингвистических знаков, составляющих каждый кадр (горизонтальное членение).

Семиотические системы, которые образуют кинодискурс, помимо своих знаков обладают и своими правилами их сочетания - **кодами**. С этой точки зрения кинодискурс - это поликодовая семиотика, которая опирается на несколько кодов, функционирующих внутри каждой системы. Можно также говорить о кодах, которые управляют сочетанием разных семиотических систем в кинодискурсе. В современных работах по семиотике кино к числу *кинематографических кодов* относят монтаж, ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство. Любой из перечисленных кодов может быть элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана информация [10].

Интересны представления о кинематографическом коде в ранних исследованиях. Так, Р. Барт отрицает существование кода в киносемиологии, полагая, что кино стремится создать полную имитацию означаемого. Он сравнивает современный ему кинематограф и китайский театр, в котором существует целая грамматика выражения чувств. Так, чтобы обозначить плач, актер театра сжимает пальцами краешек манжеты, подносит его к глазам и наклоняет голову; в кинематографе же чтобы обозначить плач надо плакать [1].

П. П. Пазолини предлагает рассматривать кинематографический код как код с двойным членением, введенным А. Мартине для описания словесного языка: *кинемами* П. П. Пазолини называет минимальные единицы кино, которые образуют *кадры* - сочетание нескольких кинем, также как в языке фонемы образуют мономемы [Цит. по: 16].

К. Метц не считает возможным найти в кино нечто соответствующее единицам первого и второго членения исходя из того, что второе членение реализуется на уровне означаемого, а не означающего, что предполагает достаточное расстояние между «содержанием» и «выражением». В кинематографе между значением и знаком нет ощутимой дистанции: означаемое - это изображение, означаемое - то, что изображено [5].

О трех уровнях кинематографического кода пишут С. М. Эйзенштейн, У. Эко, Ж. Делёз и др. С. М. Эйзенштейн описывает определенную последовательность, в которой изображения приобретают значение: при монтаже кадры сопоставляются, и это сопоставление не является их суммой, а скорее может быть названо производением, которое рождает «некое третье». Каждый кадр несет в себе элемент общей темы, которая объединяет их. Именно из этих «третьих элементов» образуется кинематографический смысл фильма. Монтаж при этом представляет собой синтетический способ производства значения [14].

У. Эко описывает кинематографический код как пример кода с тройным членением, в котором на минимальном уровне выделяются *иконические знаки*, на втором уровне - *иконические синтагмы* и на третьем - *фотограмма*, которая состоит из знаков, но однажды возникнув, уже не может быть разложена на знаки как составляющие. Иконические коды являются слабыми кодами - в них трудно отделить смысловозначительные признаки от меняющихся факультативных вариантов [16]. Такие коды могут даже иметь временный характер. Не исключено, что код, который едва образовался, может быть изменен [15]. Помимо собственно иконических кодов У. Эко выделяет коды восприятия, коды узнавания, коды передачи, коды тональные, коды вкуса, коды риторические, коды стилистические и коды подсознательного [Там же].

Ж. Делез также говорит о том, что целое в кино не является результатом сложения; знаки *образа-времени* не редуцируются к *образу-движению*, но имеют определенные отношения с ними. Синтез *образов-движений* опирается на внутренние свойства каждого образа, так как каждый *образ-движение* выражает изменяющееся целое, в зависимости от объектов, между которыми возникает движение. Следовательно, план можно считать потенциальным монтажом, а *образ-движение* - ячейкой времени. С этой точки зрения время зависит от движения и принадлежит ему, его можно определить как «количество движения». Монтаж, таким образом, будет количественным отношением, изменяющимся в зависимости от внутреннего характера движений, рассматриваемых в каждом образе, в каждом плане [2].

Согласимся, без кодировки кино бы лишь передавало информацию о предметах, которые находятся в поле зрения камеры. В результате функционирования и взаимодействия кодов в кинодискурсе знаки разных уровней приобретают особые связи, развивают особое коннотативное и/или символическое значение. Кодировка является ключом, с помощью которого зритель понимает, где именно ему следует искать содержание изображения, и какие именно связи являются существенными в каждом конкретном случае [12].

Все культурные семиотики естественного происхождения, к которым относится и кинематограф, обладают **способностью изменяться**, включая в себя новые знаки в процессе функционирования. Их называют **«открытыми семиотиками»**, и эта открытость связана со способностью взаимодействовать с окружающей средой [6, с. 202-203]. «Открытость» семиотики кино связана прежде всего с бесконечным количеством изображений (иконических знаков) и их сочетаний. Изображение, пишет Ж. Митри, не обладает «прозрачностью смысла», и его роль не сводится к выражению всегда одного и того же смысла. Смысл изображений зависит от бесконечного количества разнообразных по форме и по содержанию комбинаций [7, с. 41-42].

В работах по семиотике кино можно найти попытки авторов описать систему *кинознаков*. Р. Барт выделяет два «концентрических кольца» кинознаков, первое из которых - ядро - состоит из знаков, в которых связь означаемого и означающего очень близка, а второе - периферийная область - состоит из «расслаивающихся» знаков, где аналогия между означаемым и означающим является далекой и неожиданной. Эстетическая ценность фильма, таким образом, зависит от дистанции, которую автор сумел выдержать между формой и содержанием знака, не выходя при этом за границы понимания [1].

Точка зрения Е. Б. Ивановой перекликается с представлениями предыдущего автора. Е. Б. Иванова пишет о том, что независимо от того, что мы понимаем под единицами кинодискурса (кинотекста), их можно разделить на используемые автором в соответствии с кинематографической традицией и изобретенные им самим. Киноязык отдельного автора не может состоять исключительно из неологизмов, так как новое осознается только по контрасту с уже знакомым, принятым [3].

П. П. Пазолини описывает систему кинознаков в сравнении с системой языковых знаков. Каждая знаковая система собрана и замкнута в словаре. Функция писателя состоит в том, чтобы выбирать из этого словаря слова и использовать их особым образом, как по отношению к историческому, так и по отношению к непосредственному значению слова. В результате возникает прибавка к значению слова. В будущем, случаи особого употребления слова будут прибавкой ко всему корпусу слов. Таким образом, поиск выразительности и писательская находка - это прибавка исторической контекстуальности, т.е. реальности, к языку. И вся деятельность сводится лишь к повторному производству значения знака. Деятельность автора фильма сложнее, так как словаря образов не существует. Его можно представить бесконечным, как, например, может быть бесконечным словарь возможных слов. Автор кино берет *образы-знаки* из хаоса, делает их доступным для восприятия и как бы заносит их в словарь значимых *образов-знаков*, а уже затем выполняет ту операцию, которую выполняет писатель - придает знакам индивидуальные, экспрессивные черты. Таким образом, деятельность писателя - это чисто художественное творчество, а деятельность автора фильма - творчество сначала лингвистическое, а уже потом - художественное [8].

Словарь, в который кино-автор заносит *образы-знаки* во время создания фильма, недостаточен, чтобы создать для них историческую основу, значимую для всех и в данный конкретный момент, и в дальнейшем. Это связано с тем, что предмет, который становится кинообразом, обладает такими свойствами, как единообразие и детерминированность и, в отличие от языкового знака, который сложился в результате истории, *образ-знак* был только что вычленен из хаоса вещей. Однако предметы, используемые кино-автором, значимы по своей природе и являются символическими знаками. Кино-автор выбирает ряд предметов в качестве синтагм, которые «обладая историей историко-грамматической, выдуманной в данный конкретный момент, <...> обладают в то же время и протограмматической историей, уже достаточно долгой и насыщенной событиями» [Там же].

Еще раз отметим, что за время становления и развития кинематографа некоторые изображения стали символическими, и их использование в киноповествовании всегда вызывает определенные устоявшиеся коннотации. Это говорит о том, что иконические знаки приобретают условный характер и переходят в категорию

знаков-символов, что, в свою очередь, делает возможным их фиксирование и создание некоего словаря кинознаков. О том, что кинематограф, не имея «словаря знаков», не может называться «языком», а скорее является речью, пишут Ж. Митри, С. Уорт, К. Метц и др., однако те же авторы указывают на молодость кинематографа по сравнению с естественными языками и на вероятность становления языка кино в дальнейшем. Некоторые исследователи доказательно иллюстрируют необходимость изучения и знания «языка кино», полагая, что зритель, который не владеет им, может столкнуться с «видимостью понимания там, где подлинного понимания нет» [4, с. 6-7].

Кинодискурс можно охарактеризовать с точки зрения **функций**, которые он выполняет, будучи семиотической системой. Эти функции включают в себя передачу актуальной информации, передачу прошлого опыта, участие в продуцировании нового знания, регулятивную функцию, эмотивную функцию, эстетическую функцию, и в меньшей степени - метаязыковую и фатическую функции [6, с. 231]. Особенно значимой является эстетическая функция, которая связана с вниманием к «сообщению ради самого сообщения», т.е. скорее к форме выражения содержания, а не к самому содержанию. Эстетический момент проявляется в эмоционально-чувственной оценке сообщения с точки зрения его «красоты». Наиболее сложные эстетические переживания мы получаем при восприятии сложных знаковых произведений, таких как фильм, живописное полотно и пр. [6].

Таким образом, можно выделить следующие особенности кинодискурса как знаковой системы.

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 (У. Эко); крупные отрезки (кадр, план), которые помимо визуального компонента включают в себя движение, звук и пр. (С. М. Эйзенштейн, Ю. М. Лотман, К. Метц и др.); цепочки кадров (Ю. Г. Цивьян).

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.

В заключение отметим, что большая часть работ по семиотике кино в основном сосредоточена на описании визуальных аспектов: проблемы членения изображения и выявления его минимальной недискретной единицы, вопрос о кинематографическом/иконическом коде, знаковые характеристики изображения, особенности взаимодействия иконических знаков с другими знаками и др., причем существующие точки зрения разнообразны и четкой концепции структуры кинодискурса как знаковой системы нет.

Список литературы

1. **Барт Р.** Система моды: статьи по семиотике культуры / пер. с фр. С. Н. Зенкин. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. **Делёз Ж.** Кино / пер. с фр. Б. Скуратов. М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
3. **Иванова Е. Б.** Интертекстуальные связи в художественных фильмах: дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 177 с.
4. **Лотман Ю. М.** Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
5. **Метц К.** Кино: язык или речь? / пер. с фр. М. Б. Ямпольский // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 1993/1994. № 20. С. 54-90.
6. **Мечковская Н. Б.** Семиотика: Язык. Природа. Культура: курс лекций. М.: Академия, 2004. 432 с.
7. **Митри Ж.** Визуальные структуры и семиология фильма / пер. с фр. М. Б. Ямпольский // Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984. С. 33-44.
8. **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.
9. **Пирс Ч.** Начала прагматизма / пер. с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетей, 2000. 352 с.
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. **Филиппов С.** Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал. 2001. № 54. С. 245-280.

13. 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.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 567 с.
15. Эко У. О членениях кинематографического кода [Электронный ресурс]: URL: <http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html> (дата обращения: 19.06.2011).
16. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. с ит. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.

SOME FEATURES OF FILM DISCOURSE AS SIGN SYSTEM

Svetlana Sergeevna Zaichenko
Department of English Language
Chelyabinsk State University
sveta_zajchenko@list.ru

The author discusses film discourse in terms of its semiotic organization: presents the classification of film discourse signs types, describes its level structure, encoding features and other semiotic properties.

Key words and phrases: film discourse; semiotic system; linguistic and non-linguistic signs; level structure; cinematographic codes; semiotic system functions.

УДК 81'27

В статье рассматриваются социальные нормы, связанные с возрастной стратификацией общества, которые находят воплощение в языке в качестве определенных регулятивов поведения. Особое внимание в статье уделяется этнокультурной специфике концептов, которые содержат нормативные представления о возрасте в сопоставляемых лингвокультурах.

Ключевые слова и фразы: лингвокультурные концепты; возрастная стратификация; концепты-регулятивы; прецедентные тексты; нормы; ценности; оценка.

Ирина Анатольевна Калужная, к. филол. н.
Кафедра филологии
Волгоградский государственный университет
kalyirina@yandex.ru

РЕГУЛЯТИВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОНЦЕПТОВ ВОЗРАСТА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)[©]

В современной науке о языке активно разрабатывается лингвистическая теория концептов. Сегодня учеными выделяются два направления в исследовании концептов: лингвокогнитивное (Е. С. Кубрякова, И. А. Стернин) и лингвокультурологическое (С. Г. Воркачев, В. И. Карасик, Н. А. Красавский). Первое направление ставит своей целью изучить способы языковой объективации концептов, в рамках второго направления внимание ученых направлено на выявление этнокультурной или социально-групповой специфики тех или иных культурных смыслов. В современной лингвоконцептологии существует множество дефиниций концептов. Одно из наиболее удачных, на наш взгляд, определений *лингвокультурного концепта* принадлежит В. И. Карасику: «Концепт представляет собой квант переживаемого знания, соединяющий в себе индивидуально-личностные и культурно-групповые смыслы и включающий понятийное, образное и ценностное измерения» [7, с. 149-150].

Среди лингвокультурных концептов можно выделить регулятивы поведения, т.е. некие установки и характеристики, отражающие нормы и ценности, присущие той или иной лингвокультуре [2]. Они разнообразны, так как описывают разные ситуации и реалии человеческого бытия. Концепты-регулятивы в концентрированном виде содержат оценочный кодекс той или иной лингвокультуры. Они в своем системном выражении объясняют культурные доминанты поведения, например, созерцательность и приоритет морали в русской культуре либо агентивность и приоритет права в англоязычном мире [6, с. 98]. Классификация регулятивов может строиться по различным основаниям. Так, В. И. Карасик выделяет общечеловеческие, этнокультурные, социально - групповые и индивидуальные регулятивы поведения. В основе данной классификации регулятивов лежит следующий признак: соотношение индивидуальных и коллективных норм [7, с. 188].

Нормативно-предписательный характер имеют в обществе и возрастные представления. Это означает, что к человеку, достигшему определенного возраста, в социуме предъявляются определенные требования, от него ожидают соответствия неким *нормам*. Соответствие данным нормам формирует представление че-