



Лингвокогнитивные особенности кинодискурса (на материале англоязычных диалогов подростков)

Наталя Н. Кислицына^{a, @, ID1}; Анна Г. Службина^{a, ID2}

^a Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, 295007, Россия, г. Симферополь, пр-т акад. Вернадского, 4

@ nkislitsyn@rambler.ru

ID1 <http://orcid.org/0000-0001-7360-5770>

ID2 <http://orcid.org/0000-0003-0656-3640>

Поступила в редакцию 02.03.2019. Принята к печати 30.04.2019.

Аннотация: Целью исследования является выявление лингвокогнитивных особенностей дискурса подростков, зафиксированного в виде киноскрипта. Актуальность обусловлена тем, что речь детей представляет собой самодостаточный объект лингвистических исследований в аспекте когнитивно-дискурсивной парадигмы, т. к. позволяет проследить особенности мыслительных процессов и формирование особых структур знания, а также специфику коммуникативных актов и реализацию дискурсивных стилей подростков. Основным методологическим приемом, используемым в работе, является мультидисциплинарный критический дискурс-анализ, ставящий своей целью изучение не только лингвистических особенностей, но и идеологических, социокультурных и когнитивных, латентно воплощенных в кинотексте. В качестве материала исследования были использованы англоязычные диалоги подростков – главных героев телесериала «Очень странные дела» (в оригинале *Stranger Things*), снятого в 2016 г. Тексты диалогов рассматриваются как единицы, репрезентирующие соответствующий фрагмент кинодискурса, т. е. формально зафиксированное общение. Проведенное исследование показало, что зафиксированные в виде текста диалоги подростков, определяемые в работе как киноскрипты, адекватно отражают возможные ситуации общения и служат репрезентативным источником потенциальных коммуникативных ситуаций. Анализ лингвокогнитивных особенностей дискурса подростков на материале сериала *Stranger Things* позволил установить специфику регуляторной функции отбора подростками языковых единиц в зависимости от конситуации общения и факторов, влияющих на окончательный выбор, особенности формирования миропонимания и мировосприятия, а также некоторые причины искажения когнитивной реальности. Междисциплинарный характер исследования обуславливает востребованность результатов работы в сфере лингвистики, социолингвистики, когнитивной лингвистики и других гуманитарных наук.

Ключевые слова: кинотекст, кинодиалог, киноскрипт, дискурс-анализ, подростковый дискурс, когнитивное искажение

Для цитирования: Кислицына Н. Н., Службина А. Г. Лингвокогнитивные особенности кинодискурса (на материале англоязычных диалогов подростков) // Вестник Кемеровского государственного университета. 2019. Т. 21. № 2. С. 513–520. DOI: <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2019-21-2-513-520>

Введение

Критический анализ дискурса является своеобразным продуктом развития современных коммуникативных технологий и сопутствующих им методико-терминологических баз, используемых для изучения и описания языка и речи. Дискурс, зафиксированный в кинофильмах, позволяет многократно воспроизводить его, изучая вербальную и невербальную составляющие, а талант режиссёров и их стремление как можно более правдоподобно воссоздать изображаемую реальность, сымитировать общение людей делает кинодискурс надежным и репрезентативным источником языкового материала. Более того, в зависимости

от того, насколько точно актёру удалось воссоздать тот или иной образ, воплотить представление масс об определенном субъекте или адекватности коммуникативной ситуации, определяется его статус в профессиональной гильдии. Иногда происходит реверсивный процесс: талантливый артист настолько тонко чувствует воссоздаваемый на экране образ, что уже его высказывания идут в народ и активно функционируют во всех слоях общества, влияя на миропонимание и мировосприятие членов лингвосоциума.

Целью исследования является выявление лингвокогнитивных особенностей дискурса подростков, зафиксированного в виде киноскрипта. В качестве материала

исследования были использованы англоязычные диалоги главных героев телесериала «Очень странные дела» (в оригинале *Stranger Things*), снятого братьями Мэттом и Россом Даффер в 2016 г. для стримминговой сети *Netflix*¹.

Теоретической основой исследования послужили работы Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой [1], Т. А. Винниковой [2], Е. Б. Ивановой (анализ кинотекста) [3]; А. Н. Зарецкой (реализация подтекста в кинодискурсе) [4]; Е. А. Колодиной [5], В. Е. Горшковой [6], S. Kozloff (статус кинодиалога) [7]; Ю. М. Лотмана (проблемы киноэстетики) [8]. Кроме того, были приняты во внимание результаты работ Ю. Г. Цивьян [9], посвященные исследованию феномена диалога в кинодискурсе, С. С. Назмутдиновой [10], освещающие вопросы сопоставительного и переводоведческого характера, возникающие при работе с кинодискурсом, С. С. Зайченко [11], рассматривающие проблематику соотношения кинофильма и кинодискурса, М. А. Самковой [12] о разграничении понятий *кинотекст* и *кинодискурс*, И. Н. Лавриненко [13] о классификации кинодискурса, а также Е. М. Люльчевой [14] о лингвистических и экстралингвистических аспектах изучения кинодискурса.

Актуальность исследования обусловлена тем, что речь детей представляет собой «самоценный лингвистический объект, противопоставляемый не виртуальной системе языка, а массиву реальных языковых сообщений, воспринимаемых ребенком. Такой подход может приоткрыть завесу не только на не постигнутые еще механизмы усвоения речи ребенком, но и на то, как устроен реальный язык вообще и как он работает как коммуникативная система» [15, с. 90], что соответствует когнитивно-дискурсивному подходу, которого придерживаются авторы данной работы.

Методы и материалы

Предварим изложение нашего исследования рядом важных теоретических положений, которые позволят последовательно и логично представить его результаты.

Основным методологическим приемом, используемым в работе, является мультидисциплинарный критический дискурс-анализ, представленный в работах Teun A. van Dijk, R. Wodak and M. Meyer, N. Fairclough, J. Gee, ставящий своей целью исследование не только лингвистических особенностей, но и идеологических, социокультурных и когнитивных, латентно воплощенных в кинотексте [16–19].

В современном отечественном языкознании, как уже отмечалось выше, существуют работы, направленные на изучение различных сторон дискурса, реализуемого в рамках кино, поэтому изначально представляется важным

определить содержание понятия *кинодискурс*. Одна из убедительных трактовок кинодискурса сформулирована в работе А. Н. Зарецкой, автор воспринимает кинодискурс как «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами» [4, с. 7].

В свою очередь Т. В. Духовная выделяет следующие структурные компоненты кинодискурса: кинотекст, дискурс кинофильма, кинодиалог, киноречь и субтитры [20, с. 47–48].

Таким образом, при всем многообразии подходов существующие на сегодняшний день определения кинодискурса совпадают в том, что «описывают его как сложное, гетерогенное, многоаспектное образование, которое имеет расширенную структуру» [20, с. 29]. Лингвисты, изучающие проблемы кинодискурса, говорят в первую очередь о его взаимосвязи со следующими понятиями: *кинообраз*, *киносценарий*, *кинотекст*, *киноречь* и *кинодиалог*, подчеркивая при этом, что все еще не существует окончательного определения и списка составляющих компонентов этого «разнородного образования» [20, с. 30], что обуславливает актуальность данной работы.

В аспекте проводимого исследования особое значение приобретает понятие кинотекст. Ю. А. Нелюбина утверждает, что «именно в кинотексте сходятся все уровни анализа кинематографического произведения» [21, с. 28]. Ю. М. Лотман определяет кинотекст как «осмысленную последовательность цепочки различных кадров» [8, с. 49]. Несколько отличается подход Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой, которые трактуют понятие *кинотекст* как созданное коллективным автором и записанное на материальном носителе сообщение, которое отличается целостностью и завершенностью, а также передается посредством вербальных и невербальных знаков и воспринимается зрителем в аудиовизуальной форме [1, с. 29–37]. Польский лингвист M. Dynel трактует понятие *кинотекст* как речь актеров вместе с невербальной коммуникацией, которая может быть определена как в широком, так и в узком смыслах. «*Film discourse is here viewed as conflating monologues, dialogues, i. e. dyadic interactions and polylogues i. e. exchanges, held by more than two participants similar to those found in everyday talk*» [22, р. 42]. Кроме того, ряд ученых включают в понятие *кинотекст* более узкое понятие – *кинодиалог*, под которым, S. Kozloff, например понимает «совокупность всех разговорных линий фильма» [7, р. 18–39], а В. Е. Горшкова –

¹ Очень странные дела (ориг. *Stranger Things*): детективный триллер Мэтта и Росса Даффер. 2016. Режим доступа: <https://old123movies.com/series/stranger-things/>

DOI: 10.21603/2078-8975-2019-21-2-513-520

«вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным рядом в общем дискурсе фильма» [6, с. 77].

Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова выделяют в кинотексте «две семиотические системы: лингвистическую и нелингвистическую», которые, по мнению авторов, «оперируют различного рода знаками». Лингвистическая система представлена письменной и устной составляющими, которые выражены словами естественного языка, а нелингвистическая составляющая представлена знаками-индексами и знаками-иконами [1, с. 21–22]. На основании определений Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой, схематическое изображение иерархии взаимоотношений компонентов кинодискурса представлено на рис. 1.

Исходя из определения Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой, речь киногероев относится к устной составляющей. В аспекте нашего исследования объектом изучения является речь киногероев, зафиксированная в письменной форме, т. е. текст или, как еще принято называть такой вид фиксации звучащей речи, тейпскрипт (*tapescript*) или *киноскрипт* кинофильма. Представляется, что последний термин более точно передает суть природы языкового материала, с которым работают авторы данной статьи: зафиксированная в письменной форме речь киногероев, сопровождаемая видеорядом. Именно этот термин будет использоваться в данной работе в качестве ключевого. Следует подчеркнуть,

что в английском языке существует термин *video script*, используемый профессиональными видеографами (*professional videographers*) или блоггерами (*bloggers*) для обозначения процесса, предваряющего съемку видео. *Video script* обычно представляет собой проектный документ с описанием цели съемки, уточнением целевой аудитории, определением основной темы и т. д. Иной термин из этого же терминологического ряда – *movie script* – включает в свое содержание как диалоги героев кинофильма, так и описание их эмоционального состояния, обстановки, времени и места съемки. В какой-то степени *movie script* по структуре напоминает драматургическое произведение, написанное для последующего сценического представления. В нашей работе термин киноскрипт (намеренно пишем данное слово слитно) – это зафиксированная постфактум речь киногероев.

Так как чаще всего киноскрипт кинофильма представляется в форме диалога или монолога (размышления героя, поток сознания), то схематически мы изобразим наше видение соотношения данных компонентов в одном слоте как киноскрипт монолога или диалога на рис. 2.

Трактовка кинодиалога или киномонолога, зафиксированных в виде киноскрипта, как составляющих кинотекста дает нам возможность детально изучить лингвистическую и когнитивную составляющие кинодискурса.



Рис. 1. Иерархия взаимоотношений компонентов кинодискурса
Fig. 1 Hierarchy of the relationships of the film discourse components



Рис. 2. Значимость понятия киноскрипта в структуре кинодискурса
 Fig. 2. Significance of the filmscript concept in a film discourse structure

Наряду с кинодиалогом и прочими разновидностями кинотекста стоит отдельно выделить субтитры. «В отечественной лингвистике субтитры остаются самым малоисследованным письменным источником киноречи» [23, с. 65]. В данном исследовании субтитры будут использованы в качестве опорного материала при подготовке киноскрипта.

Другим важным элементом кинодискурса является кинообраз, трактуемый В. П. Конечкой как «недискретная единица», обладающая определенной структурой и не имеющая аналога в вербальной коммуникации. Назначение кинообраза, по мнению В. П. Конечкой заключается в передаче «в обобщенно-образной форме смысловой и оценочной информации о персонажах, их взаимоотношениях, о времени и идеях, об обществе и социальных ценностях» [24, с. 93]. Именно эти характеристики кинообраза важны для выявления когнитивной составляющей кинодискурса.

В качестве материала исследования в работе используются диалоги подростков – главных героев, звучащие в киносерiale «Очень странные дела» (*Stranger Things*). Сериаал представляет собой гибридный жанр, объединяющий драму, фэнтези, ужасы и детектив. Действие сериала происходит в 1983 г. в штате Индиана, где из секретной правительственной лаборатории сбегает девочка, наделенная сверхъестественными силами; в то же время в небольшом городке недалеко от лаборатории таинственно пропадает мальчик. Полиция, семья ребенка и его друзья начинают поисковую операцию и вскоре понимают, что имеют дело с монстрами и чудовищами, созданными в лаборатории.

Тексты диалогов рассматриваются нами как единицы, репрезентирующие соответствующий фрагмент кинодискурса, т. е. формально зафиксированное общение. Анализ диалогов подростков в рамках когнитивно-дискурсивного подхода позволяет исследовать их как единицу, параметры которой соответствуют функциональным задачам кинодискурса в целом.

Результаты

В результате анализа диалогов главных героев (дети и подростки от 10 до 17 лет) первого сезона сериала *Stranger Things* (восемь серий, общий объем звучания составляет около семи часов) на предмет выявления лексико-стилистических особенностей речи подростков было выявлено следующее.

1 серия. 20 диалогов. Вульгаризмы: 8 (*deep shit, pussy, butt, jerk, asshole, damn, bitch, bullshit*). Слэнгизмы: 3 (*crazy, cool, beaut*). Диминутив: 1 (*sweetie*). Кроме того, в общении главные герои используют имена-названия вымышленных сверхъестественных существ (онимы) – Демогоргон (*Demogorgon*), троглодит (*trogloidit*), хоббит (*hobbit*), Радагаст (*Radagast*);

2 серия. 18 диалогов. Вульгаризмы: 2 (*damn, it sucks*). Слэнгизмы: 2 (*beaut, whoa*);

3 серия. 17 диалогов. Вульгаризмы: 3 (*knucklehead, frogface, dick*). Слэнгизмы: 2 (*cool, weirdo*). Оним: 1 (*Demogorgon*);

4 серия. 18 диалогов. Вульгаризмы: 2 (*bullshit, asshole*). Слэнгизмы: 3 (*crazy, dude, bud*);

5 серия. 18 диалогов. Вульгаризмы: 2 (*damn, bullshit*). Слэнгизмы: 5 (*whoa, bub, babe, crazy, weirdo*);

6 серия. 19 диалогов. Вульгаризмы: 7 (*damn, gosh, shit, crap, slut, kick ass, frogface*). Слэнгизмы: 1 (*crazy*). Онимы: 3 (*Demogorgon, R2D2, Darth Vader*)

7 серия. 19 диалогов. Вульгаризмы: 3 (*God damn it, piss yourself, assholes*). Слэнгизмы: 1 (*whoa*);

8 Серия. 17 диалогов. Вульгаризмы: 2 (*damn, bitch*). Слэнгизмы: 3 (*cool, crazy, whoa*). Онимы: 2 (*Demogorgon, Yoda*).

Прокомментируем наблюдения, сделанные на языковом материале, в контексте киноскрипта и его лингвокогнитивных особенностей.

Во-первых, характерной чертой общения детей в своем кругу (без присутствия «чужих», т. е. взрослых) является использование значительного количества сленговых

или откровенно грубых / вульгарных слов и выражений. Психологи объясняют этот феномен желанием детей выглядеть взрослыми, независимыми, храбрыми как взрослые. Так, мы наблюдаем, что в первой серии, где доминируют разговоры между детьми, а сцены коммуникации детей со взрослыми занимают незначительное количество экранного времени, количество сленговых, вульгарных языковых единиц значительно доминирует по сравнению, например, со второй серией, где происходит много коммуникативных эпизодов формата «дети – взрослые». Такой феномен называется регуляризация (*regularization*): «Regularization occurs when the output a learner produces is less variable than the linguistic data they observed» [25, p. 53], или элиминация свободного выбора «the elimination or reduction of free variation» [25, p. 55], которая осуществляется сознательно, т. е. выбор языковых единиц говорящим происходит с учетом его когнитивных установок, определенных социокультурных регуляторов.

Во-вторых, постоянное употребление главными героями таких слов, как *Demogorgon*, *Darth Vader*, *Yoda* и др., являющихся наименованием сказочных, вымышленных героев, свидетельствует о том, как сильно влияет на восприятие реальности навязанная взрослыми вымышленная реальность: вопрос об онтологическом статусе фиктивной реальности обнаруживает свою зависимость от понимания природы референции и обусловленности её экстралингвистическими факторами. В этом плане сама референция может быть представлена не как соответствие знака внешнему объекту мира, а как отождествление семиотической единицы с условиями её использования в пределах релевантных критериев употребления языковых выражений [26]. Вымысел взрослых становится для детей реальностью, т. к. они, не обладая достаточным жизненным опытом и сложившейся «таксономической классификацией физического мира» [27, с. 505], легко допускают его когнитивные искажения. *Демогоргон*, *единорог* или *Баба-Яга* вводятся в их понятийный аппарат взрослыми наряду с такими понятиями, как *звезда*, *динозавр* и другие, существование которых ребёнок не подвергает сомнению.

Дети легко поддаются внушению, а их воображение окончательно превращает фантазии взрослых в когнитивную реальность, существование которой обусловлено существованием соответствующей семантической реальности. Так, один из героев-подростков Уилл Байерс, мальчик, который пропал в первой серии, сообщает матери: *It got me. The Demogorgon* – Он добрался до меня. *Демогоргон*².

Еще одна особенность кинодискурса подростков из сериала *Stranger Things* – это своеобразное пересечение

реального и нереального. Главная героиня сериала – девочка с оригинальным именем Одиннадцать. Это имя (даже с учетом широкой вариативности англосаксонской традиции именования детей) звучит очень необычно и само по себе отделяет девочку, обладающую сверхъестественными способностями, от других детей. Юные герои это чувствуют и характеризуют свою новую подругу следующим образом: *She is basically a wizard. She has superpowers. More like Yoda* – Она волшебница. У нее есть сверхспособности. Круче, чем у Йоды. Таким образом, колдуны, сверхъестественные способности и фантастические существа, все являются для подростков не просто реальными, но более того, служат основанием для сравнения.

Интересным представляется и случай энантиосемии, т. е. внутрисловной антонимии, возникающей в речи подростков: – *Yeah, that's right! You better run! She's our friend and she's crazy!* – Да, это действительно так! Тебе лучше бежать! Она наша подруга и она сумасшедшая!

Если рассматривать данный текст вне контекста фильма, то высказывания про «сумасшедшую девочку» можно толковать как оскорбление в ее адрес. Однако контекст фильма, а точнее конситуация свидетельствует об обратном: *Dustin Henderson*, один из героев, восхищается девочкой и благодарит её за помощь, поскольку главная героиня фильма с помощью своих сверхъестественных способностей спасла друзей от группы подростков-задир, которые постоянно донимали их и в школе и во дворе: – *No, El, you're not the monster. You saved me, you understand? You saved me.* – Нет, 11, ты не монстр! Ты только что спасла меня.

Данный диалог показателен так же как и пример становления авторитета одного из главных героев сериала – девочки по имени Одиннадцать. Он показывает, что во-первых, в подростковой среде авторитет связан в первую очередь с физической силой или сверхъестественными способностями, во-вторых, совершенно естественным представляется конвергирование таких противоречивых чувств, как страх и восхищение. На протяжении первого сезона сериала происходит развитие персонажа главной героини – от странной, молчаливой, запуганной девочки до преданного друга и защитника, который вызывает не только чувство симпатии, но и первой любви. Подобная точка зрения относительно аксиологических приоритетов и формирования персональной идентичности высказывается в статье «Любовь достойна только мать и Гелендваген 5.5»: пацанская лирика как жанр молодежного интернет-дискурса» Т. В. Дубровской [28].

² Здесь и далее – перевод авторов статьи.

Заключение

Таким образом, проведенное исследование показало, что кинодискурс является значимым объектом для лингвокогнитивных исследований. Зафиксированные в виде текста диалоги подростков, определяемые в работе как киноскрипты, адекватно отражают возможные ситуации общения и служат репрезентативным источником потенциальных коммуникативных ситуаций. Анализ лингвокогнитивных особенностей подросткового дискурса на материале сериала *Stranger Things* позволил установить специфику регуляторной функции отбора подростками языковых единиц в зависимости от конституации общения и факторов, влияющих на окончательный выбор; особенности формирования миропонимания и мировосприятия, а также некоторые причины искажения когнитивной реальности. В результате исследования было установлено, что в повседневной

речи подростки (главные герои сериала *Stranger Things*) употребляют значительное количество стилистически маркированной лексики, которая представлена вулгаризмами – 45,5 %, слэнгизмами – 35 %, онимами – 17,5 %, диминутивами – 2 %.

Подростки легко поддаются внушению, а их воображение окончательно превращает мифы и фантазии, существующие в определенном лингвосоциуме в когнитивную реальность, существование которой обусловлено существованием соответствующей семантической реальности.

Дальнейшее исследование кинодискурса в аспекте изучения коммуникативного поведения подростков с привлечением более объемного материала различного лингвокультурологического генеза обещает принести ценные результаты в области не только теоретической и прикладной лингвистики, но и социо- и когнитивной лингвистики.

Литература

1. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст: (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
2. Винникова Т. А. Особенности исследования кинотекста в различных научных парадигмах // Омский научный вестник. 2015. № 2. С. 58–61.
3. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 178 с.
4. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2010. 22 с.
5. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 2-1. С. 327–333.
6. Горшкова В. Е. Перевод в кино. Иркутск: ИГЛУ, 2006. 278 с.
7. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley: University of California Press, 2000. 335 p.
8. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.
9. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1984. С. 109–121.
10. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 21 с.
11. Зайченко С. С. К вопросу о знаковой неоднородности кинодискурса // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 2. С. 96–99.
12. Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 1. С. 135–137.
13. Лавриненко И. Н. Критерии классификации кинодискурса // Вісник ХНУ. 2012. № 1003. С. 41–44.
14. Ляльчева Е. М. Лингвистические и экстралингвистические аспекты изучения кинодискурса // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 5А. С. 70–80.
15. Осокина С. А. «Свое» и «чужое» в детской речи // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 55. С. 88–105.
16. Van Dijk T. A. Principles of critical discourse analysis // Discourse and Society. 1993. Vol. 4. № 2. P. 249–283.
17. Wodak R., Meyer M. Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory, and Methodology // Methods of Critical Discourse Analysis. London: Sage, 2009. P. 1–33.
18. Fairclough N. Critical Discourse Analysis. The critical study of language. Longman Group Publishing, 1995. 265 p.
19. Gee J. P. An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method. 3rd ed. N. Y.: Routledge, 2011. 218 p.

20. Духовная Т. В. Субтитры как элемент кинодискурса: лингвистический и паралингвистический аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2018. 215 с.
21. Нелюбина Ю. А. Кинотекст в кругу смежных понятий // Гуманитарный вектор. 2014. № 4. С. 26–29.
22. Dynel M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse // Brno Studies in English. 2011. Vol. 37. № 1. P. 41–61.
23. Духовная Т. В. Структурные составляющие кинодискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 1-1. С. 64–66.
24. Конечкая В. П. Социология коммуникации. М.: Междунар. ун-т бизнеса и управления, 1997. 304 с.
25. Ferdinand V., Kirby S., Smith K. The cognitive roots of regularization in language // Cognition. 2019. Vol. 184. P. 53–68.
26. Каюров П. А. Статус «Фиктивной онтологии»: референция и вымышленная реальность: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2005. 24 с.
27. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. 536 с.
28. Дубровская Т. В. «Любви достойна только мать и Гелендаваген 5.5»: пацанская лирика как жанр молодежного интернет-дискурса // Жанры речи. 2019. № 1. С. 56–65.

Linguocognitive Features of Film Discourse based on Teenagers' English-Language Dialogues

Nataliya N. Kislitsyna ^{a, @, ID1}; Anna G. Slujbina ^{a, ID2}

^a V. I. Vernadsky Crimean Federal University, 4, Acad. Vernadsky Ave., Simferopol, Russia, 295007

@ nkislitsyn@rambler.ru

ID1 <http://orcid.org/0000-0001-7360-5770>

ID2 <http://orcid.org/0000-0003-0656-3640>

Received 02.03.2019. Accepted 30.04.2019.

Abstract: The research objective was to identify linguo-cognitive features of teenagers' discourse recorded in the form of a filmscript. The relevance of the study is based on the fact that child speech is a self-valuable linguistic object, opposed not to the virtual language system, but to an array of real language messages perceived by a child. The main methodological technique used in the work is a multidisciplinary critical discourse analysis. It was used to study both linguistic features and ideological, socio-cultural, and cognitive features, latently embodied in the film text. The study employed English-language dialogues of teenagers who starred in the TV series "Stranger Things" (2016). The texts of the dialogues were considered as the units representing the corresponding fragment of the film discourse. The study proved that the teenagers' dialogues fixed in the form of the written text, or filmscripts, adequately reflect a wide range of possible situations of communication and serve as a representative source of relevant information. The analysis of the linguocognitive features of teenagers' discourse allowed the authors to establish the specificity of the regulatory function of the selection of language units by teenagers, which depends on the communication environment or consituation. The paper describes some features of the formation of teenagers' worldview, as well as some reasons for the distortion of cognitive reality. The interdisciplinary nature of the study makes it possible to apply the results in the field of linguistics, sociolinguistics, cognitive linguistics, etc.

Keywords: film text, film dialogue, filmscript, discourse analysis, teenagers' discourse, cognitive distortion

For citation: Kislitsyna N. N., Slujbina A. G. Linguocognitive Features of Film Discourse based on Teenagers' English-Language Dialogues. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2019, 21(2): 513–520. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2019-21-2-513-520>

References

1. Slyshkin G. G., Efremova M. A. *Film text (linguistic and cultural analysis experience)*. Moscow: Vodolei Publishers, 2004, 153. (In Russ.)
2. Vinnikova T. A. Cinematext research features in different scientific frameworks. *Omskii nauchnyi vestnik*, 2015, (2): 58–61. (In Russ.)
3. Ivanova E. B. *Intertextual links in art films*. Cand. Philol. Sci. Diss. Volgograd, 2001, 178. (In Russ.)
4. Zaretskaya A. N. *Features of the subtext in film discourse implementation*. Cand. Philol. Sci. Diss. Abstr. Chelyabinsk, 2010, 22. (In Russ.)
5. Kolodina E. A. The status of film dialogue among the related concepts: film dialogue, film text, film discourse. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, 2013, (2-1): 327–333. (In Russ.)
6. Gorshkova V. E. *Translation in the films*. Irkutsk: IGLU, 2006, 278. (In Russ.)
7. Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000, 335.
8. Lotman Iu. M. *Film semiotics and problems of film aesthetics*. Tallin: Eesti Raamat, 1973, 135. (In Russ.)
9. Tsivian Iu. G. To the metasemiotic description of the narrative telling in the films. *Works on landmark systems. Iss. 17. The structure of the dialogue as the principle of the semiotic mechanism*. Tartu: Tartuskii gos. un-t, 1984, 109–121 (In Russ.)
10. Nazmutdinova S. S. *Harmony as a translation category (based on Russian, English, French film discourse)*. Cand. Philol. Sci. Diss. Abstr. Tyumen, 2008, 21. (In Russ.)
11. Zaichenko S. S. To the question of film discourse sign heterogeneity. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2013, (2): 96–99. (In Russ.)
12. Samkova M. A. Film text and film discourse: to the problem of notions differentiation. *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, 2011, (1): 135–137. (In Russ.)
13. Lavrinenko I. N. Film discourse classification criteria. *Visnik KhNU*, 2012, (1003): 41–44. (In Russ.)
14. Lyulcheva E. M. Linguistic and extralinguistic aspects in analyzing film discourse. *Kultura i tsivilizatsiia*, 2017, 7(SA): 70–80. (In Russ.)
15. Osokina S. A. Children's speech development in the aspect "self-and-otherness". *Tomsk State University Journal of Philology*, 2018, (55): 88–105. (In Russ.)
16. Van Dijk T. A. Principles of critical discourse analysis. *Discourse and Society*, 1993, 4(2): 249–283.
17. Wodak R., Meyer M. *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory, and Methodology. Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage, 2009, 1–33.
18. Fairclough N. *Critical Discourse Analysis. The critical study of language*. Longman Group Publishing, 1995, 265.
19. Gee J. P. *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*, 3rd ed. N. Y.: Routledge, 2011, 218.
20. Dukhovnaya T. V. *Subtitles as film discourse element: linguistic and paralinguistic aspects*. Cand. Philol. Sci. Diss. Krasnodar, 2018, 215. (In Russ.)
21. Nelyubina Yu. A. Film Text in the Field of Related Concepts. *Gumanitarnyi vector*, 2014, (4): 26–29 (In Russ.)
22. Dynel M. Stranger than fiction? A few methodological notes on linguistic research in film discourse. *Brno Studies in English*, 2011, 37(1): 41–61.
23. Dukhovnaya T. V. Structural components of film discourse. *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, 2015, (1-1): 64–66. (In Russ.)
24. Konetskaia V. P. *Sociology of communication*. Moscow: Mezhdunar. un-t biznesa i upravleniia, 1997, 304. (In Russ.)
25. Ferdinand V., Kirby S., Smith K. The cognitive roots of regularization in language. *Cognition*, 2019, vol. 184, 53–68.
26. Kaiurov P. A. *The status of "fictitious ontology": reference and fictional reality*. Cand. Philos. Sci. Diss. Abstr. Ekaterinburg, 2005, 24. (In Russ.)
27. Lyon J. *Introduction to theoretical linguistics*. Blagoveshchensk: BGK im. I. A. Boduena de Kurtene, 1999, 536. (In Russ.)
28. Dubrovskaya T. V. "Only mother and Gelendwagen 5.5 is worth of love": boy's lyrics as a genre of youth Internet discourse. *Zhanry rechi*, 2019, (1): 56–65 (In Russ.)