

Министерство образования и науки РФ  
Автономная некоммерческая организация высшего образования  
Самарский университет государственного управления  
«Международный институт рынка»  
Факультет лингвистики  
Кафедра теории и практики перевода  
Программа высшего образования  
Направление «лингвистика»  
Профиль «перевод и переводоведение»

ДОПУСКАЕТСЯ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой:



канд. филол. наук, доцент Молчкова Л.В.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА  
«ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В КИНОТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ БРИТАНСКОГО СЕРИАЛА «SHERLOCK»)»

Выполнил:

Ахметгараева В.Р., Л-42



Научный руководитель:

канд. филол. наук  
Кузнецова Д.Д.



Самара

2017

**Министерство образования и науки РФ  
Автономная некоммерческая организация высшего образования  
Самарский университет государственного управления  
«Международный институт рынка»  
Факультет лингвистики  
Кафедра теории и практики перевода  
Программа высшего образования  
Направление «лингвистика»  
Профиль «перевод и переводоведение»**

**ДОПУСКАЕТСЯ К ЗАЩИТЕ**

Заведующий кафедрой:

канд. филол. наук, доцент Молчкова Л.В.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА  
«ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В КИНОТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ БРИТАНСКОГО СЕРИАЛА «SHERLOCK»)**

Выполнил:

Ахметгараева В.Р., Л-42

Научный руководитель:

канд. филол. наук  
Кузнецова Д.Д.

Самара

2017

## Оглавление

Введение.....	4
1. Кинотекст как вид художественного текста .....	7
1.1 Понятие художественного текста .....	7
1.2 Основные особенности кинотекста .....	11
1.3 Способы создания образа персонажа в кинотексте .....	16
2. Лингвистические средства создания образа персонажа в сериале «Sherlock».....	23
2.1. Постоянные и ситуативные характеристики героев.....	23
2.2. Контекстуальные языковые средства создания образа персонажа .....	27
2.3. Локальные языковые средства создания образа персонажа.....	40
Заключение .....	54
Список использованной литературы.....	57
Приложение .....	62

## **Введение**

Каждый кинолюбитель наверняка замечал, что характер того или иного персонажа кино или сериала находит отражение в языковых средствах, которые он использует. Для того, чтобы продемонстрировать это и проанализировать конкретные способы реализации персонажа в речи, была исследована первая серия второго сезона британского телесериала «Sherlock» «Скандал в Белгравии», сценаристами которого являются Марк Гэтисс, Стивен Моффат и Стивен Томпсон.

Объектом исследования являются личные характеристики персонажей художественного текста.

Предмет исследования – вербальные средства, используемые при создании персонажей в художественном тексте.

Актуальность исследования обусловлена тем, что характеристики персонажей в кинотексте почти не рассматривались, в то время как сам кинотекст занимает все больше и больше места в современном культурном пространстве. В каждом художественном произведении или тексте существуют яркие персонажи, которые могут быть узнаваемы только благодаря своим языковым характеристикам, так как именно эти характеристики делают персонажей особенными и не похожими на всех.

Материалом данного исследования послужила первая серия второго сезона британского телесериала «Sherlock», созданного режиссёрами Полом МакГиганом, Ником Харраном и Коки Гидройч. Она вышла в прокат на BBC One 1 января 2012 года. В мае 2012 года эпизод получил три профессиональных премии Британской академии телевизионных искусств, а также выиграл во всех трёх категориях профессиональной награды, в которых был представлен и был номинирован на 13 прайм-таймовых премий «Эмми», включая лучший мини-сериал или фильм. В мае 2013 года эпизод получил Премию Эдгара Аллана По за лучший эпизод телесериала. Кроме того, выбор материала обусловлен тем, что данная серия сериала «Sherlock»

является решающей в истории анализируемого телесериала, так как именно во втором сезоне герои начинают раскрываться зрителю с разных сторон. Общий объем проанализированного материала составил 47616 знаков.

Цель исследования заключается в установлении, выявлении и описании языковых характеристик персонажей в художественном тексте и способов их реализации.

В настоящей выпускной квалификационной работе были использованы общенаучные методы теоретического и эмпирического познания: анализ и синтез, описание, а также лингвистические методы исследования. Так, была проанализирована научная литература по проблеме исследования, сделано обобщение различных точек зрения по вопросу особенности вербального поведения персонажей; описательный метод позволил осуществить сбор материала, сделать сплошную выборку единиц и провести их первичный анализ. Применялся метод компонентного анализа, который был направлен на выделение мельчайших смысловых элементов значения образных средств. Кроме того, в ходе работы применялся метод структурно-семантического анализа. В работе был использован общий филологический метод для интерпретации текста.

Задачи исследования:

1. Сформулировать теоретические понятия (текст, креолизованный текст, кинотекст, художественный текст) и уточнить существующие точки зрения ученых по проблеме особенностей вербальной коммуникации;
2. Выявить вербальное проявление характеристик персонажей в сериале «Sherlock»; установить языковые средства на лексическом и грамматическом уровнях;
3. Охарактеризовать сериал «Sherlock» с точки зрения воплощения в них языковых средств отражения состояния и поведения героев, осуществив выборку примеров из сериала.

В качестве теоретического материала были использованы исследования Г.Г. Слышкина, М.А. Ефремовой, И.А. Осинской, В.В. Виноградова и других.

Практическая ценность работы обусловлена возможностью использования материалов исследования при обучении различным дисциплинам, так как в кинематографе существует множество ярких персонажей, которые узнаются только благодаря своему речевому поведению и своим «коронным» фразам.

Настоящее исследование состоит из двух глав: в первой главе рассматриваются теоретические аспекты, понятия, необходимые для осуществления практического исследования. Вторая глава посвящена выявлению языковых особенностей фильма и характеристик главных персонажей Шерлока Холмса и Джона Ватсона в британском телесериале «Sherlock».

## **1. Кинотекст как вид художественного текста**

В данной главе будут рассмотрены основные понятия исследования: охарактеризовано такое явление, как текст в общем его понимании, художественный, креолизованный текст и его разновидность «кинотекст», а также определены основные языковые особенности кинопроизведения на материале британского телесериала компании Hartswood Films «Sherlock». Кроме того, отдельно будет рассмотрена структура кинотекста, используемая в данном телесериале, способы создания образа персонажей в креолизованном тексте и языковые средства, выявленные в процессе исследования.

### **1.1 Понятие художественного текста**

При определении понятия «текст» обнаруживаются различные подходы и методы изучения этого феномена. Понятие «текст» часто включается в термины лингвистического плана.

Текст определяют как информационное пространство, как речевое произведение, как знаковую последовательность и т.п. Так, в семиотике под текстом понимается осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в том числе обряд, танец, ритуал и т.п.

Само слово «текст» (лат. *textus*) означает ткань, сплетение, соединение. В любом случае текст представляет собой объединенную по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность. Такая последовательность знаков признается коммуникативной единицей высшего уровня, поскольку она обладает качеством смысловой завершенности как цельное литературное произведение, т.е. законченное информационное и структурное целое. Причем целое – это нечто другое, нежели сумма частей, целое всегда имеет

функциональную структуру, а части целого выполняют свои роли в этой структуре.

Понятие «текст» может быть применено не только по отношению к цельному литературно оформленному произведению, но и к его части, достаточно самостоятельной с точки зрения микротемы и языкового оформления. Так, можно говорить о тексте главы, раздела, параграфа; тексте введения, заключения и т.п. [Валгина, 2003]

Текст – это сложное и многоаспектное явление, поэтому выделим три основных аспекта его понимания как термина. Текст понимается:

- как единица высшего уровня языковой системы;
- как единица речи, результата речевой деятельности;
- как единица общения, обладающей относительной смысловой завершенностью.

В качестве уровня языковой системы связный текст как «законченную последовательность высказываний, объединенных друг с другом смысловыми связями» [Швейцер, 1988] рассматривает такая отрасль лингвистического знания, как грамматика текста.

Текст как единица речи и единица общения рассматривается в коммуникативных направлениях лингвистики, в которых он понимается как «речевое произведение, концептуально обусловленное и коммуникативно-ориентированное в рамках определенной сферы общения, имеющее информативно-смысловую и прагматическую сущность» [Кожина, 2006]. В данном определении Н.С. Болотнова подчеркивает следующие текстовые категории: наличие концепта, стилистической окраски, ориентированность на адресата, информативность и наличие прагматического потенциала [Болотнова, 2007].

Как единица коммуникации текст рассматривается в рамках психолингвистического подхода. В его рамках текст – сложное семантическое образование, особые характеристики которого включают цельность, формальную и семантическую связность, внутреннюю структуру



(синтаксическую, композиционную и логическую), эмотивность (отношение автора к действительности).

В число специфических характеристик текста Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова также включают упомянутую выше креолизованность (способность содержать в себе элементы других семиотических систем), прецедентность (наличие элементов предшествующих текстов) и скважность (свойство, которое позволяет понять смысл смежных предложений посредством следующего за ними предложения).

Раскрывая понятие кинотекста, необходимо обратиться к раскрытию такого понятия как «художественный текст», который представляет собой сценарный текст. Под художественным текстом понимается «отдельное в высшей степени индивидуальное произведение художественной речи, написанное на данном языке, а так же целостная единица в системе подобных текстов» [Нелюбин, 2003].

В настоящее время понятие «художественный текст» используется в нестрогом, неопределённо-расширительном значении. Художественный текст в контексте лингвистических классификаций (Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин) можно охарактеризовать как сложный или комплексный текст (параметр структуры), произведение художественного стиля (параметр функционально-стилевой), текст подготовленный (параметр подготовленности), нефиксированный (параметр алгоритмизации), мягкий (параметр экспликации замысла), дескриптивный с элементами деонтического и аксиологического текстов (функционально-прагматический параметр), целостный и связный [Астафурова, 1997].

С психолингвистической точки зрения в понятии «художественный текст» заключён субъективный аспект. В связи с этим данная категория осмысливается некоторыми исследователями, в частности В.П. Беяниным, как личностная авторская интерпретация действительности [Беляева, 2005].

Определяя параметры художественного текста с позиции теории коммуникации, исследователи, например, В.Г. Адмони, В.А. Маслова, В.А.

Пищальникова, выделяют в данном понятии наряду с субъективными характеристиками аспект вербализации авторского замысла. Это позволяет определить художественный текст как «возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания» [Адмони, 1994], «коммуникативно-направленное вербальное произведение» [Колшанский, 1980].

Заметим, что художественный текст содержит в себе не просто язык, а прежде всего – мысли и чувства автора, выраженные в языке. В связи с этим справедливо высказывание М.М. Бахтина, который считает, что «язык – живая конкретная среда, в которой живёт сознание художника слова» [Бахтин, 1979]. Иначе говоря, писатель с помощью авторского слова передаёт речь героя и автора-повествователя, уже «отлитую» в языковую форму, жанрово оформленную, выражающую отношение к миру, его оценку. При этом авторство в литературном произведении – художественный, эстетический феномен: «оно разлито во всей ткани произведения, становясь его образной составляющей» [Бахтин, 1979].

Важно подчеркнуть, что одним из свойств художественного текста является суггестивность (от лат. *suggestio* – «внушение»), под которой подразумевается способность текста воздействовать на подсознание получателя. При этом с позиции получателя важны относительная объективность и относительная субъективность в восприятии текста. Без первого компонента невозможно лингвистическое изучение текста, без второго – его понимание именно как художественного [Карасик, 2004].

Таким образом, художественный текст обладает определёнными эстетическими параметрами, позволяющими охарактеризовать его как культурологическую данность. Кроме того, все уровни организации текстового пространства художественного текста заключают в себе эстетическую информацию. Наиболее полно эстетические параметры художественного текста находят воплощение в его языковом оформлении.

## 1.2 Основные особенности кинотекста

Поскольку кинотекст является видом художественного текста, в данном параграфе будут раскрыты и рассмотрены такие понятия как «креолизованный текст» и «кинотекст», а также установлена их взаимосвязь. Термин «креолизованный текст» принадлежит отечественным лингвистам Ю.А. Сорокину и Е.Ф. Тарасову: это «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык». В качестве примеров авторами приводятся кинотексты, тексты радиовещания и телевидения, средства наглядной агитации и пропаганды, плакатов, рекламные тексты [Сорокин, 1990]. Не случайно в числе первых авторы упоминают именно кинотекст. Стоит согласиться, что «среди восторжествовавших в культуре креолизованных текстов ведущее место принадлежит кинотексту. Кино стало самым массовым из искусств, поставщиком моделей поведения для среднего носителя современной культуры» [Слышкин, 2004].

Выделяя характерные черты кинотекста как текста, Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова рассматривают двенадцать текстовых категорий, которые предлагает выделять В.А. Кухаренко.

Первой текстовой категорией является прагматическая направленность. Для любых произведений киноискусства характерно совмещение интеллектуального и эмоционального начал – любой кинотекст обладает коммуникативной направленностью, а информация, которую несет кинофильм, обладает эмоциональным и интеллектуальным характером (кинофильм побуждает зрителя к действию, меняет чувства и мировоззрение).

Не менее важной является такая текстовая категория, как модальность, то есть выражение отправителем сообщения отношения к действительности.

Кинотекст – продукт субъективного осмысления действительности коллективным автором, отражение мира, увиденного глазами группы людей.

Также стоит обратить внимание на информативность кинотекста, которая, в свою очередь, является многоканальной: различны как способы восприятия информации, так и ее типы. Способы восприятия кинотекста делятся на зрительный и слуховой. Среди типов воспринимаемой информации Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова вслед за И.Р. Гальпериним выделяют содержательно-фактуальную (то, что мы непосредственно видим и слышим), содержательно-концептуальную (носитель модальности; то, что отражает отношение автора) и содержательно-подтекстовую (то, для понимания чего необходимы фоновые знания).

Еще одной важной текстовой категорией является членимость. В составе кинотекста возможно выделять знаки различного рода (см. выше). Требованиям этой категории отвечает также факт наличия такой единицы кинематографа, как кадр, который называют «словом кинематографической речи». Заметим, что здесь под кадром мы имеем в виду не «кадрик» (сегмент киноплёнки), а «монтажный кадр» – элемент киноповествования, содержащий тот или иной момент действия, снятый от момента включения до выключения камеры.

Необходимо учитывать и такую категорию, как связность. О единстве всех эпизодов кинофильма свидетельствует относительная самостоятельность каждого из них.

Кроме того, одной из составляющих текстовых категорий является системность. Кинотекст представляет собой сложную создаваемую коллективным автором систему взаимодействующих элементов, каждый из которых подчинен созданию единого эффекта, направлен на достижение единой цели, которую поставил режиссер.

Ни один кинотекст не может быть создан без целостности и завершенности. Завершенность носит интенциональный характер: где и как закончить произведение решают члены авторского состава. Целостность

кинотекста заключена в тесной интеграции его вербальной и невербальной составляющих.

Еще одной категорией, выделяемой М.А. Ефремовой, считается проспекция и ретроспекция. Для кинотекста, как и для художественного текста, характерна разнонаправленность развития событий: имеет место использование таких приемов, как флешбэк (flashback) – «обратный кадр», который прерывает ход повествования, возвращая зрителя к более ранним событиям, и обратный ему флешфорвард (flashforward) – отклонение от повествования в будущее.

Также необходимо уделить внимание локальной и темпоральной отнесенности в кинотексте. Категория характеризуется наличием пространственных (городской пейзаж, инопланетный ландшафт и т. д.) и временных маркеров (год, время года и суток), неразрывно связанных друг с другом. Их носителями являются и сами персонажи, например их внешний вид и манера говорить.

Последней категорией, выделенной М.А. Ефремовой, является антропоцентричность. В центре кинофильма, независимо от его темы и сюжета, всегда стоит человек [Слышкин, 2004].

Из вышесказанного следует, что кинотекст можно отнести к текстам особого типа, а его семиотически неоднородная структура, в свою очередь, позволяет выделить его как форму креолизованного текста. Таким образом, решение сделать креолизованный текст и кинотекст объектом лингвистического исследования представляется не только целесообразным, но и вполне закономерным.

В начале XX века – период утверждения кинематографа как нового вида искусства – кино рассматривалось как довольно примитивная форма рассказывания истории средствами изображения. Первые попытки концептуализации кинофильма как знаковой системы, как «текста» были предприняты теоретиками русской формальной школы (В. Шкловским, Ю. Тыняновым и др.). Ю. Тынянов в работе «Об основах кино» (1927)

предложил описание «лексики» (значимых единиц фильма как фигур киноязыка – киноэпитета, кинометонимии, киносинекдохи и др.) и «грамматики» (наплывов, ракурсов, диафрагм, «повторных перебивок», правил следования планов, композиционного синтаксиса внутрикадровых элементов, выражающих пространственные, временные и смысловые отношения вещей и событий в фильме) киноязыка. Посредством такого «языка» киноизображение трансформируется из картинки-иллюстрации в определенное значение (из «видимой вещи» – в «смысловую вещь» [Тынянов, 1977]) в значение особого порядка, совокупность которых в рамках фильма и образует так называемый кинотекст.

Итак, термин «кинотекст» не нов в мировой научной литературе. Произведение киноискусства, отмечают исследователи, представляет собой особую знаковую систему и может рассматриваться как определенный тип текста: Ю.Н. Усов (1993), А.В. Федоров (2000), Е.Б. Иванова (2000), У. Эко (1972). Так Ю.Г. Цивьян, представитель таллиннской научной школы, пишет: «в определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Назовем эту последовательность кинотекстом. Единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров» [Цивьян, 1984].

Такой подход вполне правомерен и обоснован, но в рамках современного лингвистического исследования требует уточнения, расширения, а может изменение «ракурса рассмотрения». Такой «ракурс» и был предложен в рамках волгоградской научной школой (Е.Б. Иванова, Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова), исследователи которой определяют кинотекст как разновидность креолизованного текста – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) 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» [Ворошилова, 2007].

Кинотекст несомненно является самой сложной семиотической структурой в ряду иных креолизованных текстов. Описывая сложный состав кинотекста, исследователи также предлагают различные подходы. Так, Ю.М. Лотман указывает, что кино по своей сути – это синтез двух повествовательных тенденций: изобразительной («движущаяся живопись») и словесной. У. Эко выделяет в составе кинотекста три основополагающих кодовых системы: портретная (видеоряд), лингвистическая и звуковая.

Ефремова М.А., обобщая все сказанное выше, предлагает следующее определение состава кинотекста: лингвистическая и нелингвистическая семиотические системы, оперирующие знаками различного рода. Лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.). Нелингвистическая система кинотекста включает звуковую часть (естественные и технические шумы, музыка), видеоряд (образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты). Все указанные элементы особым образом организованы и находятся в неразрывном единстве.

Таким образом, кинотекст понимается как гибридный, гетерогенный текст, элементы структуры которого участвуют в акте семиозиса и формируют единое целое, не сводимое к сумме значений входящих в его состав компонентов. Кинотекст организован в соответствии с замыслом коллективного автора, зафиксирован на пленке, предназначен для воспроизведения и аудиовизуального восприятия зрителем/реципиентом. Лингвистическая система кинотекста описывается через понятие «кинодиалог» – вербальный компонент фильма, который не может рассматриваться в отрыве от аудио-видеоряда, поскольку смысловая

завершенность кинодиалога возможна лишь при наложении аудиовизуального компонента.

Восприятие фильма зрителем/реципиентом происходит на основании кинотекста и кинодиалога, включаемых в кинодискурс. Следовательно, «кинодискурс» – более широкое понятие, отражающее процесс воспроизведения и восприятия фильма, смысл которого складывается при наложении и взаимовлиянии нескольких семиотических систем, и включающее в себя участников дискурса, их когнитивный опыт, время и пространство их взаимодействия. Особенность кинодискурса, выделяющая его в ряду исследуемых понятий, – процессуальность и динамичность [Колодина, 2013].

### **1.3 Способы создания образа персонажа в кинотексте**

Известный романист и филолог Джеймс Н. Фрэй в своей научной книге «Как написать гениальный роман» говорит о том, что персонажи для писателя – словно кирпичи для каменщика или доски для плотника. Персонажи – это материал, из которого строится вся книга. Именно поэтому, чтобы написать интересную книгу, необходимо создать ярких персонажей, которые долго будут жить в сознании читателя [Наумова, 2006].

Нужно отметить, что герой произведений всегда отличается от человека реального. Герои кинотекстов, как и книжные, бывают сложными, изменчивыми и порой загадочными, но они всегда должны быть понятны читателю или зрителю. Если поступки героя станут по какой-либо причине не понятны, то он просто станет неинтересен.

Зритель узнает про характер героя, изучая его поступки, движения, анализируя его взаимоотношения с другими героями или соотнося их с самим собой. Также характер и образ героя раскрывается через внешние черты и через его близкое окружение, через принадлежащие ему вещи. Особое внимание уделяется мыслям и поступкам героя.



И все эти проявления человека в литературном произведении (в данном случае сценарий) имеют так называемый центр, который М.М. Бахтин называл ядром личности, А.А. Ухтомский – доминантой, определяемой отправными интуициями человека [Хализев, 2000].

Э. Фромм однажды написал, что не существует ни одной культуры, которая смогла бы обойтись без системы ценностных ориентаций и координат, а они, в свою очередь, есть у каждого индивидуума. Соответственно, и герои кинотекстов имеют свои ценностные ориентации, ведь персонажи – это те же люди.

В итоге, мы видим, что создать героев не просто. Мало описать внешность человека, нужно выбрать способы, которые помогут увидеть и понять внутренний мир героя. Для начала разберемся, из чего создается сам образ персонажа. Хализев В.Е. говорит о том, что персонаж создается из нескольких составляющих, таких как портрет, поступки, индивидуализация речи, биография героя, авторская характеристика, характеристика героя другими действующими лицами, мировоззрение героя, привычки, манеры, отношение героя к природе, средства психологического анализа, говорящее имя/фамилия, вещная характеристика и другие [Хализев, 2000].

В нашей работе мы рассмотрим языковые средства создания образа персонажа в кинотексте. Речь – один из способов выражения мыслей и описания действительности. По поводу значения речи сказано и написано множество трудов, но ни один из них не сказал большего, чем то, что именно речь сделала человека человеком и во многом определила, как способ развития разума, так и основные способы взаимодействия между людьми.

При создании образа, все речевые особенности будут либо играть на создаваемый поступками образ, либо разрушать его. Но важно представлять себе, из каких частей будет строиться речевой образ и как каждый из них может влиять на конечную «картинку» персонажа.

Существует несколько составных частей речевого образа. Темп речи играет важную роль в создании персонажа. Быстро или медленно говорит

персонаж, насколько темп речи отличается от обычного. Также необходимо обратить внимание на громкость речи – громко или тихо говорит персонаж, имеет ли привычку практически шептать, или, напротив, заглушать собеседников. Интонации также могут многое сказать о герое, а точнее их богатство или же практически полное отсутствие. Наличие различных фонетических дефектов речи и их степень (например, заикание) также имеют отношение к образу персонажа.

Кроме того, по наличию и степени проявленности у персонажа акцента или диалекта, мы можем узнать многое о его личности. Употребление персонажем сложных слов и распространенных предложений, а также понимание его речи другими героями, также могут предоставить реципиенту его портрет. Привычка говорить короткими, или, напротив, особо длинными фразами, говорить коротко или же очень долго, влияет на речевой образ персонажа. Необходимо учитывать, способен ли персонаж говорить часами о погоде, или он предпочитает сказать в трех фразах очень много.

Также стоит обратить внимание на образность – много ли будет сравнений в речи, будут ли использоваться образы, аллюзии, или же речь персонажа будет утилитарно прямой – исключительно точно описывающей действительность. Эмоциональность персонажа также может предоставить реципиенту информацию – много ли будет эмоций в речи, будут ли они передавать внутреннее состояние персонажа. Также важно следить за тем, насколько речь персонажа понятна окружающим, не вращающимся в его постоянном окружении, насколько сам персонаж заиклен на источнике жаргона. Наличие слов-паразитов, количество и их выбор могут многое сказать о способе действий персонажа. Архаизмы, которые использует в речи герой, могут показать образованность, а могут – оторванность от действительности.

По тому, что именно цитирует персонаж и как часто, можно сказать, что его волнует в данный момент или на протяжении последних нескольких лет жизни, а также назвать с некоторой вероятностью, некоторые его идеалы.

О воспитанности персонажа может сказать речь персонажа, засоренная словами, далекими от литературности, или же, наоборот, подчеркнута правильная.

Также необходимо наличие уместности фраз, произнесенных персонажем. Рассеянный профессор, говорящий с группой подростков на улице в неблагополучном районе тем же тоном и с выбором тех же выражений, что и на лекции сразу создает определенный образ – определяя, в частности, умение приспосабливаться к окружающей обстановке и правильно оценивать эту самую обстановку;

Перестановка слов, использование слов с противоположным смыслом, использование слов только с определенной эмоциональной окраской могут многое сказать о персонаже, но, как правило, для создания правильного впечатления, требуется чтение статей или просмотр материалов про выбранное расстройство речи или психики.

Непосредственно не относящиеся к речи, но сопровождающие ее достаточно часто, жесты скорее являются способом показать некие этнокультурные особенности [Виноградова, 2012].

Британский телесериал «Sherlock» имел большую популярность по всему миру и был переведён на ряд языков, поэтому является целесообразным изучить его языковые особенности, которые в значительной степени повлияли на восприятие содержания зрителями и сыграли значительную роль в раскрытии характеров персонажей.

Изучив оригинальный скрипт телесериала и проанализировав его содержание, мы выяснили, что языковые средства, используемые сценаристами для создания образа главных персонажей телесериала Шерлока Холмса и Джона Ватсона, можно разделить на контекстуальные (для их понимания требуется общая картина происходящего в фильме и знание контекста) и локальные (их интерпретация не зависит от отношений персонажей друг с другом, знания сюжета и произведений сэра Артура Конан Дойла). Первые реализуются за счет такого приема, как ирония

(которая так же встречается и среди локальных языковых средств). Вторые (локальные) воплощаются на лексическом уровне, в них входит использование иронии, терминов, идиом, игры слов (которая в некоторых случаях является и контекстуальным языковым средством).

Ирония (от др.-греч. εἰρωνεία «притворство») – сатирический прием, в котором истинный смысл скрыт или противоречит (противопоставляется) смыслу явному [Осиновская, 2007]. Ирония создаёт ощущение, что предмет обсуждения не таков, каким он кажется.

Явно-притворное изображение отрицательного явления в положительном виде используется, чтобы путем доведения до абсурда самой возможности положительной оценки осмеять и дискредитировать данное явление, обратить внимание на тот его недостаток, который в ироническом изображении заменяется соответствующим достоинством.

Существует несколько форм иронии. Первая форма – прямая ирония (способ принизить, придать отрицательный или смешной характер описываемому явлению).

Антиирония противоположна прямой иронии и позволяет представить объект антииронии недооценённым.

Еще одна форма иронии – самоирония – направлена на собственную персону. В самоиронии и антииронии отрицательные высказывания могут подразумевать обратный (положительный) подтекст. Пример: «Где уж нам, дуракам, чай пить». Кроме того, существует понятие «сократовой иронии». Эта форма иронии построена таким образом, что объект, к которому она обращена, как бы самостоятельно приходит к закономерным логическим выводам и находит скрытый смысл иронического высказывания, следуя посылкам «не знающего истины» субъекта.

Стоит упомянуть ироническое мировоззрение, то есть состояние души, позволяющее не принимать на веру расхожие утверждения и стереотипы и не относиться слишком серьёзно к различным «общепризнанным ценностям».

Кроме того, в представленном кинотексте были использованы идиомы. Идиома (от греч. *idioma* – особенность, своеобразие) – сочетание языковых единиц, значение которого не совпадает со значением составляющих его элементов [Виноградов, 1947]. Это несоответствие может быть следствием изменения значения элементов в составе целого.

Различают внутриязыковые и межъязыковые идиомы. Последние характеризуются невозможностью «буквального» перевода. Лексическая идиома – несвободное сочетание слов (разновидность фразеологических единиц), характеризующееся слитностью значения, которое не может быть выведено из лексических составляющих; она обладает функциональными признаками слова как номинативной единицы языка и воспроизводится как «готовая» единица языка («собаку съесть», «сломя голову», «ахиллесова пята», «под мухой»). Понятие «лексическая идиома» отражает результат распространённого, хотя и нерегулярного процесса образования целостных знаковых структур за счёт слияния означаемых двух или более словесных знаков при сохранении формальной отдельности их означающих.

Далее в британском телесериале «Sherlock» широко представлены случаи использования терминов. Термин (от лат. *terminus* – предел, граница) – слово или словосочетание, являющееся названием некоторого понятия какой-нибудь области науки, техники, искусства [Лопатин, 1997]. В анализируемом тексте в основном встречались термины из сферы медицины и юриспруденции.

Следует также обратить внимание на то, что в изученном материале часто встречается игра слов. Игра слов (также каламбур) – литературный приём с использованием в одном контексте разных значений одного слова или разных слов или словосочетаний, сходных по звучанию [Санников, 1995]. Многие авторы считают «игру слов» и «каламбур» синонимами.

Таким образом, речевые особенности героев являются важнейшей составляющей их образа и характера. Без создания уникального речевого образа каждого из героев невозможно возникновение аутентичного

характера. В процессе написания диалогов героев сценаристы используют набор лингвистических приемов, которые помогают сделать речь живой, насыщенной, а образу персонажа – наиболее полно раскрыться. Благодаря таким средствам, как ирония, идиома, термины и игра слов, персонажи могут открыться зрителям с совершенно разных сторон, так как каждый из перечисленных приемов отвечает за отдельную характеристику. Использование различных типов иронии может охарактеризовать персонажа как с положительной, так и с отрицательной стороны (в зависимости от того, насколько сильно проявлена насмешка); идиома в речи покажет, хорошо ли герой владеет родным языком, термины укажут на осведомленность в какой-либо науке, а игра слов – на чувство юмора персонажа.

## **2. Лингвистические средства создания образа персонажа в сериале «Sherlock»**

В данной главе говорится об использовании сценаристами языковых средств в первой серии второго сезона, британского телесериала «Sherlock», о функциях, которые она выполняет, а также о том, как она характеризует персонажей.

Языковые средства, используемые в данном сериале, можно подразделить на контекстуальные и локальные. В первом параграфе будут перечислены и описаны постоянные и ситуативные характеристики главных героев сериала, во втором – подробно рассмотрены случаи употребления контекстуальных языковых средств, в третьем речь пойдет о случаях использования локальных средств. Среди контекстуальных языковых средств будут рассмотрены примеры иронии, в то время как среди локальных встречаются примеры иронии, игры слов, терминов и идиом.

### **2.1. Постоянные и ситуативные характеристики героев**

В первом параграфе говорится о характеристиках главных героев сериала «Sherlock», Шерлока Холмса и Джона Ватсона. В результате анализа текста представленной серии было выявлено, что черты характеров персонажей разделяются на постоянные и ситуативные. Постоянные черты указывают нам на поведение героя, которое не меняется, независимо от ситуации, в то время как ситуативные, наоборот, проявляются только в отдельных сценах и, чаще всего, являются нетипичными для персонажа. Такая нетипичность демонстрирует изменения в характере персонажа. Выявленные черты характеризуют персонажей как положительно, так и отрицательно.

В первую очередь хотелось бы указать характеристики Шерлока Холмса. Среди них встречаются следующие постоянные черты: ироничность

(близкая к сарказму), социопатичность, наблюдательность, пренебрежение к мнению окружающих, склонность демонстрировать свое превосходство, «позерство», излишняя самоуверенность, склонность упрекать, игнорировать, владение терминами и знаниями в определенной сфере, отсутствие вежливости, скрытность, раздражение (особенно в тех случаях, когда все идет не так, как он хочет), отсутствие чувства такта.

К ситуативным характеристикам относятся следующие: чувство вины за резкость своих слов, мальчишество, растерянность, переживание за других, вежливость.

Постоянные черты характера Шерлока Холмса можно наблюдать с первых секунд сериала – он иронизирует даже там, где это кажется неуместным, например, в первой сцене с Мориарти, где преступник желает смерти детектива, но Холмс продолжает «саркастичировать», оставаясь абсолютно невозмутимым. Ироничность Шерлока зачастую граничит с грубостью и порой даже оскорблениями – он высмеивает людей и принятые ими нормы общения, он постоянно упрекает людей, он не пользуется словами «спасибо» и «пожалуйста», и в этом проявляется его другая черта – социопатичность. Данные характеристики являются наиболее яркими у этого персонажа.

В отличие от книжного Шерлока, детектив из сериала напоминает «взрослого ребенка»: он берется только за те дела, которые ему интересны, игнорирует что-то, если ему это не нравится, и раздражается, когда что-то идет не так, как ему хотелось бы, и многим он кажется невыносимым. Так, в Букингемском дворце Шерлок «по-детски» упрямо отказывался надеть костюм, пока не узнает имя своего клиента. Однако люди не перестают обращаться к нему за помощью, считая его единственным человеком, способным раскрыть даже самое сложное преступление. Все это благодаря его эрудиции и наблюдательности: в течение серии Шерлок постоянно употребляет в своей речи специальную лексику и термины, он видит то, что другие не видят, потому что он «не скован» нормами общественности.



Детектив хорошо осведомлен о своих качествах, которые делают его умнее по сравнению с другими, и не боится упоминать о них, делая это в своей манере. Он напрямую говорит человеку, что тот недостойн его внимания или времени из-за своей глупости, Шерлок излишне самоуверен (иногда это действует против него), он выставляет напоказ свое превосходство, оскорбляя других людей.

Кажется, что Шерлок Холмс бесчувственный, пока он не открывается зрителю с другой стороны. В сериале существует несколько сцен, где детектив ведет себя нетипично, проявляя свои ситуативные характеристики. Выше мы говорили о том, что Холмс не благодарит людей, никак не проявляет вежливость. Однако в одной из сцен, поняв, что он обидел свою коллегу, Шерлок искренне извинился за свое поведение. В таких сценах можно пронаблюдать изменения в характере героя, то, как ему сложно научиться общаться с людьми на равных и как он со временем приобретает такие характеристики, как дружелюбие и сочувствие.

Кроме того, обычно серьезный Холмс, «по-мальчишески» смеялся в Букингемском дворце, оказавшись там в одной простыне. И это поведение также отличается от того, каким мы привыкли его видеть. Стоит упомянуть первую сцену с Мориарти, о которой мы говорили выше. Независимый ни от кого Шерлок Холмс был готов пожертвовать своей жизнью ради спасения своего единственного друга Джона Ватсона, и это также нетипично для данного персонажа.

Несмотря на то, что отрицательные качества Холмса, его постоянные характеристики, преобладают, этот персонаж является положительным именно благодаря наличию сцен, в которых мы можем наблюдать его с непривычной для нас стороны.

Далее хотелось бы рассмотреть характеристики другого главного героя сериала – Джона Ватсона. Данный персонаж обладает следующими постоянными чертами: ироничность, демократичность в общении, умение «одергивать» Шерлока и чувство меры, границ дозволенного, чувство

ответственности, вежливость, забота о других, неконфликтность, наблюдательность, заинтересованность во мнении окружающих.

К ситуативным характеристикам относятся следующие: мальчишество, мужество, собранность перед опасностью, растерянность в неожиданной обстановке, упрекание, проявление грубости.

С первого взгляда становится очевидно, что Джон Ватсон – полная противоположность своего друга Шерлока Холмса, его постоянные характеристики соответствуют ситуативным характеристикам детектива, и наоборот: Ватсон как бы дополняет Холмса.

Ироничность Джона, в отличие от Шерлока, не груба и не несет в себе цели оскорбить или обидеть кого-то. Шутки Ватсона добры и направлены на «разрядку» обстановки, при этом Джон может проявлять свою ироничность вместе с какими-либо ситуативными характеристиками: он растерян, зол или печален – он все равно продолжает иронизировать. Поэтому у этого персонажа данную характеристику можно считать яркой.

Другая яркая характеристика Ватсона – его «демократичность» в общении. Это проявляется в его пренебрежении правилами английской грамматики, большом использовании разговорной лексики.

Выше говорилось о том, что Шерлок социопатичен и не имеет «границ» при общении с людьми. Именно в таких ситуациях Ватсон играет свою роль, оберегая своего друга от лишних конфликтов – он быстро переводит тему или «одергивает» Шерлока, и, кроме того, это указывает на его отсутствие конфликтности.

Ватсон – военный врач, он ответственен за свои решения и действия, ответственен за себя и окружающих его людей. Это также проявляется в его заботе о друзьях и коллегах. Джон понимает, что, работая с Холмсом, он должен также нести ответственность, и именно поэтому он учится наблюдательности у своего друга, пытаясь помочь ему в раскрытии преступлений.

В течение сериала другие герои не раз иронизировали на тему наличия отношений между Шерлоком и Джоном, и если Холмса это не волнует (благодаря его незаинтересованности во мнении окружающих), то Ватсон, проявляя свою постоянную характеристику – заинтересованность в чужом мнении, пытается опровергнуть эти слухи.

Тем не менее, порой и Джон Ватсон открывается зрителю с непривычной стороны, показывая свои ситуативные характеристики: он также может раздражаться и грубить, как Шерлок, стать серьезным и пойти на риск или растеряться и не знать, как ему стоит поступить. Однако эти его отрицательные качества не делают Ватсона антагонистом.

Дело в том, что и в реальной жизни не существует хороших и плохих людей. Сценаристы, пытаясь сделать персонажей похожими на реальных людей, позаботились об этом и приписали характерам главных героев черты разной направленности. Поскольку сериал «Sherlock» не является сказкой, а рассказывает зрителю о совершенных преступлениях, которые также могут произойти и в жизни, важно сделать персонажей реальными людьми со своими «минусами» и «плюсами», придав им харизмы и обаяния именно за счет каких-либо нетипичных характеристик.

## **2.2. Контекстуальные языковые средства создания образа персонажа**

В данном параграфе говорится о контекстуальных языковых средствах, которые характеризуют персонажей в процессе их общения. В результате анализа текста представленной серии было выявлено, что контекстуальные средства реализуются только с помощью иронии, поэтому далее будут проанализированы диалоги и фразы, демонстрирующие данное явление.

Контекстуальная ирония встречается несколько раз в течение серии, а также является наиболее часто используемым языковым средством.

Первая серия второго сезона начинается с небольшой сцены в бассейне – встреча Джима Мориарти, основного отрицательного персонажа, с Шерлоком Холмсом, главным героем. В данной сцене этот прием используется несколько раз, хотя сцена длится недолго (всего 3 минуты).

В этой сцене происходит следующий диалог между этими персонажами:

- *I would try to convince you, but everything I have to say has already crossed your mind.*
- *Probably my answer has crossed yours.*

Первая фраза принадлежит Джиму Мориарти, единственному в мире преступнику-консультанту, который имеет много общего со своим врагом, Шерлоком (детективом-консультантом). Именно поэтому Мориарти произносит *I would try to convince you, but everything I have to say has already crossed your mind*, подразумевая под этим то, что он прекрасно осознает, насколько их мышление с детективом похоже. Джим Мориарти говорит, что он не видит смысла в чем-либо убеждать Шерлока, потому что, наверняка, все, что он мог бы ему сказать, уже приходило его оппоненту в голову. Холмс же, стоящий спиной к Мориарти, разворачивается и, поднимая пистолет, отвечает тому фразой *Probably my answer has crossed yours*. Этим Шерлок Холмс хочет сказать, что готов «пустить пулю» в преступника. В данном случае можно явно наблюдать игру слов, так как в первом случае Мориарти говорит о мыслях, которые могут «попасть в голову» (*crossed your mind*) Шерлока, в то время как детектив говорит о пуле, которая так же может «попасть в голову» (*my answer has crossed yours*).

Ирония же состоит в том, что фраза, произнесенная Шерлоком в ответ Мориарти, несет сразу несколько смыслов: Джим говорит об абстрактной мысли, которая могла прийти в голову детективу, в то время как Шерлок подразумевает другие вещи (материальные), которые могли бы «прийти» в голову преступнику – убийство и пулю. Кроме того, иронию видно в том, что не только Мориарти может предсказать действия Холмса, но и наоборот – и

Холмс это демонстрирует, в чем проявляется его постоянная характеристика – излишняя самоуверенность. Ирония также заключается в том, что ответ Шерлока обладает подтекстом и использует существующий контекст, ситуацию (угроза пистолетом).

Кроме того, данная сцена интересна и другой своей особенностью. Еще в последней серии первого сезона Мориарти похищает Джона Ватсона, друга Шерлока Холмса. Детектив, обеспокоенный его пропажей, находит доктора в бассейне с надетым на него жилетом с динамитом. Когда у Ватсона появляется возможность избавиться от бомбы, он снимает ее, а Холмс отбрасывает жилет на небольшое расстояние. Жилет так же, как и пистолет в предыдущем случае, становится сюжетным контекстом, который позволяет сценаристам создать пространство для иронии – и снова появляется двойной смысл.

После представленного выше диалога между врагами при произнесении фразы *Probably my answer has crossed yours* Шерлок сначала наводит пистолет на Мориарти, а затем решает выстрелить в жилет, поняв, что ему и Ватсону придется пожертвовать своими жизнями для избавления мира от главного его преступника. Когда напряжение в эпизоде нарастает, у Джима Мориарти звонит телефон, на звонке которого стоит песня Bee Gees «Staying Alive», название которой буквально означает «остаться в живых». В данном случае это можно считать иронией, так как контекст напряженной ситуации и последующей звучащей песней не смогут оставить зрителя равнодушным и вызовут улыбку.

Поскольку в данной сцене еще есть случаи контекстуальной иронии, рассмотрим пример следующего диалога между Шерлоком Холмсом и Джимом Мориарти:

- *Do you mind if I get that?*
- *No, please. You've got the rest of your life.*

Мориарти достает телефон из кармана и обращается к детективу: «*Do you mind if I get that?*», спрашивая у него разрешения ответить на звонок.

Холмс, ничуть не растерянный произошедшей ситуацией, отвечает *No, please. You've got the rest of your life*, показывая своему врагу, что он совсем не против, если Джим возьмет трубку и немного отложит убийство Холмса и Ватсона на несколько минут. В данном случае также можно увидеть пример контекстуальной иронии, суть которой заключается в повышенной вежливости, даже непринужденности в беседе между врагами, между людьми, которые желают смерти друг другу. Не зная контекста, можно решить, что это диалог между двумя друзьями. Именно за счет этой «дружеской» атмосферы и появляется ирония. К тому же данный диалог дает нам понять, что как Шерлок, так и Джим обладают одинаковой чертой характера – «социопатичностью», которая позволяет им вести себя отлично от принятых в обществе норм поведения. Именно эта «социопатичность» указывает на некоторую абсурдность, присутствующую в их диалоге.

Данная сцена завершается еще одним диалогом, в котором также используется этот прием. Чуть позже, после того, как Мориарти ответил на звонок, между Джимом и Шерлоком завязывается диалог, который так же ярко иллюстрирует контекстуальную иронию:

- *Sorry... Wrong day to die.*
- *Did you get a better offer?*

Мориарти закончил разговор по телефону с неизвестным Шерлоку «заказчиком», и оказалось, что преступнику-консультанту нужно изменить свои планы. Он произносит фразу *Sorry... Wrong day to die*, которой он пытается выразить, насколько его расстраивает тот факт, что он подвел Шерлока и не смог его убить, он буквально извиняется за это. Ответом служит недовольное лицо Холмса, так же пытающегося показать, насколько его опечалила такая смена планов у Мориарти, и вопрос: *Did you get a better offer?*, в котором он интересуется, неужели появилось что-то более интересное для Джима. Именно благодаря тому, что Шерлок спросил об этом, абсурдность «дружеского» общения между врагами продолжает поддерживаться.

Если бы в характере Холмса не присутствовала такая черта, как «социопатичность», о которой было написано выше, то он бы, скорее всего, был счастлив остаться в живых. Кроме того, он наверняка бы испытывал благодарность за то, что преступник решил сохранить ему жизнь, а не подыгрывал ему и не пытался показать, насколько его расстраивает тот факт, что Мориарти решил не тратить на него свое время. Именно в этом и заключается ирония в представленной ситуации – Шерлок подыгрывает Мориарти, показывая ему свое недовольство тем, что его никто не убил, и это является полной противоположностью того, что он чувствует на самом деле.

В качестве еще одного примера контекстуальной иронии хотелось бы взять диалог между Джоном Ватсоном и Шерлоком Холмсом:

- *You realize this is a tiny bit humiliating?*
- *It's OK, I'm fine. Now show me to the stream.*

В представленном эпизоде Шерлок Холмс и Джон Ватсон ведут беседу по интернету, задействовав при этом веб-камеры. Ватсон отправляется на место преступления вместо своего коллеги, так как тот считает дело недостаточно важным для того, чтобы покинуть квартиру. Для лучшего понимания Джон включает веб-камеру, чтобы Шерлок смог видеть улики и место, где произошло предполагаемое убийство. В процессе осмотра места преступления Холмс и Ватсон периодически обсуждают личные дела, не имеющие никакого отношения к смерти потерпевшего. Так, первой фразой, которую произносит Ватсон, становится *You realize this is a tiny bit humiliating?*, которая означает, что он буквально смущен происходящей ситуацией – ему приходится ходить по месту преступления с поднятым над головой ноутбуком, чтобы угодить Шерлоку. Детектив отвечает ему: *It's OK, I'm fine. Now show me to the stream*». Все дело в том, что Шерлок ходит обнаженный по квартире, завернутый в простынь, поэтому принимает фразу Ватсона на свой счет, полагая, что Джона смущает нагота Холмса. Это указывает на постоянную черту детектива – эгоизм и игнорирование чужих

чувств. Ирония в данном случае заключается в том, что фраза, произнесенная Джоном Ватсоном, несла в себе смысл, отличный от того, который вложил в нее Шерлок. Присутствие Джона Ватсона на месте преступления без Шерлока, которому он демонстрирует окрестности через веб-камеру, со стороны выглядит «нелепо» и «унизительно», в то время как детектива совершенно это не заботит. По его мнению, единственное, что может быть «унизительным» в данной ситуации для его друга – это внешний вид Холмса (который его самого не беспокоит).

Кроме того, нужно отметить непринужденность речи Джона Ватсона: он пренебрегает правилами грамматики, когда задает вопрос, что соответствует правилам повседневной речи: в начале вопросительной конструкции отсутствует глагол *do*. Грамматически правильно построенный вопрос должен звучать, как *Do you realize*. Это, в свою очередь, указывает на еще одну черту характера Ватсона – его демократичность в общении: Джон не пытается «умничать», как его друг.

За этим обменом репликами идет следующий диалог между Шерлоком Холмсом и Джоном Ватсоном, который также можно рассмотреть как пример контекстуальной иронии:

- *Look, this is a six. There's no point in my leaving the flat for anything less than a seven, we agreed. Now go back, show me the grass.*
- *When did we agree that?*
- *We agreed it yesterday. Stop! Closer.*
- *I wasn't even at home yesterday. I was in Dublin.*
- *It's hardly my fault you weren't listening.*

В комментарии к предыдущему примеру уже было упомянуто, что Шерлок Холмс отправил Джона Ватсона на место преступления, оставшись дома и общаясь с ним по интернету. Своей фразой *Look, this is a six. There's no point in my leaving the flat for anything less than a seven, we agreed* Шерлок говорит о том, что это дело, на которое он отправил своего друга, недостаточно важное для того, чтобы взяться за него самому Холмсу – он



буквально оценивает его на шесть баллов из десяти. Детектив говорит своему другу о том, что, будь дело «семеркой», он бы взялся за него. И в конце он добавляет, что они уже обсуждали это (*we agreed*), поэтому Джон не должен ни в чем обвинять Шерлока. Тогда Ватсон, удивленный таким заявлением, спрашивает, *When did we agree that?* Он не может вспомнить, когда именно они обсуждали оценку тяжести преступлений, потому что прекрасно знает, что этого не было (*I was in Dublin*). Детектив, не растерявшийся от вопроса друга, тут же отвечает *We agreed it yesterday*. Джон говорит: «*I wasn't even at home yesterday. I was in Dublin*», продолжая удивляться уверенности своего коллеги. Он пытается объяснить Холмсу, что они не могли обсудить такие детали просто потому, что Ватсон уезжал в Дублин и не мог принимать участие в данной договоренности. Шерлок Холмс, ничуть не смущенный данным фактом, отвечает *It's hardly my fault you weren't listening*. Данной фразой детектив показывает не только Ватсону, но и зрителю то, что принятые им решения совсем не зависят от чужого мнения – будь Джон в квартире в момент обсуждения оценки тяжести преступлений, едва ли он смог бы повлиять на результат. Ирония в данной ситуации заключается в том, что Шерлок Холмс посчитал себя правым даже в случае, когда Ватсон не спорил с ним, просто потому что его не было рядом с детективом в момент обсуждения. Со стороны это может выглядеть «глупо» и «нелепо», как и в предыдущем примере, так как для спора нужно два человека. Ирония всегда несет в себе сочетание противоречащих друг другу смыслов, а в данном случае мы можем ее видеть за счет того, что действия Шерлока взаимоисключают друг друга: спор при отсутствии оппонента в лице Ватсона.

Такой ответ Шерлока говорит о нем, как о человеке эгоистичном, считающим себя правым в любых ситуациях, человеком, которого не в чем обвинить или уличить. Это является его постоянной характеристикой. В ответах же Ватсона можно проследить «насмешку» над самоуверенностью Шерлока, так как не только Джон, но и зритель видит в данной ситуации

наличие абсурдности – невозможно договориться с человеком о чем-то, когда он чисто физически отсутствует при обсуждении какой-либо проблемы. Поэтому в данном случае Джон своими фразами пытается указать Шерлоку, насколько его решение на самом деле нелепо. И именно это противостояние абсурда и самоуверенности вызывает улыбку.

Еще одним примером контекстуальной иронии служит данная беседа между Джоном Ватсоном и Шерлоком Холмсом:

– *Here to see the Queen?*

– *Apparently, yes*

Доктор Джон Ватсон и Шерлок Холмс оказываются в Букингемском дворце не по своей воле. И Джон Ватсон решает, что им предстоит встретиться с королевой и спрашивает у своего друга, так ли это: «*Here to see the Queen?*». Ответом на его вопрос служит входящий в помещение Майкрофт, брат Шерлока, и ироничный ответ Холмса, подразумевающий под королевой своего собственного брата: «*Apparently, yes*», что означает положительный ответ по мнению Шерлока.

При прямом значении слов фраза не воспринимается в юмористическом ключе. Однако если знать контекст, она вызывает улыбку. Все дело в том, что Ватсон, задавая вопрос, подразумевает настоящую королеву, в то время как Шерлок, понимая, что речь идет о Елизавете, вводит собственный подтекст и указывает на своего брата. Майкрофт, брат Шерлока Холмса, является одним из представителей британского правительства, и его специальностью является «знать всё», он фактически управляет Британией, является его главой – королевой. Кроме того, из наблюдений за сложными отношениями между братьями Холмсами мы можем понять, что Майкрофт – тоже достаточно самовлюбленный человек, чем сильно раздражает Шерлока. Именно это высокомерие выдает в Майкрофте его «королевское» отношение к окружающим. Этим и объясняется контекстуальная ирония в ответе Шерлока, сравнившего своего брата с королевой своим положительным ответом на вопрос Ватсона. Данный случай характеризует Шерлока, как

«саркастичного» человека, что является его постоянной чертой, так как детектив нередко комментирует чужие действия или слова именно в такой насмешливо-грубой форме.

Кроме того, использование Шерлоком в речи книжного слова *Apparently* указывает нам его постоянную характеристику, как персонажа, – склонность демонстрировать свое интеллектуальное превосходство, в то время как фраза Джона Ватсона *Here to see the Queen?*, соответствующая правилам разговорной грамматики, выдает в нем речь обычного человека, не желающего отличиться уровнем своего интеллекта, «поумничать».

Далее рассмотрим пример, который указывает на постоянную характеристику одного из главных героев, Джона Ватсона, – его ироничность. В данном случае она будет отражена в отдельной фразе, а не через диалог: *I've missed something, haven't I?*

Данная фраза служит реакцией на происходящие действия. Для лучшего понимания приема иронии в этой ситуации, необходимо полностью описать эпизод. После того, как Шерлок Холмс и его друг доктор Ватсон получили задание от высокопоставленного лица найти Ирэн Адлер, они решили направиться прямо к ней. Ирэн Адлер, или как ее еще называют «эта Женщина» (*The woman*), завладела компроматом в виде фотографий на телефоне на члена британской королевской семьи. Служащее высокопоставленное лицо и Майкрофт попросили помощи у Шерлока Холмса – его задачей было найти и уничтожить фотографии. Как только детектив заинтересовывается данным делом, он незамедлительно берется за него и отправляется к мисс Адлер. После некоторых «махинаций», в которых детектив и доктор пытаются выдать себя за других людей, Шерлок Холмс и Джон Ватсон оказываются в доме у Ирэн Адлер. Холмс пытался сыграть роль священника, подвергшегося нападению, в то время как Ватсон сопровождал его, объясняя это тем, что он был свидетелем, а также мог бы помочь потерпевшему, если ему, Джону, предоставят лекарства. Когда Шерлок Холмс и Джон Ватсон, будучи под прикрытием заходят в дом к Ирэн

Адлер, их встречает ее служанка и объясняет, что скоро мисс Адлер спустится.

Шерлок Холмс сидит в зале, прикладывая платок к месту удара, пытаясь оценить обстановку, пока его друг ищет аптечку, чтобы «помочь несчастному священнику». В помещение входит обнаженная мисс Адлер и застаёт Шерлока врасплох – он совершенно не может применить дедукцию, он не знает, по каким параметрам ему нужно оценить, насколько опасна женщина, стоящая перед ним. После небольшого диалога между Ирэн Адлер и Шерлоком Холмсом в помещение заходит Джон, держа в руках все, что он смог найти. Доктор поднимает глаза на своего друга и хозяйку дома и, пораженный представленной ему сценой, произносит фразу: *I've missed something, haven't I?* – которой он явно пытается разрядить смущающую его обстановку, так как ее значение – «Я что-то пропустил, не так ли?». Джон Ватсон, отправившийся на поиски бинтов для «священника», не ожидал, что по возвращению в комнату он обнаружит хозяйку дома в том виде, в котором она перед ними предстала. Кажется, что за время отсутствия Ватсона произошло какое-то важное событие, если Ирэн Адлер предстала в обнаженном виде. Однако ничего важного не случилось, и, зная о профессии мисс Адлер, Ватсон мог догадаться, почему хозяйка дома выглядит именно так. Ирония заключается в невинной фразе Ватсона, послужившей реакцией на представившуюся перед ним картину: обнаженная девушка, стоящая возле его лучшего друга. Не зная контекста, мы не можем интерпретировать ее в юмористическом ключе. Только наблюдая за всем происходящим, можно понять, почему фраза Джона Ватсона кажется зрителю забавной.

В данном эпизоде можно пронаблюдать постоянную характеристику Джона Ватсона – ироничность. В любой момент, когда он не уверен в себе или смущен, он иронизирует, что и демонстрируется в представленной ситуации. Однако его ироничность проявляется не только в подобных моментах, но это будет рассмотрено далее.

Чуть позже в доме у мисс Адлер Шерлок произносит следующую фразу, которую также можно считать примером контекстуальной иронии: *On hearing a smoke alarm, a mother would look towards her child. Amazing how fire exposes our priorities. I really hope you don't have a baby in here.*

Выше говорилось о том, что детектив и доктор отправились домой к «этой женщине», чтобы найти ее телефон и уничтожить фотографии, на которых содержится компромат на представительницу королевской семьи. В сцене, где Шерлок произносит вышеуказанную фразу, происходит следующее: Мисс Адлер просит Шерлока рассказать ей о деле, которым он занят наряду с делом о представительнице королевской семьи. Холмс, беседуя с мисс Адлер, продолжает оценивать обстановку в зале, где они сидят. Он пытается найти хотя бы малейший намек на то, что подскажет ему, где спрятан телефон, и поэтому обманом узнает у женщины, что фотографии находятся именно в том помещении, где они находятся. Тогда детектив просит Ватсона покинуть помещение и «никого не впускать». Джон слушается своего друга, также пытаясь выяснить, где можно найти то, ради чего они и пришли к «этой женщине». Тогда ему приходит в голову мысль поджечь газету – сработает пожарная сигнализация, которая и поможет обнаружить фотографии. Так все и происходит: при срабатывании сигнализации мисс Адлер взволнованно смотрит на зеркало над камином. Холмс, поняв, в чем дело, тут же пытается поднять его и обнаруживает, что зеркало прячет за собой сейф. Шерлок, удовлетворенной своей находкой, произносит следующие слова: *On hearing a smoke alarm, a mother would look towards her child. Amazing how fire exposes our priorities.* Он пытается сказать о том, что при наличии угрозы мать пытается спасти свое дитя. В данном случае он сравнивает Адлер с матерью, а ее телефон с ребенком, которого она отчаянно хочет спасти, осознав всю опасность ситуации. И тут же происходит игра слов: Шерлок видит сейф и, кидая брезгливый взгляд на «эту женщину», иронизирует *I really hope you don't have a baby in here.* В этой фразе речь идет о настоящем ребенке, которого мисс Адлер могла спрятать в

сейф, теперь Шерлок не имеет в виду телефон и хранящиеся в нем фотографии с компроматом.

В данном эпизоде мы так же можем проследить три яркие постоянные характеристики Шерлока Холмса: «социопатичность», наблюдательность и ироничность. «Социопатичность» помогает Холмсу добиваться своих целей любыми путями, он не остановится ни перед чем для того, чтобы найти именно то, что нужно ему, и именно поэтому он так легко может обмануть мисс Адлер. Наблюдательность помогает ему проследить за испуганным взглядом Ирэн и обнаружить компромат. А ироничность позволяет Холмсу обыграть результат дедукции так, чтобы выглядеть победителем в глазах других людей.

Еще примером контекстуальной иронии является следующий диалог между Шерлоком Холмсом и Джоном Ватсоном:

- *John? The counter on your blog still says 1895.*
- *No, Christmas is cancelled...*

В представленной сцене Шерлок Холмс, Джон Ватсон, его девушка, миссис Хадсон, Молли Купер и Грегори Лестрейд отмечают рождество на Бейкер Стрит 221Б, в квартире детектива. Еще в начале серии мы видим, что Джон Ватсон ведет блог, в котором подробно описывает детали криминальных дел, за которые брался его друг и напарник Шерлок Холмс. Тогда же он и говорит детективу, что его блог читает много людей (1895 человек). Шерлока волнует тот факт, что количество подписчиков этого блога не увеличивается, но он старается не подавать виду, притворяется, что ему все равно, продолжая сидеть за ноутбуком и наблюдая за ростом количества поклонников «великого детектива». Его заинтересованность ярко иллюстрируется фразой *John? The counter on your blog still says 1895*, в которой он искренне удивляется тому, что количество его последователей остается неизменным. Джон, видя обеспокоенность своего друга по этому поводу, иронизирует: *No, Christmas is cancelled...*, подразумевая, что если число читателей не увеличивается, то нужно срочно отменить Рождество,

главный британский праздник. Но нужно понимать, что фраза Ватсона, вынутая из контекста, будет не ясна, ее итоговый иронический смысл будет в таком случае потерян.

Для лучшего понимания любопытства детектива по поводу количества подписчиков, хотелось бы вернуться в серию на несколько минут раньше. Шерлок Холмс – самовлюбленный, высокомерный «социопат», считающий себя самодостаточным человеком – был легко уязвлен комментарием своего друга, что никому не нужен его (Шерлока) блог, в котором говорится о разных сортах табака. Именно с этого момента Холмс пытался всячески уязвить Ватсона, говоря ему, что все те люди, которые читают блог Джона, ничего не понимают, как и сам Джон. Однако со временем детектив начинает следить за записями своего друга – действительно ли люди находят их приключения особенными. И однажды он не выдерживает и напрямую спрашивает у Ватсона, почему количество подписчиков не меняется. Джона по-своему веселит данная ситуация и обеспокоенность Шерлока по такому пустяковому поводу, поэтому в своей иронии *No, Christmas is cancelled...* он обыгрывает всю трагичность вопроса Шерлока, ведь на самом деле для детектива рождество играет не такую важную роль, как количество его фанатов. И это ярко показывает нам его очередную черту характера – эгоцентризм, равнодушие ко всему, что не имеет отношения к самому Шерлоку Холмсу и не интересуется его «пытливый ум». Кроме того, здесь мы также можем видеть постоянную характеристику Ватсона – его ироничность, так как в этой ситуации он шутит, что, как было замечено ранее, типично для его поведения.

Таким образом, на основании проведенного анализа можно сделать следующий вывод: для понимания некоторых лингвистических явлений необходимо видеть целую картину и порой обладать знаниями сюжета или отдельных сцен. Именно поэтому такие явления носят название «контекстуальных». Такие контекстуальные языковые средства отражены только в случаях использования иронии, так как она наиболее часто

используется персонажами британского телесериала «Шерлок». Кроме того, было выявлено, что данное лингвистическое явление ярко отражает постоянные и ситуативные характеристики главных героев. В случае Шерлока Холмса находят отражения следующие черты его характера: излишняя самоуверенность, саркастичность, «социопатичность» и эгоцентризм. Также можно наблюдать следующие характеристики Джона Ватсона: ироничность и демократичность в общении. Наиболее часто проявляются излишняя самоуверенность Холмса (40%) и ироничность Ватсона (в 100% случаев) (см. приложение 2).

### 2.3. Локальные языковые средства создания образа персонажа

В данном параграфе говорится о локальных языковых средствах, которые характеризуют персонажей как положительно (неконфликтность, забота о других), так и отрицательно (эгоцентризм, «социопатичность»). В ходе исследования было выявлено, что постоянные и ситуативные характеристики персонажей отражаются в таких лингвистических локальных явлениях, как ирония, идиомы, термины, игра слов.

Локальное проявление иронии также является наиболее частотным языковым средством, поэтому хотелось бы привести примеры ее использования в тексте.

Первый случай иронии данного типа, который встречается в сериале, отражается в комментарии, принадлежащем Ватсону по поводу поведения его друга Шерлока Холмса:

- *I'm not the Commonwealth.*
- *And that's as modest as he gets.*

После процесса дедукции, подробно показанной на экране, знаменитый детектив просит у представителя королевской семьи зажималку, на что тот отвечает ему, что не курит. Ответом на его фразу служит утверждение Шерлока Холмса, что курит высокопоставленное лицо, нанявшее его на



работу. Тогда государственный служащий удивляется такой точной дедукции детектива и говорит, что до Шерлока им удавалось скрывать этот факт. На это Холмс отвечает *I'm not the Commonwealth*, чем ясно дает понять, что он отличается от других, чувствует свое превосходство над другими и способен на гораздо большее, чем о нем думают, и примерный перевод фразы звучит как «Я отличаюсь от большинства». Джон Ватсон тут же подхватывает реплику, произнося фразу *And that's as modest as he gets*, перевод которой означает «Скромность – его особенность», намекая на то, что упомянутая скромность совсем не свойственна Шерлоку.

В представленной сцене ирония является локальной, так как для ее понимания не обязательно знать контекст, нужен только текст и его понимание. Как было замечено ранее, Шерлок Холмс обладает такой постоянной чертой характера, как излишняя самоуверенность. Джон Ватсон, прекрасно осведомленный об этом, произносит ироничную фразу *And that's as modest as he gets*, пытаясь подчеркнуть именно противоположный смысл им сказанного, так как ирония – это употребление слов в отрицательном смысле, прямо противоположном буквальному. Именно благодаря такому ответу Ватсона мы можем наблюдать его яркую постоянную черту характера – ироничность.

В качестве еще одного примера локальной иронии хотелось бы взять еще один комментарий Джона Ватсона, звучащий после фразы Шерлока Холмса:

- *Did you know there were other people after her too before you sent John and I in there? CIA trained killers, I think.*
- *Yeah, thanks for that, Mycroft.*

Данная сцена происходит после того, как Шерлок Холмс и Джон Ватсон оказались дома у Ирэн Адлер, где их ждала ловушка: детектива и доктора пытались застрелить наемные убийцы ЦРУ, предварительно заставив Шерлока открыть сейф с телефоном мисс Адлер. После данного случая Холмс младший упрекает своего старшего брата Майкрофта в том,

что он послал их туда, где их ждала опасность (*Did you know there were other people after her too before you sent John and I in there? CIA trained killers, I think*). В этом вопросе он пытается сказать Майкрофту, что, прежде чем подвергать опасности Шерлока и его напарника, он должен был убедиться в том, что детектив и его друг смогут решить это криминальное дело, не рискуя своими жизнями. Смысл произнесенной им реплики – «Ты знал, что в ее доме был кто-то еще, прежде чем отправил нас туда?». И в данной фразе ярко выражена постоянная характеристика Шерлока Холмса – склонность упрекать других. В данном случае эта черта является контекстуальной, так как интонация вопроса детектива звучит именно так, что в нем можно пронаблюдать обвинение и упрек.

Однако ключевым в данном случае является комментарий Джона Ватсона *Yeah, thanks for that, Mycroft*. Произнося эту фразу, Ватсон «благодарит» Майкрофта за подобное стечение обстоятельств, ведь именно благодаря ему Джон чуть не погиб. Но, вместо того, чтобы обвинять старшего Холмса в этом, он говорит «спасибо», подразумевая под этим упрек. И именно через данную фразу можно пронаблюдать за постоянной чертой характера Ватсона – его ироничностью.

Через несколько минут можно видеть новую сцену, которая также является еще одним примером локальной иронии. Между Шерлоком Холмсом и Джоном Ватсоном звучит следующий диалог:

- *See I'm wondering who could have got hold of your phone. It would've been in your coat.*
- *I'll leave you to your deductions.*
- *I'm not stupid, you know.*
- *Where do you get that idea?*

В данном эпизоде Шерлоку Холмсу приходит сообщение на телефон, о котором уведомляет звук входящего смс непристойного характера. Джон Ватсон, не оставшийся равнодушным к тому, что он услышал, спрашивает своего друга, что это был за звук. Холмс, делая вид, что он не понимает, о

чем говорит Ватсон, продолжает заниматься своими делами, читать газету. Тогда, после того как Джон объясняет, что он имел в виду звук входящего сообщения, Шерлок невозмутимо отвечает ему, что наверняка рингтон звучит именно так, потому что его кто-то сменил. Джон, начинающий выходить из себя, говорит *See I'm wondering who could have got hold of your phone. It would've been in your coat.* Под этим он подразумевает, что никто не мог изменить рингтон, так как телефон все время находился в кармане пальто Шерлока, которое надела Ирэн Адлер в сцене, когда Холмс и Ватсон были у нее дома, и это наталкивает Джона на мысль, что именно мисс Адлер сделала это. Шерлок, проследивший за такой несложной логической цепочкой, произносит фразу *I'll leave you to your deduction* (что означает «Позволяю тебе порассуждать самому»). Это фразой он пытается сказать, что Джон сделал действительно сложное умозаключение, подразумевая под этим абсолютно противоположную вещь.

Его друг, оскорбленный такой реакцией, произносит *I'm not stupid, you know*, показывая Шерлоку, что тот действительно недооценивает его умственные способности, принижая его по такому пустяковому поводу. На что Холмс отвечает *Where do you get that idea?*, «искренне» недоумевая, почему Ватсон решил, что Шерлок считает его глупым. Именно в этой фразе мы и можем наблюдать локальную иронию, которая, в свою очередь, является сократовой иронией – она построена таким образом, что объект, к которому она обращена (Ватсон), как бы самостоятельно приходит к закономерным логическим выводам и находит скрытый смысл иронического высказывания, следуя посылкам «не знающего истины» субъекта (Шерлока). В данном случае проявляется постоянная черта Шерлока – склонность «насмехаться» над другими.

Еще одним примером локальной иронии служит диалог между Шерлоком Холмсом и наемным убийцей ЦРУ:

- *First get rid of your boys.*
- *Why?*

– *I dislike being outnumbered, it makes for too much stupid in the room.*

По возвращению домой Шерлок Холмс обнаруживает, что наемные убийцы и их предводитель, с которыми он уже встречался в доме у Ирэн Адлер, находятся в его квартире, а миссис Хадсон находится у них в заложниках. Это произошло потому, что мисс Адлер отправила свой телефон с важными государственными документами Шерлоку и агенты ЦРУ выяснили это и решили забрать его. Поскольку никто, кроме Шерлока, не знал о нахождении данного устройства, убийцы взяли в заложники миссис Хадсон, надеясь на то, что это заставит Холмса сказать, где находится телефон.

Увидев ушибы и царапины на руках и лице миссис Хадсон, Шерлок делает вид, что соглашается на условия агентов, и говорит: «*First get rid of your boys*», подразумевая под этим то, что будет говорить только один-на-один с предводителем. Другими словами, он просит покинуть квартиру всех, кроме того, с кем он собрался «вести переговоры». Убийца, недовольный таким стечением обстоятельств, задает вопрос *Why?*, на что получает раздраженный ответ Шерлока *I dislike being outnumbered, it makes for too much stupid in the room*, который означает, что ему буквально неприятно находиться в помещении при численном превосходстве «глупцов». Именно в данной фразе отражается ирония. Только в отличие от предыдущих примеров иронии Ватсона, данное языковое средство является примером прямой иронии – Шерлок пытается принизить, придать отрицательный характер описываемому явлению. Данная ситуация отражает постоянную характеристику Шерлока Холмса – его самоуверенность, так как он считает присутствующих в помещении бандитов «глупцами», не достойными его внимания и сил.

Еще одним примером локальной иронии является комментарий Джона Ватсона к диалогу между Шерлоком и Адлер:

– *So, who's after you?*

– *People who want to kill me.*

- *Who's that?*
- *Killers.*
- *It would help if you were a tiny bit more specific.*

После подстроенной собственной смерти Ирэн Адлер проникает в дом к Холмсу и Ватсону, прося их о помощи. Она говорит о том, что ее жизнь находится в опасности, и Шерлок, интересуясь подробностями, задает ей вопрос: *So, who's after you?* Он буквально спрашивает, что ей угрожает, ответом чему служит фраза мисс Адлер *People who want to kill me*. Получив ответ, что кто-то пытается ее убить, Шерлок начинает «копать глубже» и задает ей еще один вопрос, чтобы выяснить, кто именно хочет это сделать: *Who's that?* Ирэн Адлер, не задумываясь, говорит *Killers*, и данный ответ является довольно очевидным, поскольку всех, кто хоть раз кого-то убил, принято считать убийцами. Джон Ватсон, немного раздраженный таким ответом, произносит фразу *It would help if you were a tiny bit more specific*. Этой репликой Ватсон пытается сказать, что они с Шерлоком сами смогли понять, что именно убийцы хотят ее убить, и если бы Адлер упомянула немного больше подробностей, это могло бы помочь расследованию дела. В данном случае ирония является прямой, так как Джон пытается принизить с помощью нее сказанное мисс Адлер. Данная сцена отражает постоянную характеристику Джона – его ироничность, так как даже в такой «щекотливой» ситуации, когда он и сам раздражен, он продолжает иронизировать. Кроме того, здесь можно наблюдать ситуативную характеристику Джона Ватсона – его конфликтность, так как в других случаях он проявляет дружелюбие, которое сложно увидеть в данной сцене – в отличие от случаев, когда его ирония звучит доброжелательно, в данной ситуации она больше принимает грубо-насмешливую форму, свойственную скорее Шерлоку.

Среди локальных средств встречалась не только ирония, поэтому далее хотелось бы рассмотреть примеры такого приема, как идиома. Он является вторым по частотности использования языковым средством.

Первый случай употребления идиом встречается в сцене, где Джон Ватсон пишет в своем блоге о его приключениях с Шерлоком Холмсом. Детектив, заинтересованный тем, что пишет Ватсон (хоть и не подает виду), постоянно подходит к своему другу, чтобы узнать, что на этот раз решил написать Джон. Каждому своему посту в блоге Ватсон дает название, и именно эти заголовки заставляют Шерлока комментировать написанное. Увидев очередной пост в блоге Джона, Холмс произносит фразу *For God's sakes! The Speckled Blonde?!* В данном случае идиомой считается первое предложение, произнесенное Шерлоком. Данная идиома употребляется в английском языке, когда человек явно утомлен или недоволен действиями другого человека, и его русский эквивалент звучит как «ради Бога» или «ради всего святого». Данное выражение имеет отрицательную коннотацию, поскольку употребляется только в случаях недовольства, когда человек намекает прекратить что-либо делать. Данная идиома происходит от буквального значения фразы «во имя Господа» и «во имя всего святого».

Данный случай отражает постоянную характеристику Шерлока Холмса – его эгоцентризм и склонность к насмешкам. Его не устраивает то, что делает Ватсон, и он комментирует это в грубой форме при каждом удобном случае. Он не верит, что блог Джона может быть действительно кому-то интересен, кроме него самого.

Следующий пример употребления идиомы встречается в реплике Шерлока Холмса *There'll be more of them, they'll be keeping an eye on the building* в сцене, когда детектив и его друг Джон Ватсон оказались дома у Ирэн Адлер. Данное предложение звучит после того, как Шерлок, Джон и Адлер противостояли бандитам, ворвавшимся в дом к Ирэн Адлер. Шерлок, недовольный таким развитием событий, говорит, что наверняка бандитов гораздо больше, и они могут следить за домом.

Идиома *keep an eye on something* имеет два значения: «наблюдать за чем-либо» и «уделять внимание чему-либо». В данном случае она употребляется в значении «наблюдать». Эта фраза считается устойчивым

выражением, так как значения слов по-отдельности отличаются от их общего смысла. Если бы мы уделяли внимание значениям отдельных слов, то буквальный перевод фразы звучал бы как «держат глаз на чем-либо», что не имеет никакого смысла.

Употребление данной идиомы характеризует Шерлока, как наблюдательного человека (эта черта является постоянной), так как он предположил, что нападение не может ограничиться небольшим количеством бандитов – наверняка остальные просто следят за зданием.

Через несколько минут можно видеть новую сцену, которая также является еще одним примером идиом. Ватсон поднимается на второй этаж, чтобы убедиться, что в доме больше нет бандитов, и находит лежащую на полу служанку Ирэн Адлер. Он нащупывает у нее пульс, и когда хозяйка дома заходит в помещение, Джон говорит *It's all right, she's just out cold*, подразумевая под этим, что девушка в порядке и скоро придет в себя.

Идиома *be out cold* имеет несколько значений, среди которых «быть без сознания», «опьянеть» и «уснуть». В представленной сцене употребляется значение «бессознательное состояние». Если смотреть на значение отдельных слов, то буквальный перевод – «быть холодным», что несет в себе немного другой смысл.

Кроме того, момент, когда Ватсон произносит реплику, содержащую данную идиому, характеризует его как персонажа, беспокоящегося за жизни и состояние здоровья других людей, это его постоянная характеристика. В отличие от вошедшей в комнату Адлер, Джон первым делом решил удостовериться в том, что служанка жива. Убедившись в этом, он незамедлительно сообщил об этом хозяйке дома, чем попытался успокоить ее, и если бы Ирэн Адлер действительно заботилась о состоянии здоровья своей прислуги, она бы наверняка оценила такой жест со стороны Ватсона.

Еще один пример идиомы – комментарий Джона Ватсона по поводу дедукции Шерлока Холмса – *Take a day off!* Данное выражение можно слышать в сцене, когда коллеги Шерлока Холмса пришли к нему в гости

отмечать Рождество. Детектив, не заинтересованный таким праздником, проводит весь вечер у ноутбука, следит за количеством подписчиков блога Джона Ватсона. Но когда на Бейкер-стрит приходит Молли Купер, девушка-патологоанатом, влюбленная в Шерлока, Холмс не остается равнодушным к ее «вызывающему» внешнему виду и начинает комментировать, почему она решила так одеться. Шерлок упоминает наличие мужчины, ради которого Молли нарядилась, и Ватсон, понимающий, к чему ведут грубые замечания его друга, пытается остановить детектива фразой *Take a day off!*

В английском языке данная идиома имеет значение «взять отгул» и имеет непосредственное отношение к работе. Поскольку дедукция является частью рабочего процесса Шерлока Холмса, как детектива, данной фразой Джон Ватсон пытается намекнуть своему другу, чтобы тот хотя бы в праздничный день не вел себя, как на работе. Использование данного выражения характеризует Ватсона как неконфликтного человека, что является его постоянной чертой, потому что он попытался отгородить Молли от насмешливых выражений Шерлока и не развивать конфликт.

Следующий прием, который используется, как локальный – термины и специальная лексика. Далее будут рассмотрены случаи их употребления.

Ярким случаем употребления терминов можно считать реплику Шерлока Холмса *Did you see him? Morbidly obese, the undisguised halitosis of a single man living on his own. The right sleeve of an internet porn addict, the breathing pattern of an untreated heart condition. Low self-esteem, tiny IQ and a limited life expectancy, and you think he's a criminal mastermind?!* В данном монологе Шерлок описывает одного из своих клиентов, состояние здоровья которого не позволило бы ему стать преступником, как считают полицейские. В процессе детектив употребляет несколько терминов, каждый из которых далее будет рассмотрен отдельно. Поскольку работа Шерлока Холмса напрямую связана с расследованиями убийств, употребляемая им лексика носит медицинский и юридический характер, поэтому все



рассматриваемые термины имеют непосредственное отношение к медицине и юриспруденции.

Первым термином, встречающимся в представленной реплике, является *halitosis*. Данное слово является медицинским термином и означает связанную со здоровьем патологию – плохой запах изо рта. На сферу употребления данного слова нам указывает его суффикс *-osis*, имеющий латинское происхождение. Известно, что в медицине до сих пор используют латинский язык, что хорошо видно в представленном примере.

Следующий встречающийся в монологе термин – *addict*. Несмотря на то, что данное слово в последнее время стало использоваться в разговорной лексике, его значение – «зависимый человек». Этот термин имеет отрицательную коннотацию, так как он всегда подразумевает под собой зависимость от чего-либо вредного для здоровья (алкоголя, наркотиков и др.) Кроме того, его используют не только в сфере медицины, но также и в юриспруденции, где представителям закона не редко приходится иметь дело с «зависимыми от чего-либо» правонарушителями.

Еще один пример употребления терминов – *pattern*. Его значение – «паттерн», в медицине этот термин употребляют при анализе, например, кардиограмм, энцефалограмм и результатов других исследований, понимая под ним одинаковую последовательность колебаний биопотенциалов, повторяющуюся в одном или нескольких отведениях при одинаковых состояниях и условиях.

Именно на одно из таких исследований указывает следующий пример – *heart condition*, указывающий на «сердечную патологию». В качестве термина здесь используется слово *condition*, которое как в юридической, так и медицинской сфере будет обладать значением «состояние».

Следующий термин – *self-esteem* – частично перешел в разговорную лексику, но продолжает употребляться в сфере медицины, в психологии. Он означает «самооценку» и «чувство собственного достоинства». Кроме того,

этот термин употребляется в юридической сфере, как и предыдущие примеры.

В своем монологе Шерлок использует еще один термин – *life expectancy*, который означает «продолжительность жизни» и употребляется не только в сфере медицины и юриспруденции, но также и в экономических исследованиях при анализе статистики.

Следующий пример употребления специальной лексики встречается уже в другой реплике Шерлока Холмса – *You know I don't concern myself with trivia*. Эта фраза звучит в сцене, когда Шерлок и Ватсон оказались в Букингемском дворце, а представитель члена британской королевской семьи попросил у них помощи: найти Ирэн Адлер и заполучить ее телефон, на котором присутствует компромат на высокопоставленное лицо. Шерлок Холмс, не привыкший браться за не интересные для него расследования, напоминает об этом своему брату фразой *You know I don't concern myself with trivia*, значение которой – «Ты знаешь, меня не заботят подобные пустяки».

Слово *trivia*, как можно наблюдать выше, означает «пустяки», «что-либо, не обладающее степенью высокой важности». Данный термин обычно употребляется в юриспруденции, но в основном считается книжным словом.

Представленные примеры употребления специальной лексики и терминов характеризуют Шерлока Холмса как эрудированного, склонного демонстрировать свое превосходство персонажа, а также указывает на его любовь к «позерству». Произнесенные детективом фразы можно было бы упростить, используя вместо терминов нейтральную лексику, однако Шерлок не стал этого делать, что и говорит о нем как о человеке, пытающемся всем продемонстрировать свою начитанность.

Еще одним локальным языковым средством, встречающимся в течение анализируемой серии, является игра слов. Далее будут рассмотрены примеры ее употребления.

Первый случай – фраза Шерлока *I'm a private detective, the last thing I need is a public image*, значение которой – «Я – частный детектив, имидж –

последнее, о чем я думаю». Слова *private* и *public* (частный и общественный) являются антонимами, и Шерлок употребляет их в одном предложении, чтобы подчеркнуть, насколько он сам далек от общества. В данном случае игра слов выражается за счет противостояния антонимов: Холмс употребляет именно те выражения, где могут потребоваться слова *private* и *public*.

Данный случай указывает нам на постоянные черты характера Шерлока – его «социопатичность» и самоуверенность. Первая проявляется в том, что детектив не готов вести себя в соответствии с общепринятыми нормами, он отказывается от общественного имиджа, который важен многим людям. Вторая черта Шерлока проявляется в том, он считает себя самодостаточным, независимо от того, что о нем могут подумать другие люди – его просто не интересует чужое мнение.

В следующем примере игра слов появляется два раза. Между Шерлоком и Майкрофтом Холмсами звучит диалог, который в конце комментирует Ватсон:

- *How can we do anything while she has the photographs? Our hands are tied.*
- *She applaud your choice of words. You see how this works? The camera-phone is her get out of jail free card. You have to leave her alone. Treat her like royalty, Mycroft.*
- *Though not the way she treats royalty.*

На следующий день после того, как Шерлоку и Джону не удалось заполучить мобильный телефон Ирэн Адлер, и детектив был ею усыплен и доставлен домой, Майкрофт Холмс посетил своего брата. Холмс старший был недоволен исходом ситуации и произнес реплику *How can we do anything while she has the photographs? Our hands are tied*, и это означало, что отсутствие телефона у правительства мешает расследованию. Майкрофт говорит, что их руки фигурально «связаны». Поскольку профессия Ирэн Адлер имеет прямое отношение к «сексуальному доминированию», Шерлок Холмс обыгрывает слова своего брата и отвечает ему фразой *She applaud*

*your choice of words*, что означает «Ей бы понравились твои слова», намекая именно на профессию Адлер («Она бы поаплодировала твоему выбору слов»).

Второй случай употребления игры слов в данной сцене можно наблюдать в комментарии Джона Ватсона. Шерлок Холмс говорит своему брату, что ему не о чем беспокоиться – Ирэн Адлер не собирается шантажировать британскую королевскую семью, фотографии на телефоне нужны ей только для того, чтобы избежать тюрьмы. В конце Шерлок произносит фразу *Treat her like royalty, Mycroft*, что значит «Обращайся с ней, как с королевской особой, Майкрофт», подразумевая под этим тот факт, что Холмс старший должен вести себя разумно. Поскольку еще в начале серии Шерлок взялся за это дело, потому что Ирэн Адлер имеет компромат на члена королевской семьи, Ватсон обыгрывает сказанное его другом и произносит фразу *Though not the way she treats royalty* («Но не так, как она ведет себя с королевской особой»). Этим он недвусмысленно намекает на профессию Адлер и причину расследования, за которое они взялись. В данном случае игра слов сочетается с иронией, так как каждая реплика открывает новый и нелестный смысл предыдущей фразы.

Данная сцена характеризует Шерлока Холмса, как ироничного и наблюдательного человека, что является его постоянными характеристиками. Первая черта характера проявляется в том, как он обыграл фразу со «связанными руками», а вторая – как за проведенное время в доме у Ирэн Адлер он смог понять, что компромат на ее телефоне обладает гораздо высшей целью, чем просто кого-то шантажировать.

Фраза Джона Ватсона указывает нам на его постоянную черту характера – ироничность. Как и в случае с Шерлоком Холмсом она проявляется в обыгрывании чужих слов.

Таким образом, на основании проведенного анализа можно сделать следующий вывод: приведенные выше примеры доказывают тот факт, что для понимания некоторых лингвистических явлений достаточно видеть и

знать только текст, не углубляясь в контекст и не имея дополнительных знаний о героях. Именно поэтому такие явления носят название «локальных». Подобные локальные языковые средства реализованы не только при помощи иронии, как, например, в первом параграфе, но и в случаях использования идиом, терминов и игры слов. Кроме того, было выявлено, что различные локальные языковые средства могут отражать одинаковые характеристики персонажей – как постоянные, так и ситуативные. В случае Шерлока Холмса находят отражение излишняя самоуверенность, саркастичность, «социопатичность», эгоцентризм, склонность к насмешкам, эрудированность и наблюдательность, являющиеся его постоянными чертами. Локальными средствами выражаются такие черты Джона Ватсона, как ироничность, неконфликтность и забота о других. Но наиболее частотными чертами для них становятся склонность к насмешкам и наблюдательность Холмса (50% и 65% соответственно) и ироничность Ватсона (70%) (см. приложение 3).

## Заключение

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим основным выводам.

В современной лингвистике кинотекст изучается как самостоятельное явление. Такого рода текст представляет собой сложное семиотическое образование, т.к. сочетает знаки естественного языка (речь персонажей, письменные источники, которые появляются на экране) и иконические, главной характеристикой которых является «внешняя похожесть» знака на изображаемый объект. Подобные семиотически осложненные тексты вошли в сферу лингвистических исследований, под общим термином «креолизованный текст».

Кинотекст представляет особую форму креолизованного текста, выполняя коммуникативную функцию при взаимопроникновении двух принципиально отличных семиотических систем (лингвистической и нелингвистической). Кинотекст создается из этого материала при помощи кинематографических кодов, к числу которых относятся ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж.

В ходе исследования был проведен анализ языковых особенностей британского телесериала «Sherlock» с дальнейшим определением их принадлежности к характеристикам главных героев Шерлока Холмса и Джона Ватсона. Также были решены следующие задачи:

- были выявлены основные способы создания образа персонажа в кинотексте;
- были проанализированы характеристики, которые отражаются в языковых средствах, используемых персонажами.

В результате исследования была достигнута поставленная цель: установление, выявление и описание языковых характеристик персонажей в художественном тексте и способы их реализации.

Были выявлены следующие особенности:

- выявленные языковые средства можно разделить на контекстуальные и локальные;
- характеристики персонажей можно разделить на постоянные и ситуативные;
- среди контекстуальных языковых средств встречается только ирония, в то время как среди локальных, кроме иронии, можно выделить игру слов, термины и идиомы.

Был проанализирован оригинальный скрипт британского телесериала «Sherlock» с целью нахождения наиболее часто используемых языковых средств и выявления постоянных и ситуативных характеристик главных героев Шерлока Холмса и Джона Ватсона.

В результате было выявлено, что среди контекстуальных языковых средств встречается только ирония (34%), среди локальных: ирония – 18%, идиома – 15%, игра слов – 7%, термины – 26% от всех языковых средств (см. приложение 1).

Также исследование показало, что постоянные характеристики Шерлока Холмса – это склонность к насмешкам (50%), наблюдательность (65%), излишняя самоуверенность (40%), саркастичность (35%), социопатичность (20%) и эгоцентризм (25%), ситуативные – вежливость (10%). Постоянные черты Джона Ватсона – ироничность (100%) и демократичность в общении (30%), ситуативные – конфликтность (5%).

Так, наиболее яркие черты Шерлока (социопатичность, ироничность и излишняя самоуверенность) проявляются в 85% случаев использования иронии и 100% случаев использования терминов. Постоянная черта Ватсона, ироничность, проявляется в 100% случаев использования иронии и 10% случаев использования игры слов (см. приложение 3).

Подводя итоги, необходимо сказать, что на данный момент существует большое количество фильмов и сериалов, основанных на художественных произведениях. В ходе сюжета персонажи меняются, переосмысливая свое поведение, а иногда и свою манеру речи. Так,

например, в ходе сериала Шерлок Холмс, изначально предстающий перед нами грубым социопатом, не заинтересованным в чужих проблемах, позже становится отзывчивым и верным другом. За этим очень интересно наблюдать и прослеживать особенности каждого из героев, поскольку многие любят отдельных персонажей именно за их поведение и реакции на нестандартные ситуации. Постепенно выдуманные образы становятся частью нашей жизни и порой начинают восприниматься как реальные люди. Если бы писатели и сценаристы не наделяли своих персонажей яркими чертами характера и порой гипертрофированно экспрессивным стилем поведения, то, наверняка, произведения не были бы такими интересными и захватывающими.

Также важно отметить, что выделенные в данной работе языковые явления используются и в других эпизодах сериала, через которые можно было бы проанализировать изменение характеров героев. Поскольку описанные нами приемы являются частотными, данное исследование может быть легко расширено в будущем: в любом сериале или полнометражном фильме можно найти интересные языковые и стилистические особенности у каждого из героев.



## Список использованной литературы

### Список литературы теоретических источников

1. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания. – Спб.: Наука, 1994.
2. Анисимова Е.Е. Креолизованные тексты – тексты XXI века? Взаимодействие вербального и паралингвистического в тексте: учебное пособие для вузов по интерпретации текста. – Воронеж: ЦЧКИ, 1999.
3. Анисимова Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. №1. – URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/23.html> (дата обращения: 11.10.2016).
4. Астафурова Т.Н. Стратегии коммуникативного поведения в профессионально-значимых ситуациях межкультурного общения (лингвистический и дидактический аспекты). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. 1997. – URL: <http://www.dissercat.com/content/strategii-kommunikativnogo-povedeniya-v-professionalno-znachimykh-situatsiyakh-mezhkulturnog> (дата обращения: 15.10.2016)
5. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: УРСС: Едиториал УРСС, 2004.
6. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
8. Беляева М.И. К вопросу о типологии читателей // Проблемы социологии и психологии чтения. – М.: Рус. яз.-Медиа, 2005.
9. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учебное пособие. – М.: Наука, 2007.
10. Валгина Н.С. Теория текста. Учебное пособие. – М.: Логос, 2003.

11. Виноградов В. В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке, в кн.: А. А. Шахматов. 1864 –1920. Сборник статей и материалов, – М.-Л., 1947.
12. Виноградова О. Речь как средство создания образа персонажа. 2012. – URL:  
[http://lib.rpg.ru/index.php/Речь\\_как\\_средство\\_создания\\_образа\\_персонажа](http://lib.rpg.ru/index.php/Речь_как_средство_создания_образа_персонажа)  
(дата обращения: 14.04.2017)
13. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: кинотекст. // Политическая лингвистика. - Выпуск (2) 22. – Екатеринбург, 2007.
14. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования; 5-е изд., стереотип. – М.: КомКнига, 2007.
15. Гиро П. Основные проблемы и направления в современной стилистике. - Новое в зарубежной лингвистике // Лингвостилистика, №9. – М., 1980.
16. Голованова Д., Михайлова Е. Русский язык и культура речи. Краткий курс. 2009. – URL: <http://www.studfiles.ru/preview/1445671/> (дата обращения: 15.04.2017)
17. Иванова Е.Б. К вопросу о языке кино // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: Сб. науч. тр. / ВГПУ. – Волгоград: Перемена, 2001.
18. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. Сб. Науч. Тр. ВГПУ, ПМПУ. Волгоград – Архангельск: Перемена, 1996.
19. Карасик В.И. О категориях лингвокультурологии. // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: Сб. науч. тр. / ВГПУ. – Волгоград: Перемена, 2001. - с. 3-16.
20. Карасик В.И., Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М.: ГНОЗИС, 2004.
21. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые

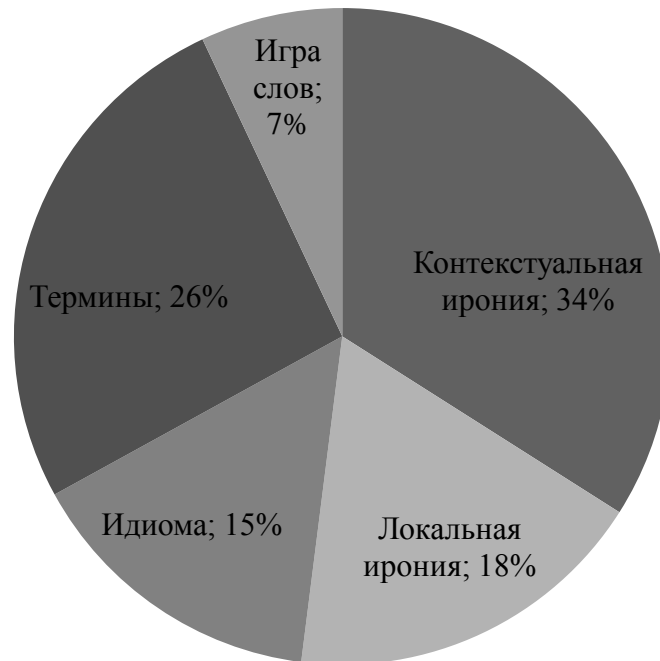
- направления в преподавании русского языка и литературы. Доклады советской делегации на VI Конгрессе МАПРЯЛ. – М.: Русский язык, 2010.
22. Кожина М.Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 2006.
23. Козлов Е.В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. – Волгоград: ВолГУ, 2002.
24. Колодина Е.А. Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. 2013. – URL: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-semioticheskikh-sistem-pri-formirovanii-smysla-kinodialoga> (дата обращения: 13.02.2017)
25. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. – М.: Наука, 1980.
26. Косериу Е. Современное положение в лингвистике. – М.: АН СССР, 1977.
27. Крижановская Е.М. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта, Наука, 2003.
28. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. Иностр. яз. 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988.
29. Лопатин В. В., Лопатина Л. Е. Русский толковый словарь : около 35 000 слов. – 4-е изд. – М.: Русский язык, 1997.
30. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Том 3. – Таллинн: Ээсти раамат, 1993.
31. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн: Ээсти раамат, 1973.
32. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллинн: Ээсти раамат, 1994.
33. Марковский Я.Э. Истолкование фотографического текста (философско-семиотические аспекты). – М.: Мгу, 1986.
34. Мартынов В.В. Категории языка. – М.: Наука, 1982.
35. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию. – М.: Наследие, 1997.

- 36.Медведева С.Ю. К проблеме восприятия художественного текста // Речевое общение: проблемы и перспективы. – М.: АН СССР, 1983.
- 37.Мерло-Понти М. Кино и новая психология. Перевод М. Ямпольского. 1948. – URL: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml> (дата обращения: 10.12.2016).
- 38.Наумова Н.Г. Художественный образ-персонаж как предмет лингвистического анализа Текст. / Н.Г. Наумова. – Киров: ВятГГУ, 2006.
- 39.Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд., перераб. – М.: Флинта: Наука, 2003.
- 40.Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы. // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978.
- 41.Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. – М.: Наука, 1983.
- 42.Осиновская И. А. Ироническое странничество. Ироник как сатир и бог // Ирония и Эрос. Поэтика образного поля. – М., 2007.
- 43.Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. – М.: Просвещение, 1976.
- 44.Санников В.З. Каламбур как семантический феномен // Вопросы языкознания. – № 3. – М., 1995.
- 45.Скоромыслова Н.В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов. Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – М., 2010.
- 46.Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004.
- 47.Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990.
- 48.Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
- 49.Хализев Е.В. Теория литературы / Е.В. Хализев – М., 2000.

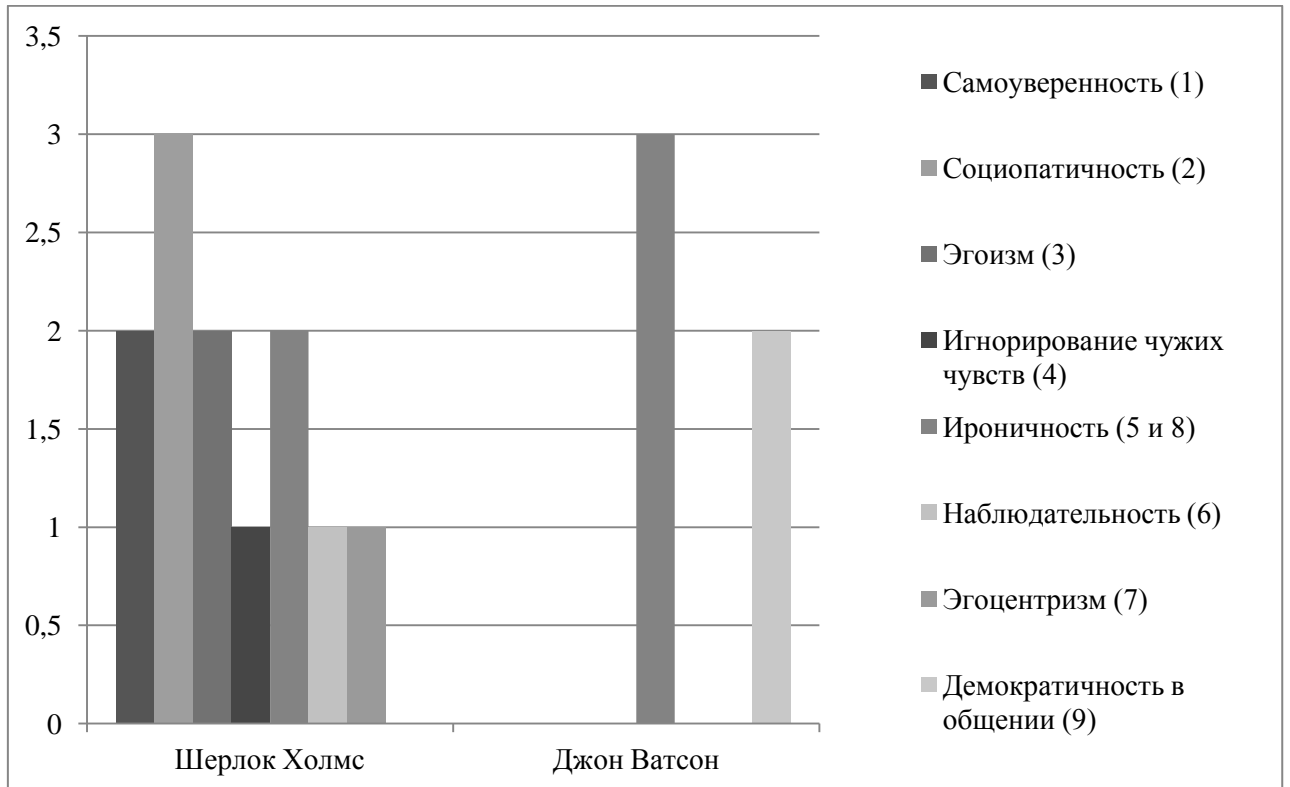
- 50.Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам, 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Лотман Ю. Тарту. – М., 1984.
- 51.Швейцер А.Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). – М.: Наука, 1988.
- 52.Шершнева С. Художественный текст и его экранная интерпретация: эволюция жанра. От театра к немому кино. 1997. – URL: <http://sherstnev.narod.ru/simplefonar.html> (дата обращения: 12.11.2016).
- 53.Hill G. The People's Law Dictionary: Taking the Mystery Out of Legal Language. Front Cover. Gerald N. Hill, Kathleen Hill. MJF Books, 2002.
- 54.Kitchin G. A survey of burlesque and parody in English. - N.Y., 1967.
- 55.Lehman J. West's encyclopedia of American law. Detroit : Thomson/Gale, 2005.
- 56.Mifflin H. The American Heritage Stedman's Medical Dictionary Hardcover – November 10, 1995.
- 57.Wellek R., Warren A. Theory of Literature. - Harmondsworth, 1966.
- 58.White J.G. Cambridge International Dictionary of Idioms. – URL: <http://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения 05.03.2017).

### **Список источников фактического материала**

1. Скрипт к первой серии второго сезона британского телесериала «Sherlock». 2012. – URL: [http://www.springfieldspringfield.co.uk/view\\_episode\\_scripts.php?tv-show=sherlock&episode=s02e01](http://www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=sherlock&episode=s02e01) (дата обращения: 13.09.2017)

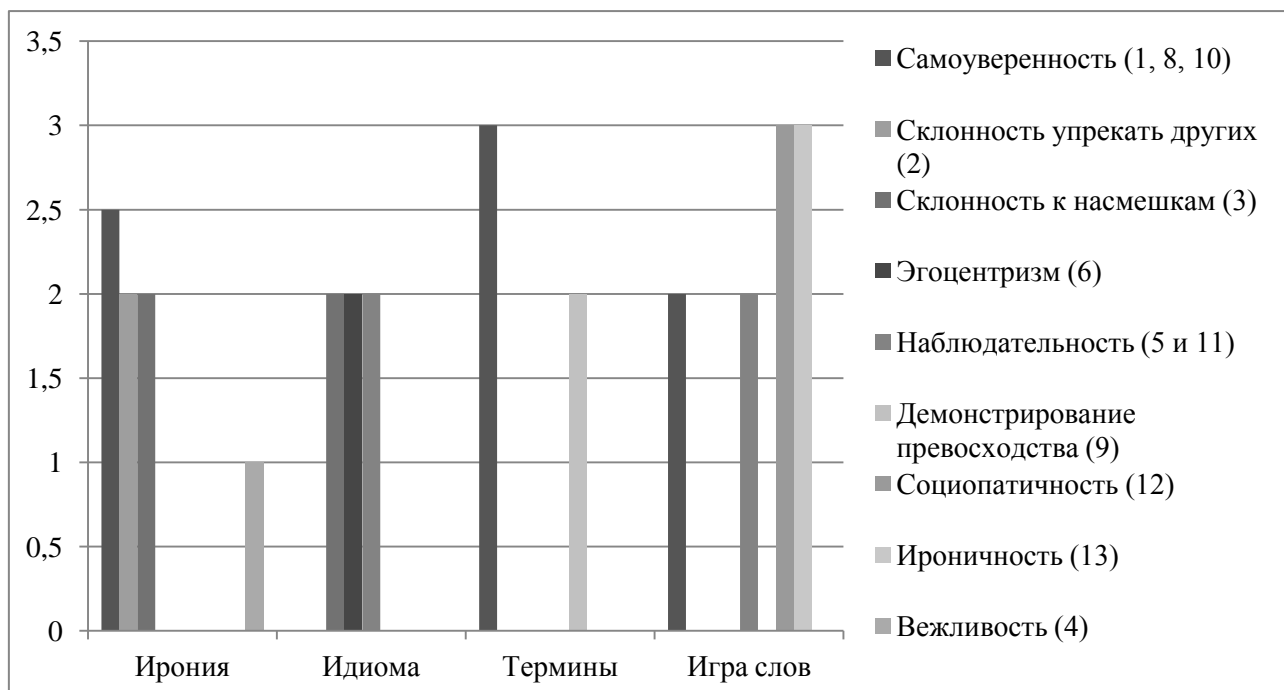
**Языковые средства создания образа персонажа**

**График взаимодействия характеристик персонажей  
и контекстуальных языковых средств**



### График взаимодействия характеристик персонажей и локальных языковых средств

#### Шерлок Холмс



#### Джон Ватсон

