

ЧАСТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

Чернова Елена Константиновна

Эмоционально-экспрессивные аспекты киноперевода  
на примере фильма Би-Би-Си 4 «Агония и Экстаз».  
Выпускная квалификационная работа бакалавра

Научный руководитель  
Кузьмич И.В.

Санкт-Петербург

2021

## Содержание

<b>Введение</b> .....	2
<b>Глава 1. Эмоционально-экспрессивные аспекты киноперевода</b> .....	6
1.1. Понятие и характеристики киноперевода с английского языка на русский .....	6
1.2. Способы, методы и приёмы киноперевода с английского языка на русский .....	9
1.3. Стилистические эмоциональные и экспрессивные аспекты киноперевода с английского языка на русский .....	11
1.4. Трудности перевода эмоционально-экспрессивной лексики в кинотексте .....	16
Выводы по Главе 1 .....	22
<b>Глава 2. Анализ особенностей перевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз: хроника английского национального балета» (Часть 1)</b> .....	24
2.1. Особенности передачи эмоций и экспрессии при переводе кинотекста с английского языка на русский .....	24
2.2. Анализ кинотекста на примере фильма «Агония и экстаз: хроника английского национального балета» (Часть 1) .....	32
2.3. Трудности киноперевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз: хроника английского национального балета» (Часть 1) .....	43
2.4. Анализ трудностей киноперевода балетных терминов на примере фильма «Агония и экстаз: хроника английского национального балета» (Часть 1) .....	48
Выводы по Главе 2 .....	55
<b>Заключение</b> .....	58
<b>Список использованных источников</b> .....	60
<b>Приложение</b> .....	64

## Введение

Эмоционально-экспрессивный аспект перевода кинотекста с английского языка на русский представляет собой одну из основных характерных черт, которая отличает кинотекст от других типов текста. Данный аспект позволяет создать более чувственную и эмоционально яркую картину при просмотре кинофильма и при восприятии кинотекста, что, в свою очередь, приводит к возникновению определенного эмоционального и психологического состояния у киноаудитории, а также порождению у зрителей тех или иных эмоциональных и экспрессивных реакций. Таким образом, основной задачей эмоционально-экспрессивного аспекта кинотекста является прагматическое, эстетическое и эмоциональное воздействие на зрителя.

В последнее время в научных кругах проблема особенностей перевода эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста остаётся одной из наиболее обсуждаемых и одной из наиболее сложной для перевода задачей. Однако развитие международных социальных и культурных связей, особенно в области балета, требует решения данной проблемы. Темпы культурного развития в мире порой обгоняют возможности национальных языков, которые не успевают адаптироваться к появлению новых структур и, как следствие, к их эмоциональному восприятию и экспрессивной оценке. Ситуация, которая существует в настоящее время в сфере перевода кинотекста о балете с английского языка на русский, требует более детального анализа, особенно в том, что касается эмоционально-экспрессивных аспектов и балетных терминов и профессионализмов.

С учетом выше перечисленных аспектов, можно сказать, что **цель** данной работы заключается в изучении особенностей эмоционально-экспрессивных аспектов перевода зарубежных фильмов о балете с английского языка на русский и основных переводческих приёмов, способствующих передаче эмоций и экспрессии, а также более точному переводу

профессионализмов и специальных терминов при просмотре фильмов о балете на английском языке для того, чтобы сделать работу переводчиков кинотекста более эффективной и менее сложной.

Для достижения поставленной выше цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

- изучить характеристики киноперевода с английского языка на русский;
- рассмотреть способы, методы и приёмы киноперевода с английского языка на русский;
- проанализировать эмоциональные и экспрессивные аспекты киноперевода;
- рассмотреть особенности передачи эмоций и экспрессии при переводе кинотекста с английского языка на русский;
- проанализировать лексические и синтаксические средства передачи эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста;
- определить трудности перевода эмоционально-экспрессивных аспектов;
- проанализировать способы перевода балетных терминов с английского языка на русский для того, чтобы облегчить работу переводчиков кинотекстов фильмов о балете;
- записать текст сценария;
- выполнить перевод.

**Объектом** исследования является эмоционально и экспрессивно окрашенный кинотекст на английском языке.

**Предметом** исследования являются лексические и синтаксические средства передачи эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста при переводе с английского языка на русский.

**Актуальность работы** определяется необходимостью более детально исследовать эмоциональные и экспрессивные аспекты киноперевода художественных фильмов с английского языка на русский. Вследствие быстро развивающихся межкультурной и межязыковой коммуникации посредством киноиндустрии исследования в области киноперевода представляются наиболее

важными, особенно в плане объединения теоретических вопросов и практических переводческих навыков и умений в эмоционально-экспрессивных аспектах.

**Материалом для исследования** послужил фильм британской компании Би-Би-Си 4 «Агония и экстаз: хроника английского национального балета» (Часть 1) (далее «Агония и Экстаз»).

**Методы**, которые использовались в данной выпускной работе включают в себя:

- анализ научной литературы по исследуемому вопросу;
- систематизация информации по изучаемому вопросу;
- сопоставление лексических и синтаксических единиц в английском и русском варианте кинотекста при переводе с одного языка на другой.

**Научная новизна** работы обусловлена тем фактом, что впервые проводится анализ и исследование эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста о балете.

**Теоретическая значимость работы** заключается в том, что кинотекст в процессе перевода с английского языка на русский рассматривается с точки зрения эмоционально-экспрессивных аспектов. В работе также исследуются стилистические трудности выражения эмоциональности и экспрессивности при переводе кинотекста с английского языка на русский.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что анализ особенностей перевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз» позволит в дальнейшем применять лексические и синтаксические средства передачи эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста, что облегчит работу переводчика и позволит зрителю сформировать необходимую эмоциональную реакцию на просматриваемые материал фильма. Таким образом повысится прагматическая, эстетическая и эмоционально-экспрессивная ценность кинотекста.

**Теоретико-методологической базой исследования** являются научные труды и работы В.В. Виноградова, В.Н. Комиссарова, Р.А. Матасова, В.Н. Телия, В.И. Шаховского.

**Структура работы** представлена следующими частями: Введение, Глава 1 «Теоретические основы киноперевода с английского языка на русский с учётом эмоционально-экспрессивных», Выводы по Главе 1, Глава 2 «Анализ особенностей перевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз», Выводы по Главе 2, Заключение, Список литературы и Приложение.

Во Введении дается обоснование актуальности и выбора темы исследования, определяются объект, предмет, цель, исследования, а также его новизна, теоретическая и практическая значимость.

Основная часть исследования состоит из двух глав и представляет собой обзор научной литературы по выбранному вопросу, а также анализ предмета исследования.

В первой главе рассматриваются основные понятия и характеристики кинотекста и киноперевода, а также способы и методы привода кинотекста с английского языка на русский. Исследуются трудности перевода эмоционально-экспрессивной лексики в кинотексте. Вторая глава включает в себя анализ особенностей перевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз».

В заключении подводятся основные итоги проведенного исследования, формулируются общие выводы.

Список использованной литературы представлен 49 наименованиями. Общее количество страниц составляет 86, из них 63 основного текста, и 23 – Приложение.

## **Глава 1. Эмоционально-экспрессивные аспекты киноперевода**

### **1.1. Понятие и характеристики киноперевода с английского языка на русский**

Кино как явление и вид деятельности появилось относительно недавно и поставило перед исследователями новые задачи, связанные с различными дисциплинами и научными направлениями: лингвистикой, социологией, информатикой, переводоведением и целым рядом других научных дисциплин. Кино представляет собой аудиовизуальное искусство, обладающее присущим только ему сложным языком, который включает в себя наряду с непосредственным текстом, визуальный и звуковой ряд, эмоционально-экспрессивные аспекты, а также знание и понимание социокультурной основы кинотекста. Кинотекст, в свою очередь, характеризуется эллиптичностью и, не может рассматриваться изолированно от прочих элементов киноязыка. Изображение и звуковое оформление кинофильма содержат множество социальных и культурных реалий, понятных зрителю, который смотрит кино на родном языке.

Практически одновременно с появлением кинематографа возникла потребность в кинопереводе, его теоретическом обосновании и описании возникающих перед переводчиками кинотекста трудностями, так как при переводе на другой язык кинотекст может представлять сложность для восприятия зрительской аудиторией, говорящей на языке перевода. Таким образом, киноперевод является сложной системой представления знаний и включает в себя не только текст, но и экстралингвистические и социокультурные факторы, которые необходимо учитывать в процессе перевода для достижения максимальной точности оригинального текста. Принимая во внимание, что переводчик может восстановить эту информацию лишь частично, ему необходимо свести к минимуму неизбежные неточности при передаче переводимого текста.

В связи с тем, что в настоящее время значительная часть кинофильмов, транслируемых в России, представлена иностранными фильмами на английском языке, высокое качество перевода кинотекста особенно актуально. Ю.Л. Оболенская выделяет киноперевод в особый вид перевода, целью которого является «осуществление полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путем интерпретации текста, реализованной в новом тексте на другом языке» [30 С. 108]. В процессе перевода кинотекста необходимо учитывать его особенности, которые включают в себя ограниченность текста по времени и отсутствие возможности использовать комментарии или пространственные пояснения, неотложенное по времени восприятие и мгновенная реакция кинозрителя, равное распределение внимания между вербальными и невербальными средствами выражения. Из всего этого следует, что перевод кинотекста должен быть максимально информативным, понятным и прозрачным и должен быть связан с аудиовизуальным рядом [10 С. 41]. Вслед за В.П. Гайдуком, мы позволим себе согласиться, что переводчик имеет дело с языком произносимым, то есть, с проявлениями речевого сознания того или иного народа. Следовательно, при переводе важно учитывать различие культур и картин мира создателей фильма и обобщенного зрителя переводной версии [9 С. 32]. Следует также отметить, что при переводе кинотекста необходимо также сохранить и передать эмоционально-экспрессивные аспекты исходного материала для того, чтобы не нарушить его целостность и оригинальность.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что киноперевод невозможно однозначно отнести к устному, письменному, художественному или специальному переводу. Он представляет собой особый вид перевода, в котором происходит создание нового полноценного кинотекста на языке перевода с учётом аудиовизуального ряда. Под термином «киноперевод» принято понимать перевод художественных и анимационных фильмов, а также сериалов. В России этот термин впервые появился в работах А.П. Чужакина и П.Р. Палажченко [38 С. 38].



Говоря о характеристиках киноперевода с английского языка на русский, вслед за Денисовой Г. В. можно выделить следующие отличительные черты [13 С. 26]

- киноперевод более свободен, чем перевод художественного произведения, а порой может приближаться к «вольному» переводу. Как правило, это связывают с тем, что при дубляже необходима определенная степень синхронности, совпадение движения губ актеров и переводных реплик. Поэтому переводчик вынужден сокращать исходный текст, трансформируя его так, чтобы его аудиовыход совпадал с видеорядом. Такого рода сокращения подразделяются на пропуски, добавления или ошибочные замены информации, представленной в оригинале;
- буквализм в кинопереводе не оправдан, потому что, в отличие от художественного произведения, в фильме нельзя на протяжении нескольких минут объяснять различные аспекты того или иного термина или явления;
- в силу того, что фильм представляет собой игру актеров, которая сопровождается аудиовизуальным рядом, задача переводчика состоит в том, чтобы передать все нюансы переводимых реплик, не меняя при этом режиссерской задумки и не вкладывая в уста героев собственной оценки происходящего;
- основная сложность киноперевода заключается в «возможности и степени адаптации текста к иноязычной культуре, построенной на иной системе ценностей и понятий, и именно этот фактор обуславливает неизбежную потерю в восприятии переводного кино с чуждой тематикой и/или несовместимыми для другой социолингвистической культуры представлениями».

Поскольку киноперевод в настоящее время как правило не является синхронным, то работа переводчика, прежде всего, заключается в переводе текста киносценария. Написание сценария необходимо для упрощения восприятия содержания фильмов. В сценариях в четкой последовательностью описываются действия героев, события, в которых они участвуют, и общение между персонажами в форме диалога, состоящего из реплик. При переводе

сценария представляется необходимым пользоваться методами художественного перевода, поскольку на основе письменно зафиксированного текста сценария переводчик создает так называемую интерпретацию исходного материала согласно требованиям существования и функционирования реплик на экране. К ним относятся [18 С. 143]:

- соразмерность реплики перевода и оригинала, т.к. ее длина зависит от артикуляции персонажа на экране;
- передача реалий, либо их замена на более понятные аналоги культуры зрительской аудитории, которая говорит на языке перевода.
- передача эмоционально-экспрессивных аспектов исходного и принимаемого языков и т.д.

## 1.2. Способы, методы и приёмы киноперевода с английского языка на русский

Любой фильм, художественный или документальный, как объект лингвистического исследования всегда вызывает определённые трудности, поскольку является сложной системой представления знаний, содержащей, кроме текста, ещё и экстралингвистические и социокультурные факторы, важные для его понимания.

Более того, перевод фильма очень часто ставит перед переводчиком ряд трудностей не только лингвистического, но и технического характера, что напрямую влияет на степень эквивалентности и адекватности перевода оригинала, а также его техническому воплощению на экране (например, синхронность артикуляции актёров и реплик дублёров). В классификации М. Берди, опубликованной в журнале «Мосты», выделено 5 основных видов киноперевода [5 С. 58]:

- Синхронный перевод. В данном случае переводчик-синхронист не использует монтажные листы, а мгновенно передаёт содержание кинотекста. Данный вид перевода присущ обычно таким форматам, как кинофестивали, конференции и

т.д. В работе с кинотекстом данный вид перевода используется в настоящее время достаточно редко.

- Озвучивание кинотекста одним актёром или переводчиком. При этом сохраняется аудиовизуальный ряд фильма, что позволяет зрителю воспринять и оценить эмоционально-экспрессивные аспекты переводимого текста. Данный вид киноперевода носит характер псевдодубляжа и в силу неудобства наложения перевода на аудиовизуальный ряд самого фильма он используется достаточно редко.
- Озвучивание кинотекста несколькими актёрами. Этот вид киноперевода характеризуется наличием мужского и женского вариантов озвучивания при сохранении оригинального аудиовизуального ряда фильма.
- Полный дубляж фильма. Данный вид киноперевода осуществляется полным составом актёров в соответствии с количеством ролей в оригинальном исходном кинотексте. К характеристикам полного дубляжа можно отнести значительную компрессию материала в силу необходимости соответствия артикуляции англоговорящих актёров и русскоговорящих актёров, участвующих в процессе дубляжа. Необходимым условием также является сохранение временных рамок реплик кинотекста.
- Использование субтитров при полном сохранении исходного аудиовизуального материала. При данном виде киноперевода речь персонажей воспроизводится без изменений в оригинальном виде, а перевод представлен текстом, видимым на экране. Киноперевод с использованием субтитров получил широкое распространение во время работы кинофестивалей, форумов, а также и в образовательных целях при обучении иностранным языкам. Субтитры представляют собой один из самых старых видов киноперевода. В настоящее время особой потребности в использовании субтитров нет. Однако они являются очень полезным средством для восприятия аудиовизуального ряда для людей с особыми потребностями, например, слабослышащих или глухих зрителей. Кроме того, субтитры представляются важным условием при комментировании и пояснении различных терминов. Переводчик сталкивается с

теми же проблемами при переводе субтитров, что и при переводе обычных текстов. Однако, при работе с субтитрами, перед переводчиком встает проблема стилистических особенностей «сценария», а также в разнице языковых картинах мира носителей языка оригинала и языка перевода. Поэтому одной из наиболее острых проблем для переводчика являются эквивалентность, адекватность, правильная стилистика перевода, а также сохранение эмоционально-экспрессивных аспектов исходного кинотекста.

По мнению В. Н. Комиссарова, переводчик должен выбирать стратегию перевода, основываясь на переводческой ситуации, т. е. на ряде факторов, из которых наибольшее значение имеет цель переводного текста, его тип, характер предполагаемого получателя переводного текста, а также стилистические и эмоционально-экспрессивные особенности кинотекста [16 С. 113].

В случае киноперевода можно сказать, что, среди прочего, переводчик преследует несколько целей:

- обеспечить адекватное понимание зрителем передаваемой аудиовизуальной информации;
- создать эмоциональное – экспрессивное отношение к передаваемой информации;
- сохранить эстетический и эмоциональный эффект кинотекста;
- передать стилистические особенности кинофильма.

### 1.3. Стилистические эмоциональные и экспрессивные аспекты киноперевода с английского языка на русский

Стилистическая окраска аудиовизуального материала в процессе киноперевода с английского языка на русский язык, усиливают эмоционально-экспрессивное воздействие на зрителя. Особенности переводимого лексического материала, в частности, его эмоциональная и экспрессивная окраска, ставят перед переводчиком непростую задачу.

Как отмечает В.В. Виноградов, говоря в общем об эмоционально-экспрессивных стилистических особенностях киноперевода, можно сказать, что они сводятся к следующим составным элементам:

- «периферийная» лексика (слова и выражения, принадлежащие к разным функционально-стилистическим пластам и к эмоционально-экспрессивному разряду словарного состава английского языка);
- лексические средства выразительности (образные средства, тропы);
- стилистически нейтральная лексика, используемая экспрессивно в контексте кинотекста;
- экспрессивно используемая фразеология [7 С. 73].

Прежде всего, нам представляется необходимым рассмотреть понятие эмоционально-экспрессивного аспекта кинотекста. Его особенностью является то, что эмоциональная окраска «накладывается» на лексическое значение слова, но не сводится к нему. При этом функция чисто номинативная осложняется за счёт выражения отношения говорящего к называемому явлению. Как видно из выше сказанного, понятие эмоционально-экспрессивного аспекта включает в себя два компонента – эмоциональность и экспрессивность. Далее рассмотрим каждый из указанных компонентов.

Согласно В.И. Шаховскому, эмоция является категорией психологии, а на языковом уровне эмоции трансформируются в эмотивность. Эмотивность представляет собой «имманентно присущее языку свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики; отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции» [39 С. 24]. Эмотивное значение слова не отражает эмоции индивидуального говорящего, а представляет собой обобщённое отражение социальной эмоции, поэтому оно соотносится с эмоциями любого носителя языка.

На лексическом уровне кинотекста можно выделить несколько групп эмоционально окрашенных слов. Например, это могут быть слова с ярким оценочным значением, как правило, однозначные. К ним относятся слова – характеристики, которые дают четкое представление описываемого явления

(*killjoy* – брюзга, *chatterbox* – пустомеля, *yes-man* – подхалим и др.), а также слова, содержащие оценку факта, явления, признака, действия (*destiny* – предназначение, *delightful* – дивный, *self-manifested* – нерукотворный, *fire away* – дерзать, *encourage* – вдохновить, *besmirch* – опорочить и т.д.). Следующая группа включает в себя многозначные слова, которые не смотря на свою нейтральность в основном значении, получают яркую эмоциональную окраску при метафорическом употреблении. Так, например, о человеке можно сказать «*milksop*» («шляпа»), «*waffler*» («тряпка») или «*ace*» («орел»). Отдельную группу составляют слова с суффиксами субъективной оценки, передающие различные оттенки чувства: заключающие положительные эмоции (*sonny* – сыночек, *sweetie / pumpkin* – солнышко, *granny* – бабулечка) отрицательные (*lug nuts* – амбал, *big man* – детина, *knobbly knees* – ножщици) и т. Д.

Говоря об экспрессивности, необходимо отметить тот факт, что экспрессивность представляет собой свойство определенной совокупности языковых единиц, которое обеспечивает их способность передавать субъективное отношение говорящего к содержанию или же адресату речи, а также совокупность качеств речи, организованных на основе таких языковых единиц [31 С. 21]. В основе экспрессивности лежат группы психологических закономерностей, которые касаются выражения эмоций и чувств, а также восприятия. Отклонение от стандартов в использовании языковых единиц различных уровней понимается как основной механизм экспрессивности в лингвистике. Основная задача экспрессивности – выразить или стимулировать субъективное отношение к сказанному. Экспрессивность может быть выражена с помощью акцентирования высказывания или отступления от речевого стандарта.

Более того, экспрессивность является категорией стилистики, лингвистики, литературоведения, искусствоведения, эстетики, логики и психологии, которая отражает и выражает сознательное, целенаправленное, субъективное, эмоциональное отношение говорящего к собеседнику или

содержанию сообщения, обладает функцией воздействия и служит для подчеркивания, усиления, актуализации в процессе общения.

Изображение чувства в речи требует особых экспрессивных красок. На лексическом уровне эта лингвистическая категория получает свое воплощение в «приращении» к номинативному значению слова особых стилистических оттенков, особой экспрессии. Например, вместо слова «*good*» («хороший») мы говорим «*great*» («прекрасный»), «*wonderful*» («замечательный»), «*delightful*» («восхитительный») и т.д. Во всех этих случаях лексическое значение слова осложняется экспрессией. Ярко выраженная экспрессия выделяет слова торжественные (*never to be forgotten* – незабвенный, *herald* – глашатай, *accomplishments* – свершения), риторические (*sacred* – священный, *aspirations* – чаяния, *annunciate* – возвестить), поэтические (*azure blue* – лазурный, *glorify* – воспевать, *incessant* – неумолчный). Особая экспрессия отличает слова шуточные (*better half* – благоверный, *newly minted* – новоиспеченный), иронические (*spooner* – донжуан, *storied* – хваленый), фамильярные (*cutesie-wootsie* – смазливый, *knock about* – мыкаться, *rustle gently* – шушукаться). Экспрессивные оттенки разграничивают слова неодобрительные (*highfalutin* – претенциозный, *la-di-da* – манерный, *think big* – честолюбивый, *moldy fig* – педант), пренебрежительные (*daub* – малевать, *cupidity* – крохоборство, *rip off* – обдираловка), презрительные (*buzz* – наушничать, *flunkyism* – холуйство, *bootlick* – подхалим), уничижительные (*drab miniskirt* – юбочка, *doormat* – хлюпик), вульгарные (*glommer* – хануга, *swagger* – фатовый), бранные (*gooris* – хам, *jughead* – дурак).

Таким образом, под экспрессией кинотекста обычно понимают усиление выразительности и изобразительности аудиовизуального материала [12 С. 369]. Понятие экспрессивности тесно связано с понятием эмоциональности, и их часто не разграничивают, полагая, что экспрессивность всегда есть результат эмоциональности. Однако конкретный материал показывает, что, хотя эмоциональные средства языка всегда экспрессивны, экспрессивные средства могут не быть эмоциональными. Следовательно, разграничить эмоциональную

и экспрессивную лексику не представляется возможным. Положение осложняется тем, что «типология выразительности пока, к сожалению, отсутствует». С этим связаны затруднения в выработке единой терминологии.

Объединяя близкие по экспрессии слова в лексические группы, можно выделить: слова, выражающие положительную оценку называемых понятий (торжественные, ласкательные и т.д.) и слова, выражающие их отрицательную оценку (иронические, неодобрительные и т.д.). На эмоционально-экспрессивную окраску слова так же влияет само значение данного слова. Резко отрицательную оценку имеют такие слова, как «*corruption*» («коррупция»), «*hit man*» («наемный убийца») и т.д. За такими словами, как, например, «*innovative*» («прогрессивный»), «*law and order*» («правопорядок»), закрепляется положительная окраска.

Различают экспрессивность образную и увеличительную. Примером образной экспрессии может служить следующее предложение: «*The Ford workers have to slave*». Увеличительная экспрессивность или интенсивность выражается языковыми средствами разных уровней: 1. Словообразовательными (*hypersensitive, dead-white*); 2. Морфологическими – формами степеней сравнения (*the greatest, the most amazing*); 3 синтаксическими – повтор, градация (нарастание) (*It was a mistake, a blunder, lunacy* – пример использования градации или нарастания); 4. Лексическими, куда входят слова-интенсификаторы (*awfully, fabulous, hyenish*), фразеологизмы (*stubborn as a mule*).

В целом, развитию эмоционально-экспрессивных оттенков в слове способствует его метафоризация. Так, стилистически нейтральные слова, употребленные как тропы, получают яркую экспрессию: *be an overachiever* – гореть (на работе), *be tapped out* – надать (от усталости), *ardent eyes* – пылающий (взор), *dreamboat* – голубая (мечта), *brisk step* – летящая (походка) и т.д. Окончательно определяет экспрессивную окраску контекст: нейтральные слова могут восприниматься как высокие и торжественные; высокая лексика в иных условиях приобретает насмешливо-ироническую окраску; порой даже



бранное слово может прозвучать ласково, а ласковое – презрительно. Появление у слова в зависимости от контекста дополнительных экспрессивных оттенков значительно расширяет изобразительные возможности лексики, используемой в кинотексте.

Экспрессивная окраска слов в художественных произведениях или в аудиовизуальном материале отличается от экспрессии тех же слов в необразной речи. В условиях художественного контекста или в кинотексте лексика получает дополнительные, побочные смысловые оттенки, которые обогащают ее экспрессивную окраску. Современная наука придает большое значение расширению семантического объема слов в художественной речи, связывая с этим появление у слов новой экспрессивной окраски.

Таким образом, экспрессивность является более широкой категорией, чем эмотивность. Любое высказывание обладает эмоциональным фоном, который может быть, в том числе, нейтральным. Нельзя утверждать, что каждое высказывание является экспрессивным. Экспрессия возможна без эмоций, эмоциональное является средством для выражения эмоций, а экспрессивное – усиления выразительности и образности. Эмоционально окрашенная лексика выражает чувства человека, что всегда делает речь человека экспрессивной. Экспрессивное почти всегда совпадает с эмоциональным, поэтому в исследованиях встречается понятие эмоционально-экспрессивных аспектов речи или текста. Эмоциональные, экспрессивные, оценочные и стилистические компоненты лексического значения часто сопутствуют друг другу в речи, и перевод таких слов порой представляет значительные трудности. Их оттенки не всегда указаны в словарях. Описание трудностей, связанных с переводом эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста будет представлено в следующем пункте данной главы.

#### 1.4. Трудности перевода эмоционально-экспрессивной лексики в кинотексте

Как уже упоминалось выше, в области перевода кино выделяют понятие кинотекста и киноперевода. Киноперевод представляет собой это особый вид переводческой деятельности, поскольку его нельзя отнести ни к устному, ни к письменному переводу; но в то же время он находится «между» двумя этими уровнями перевода. Это процесс межъязыковой обработки содержания оригинальных монтажных листов с последующей ритмической укладкой переводного текста и его озвучивания или введения в видеоряд в форме субтитров [25 С. 17]. Целью киноперевода является межъязыковое преобразование или трансформация кинотекста с полноценным сохранением особенностей киноязыка оригинала.

В.Е. Горшковой указывает на то, что, «будучи ориентированным на оказание художественно-эстетического воздействия и достижение коммуникативно-прагматического эффекта, перевод в кино представляет собой разновидность художественного перевода» [11 С. 16]. Таким образом, переводчик, работая со сценарием, должен учитывать требования, выдвигаемые видеорядом. При этом главная трудность – синхронизация исходного и переведенного текстов без переноса синтаксических структур оригинального текста в переводной. С учетом этого при переводе кино особенно остро возникают проблемы адекватности и эквивалентности перевода.

Следующей трудностью, с которой сталкивается переводчик во время работы над кинопереводом, является эквивалентность исходного и переведённого материала. Л.С. Бархударов отмечает, что эквивалентность – это «сохранение относительного равенства смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации» [3 С. 165]. Наиболее всесторонний вклад в изучение этого понятия внес отечественный учёный, исследующий вопросы перевода, В.Н. Комиссаров. Он подчеркивает, что эквивалентность – «многоуровневое понятие, включающие различные степени соответствия перевода и исходного текста» [17 С. 67]. Отметим, что полная тождественность перевода и исходного текста недостижима, но это не

мешает межъязыковой коммуникации. По причине отсутствия тождественности между содержанием оригинала и перевода для обозначения отношений между ними используется термин «эквивалентность». Таким образом, под эквивалентностью киноперевода мы будем понимать сохраненный и правильно переданный замысел автора кинотекста, который при переводе позволяет представителям одной культуры и языка понять культурные особенности носителей другого языка.

Перед переводчиком в зависимости от конкретного жанра фильма могут стоять разные задачи: проинформировать (документальные фильмы), побудить к действию (пропагандистские и рекламные фильмы), развлечь (комедии), напугать (фильмы ужасов), заставить зрителя размышлять и сопереживать (драмы). Следовательно, переводчику необходимо обеспечить адекватный уровень понимания зрителем передаваемой информации. К тому же переводчик должен сохранить эмоциональное воздействие фильма, его ассоциативный ряд. Ему также нужно сохранить эстетический эффект от просмотра, а иногда и побудить зрителей к каким-либо действиям. Для достижения этой цели допустимо выполнение перевода на более низком уровне эквивалентности. Переводчик может сделать акцент на передаче прагматической и художественной ценности кинотекста [43 С. 149].

Для того чтобы обеспечить наиболее полное понимание зрительской аудиторией исходного аудиовизуального материала, переводчику необходимо учитывать разницу между языковыми средами аудитории перевода и оригинала, из которой следует различный культурный подтекст и наличие тех или иных знаний. В случаях, когда эта разница может стать причиной непонимания, переводчик должен стремиться скомпенсировать это, внося в перевод необходимые изменения [17 С. 137]. Особого внимания заслуживают «национальные реалии», то есть средства, несущие отличный национальный колорит, и фоновая лексика, т.е. дополнительная национально окрашенная информация [14 С. 15].

Таким образом, можно отметить, что переводчик сталкивается с целым рядом трудностей. Например, это может быть необходимость определения способа кинопервода (дублирование, синхронный перевод и т.д.). В зависимости от выбранного способа перевода определяются соответствующие приёмы. Например, при использовании субтитров это будет сжатие текста, то есть неизбежная потеря информации. Далее, в кинотексте могут использоваться разнообразные отсылки и реалии, которые переводчик должен увидеть и адекватно перевести. В данном случае многое зависит от образования и знаний переводчика. Наконец, отсутствие сценария осложняет задачу переводчика, так как ему необходимо переводить на слух, что может привести к потере тех отрывком кинотекста, которые сложно услышать или понять.

Для того, чтобы преодолеть перечисленные выше трудности, переводчики, работающие с кинотекстом используют различные приёмы работы. Наиболее распространёнными из них являются [14 С. 115]:

- Калькирование (приём перевода лексической единицы оригинала путём замены морфем лексическими соответствиями в переводимом материале. Например, *mass media* – масс медиа, *global warming* – глобальное потепление);
- Добавление (использование дополнительных лексических единиц в переводе по разным причинам: *Box in the court* – место для дачи свидетельских показаний в суде; *caseworker* – лицо, изучающее отдельные случаи правонарушений по материалам дел; «*Her English is not very good*», *I said. «I'm afraid my French is awful.»* - Она неважно знает английский, — сказал я.— Боюсь, что я очень плохо говорю по-французски);
- Опускание (отказ от семантически избыточных слов, значения которых можно восстановить из контекста: «*She could tell that I was zipping up the sleeping bag of myself, and I could tell that she didn't really love me*». – «Ей было ясно, что я застегиваюсь на все «молнии» внутри самого себя, а мне было ясно, что она меня ни капельки не любит»);
- Конкретизация (замена слов и словосочетаний с более широким предметно-логическим значением словом или словосочетанием с более узким значением:

«...*I ripped the page from the book – 'I don't speak. I'm sorry.'* – and used it to dry her cheeks, my explanation and apology ran down her face like mascara...» – «...я вырвал из тетради страницу – «Я не говорю. Прости» – и стал вытирать ей щеки, мой ответ и мое извинение потекли по ее лицу, как тушь...»);

- Генерализация (замена единицы иностранного языка, имеющей более узкое значение, единицей языка перевода с более широким значением. Например, использование слова *уик-енд (weekend)* позволяет избежать необходимости уточнения, о каком именно дне идёт речь);
- Антонимичный перевод (замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную форму при переводе и наоборот: «*That question has stuck with me*». – «Мне не дает покоя этот вопрос».);
- Модуляция (смысловое развитие, т.е. замена слова или словосочетания иностранного языка единицей языка перевода, значение которой логически выводится из значения исходной единицы: «*He said, 'The bed got heavy! I could hear the floor straining, like it was in pain!*» – «Он сказал: «Кровать стала неподъемной! Я слышал, как под ней пол кряхтит от натуги, точно живой!»)
- Компенсация (передача элементов, которые не имеют эквивалентов в языке перевода, при помощи каких-либо других средств для восприятия семантического смысла: «*I'm still wearing heavy boots...*» – «... даже после всего у меня на сердце остались гири...»).

Таким образом, основные трудности, связанные с переводом кинотекста, являются выбор правильного способа перевода. Каждый способ перевода имеет свои особенности, характеристики и сложности, которые переводчик должен учитывать. Чтобы преодолеть указанные выше трудности, переводчик использует различные приёмы работы.

Основными трудностями при переводе эмоционально-окрашенной лексики являются, следующие проблемы: сохранение эмоционально-оценочных коннотаций, образного компонента и лексической ассоциативности и перевод эмоционально-оценочной лексики требует привлечения особой комплексной переводческой технологии. Перевод стилистически окрашенной лексики

обычно представляет дополнительные затруднения, так как поиски эквивалента для лексемы оригинала усложняются наличием в ней, помимо денотативного, коннотативного значения. Избранный при переводе эквивалент должен отразить все многообразие функций лексических единиц оригинала, в том числе развитие в нем экспрессивной и эмоциональной коннотации. Это объясняет необходимость лингвистического анализа произведения и его переводов в сопоставительном аспекте. Стилистический аспект перевода крайне важен, необходимо помнить, что у переводчика, не могло и не может получиться качественного литературного перевода без грамотной стилистической передачи подлинника. От того, насколько стилистически верно передан оригинал, будет зависеть и общее качество перевода. Крайне важным в этом свете является мастерство переводчика. Экспрессия и эмоциональная окраска слов в художественном произведении придают большую выразительность тексту, и их грамотная стилистическая передача также влияет на конечный результат перевода. Закономерно, что для литературоведов, языковедов, культурологов главные и наиболее интересные проблемы связаны с художественным переводом [1 С. 437].

## Выводы по Главе 1

Кинотекст характеризуется эллиптичностью и не может рассматриваться изолированно от прочих элементов киноязыка. Изображение и звуковое оформление кинофильма содержат множество социальных и культурных реалий, понятных зрителю, который смотрит кино на родном языке.

В процессе перевода кинотекста необходимо учитывать его особенности, которые включают в себя ограниченность текста по времени и отсутствие возможности использовать комментарии или пространные пояснения, не отложенное по времени восприятие и мгновенная реакция кинозрителя, равное распределение внимания между вербальными и невербальными средствами выражения. Из всего этого следует, что перевод кинотекста должен быть максимально информативным, понятным и прозрачным и должен быть связан с аудиовизуальным рядом.

Перевод фильма очень часто ставит перед переводчиком ряд трудностей не только лингвистического, но и технического характера, что напрямую влияет на степень эквивалентности и адекватности перевода оригинала, а также его техническому воплощению на экране. Таким образом, переводчик должен выбирать стратегию перевода, основываясь на переводческой ситуации, т. е. на ряде факторов, из которых наибольшее значение имеет цель переводного текста, его тип, характер предполагаемого получателя переводного текста, а также стилистические и эмоционально-экспрессивные особенности кинотекста.

Стилистическая окраска аудиовизуального материала в процессе киноперевода с английского языка на русский, усиливает эмоционально-экспрессивное воздействие на зрителя. Особенности переводимого лексического материала, в частности, его эмоциональная и экспрессивная окраска, ставят перед переводчиком непростую задачу.

Экспрессивное почти всегда совпадает с эмоциональным, поэтому в исследованиях встречается понятие эмоционально-экспрессивных аспектов речи или текста. Эмоциональные, экспрессивные, оценочные и стилистические компоненты лексического значения часто сопутствуют друг другу в речи, и

перевод таких слов порой представляет значительные трудности. Их оттенки не всегда указаны в словарях.

Для того чтобы обеспечить наиболее полное понимание зрительской аудиторией исходного аудиовизуального материала, переводчику необходимо учитывать разницу между языковыми средами аудитории перевода и оригинала, из которой следует различный культурный подтекст и наличие тех или иных знаний. В случаях, когда эта разница может стать причиной непонимания, переводчик должен стремиться скомпенсировать это, внося в перевод необходимые изменения.

Для того, чтобы преодолеть перечисленные выше трудности, переводчики, работающие с кинотекстом используют различные приёмы работы.

Основными трудностями при переводе эмоционально-окрашенной лексики являются, следующие проблемы: сохранение эмоционально-оценочных коннотаций, образного компонента и лексической ассоциативности и перевод эмоционально-оценочной лексики требует привлечения особой комплексной переводческой технологии. Перевод стилистически окрашенной лексики обычно представляет дополнительные затруднения, так как поиски эквивалента для лексемы оригинала усложняются наличием в ней, помимо денотативного, коннотативного значения. Избранный при переводе эквивалент должен отразить все многообразие функций лексических единиц оригинала, в том числе развитие в нем экспрессивной и эмоциональной коннотации.



## **Глава 2. Анализ особенностей перевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз: хроника английского национального балета» (Часть 1)**

Во второй главе будут рассмотрены следующие вопросы: во-первых, будут проанализированы способы передачи эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста на английском языке; во-вторых, будут определены стилистические особенности кинотекста фильма киностудии Би-Би-Си 4 «Агония и экстаз: хроника английского национального балета», который составил материал для исследования; в-третьих, будут определены проблемы перевода эмоционально-экспрессивных аспектов указанного кинотекста;

### **2.1. Особенности передачи эмоций и экспрессии при переводе кинотекста с английского языка на русский**

Как известно, в эмотиологии принято различать языковые единицы, которые объективно выражают эмоции, посредством [33 С. 73]:

- обозначения или названия – все лексемы, называющие эмоциональные концепты, имея в виду их эмотивный потенциал (сленг, аффективы, слова с экспрессивной окраской или имеющие эмоциональную коннотацию);
- различных видов описания – языковые средства, описывающие внешнее проявление эмоции или качества;
- выражения в речи – лексемы и фразеологизмы, описывающие различные сопутствующие ощущения и проявления эмоций.

Следует отметить, что эмотивный компонент высказывания – это не единичная языковая единица (слово), что вызывает определенные трудности с классификацией некоторых примеров.

А. Вежбицкая отмечает, что английская культура избегает резких, безоговорочных суждений. Частота употребления наречий *absolutely*, *utterly*, *perfectly*, а также *terribly*, *awfully*, *horribly* значительно меньше, чем, допустим,

в русской культуре в сходных ситуациях (частотность таких наречий в русском языке исчисляется сотнями) [6 С. 263].

Одной из отличительных особенностей английского языка является его краткость и лаконичность. Она помогает и с выражением эмотивности и экспрессивности. Зачастую более краткие, емкие и гораздо более экспрессивные фразеологизмы и идиомы английского в контрасте с развернутыми, иногда громоздкими, но при этом детальными выражениями русского часто выигрывают за счет своего концентрированного смысла.

Английской эмоциональной лаконичности кинотекста служат неологизмы, которыми носители пользуются, к примеру, для сравнения с каким-либо человеком, часто героем фильма или книги, политическим деятелем при этом придавая слову оценочный оттенок. Например, Merkozy (Merkel + Sarkozy) – объединение фамилий Меркель и Саркози. (Beware the Merkozy recipe [34]). Или, например, неологизмы, которые образованы с помощью слияния лексических единиц, которые обозначают различные эмоции и ощущения (Hangry (hungry + angry) – злиться из-за чувства голода. Feeling Hangry Is a Real Thing [34].)

Английскому кинотексту также характерен такой способ словосложения, как адъективация словосочетаний, который тоже несет эмотивную нагрузку. Под адъективацией понимают переход слов в прилагательные. Достаточно часто они обозначают географическую принадлежность и встречаются в идиомах. Например, Dutch выступает как прилагательное во множестве выражений (Dutch auction — аукцион со снижением цены).

Следуют упомянуть фразовые глаголы, которые в неформальной речи служат не только синонимом к нейтральным выражениям, но и раскрашивают речь эмотивной оценкой: get over, hang on, take over и т. д.

Следовательно, особая структура языковых единиц позволяет выразить эмоции в кинотексте более кратко и лаконично.

Таким образом, в английском языке, по утверждению О. Р. Мокровой, эмоции чаще передаются прилагательными и причастиями, а не глаголами, как

в русском языке. Таким образом, в английском языке подчеркиваются пассивные эмоциональные состояния, а не их активные проявления. Помимо этого, британцы часто описательно говорят о несдержанных проявлениях эмоций (например, слова *emotional* - эмоционально окрашенный, *demonstrative* - несдержанный, *effusive* - экспансивный, *excitable* - легко возбудимый, которые имплицитно отрицают отрицательные эмоции). [28 С. 561].

Далее рассмотрим существующие способы и приёмы передачи эмоционально-экспрессивных аспектов в кинотексте на английском языке. Прежде всего, к ним можно отнести эмоционально-экспрессивные слова. Это лексика, связанная с эмоциями, которая используется для того, чтобы наиболее точно передать свои чувства или описать свое или чье-то еще состояние. Например, слово «*interesting*», которым мы чаще всего сообщаем о своем впечатлении о фильме, книге, поезде, дает собеседнику очень мало информации. А вот в словах «*thrilling*» (волнующий), «*moving*» (трогательный), «*stunning*» (потрясающий) или «*disappointing*» (разочаровывающий) эмоции говорящего получают более яркое выражение.

Следующим способом выражения эмоционально-экспрессивных аспектов можно назвать правильно подобранные фразы. К ним можно отнести целый ряд разговорных эмоционально-окрашенных вопросительных и восклицательных фраз. Например, «*Oh, God! / Jesus Christ!*» («*O! Боже!*»), «*It's a disgrace*» («*Безобразие*»), «*What of it?*» («*И что с того?*»).

В качестве одного из главных вербальных лексических средств выражения эмоциональности и экспрессии можно выделить междометия. Междометия представляют собой часть речи в системе английского языка, основной функцией которой является нерасчлененное выражение эмоциональных и эмоционально-экспрессивных аспектов и реакций на окружающую действительность. Обычно междометия не называют, а выражают эмоции и чувства, позволяя тем самым рассматривать этот класс слов как один из объективных маркеров эмоционального возбуждения говорящего. В речи героев кинотекста междометия могут употребляться не только в начале

предложений, но и в конце, выступая своеобразным репродуктором эмоциональной речи [2 С. 135]. Например, «*Oh no! Not for worlds!*» («*O, нем! Ни за что на свете!*»).

Многочисленные исследования показывают, что в эмоциональной речи для выражения экспрессии очень часто используются местоимения. Большинство из них (указательные, возвратные и притяжательные местоимения) служат средством эмфатического выделения. Например, личное местоимение *you* способствует усилению побудительного характера высказывания. Кроме того, этот разряд местоимений достаточно часто используется в эмоциональной речи с целью усиления экспрессивности высказывания. Например, «*You know, if they'd just let you all keep on training together that way, ...*». («*Знаешь, если бы они просто позволили вам продолжать тренироваться вместе, ...*» [2 С. 136].

Еще одной лексической единицей, нередко используемой в эмоциональной речи в качестве средства эмфатического выделения, является эмфатическое *do*, т.е. избыточное использование вспомогательного глагола в повелительных и утвердительных предложениях. Например, «*He did behave very badly* - Он действительно вел себя очень плохо [37 С. 20-21].

В данном примере вспомогательный глагол *do* выступает в качестве грамматического интенсификатора. Неслучайно при переводе на русский язык использование эмфатического *do* традиционно передается с помощью лексических интенсификаторов, например: «*действительно*». Таким образом, использование вспомогательного глагола порождает экспрессивную форму, которая обладает ярко выраженным эмоциональным потенциалом.

Вербальными средствами выражения эмоциональных состояний в языке и речи могут также служить фразеологические обороты, идиоматические клише и метафоры. Например, «*You see that guy over there. I'm pretty sure he was giving me the eye*» («*Видишь того парня вон там. Я почти уверена, что он пялил на меня.*»). Семантическое значение фразеологизмов и идиом позволяет

установить, какие эмоции испытывает говорящий, положительные или отрицательные и т.д. [31 С. 126].

Одним из наиболее частотных способов выражения эмоционально—экспрессивных аспектов в кинотексте являются инверсия и повтор. Как известно, для английского языка характерен строгий порядок слов, что очень важно для значения предложения. Однако, нестандартное расположение слов в предложении (инверсия) является серьезным маркером эмоциональности предложения. Например, в предложении «*It would have been better for him, had you not been born*» («Для него было бы лучше, если бы ты не родился») непосредственно прослеживается упрек и критика персонажа. Если поставить слова второй условной части предложения в обычном порядке, предложение не будет иметь столь эмоциональный характер [19 С. 172].

Эмоционально-экспрессивные аспекты кинотекста реализуются за счет использования повтора грамматических, лексических и других единиц. Очевидно, что повтор является одним из ярких средств выражения текстовых категорий связности и целостности. Повтор как средство выражения текстовых категорий связности и целостности находит наибольшее отражение в экспрессии и оказании воздействия на адресата.

Особенность повтора как стилистического приема заключается в усилении, закреплении высказывания в сознании зрителя, в апелляции к его эмоциям, чувствам, настроениям. Поэтому основной стилистической функцией повтора, на наш взгляд, является функция усиления эмоционального и эстетического воздействия. Сила такого воздействия объясняется не только звуковым и лексическим наполнением повторяющихся единиц, но и неоднократным повторением той или иной языковой единицы в пределах данного контекста. При определении функций языковых повторов необходимо учитывать наличие либо отсутствие контакта между повторяющимися единицами и контекст. Так, основной функцией контактных повторов, по нашему мнению, является акцентирование внимания зрителя на эмоциональности и / или экспрессивности высказывания; а также создание

гармонии текста. Повтор — это яркое средство выражения экспрессии и реализации лингвистической категории экспрессивности и смежных с ней категорий интенсивности, оценочности, эмоциональности [20 С. 29].

Необходимо также сказать и о восклицательных предложениях, которые передают сильные чувства и эмоции говорящего. Восклицательные предложения в английском языке часто начинаются местоимением *what* (*какой, какая, какое, что за... (и т.п.)*) или наречием *how* (*как*). «*What a beautiful house that is!*» («*Какой красивый дом!*»). Восклицательные предложения, относясь к фактам языка и речи и часто рассматриваются в структурном и семантическом аспектах, так как эти аспекты взаимосвязаны и взаимообусловлены. Так как экспрессивность восклицательных предложений является отличительной чертой всех конструкций с эмоционально-экспрессивными маркерами, они достаточно часто используются речевых актов кинотекста для передачи эмоциональных аспектов. В большинстве своем такие построения соответствуют экспрессивному речевому акту.

В английском кинотексте императив (повелительное предложение) признается самостоятельным коммуникативным типом предложения в языке, выражающим категориальное значение побуждения, которое часто сопровождается в речи экспрессией и обнаруживает воздейственный потенциал предложения [4 С. 53].

Таким образом, оценка в структуре императивного высказывания представлена лексическими средствами. В состоянии крайней аффектированности говорящий может задействовать эмоционально-оценочную лексику для выражения собственного отношения к собеседнику или объекту действия. Императивные предложения английского языка находятся в области эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста.

Далее следует упомянуть эллиптические предложения (эллипсы). В английском языке под понятием эллиптическое предложение понимаются совершенного различные по своей грамматической сущности и структурной организации предложения. В основном, их отождествляют с неполными

предложениями, в которых опущен какой-либо элемент, легко восстанавливаемый в данном контексте [15 С. 36].

Одним из основных средств создания экспрессии в восклицательном предложении является восклицательная интонация, передающая разнообразные эмоции в речи. Эллипсы характерны для разговорной речи, и часто используются в диалогах персонажей кинотекста. Эллиптические предложения представляют известную трудность для перевода. Как правило, в случае пропуска того или иного члена предложения вначале восстанавливается структура всего предложения, и уже затем оно переводится [35 С. 55].

Следующим способом выражения эмоционально-экспрессивных аспектов в английском кинотексте являются интенсификаторы. Интенсификаторы – это языковые средства, служащие для усиления высказывания или его части, которые проявляется на разных языковых уровнях: фонетическом (интонация), лексическом, грамматическом (морфологическом и синтаксическом).

Слова-интенсификаторы в английском языке образуются аффиксальным способом и сложением двух основ. Префиксами, образующими слова-интенсификаторы, являются: *super-*, *over-*, *sub-*, *sur-*, *under-* (*over-hyped and over-simplistic*, *underpaid*, *surpass*, *subconscious*, *superman*). Усиливающее или ослабляющее значение заключено в самих приставках.

Интенсификация действия выражается видовременной формой глагола, в частности употреблением Continuous для выражения обычного действия в настоящем: «*I'm dying to get a device to open the front door*» (Я прямо умираю без приспособления, открывающего входную дверь. Или: Я просто умру, если не получу приспособления, открывающего входную дверь).

Наречия в сочетании с прилагательными выступают усилителями существительных: *I have absolutely no desire to go back* (наречие-интенсификатор степени + отрицательное прилагательное); *The food described is simply being produced to perpetuate an incredibly unhealthy (individually and environmentally) existing system* (наречие-интенсификатор степени + отрицательное прилагательное); *That's an entirely different meaning to the one*

*under discussion, though* (наречие-интенсификатор степени + отрицательное прилагательное); *a slightly hysterical view* (наречие-деинтенсификатор степени + прилагательное); *the breathtakingly bad behavior* (определяющее наречие + прилагательное).

Интенсифицирующую функцию выполняет порядок слов в предложении. Изменение прямого порядка слов с акцентом на фронтальную позицию ведёт к выделению отдельных членов предложения. Так, смещение подлежащего в конец предложения, а дополнения в начало способствует их усилению: *Are quite the spectacle, all those couture shows! Absolutely no desire to go back I have.*

Эффект усиления достигается и перестановкой сказуемого или части составного сказуемого во фронтальную позицию: *Really serious are the impacts of climate change.* Предложения с вводным *it* усиливают любую часть предложения, кроме сказуемого: *It is just lazy and unimaginative to use them at all.* Эффект усиления предложения и его частей достигается путём повтора личной формой глагола или вспомогательным *do*: *We eat more, we do.*

Следует так же отметить, что выражение нашего настроения, эмоций и экспрессии происходит через невербальные средства, к которым можно отнести мимику, интонацию и жесты, где перевод не требуется. Невербальные языковые средства довольно часто используются в английском языке для передачи эмоциональных состояний. Визуальное поведение человека является чрезвычайно информативным. Невербальные компоненты не только дополняют вербальные акты, но и возникают раньше речевых реализаций, способствуя тем самым формированию мысли-эмоции.

Таким образом, ещё одним средством выражения эмоционально-экспрессивных аспектов является использование паузы. В данном разделе необходимо сказать о таком феномене, как «пауза хезитации, обдумывания». Как известно, данный вид паузы в спонтанной речи выполняет как разграничительную функцию, так и функцию обдумывания, связанную с планированием и отбором лексических единиц и грамматических конструкций. Паузы хезитации могут возникнуть в любом месте высказывания и отражают



колебания и перестройки в процессе порождения речи. В английском языке, однако, паузы хезитации, неуверенности возникают чаще перед знаменательными словами, реже перед служебными. За такой паузой обычно следует основная информация. Паузы такого типа бывают неозвученные (*silent pause*) и вокализованные, как, например, *er (eh), um, mmm...* Иногда вместо пауз используются вставные конструкции типа: *let me think, you know, well, say, I don't know, etc.* В дополнение описанных выше функций паузы могут нести эмоциональную окраску, выражая целый ряд эмоций (гнев, растерянность, радость, удивление и т.д.).

В целом, эмоции, как психический феномен, в большинстве случаев сопровождают речь человека и его поведение. Кинотексты и тексты художественных произведений носят антропоцентрический характер, так как представляют человека с его собственными мыслями, переживаниями, эмоциями. Язык, будучи системно-структурным образованием, представляет богатый арсенал вербальных и невербальных средств выражения эмоций на разных уровнях: лексическом, синтаксическом и графическом, которые имеют свои специфические особенности реализации.

Подводя итог всему выше сказанному, необходимо отметить, что исследование эмоциональной речи – проблема актуальная и малоизученная в современном языкознании, поэтому описание языковых средств выражения эмоций представляет большой научный интерес. В целом можно отметить, что проблема исследования выражения эмоций в языке остается интересной представителям различных отраслей науки и носит междисциплинарный характер.

## 2.2. Анализ кинотекста на примере фильма «Агония и экстаз: год с Английским национальным балетом»

Выбранный для анализа документальный фильм киностудии Би-Би-Си 4 «Агония и экстаз» представляет собой пример стиля неигрового кино, который называется «разъясняющая документалистика». Этот стиль является одним из самых распространенных в области неигрового кино. Фильмы, созданные в стиле разъясняющей документалистики, снимают, как правило, в образовательных, ознакомительных и просветительских целях: они призваны логично и последовательно рассказать об определенном событии, проблеме, образе жизни. Такие картины это — видео-эссе или кино-расследование: чтобы снять фильм такого рода, нужно подробно изучить множество источников. Такие фильмы состоят из интервью, инфографики, документов и кино- и фотохроники, в них используется техника повествования от «всеведущего автора». Сценарий собирает все перечисленные в фильме факты воедино и складывает из них определенную версию событий или точку зрения.

Фильм представляет собой совокупность закадрового текста повествователя, монологических высказываний персонажей фильма, их диалогов, отдельных реплик, а также отображения происходящих событий. В фильме присутствуют кадры с изображением балетных репетиций и выступлений главных персонажей. Один из них – Вадим Мунтагиров, артист балета из России. В настоящее время он является солистом Королевского балета в Лондоне, а ранее был ведущим солистом Английского национального балета. Главной женской фигурой в фильме выступает Дарья Климентова, чешская балерина, преподаватель балета и фотограф. Большую часть своей карьеры она провела в качестве ведущей солистки в Английском национальном балете. В настоящее время она преподает в Школе Королевского балета. В данном фильме большое место уделяется личности Дерекка Дина, британского танцора и хореографа. С 1993 по 2001 года он занимал должность художественного руководителя Английского национального балета.

Все высказывания, интервью и реплики не подвергались ни редактированию, ни исправлению. По этой причине в речи говорящих содержится присущая им стилистика и эмоциональность выражения мыслей.

Записанный нами сценарий отражает живое и непосредственное общение героев данного кинофильма.

Далее проведём анализ кинотекста указанного фильма на предмет выражения эмоционально-экспрессивных аспектов. Проанализировав аудиовизуальный материал и скрипт фильма «Агония и экстаз» мы определили следующие способы выражения эмотивности и экспрессии (полный список примеров скрипта прилагается в Приложении данной работы):

#### Использование фразеологических единиц

Оригинал	Перевод
– You never can really <b>give up</b> a bit or like take it easy. [VADIM MUNTAGIROV]	– Ты никогда не можешь всё бросить или не переживать.
– I spend most of my time trying to, well, I just, you know, <b>pull it out of dancers' heads and bodies</b> , and I drive people mad. I drive people absolutely mad. [DEREK DEANE]	– Большую часть времени я провожу, ну, я просто, я вытягиваю это из артистов, из их голов, из их тел. И я свожу людей с ума. Я просто свожу их с ума.
– But let's try and <b>get through that</b> quickly... [CRAIG HASSAL]	– Но давайте быстренько пробежимся...
– If you told anything twice, <b>you're out</b> . [RACHEL WARE]	– Если тебе дважды скажут замечание, пойдёшь вон.
– So now she's gonna <b>run up</b> the crack.	– Так что сейчас она побежит по склейке.
– I just did this morning class and after class I was <b>warming up</b> for my rehearsal...	– Я закончила утренний класс и стала разогреваться перед своей репетицией...
– It's almost like <b>a dirty little secret</b> .	– Это наш маленький секрет.

#### Идиоматические выражения

Оригинал	Перевод
– If <b>they're not on board with</b> the straight away, then we've got replacements, you know. [STEPHEN BEAGLEY]	– Если они с этим не согласны, то у нас есть запасные.
– She's going <b>to get rid of</b> that, isn't she? [DEREK DEANE]	– Она ведь избавится от этого?
– This is for Vadim, but I mean poor guy <b>having to be thrown on with her.</b> [ANDREW MORGAN]	– Это для Вадима. Бедный парень, она его подставляет.
– And Darya will have to <b>step into the breach.</b> [NARRATOR]	– И Дарье придётся заполнить эту брешь.
– They hit hard, but then I decided to just <b>let him blow the hot air out.</b> [GAVIN SUTHERLAND]	– Они сильно давят, но в конце концов я решил позволить ему выпустить пар и остыть.
– With the future of the arts in doubt, this is a company <b>fighting for its life.</b> [NARRATOR]	– При том, что будущее искусства под сомнением, труппа борется за выживание.

### Метафорические выражения и сравнения

Оригинал	Перевод
– Daria, <b>she's in the autumn of her career,</b> let's say. [DEREK DEANE]	– Дарья, можно сказать, уже на закате своей карьеры.
– Some of the students <b>looked like rabbits in the headlights...</b> [STEPHEN BEAGLEY]	– Некоторые студенты были похожи на кроликов в свете фар...

– You know this is a ballet company, we're not a war factory. [GAVIN SUTHERLAND]	– Знаете, это театр балета, а не военная фабрика.
– But it's not the whole package. [DEREK DEANE]	– Но это еще не всё!
– You get this slightly sausage look... [DEREK DEANE]	– Ты похож на бублик...
– Listen to the shoes, elephants! [DEREK DEANE]	– Вы топаете как слоны!

### Неологизмы

Оригинал	Перевод
– <i>Swan Lake</i> is the box office success with a <b>sell-out crowd</b> of just under 5000. [NARRATOR]	– Лебединое озеро — это кассовый успех с битком забитым залом вместимостью чуть менее 5000 человек

### Эмоционально окрашенные лексические единицы

Оригинал	Перевод
– This <b>is terrifying</b> . [WOMAN]	– Это ужасно.
– I was worried, he was very <b>raw</b> , he was very young, but with this <b>phenomenal</b> physical technique which is very <b>impressive</b> . [DEREK DEANE]	– Я переживал, что он еще сыроват и очень молод, но его феноменальные физические данные впечатляют.
– It's a hell of a thing to ask dancers to do. [ROSALYN WHITTEN]	– Добиться этого от артистов - та еще задачка.

– <b>Painstaking</b> , boring for them, process. [JANE NAWORTH]	– Очень кропотливая, хоть и скучная, работа.
– Yeah, I'm feeling <b>exhausted</b> . [DARIA KLIMENTOVÁ]	– Ох, я валюсь с ног.
– But to actually be conducting without having attended any rehearsals is <b>outrageous</b> . [DEREK DEANE]	– Но, на самом деле, дирижировать, не придя ни на одну репетицию, - возмутительно.
– He was <b>fabulous</b> . [ROSALYN]	– Он был великолепен.
– <b>Bloody amazing! bloody amazing!</b> [ROSALYN]	– Невероятно! Невероятно!

### Восклицательные предложения

Оригинал	Перевод
– God almighty! Just impossible! [DEREK DEANE]	– Господь всемогущий! Это просто невозможно!
– Oh, really? Oh my gosh! [GIRL 3]	– Серьезно? О боже мой!
– Unbelievable, unbelievable! And I have to watch it! [DEREK DEANE]	– Невероятно, невероятно! И мне приходится на это смотреть!
– I can't be bothered. It's awful! [DEREK DEANE]	– Я не буду с ней возиться. Это ужасно!

### Императив

Оригинал	Перевод
– Look across, look across! [TEACHER]	– Смотри на свою визави!
– Flatbacks ladies, you look like	– Девушки, исправьте горбатые

turtles.	спины!
– Do this! Derek says, “this is what it is”. Do it! [DEREK DEANE]	– Сделай так! Дерек сказал «это то, что нужно», - делай!

### Междометия

- **Ah**. How are you? [DEREK DEANE]
- **Ah**, it’s really swollen, I think. [ADELINE KAISER]
- **Oh**, lately, yes. [MAN]
- **Uh**, I’m so fed up! [DEREK DEANE]
- **Man**, I'm not gonna give her corrections, ... [DEREK DEANE]
- **Yeah**, enjoy and I’ll really enjoy it. [DEREK DEANE]

### Интенсификаторы (наречия)

- I spend most of my time trying to, well, I just, you know, pull it out of dancers’ heads and bodies, and I drive people mad. I drive people **absolutely** mad. [DEREK DEANE]
- All we know about the result of the election is that the coalition has said that it has to cut spending **drastically** across all sectors. [CRAIG HASSAL]
- Well, you know, I’m bit concerned, **really**, because we don't have our prima ballerina at the moment. [DEREK DEANE]
- I’m very nervous, **actually**. [DARIA KLIMENTOVÁ]
- I **really, really** don't want it end. [RACHEL]

### Интенсификаторы (использование вспомогательного глагола в утвердительном предложении)

- ... so they **do have** to mature very quickly [STEPHEN BEAGLEY]
- Important that we make a good impression and that we not show them that we **do know** what we do. [GIRL1]

- I hate the word “bully”, but I **do bully** them, but I bully them in a constructive way. [DEREK DEANE]
- I mean, no pressure in Adeline, but actually, we **do kind of need** ... [DEREK DEANE]
- And she really came up. She really **did come up**. [ROSALYN]

#### Интенсификаторы (инверсия – усиление фронтальной позиции предложения)

- **On a stage**, a ballet dancer is, elegant and magic. [NARRATOR]
- **Already**, this week we have three guys off. [MAN]
- **This boy**, I'd heard about him. [DEREK DEANE]
- **This quite a few** that are straight from schools so it's very difficult for them. [STEPHEN BEAGLEY]
- **Everything we worked on** I want to see. [DEREK DEANE]
- **Against the odds**, Adeline has made it to the Royal Albert Hall in touching distance of opening night. [NARRATOR]

#### Эллипсы

- And had a baby as well. [DARIA KLIMENTOVÁ]
- Same again. [DEREK DEANE]
- Hey, anyone survived? [GIRL1]
- Important that we make a good impression and that we not show them that we do know what we do. [GIRL1]
- Painstaking, boring for them. [JANE NAWORTH]
- Invest? [DEREK DEANE]
- Might not look like, but I feel like. [DARIA KLIMENTOVÁ]

#### Повтор

- **I had** three operations on my knees. **I had** one on my ankle. And **had a baby** as well. [DARIA KLIMENTOVÁ]



- **Vadim, what time is the half? What time is the half?** [MAN]
- **You have the possibility.** I think you begin to realise, but **you have the possibility** to be, you know, international star. But you need to listen. [MAN]
- Yeah. Separate the fingers, **that's nicer** for you. **That's nicer.** [DEREK DEANE]
- **Who's that? Who's that,** now here? Now get... Slow... Now go, pull her. **Pull, pull, pull.** [DEREK DEANE]
- I spend most of my time trying to, well, I just, you know, pull it out of dancers' heads and bodies, and **I drive people mad. I drive people absolutely mad.** [DEREK DEANE]

### Паузы

- Now get... Slow... Now go, pull her. Pull, pull, pull. [DEREK DEANE]
- Working with Derek, I think it's... [VADIM MUNTAGIROV]
- So, we need to talk about the..., just the implications of the cuts. [CRAIG HASSAL]
- It's terrible. **It's..** well, because it's better when you're kneeling, right on it. [ADELINE KAISER]
- **He's ... He will...** If it's crap, he will say it's crap. [MAX WESTWELL]

Анализируя эмоционально-экспрессивные аспекты выбранного нами кинотекста, мы пришли к выводу, что наиболее экспрессивным и эмоциональным представляется персонаж Дерека Дина, как видно из Приложения, в его речи присутствуют все рассмотренные нами способы выражения эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста. Более того, их общее количество употребления превосходит всех остальных персонажей фильма. Менее выразительными представлены кинотексты Вадима Мунтагирова и Дарьи Климентовой, что, как нам представляется, объясняется тем, что английский не является их родным языком, а уровень владения представляется недостаточно высоким. Данный факт подтверждается

достаточно однообразной речью указанных персонажей, большим количеством в ней пауз и повторов. Эмоционально-экспрессивные аспекты представлены в малом объёме. (*Yeah, well, I remember I was really scared of my teacher every time you go in the studios, something like that. I was so... [VADIM MUNTAGIROV]; It's very hard to please Derek, it's very, very hard to please Derek, but if you please him it means something. [DARIA KLIMENTOVÁ]; For another, I don't know few years, two years, one year. I don't know. I don't know. I really don't know. [DARIA KLIMENTOVÁ] и т.д.*). Наконец, к кинотексту с нейтральным эмоционально-экспрессивным фоном можно отнести информацию, которая сообщается за кадром автором текста.

Далее проведём анализ частотности использования эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста документального фильма «Агония и экстаз».

Таблица 1. Частотность использования эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста документального фильма «Агония и экстаз».

№	Способ выражения эмоционально-экспрессивных аспектов	Частотность употребления
1	фразеологизмы	15
2	идиоматические выражения	11
3	метафоры	12
4	неологизмы	1
5	эмоционально окрашенная лексика	23
6	восклицательные предложения	11
7	императив	8
8	междометия	14
9	местоимения	2
10	инверсия	3
11	интенсификаторы (наречия)	13

12	интенсификаторы (использование вспомогательного глагола в утвердительном предложении)	5
13	интенсификаторы (инверсия – усиление фронтальной позиции предложения)	14
14	эллипсы	17
15	повтор	53
16	паузы	7

Из приведённой таблицы видно, что методом количественного анализа была установлена частотность использования различных способов выражения эмоционально-экспрессивных аспектов, обнаруженных в кинотексте документального фильма «Агония и экстаз» в количестве 209. При анализе было выявлено, что главным репрезентантом эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста являются повтор (53 случая употребления), эмоционально окрашенная лексика (23 случая употребления) и эллипсы (17 случаев употребления). Средняя частотность наблюдается у фразеологических единиц (15 случаев употребления), инверсии с целью усилить фронтальную позицию предложения (14 случаев употребления) и междометия (14 случаев употребления). Наименьшую частотность демонстрируют местоимения (2 случая употребления) и неологизмы (1 случай употребления). Таким образом, можно сделать вывод о том, что частое употребление повторов и эмоционально окрашенных лексических и грамматических единиц способствует наиболее выраженной передаче эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста.

В заключение хотелось бы отметить тот факт, что некоторые единицы кинотекста содержат одновременно несколько различных способов выражения эмоционально-экспрессивных аспектов. Примером таких единиц могут служить следующие реплики из кинофильма: 1) «*Elephants, elephants! Listen to the shoes, elephants! [DEREK DEANE]*» (использование, повтора, эмоционально окрашенной лексики, метафоры и императива); 2) «*Already, this week we have*

*three guys off. [MAN]*» (использование инверсии в качестве интенсификатора для усиление фронтальной позиции предложения, использование фразеологизма); 3) «*God almighty! Look at her! Dreadful, absolutely dreadful!* [DEREK DEANE]» (использование, восклицаний, использование императива, использование наречия с целью интенсификатора, использование эмоционально окрашенной лексики).

Как видно из приведённых примеров, использование нескольких способов выражения эмоционально-экспрессивных аспектов, с одной стороны, значительно повышает эмотивность и экспрессивность кинотекста, однако, с другой стороны, усложняет работу по кинопереводу. О некоторых трудностях перевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз» речь пойдёт в следующем пункте данной главы.

### 2.3. Трудности киноперевода эмоционально-экспрессивных аспектов на примере фильма «Агония и экстаз: хроника английского национального балета» (Часть 1)

Как отмечалось в Главе 1 данного исследования, киноперевод является сложной системой представления знаний и включает в себя не только текст, но и экстралингвистические и социокультурные факторы, которые необходимо учитывать в процессе перевода для достижения максимальной точности оригинального текста. Целью киноперевода является «осуществление полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путем интерпретации текста, реализованной в новом тексте на другом языке» [30 С. 108]. При переводе кинотекста необходимо не только передать содержательную сторону аудиовизуального материала, но также сохранить и передать эмоционально-экспрессивные аспекты исходного материала для того, чтобы не нарушить его целостность и оригинальность.

Выбранный нами фильм «Агония и экстаз», снятый силами Би-Би-Си 4, представляет собой документальный фильм, в котором сохранен кинотекст всех персонажей без редакции и исправлений. В этом, на наш взгляд, заключается первая сложность киноперевода. В речи говорящих содержится достаточное количество лексических и грамматических ошибок, а также используются многочисленные способы выражения эмоций и экспрессии, так как формат фильма предполагает свободное общение в кадре на репетициях, на встречах и т.д. Для переводчика, на наш взгляд, наибольшую сложность представляет проблема сохранения эмоционального фона кинотекста.

Во время работы над кинопереводом скрипта выбранного нами фильма мы постарались сохранить смысл и эмоционально-экспрессивную окраску аудиовизуального материала. Адекватность при переводе кинотекста была достигнута за счёт его соответствия описанным в Главе 1 требованиям существования и функционирования реплик на экране:

1) соразмерность реплики перевода и оригинала («*Uh, I'm so fed up! [DEREK DEANE]*» - «Ох, как мне всё это надоело!»; «*She's going to get rid of that, isn't she? [DEREK DEANE]*» - «Она ведь избавится от этого?»);

2) передача реалий, либо их замена на более понятные аналоги культуры зрительской аудитории, которая говорит на языке перевода («*Swan Lake is the box office success with a sell-out crowd of just under 5000. [NARRATOR]*» - «Лебединое озеро — это кассовый успех с битком забитыми залом вместимостью чуть менее 5000 человек»);

3) передача эмоционально-экспрессивных аспектов исходного и принимаемого языков («*Go, go, go. And you go now! Go! [DEREK DEANE]*» - «Пошла, пошла, пошла! А сейчас ты иди! Вперёд!»; «*God almighty! Look at her! Dreadful, absolutely dreadful! [DEREK DEANE]*» - «Боже всемогущий! Только посмотрите на неё! Ужасно, просто ужасно!»).

Приведём далее примеры использования различных приёмов, которыми могут пользоваться переводчики при работе над кинопереводом. Все

выбранными нами примеры взяты из кинотекста документального фильма «Агония и экстаз».

Приём калькирования можно проиллюстрировать следующими репликами фильма:

1) «You never can really give up a bit or like take it easy. [VADIM MUNTAGIROV]»

«Ты никогда не можешь всё бросить или не переживать.»

2) «And Darya will have to step into the breach. [NARRATOR]»

«И Дарье придётся заполнить эту брешь.»

Примером добавления, то есть использования дополнительных лексических единиц в переводе могут служить следующие высказывания:

1) «*Swan Lake* is the box office success with a sell-out crowd of just under 5000. [NARRATOR]»

«Лебединое озеро — это кассовый успех с битком забитым залом вместимостью чуть менее 5000 человек.»

2) The difficulty for me every time we reproduce this production is getting the absolute 100% commitment after the dancer, emotionally and physically. [DEREK DEANE]»

«Для меня сложность заключается в том, что каждый раз, когда мы заново ставим эту постановку, она требует 100 % отдачи от танцора, как эмоционально, так и физически»

Опущение или отказ от семантически избыточных слов, значения которых можно восстановить из контекста можно проиллюстрировать с помощью:

1) «This boy, I'd heard about him. [DEREK DEANE]»

«Я слышал об этом мальчике.»

2) «All that, I just gave him such a ballooning in the interval. [DEREK DEANE]».

«Я устроил ему нагоняй».

3) «And there is gonna be report explain about this that you have not **turned up** for the half. We've been here. You have not been here. It's unprofessional!» [MAN]

«Ты будешь писать объяснительную из-за своего опоздания на явку. Мы были здесь вовремя. Тебя здесь не было. Это непрофессионально!»

Примером конкретизации, то есть замены лексической единицы на другую с более узким предметно-логическим значением, могут служить следующие предложения:

1) «My name is above the title and so I am at the end of the day. [DEREK DEANE]».

«Я здесь главный, и этот факт не меняется даже к концу дня».

Генерализация или замена единицы иностранного языка, имеющей более узкое значение, единицей языка перевода с более широким значением, представлена в выбранном нами кинотексте следующими примерами:

1) «So darling, I have an early Christmas present for you. A very early Christmas present for you. [DEREK DEANE]»

«Итак, дорогая, у меня для тебя неожиданный подарок.»

2) «With the future of the arts in doubt, this is a company fighting for its life.

[NARRATOR]»

«При том, что будущее искусства под сомнением, труппа борется за выживание».

Антонимический перевод или замена утвердительной формы в оригинале на отрицательную форму при переводе и наоборот представлен в следующих предложениях:

1) «You never can really give up a bit or like take it easy. [VADIM MUNTAGIROV]».

«Ты никогда не можешь всё бросить или не переживать.».

2) «Of course, that will affect funding for the arts, so we could just wait till the axe falls and we see how we're supposed to survive in a new funding climate. [CRAIG HASSAL]»

«Конечно, это повлияет на финансирование искусства, так что мы могли бы подождать, пока на нас не опустится нож гильотины, и посмотреть, как мы сможем выжить в новом финансовом климате».

Компенсация или передача элементов, которые не имеют эквивалентов в языке перевода, при помощи каких-либо других средств для восприятия семантического смысла может быть проиллюстрирована с помощью следующих примеров:

1) «... so I lose the bars and I lose my energy because it's not really the picture I wanted. [DEREK DEANE]»

«поэтому, теряю интерес, и энергия моя сходит на нет, потому что я не получаю того, что мне хотелось бы».

2) «They hit hard, but then I decided to just let him blow the hot air out. [GAVIN SUTHERLAND]»

«Они сильно давят, но в конце концов я решил позволить ему выпустить пар и остыть».

Необходимо ещё раз уточнить тот факт, что в приведённых выше примерах основными трудностями при переводе эмоционально-окрашенной лексики были, сложности, связанные с сохранением эмоционально-оценочных коннотаций, образного компонента и лексической ассоциативности. Перевод стилистически окрашенной лексики обычно представляет дополнительные затруднения, так как поиски эквивалента для лексемы оригинала усложняются



наличием в ней, помимо денотативного, коннотативного значения. Избранный при переводе эквивалент должен отразить все многообразие функций лексических единиц оригинала, в том числе развитие в нем экспрессивной и эмоциональной коннотации. От того, насколько стилистически верно передан оригинал, будет зависеть и общее качество перевода.

#### 2.4. Анализ трудностей киноперевода балетных терминов на примере фильма «Агония и экстаз: год с английским национальным балетом»

На рубеже XX-XXI вв. балет превращается из элитарного вида искусства во всё более массовое. Классическое балетное искусство получил широкое распространение во многом как следствие постоянного развития киноискусства. Идея снять фильм о балете, будь то документальные, игровые, сериалы или другие киноформы, все чаще возникает среди деятелей киноиндустрии. И так как внутренний «мир балета» является закрытым для общества, фильмы получаются не совсем правдивыми, а порой утрированными, основанными на неких стереотипах, сложившихся у создателей фильма. Лексика и термины, которые неизбежно встречаются в таких кинопродуктах, являются узкоспециализированные, и переводчику, работающим с кинотекстом о балете необходимо правильно интерпретировать то или иное понятие и найти ему эквивалент или точный перевод в языке перевода. Такие узкоспециализированные слова составляют особую группу лексических единиц, которая называется профессионализмами. К профессионализмам относятся слова и выражения, которые используются группами лиц, объединенных по роду своей деятельности или по профессии.

Профессионализмы характеризуются значительной дифференциацией в обозначении специальных понятий, орудий и средств производства, названии

предметов, действий и так далее. В балете большая часть профессионализмов обозначают конкретное действие, производимое при выполнении движения (вытягивать, сгибать, открывать, закрывать, скользить, поднимать и т.п.), некоторые указывают на характер выполняемого движения (*fondu* — *тающий*, *foueteé* - *хлестать*, *gala* — *торжественный*), другие — на танец, благодаря которому они возникли. Существуют также несколько терминов, в название которых заложен некий визуальный образ (*например, кошки* — *pas de chat*, *рыбки* — *pas de poisson*, *ножниц* — *pas de ciseaux*). Особняком стоят такие термины как *entrechat royale* (по легенде, авторство этого прыжка принадлежит королю Франции Людовику XIV, в честь которого он и был назван "королевским") и *sissonne*, изобретение которого приписывается Франсуа де Руасси, графу Сиссонскому, жившему в XVII веке. Таким образом, балетная профессиональная терминология представляет собой систему специальных наименований, предназначенных для обозначения движений или понятий, которые кратко объяснить или описать представляется достаточно сложным.

Как видно из приведённых выше примеров, в балете традиционно используется преимущественно французская терминология. При зарождении балета во Франции балетные термины были заимствованы из Италии, но уже в XVIII веке балетная лексика и названия танцевальных движений основывались практически полностью на грамматике французского языка. Сохранились лишь такие итальянские термины как *пирует* или полный круговой поворот всем телом на носке одной ноги; *кабриоль* или прыжок, во время которого одна нога подбивает другую и *револьтад*, то есть прыжок с переносом ноги через ногу и поворотом в воздухе.

Одной из самых значительных групп в специальной профессиональной лексике являются термины. Для термина основной характерной чертой является наличие функции определения, называемой дефинитивной, а само терминологическое раскрытие содержания понятия — дефиницией. Возникновение и функционирование подобной лексики обусловлено развитием

науки, техники, искусства, таким образом, оно имеет ярко выраженный социальный характер.

Термины являются, в известной мере, искусственным лексико-семантическим образованием, которое характеризуется однозначностью значения. Им присуща четко ограниченная, преимущественно мотивированная специализация и абсолютная семантическая точность. Это элемент подязыков науки специальной научной литературы — в подавляющем большинстве случаев выполняет назывную функцию; попадая в текст иного жанра, он приобретает, кроме того, и роль средства для осуществления тех или иных стилистических задач [8 С. 8-9]. Он, безусловно, является особым элементом текста. При его переводе необходимо учитывать ряд особенностей, присущих подавляющей части терминов.

В отличие от большинства лексических единиц, термины обозначают точно определенные понятия, предметы, явления; как идеал — это однозначные, лишённые синонимов слова (и словосочетания), нередко иноязычного происхождения. Однако, среди терминов встречаются и такие, значения, которых ограничены исторически. Термины принадлежат в основном к немногим языковым единицам, имеющим полное языковое покрытие в языке перевода, т. е. единицам, переводимым эквивалентами. Термины противопоставлены общей лексике также в том отношении, что они связаны с определенной научной концепцией: в термине отражаются результаты научных исследований и их теоретическое осмысление. [8 С. 8]

Следует отметить, что термин входит в общую лексическую систему языка, но лишь через посредство конкретной терминологической системы (терминологии). К особенностям термина относятся:

- 1) системность;
- 2) наличие дефиниции (для большинства терминов);

3) тенденция к моносемичности в пределах своего терминологического поля, т. е. терминологии данной науки, дисциплины или научной школы;

4) отсутствие экспрессии;

5) стилистическая нейтральность.

Лингвистические классификации терминов основаны на признаках терминов как слов или словосочетаний определенного языка.

Классификация по содержательной, то есть по семантической, структуре позволяет выделить однозначные термины и многозначные термины, то есть такие, которые имеют два или более значений в рамках одной терминологической системы. С точки зрения семантики выделяются термины свободного словосочетания (например, термин «*жете антрелясе*» или «*перекидное*» (от фр. *entrelacé* — *пересечённый*) — прыжок с одной ноги на другую с поворотом, во время которого ноги поочередно забрасываются в воздух, как бы пересекаясь, одна нога забрасывается вперёд, а другая, после полуоборота в воздухе, — назад, за себя, и устойчивые, в том числе фразеологические словосочетания (например, термин «*батман тандю жете*» (от фр. *battements tendus jeté*) — выброс ноги на 45°).

Классификация терминов по формальной структуре является очень распространённой. В области балетной терминологии преобладают в основном термины-словосочетания. Наиболее распространёнными структурами здесь являются сочетания существительного с прилагательным, существительного с существительным и существительного с прилагательным. Например, «*батман батю* (*battements battus*), *жете антурнан* (*jeté entournant*) и другие.

Задача переводчика, работающего с кинотекстом о балете, осложняется тем фактом, что ему необходимо выбрать наиболее подходящий способ перевода того или иного балетного термина. К наиболее частотным способам перевода, по мнению В.А. Судовцева, можно отнести следующие [33 С. 93]:

1) Способ подбора эквивалентов. Данный прием предполагает «использование реально существующих русских слов, полностью или частично отражающих значение англоязычного термина» [27 С. 47]. Примером такого способа перевода балетного термина может служить «*jeté entrelacé*» - перекидное. Это прыжок с одной ноги на другую с поворотом, во время которого ноги поочерёдно перекидываются в воздухе.

2) Дословный перевод (калькирование). Данный способ заключается «в переводе по частям слова или словосочетания с последующим соединением частей» [26 С. 38]. Часто определяющая часть термина может передаваться прилагательным, также возможно изменение порядка следования компонентов, а смысловые связи могут передаваться с помощью предлогов [27 С. 45]. Примером такого способа перевода балетного термина может служить «*grand batman*» (от фр. *grands battements*), то есть мах ноги на максимальную высоту.

3) Способ транслитерации/транскрипции. Транскрипция представляет собой «передачу английского слова на русский язык путем воспроизведения с помощью русских букв его звукового облика (фонемного состава)», а транслитерация - «передача английского слова на русский язык путем воспроизведения его графической формы (буквенного состава) с помощью алфавита русского языка» [26 С. 37]. Например, «*grand pas*» (от фр. *grand pas*) — многочастная танцевальная форма в балете, объединённая общим содержанием.

4) Экспликация или описательный перевод. Данный способ используется в том случае, если невозможно подобрать эквивалент в языке, на который осуществляется перевод. Он заключается в передаче значения слова при помощи его описания, объяснения. Например, термин «*блинчик*» (фр. «*tour sissonne tombeé*») обозначает «прыжки с вращениями вокруг собственного тела, туры в воздухе с продвижением».

Проанализировав способы перевода балетных терминов из кинотекста «Агония и экстаз» мы установили, что в нём наблюдается преобладание таких способов перевода, как способ транслитерации и способ описательного перевода или экспликации. Необходимо также отметить, тот факт, что часто возможно использование комбинации нескольких из перечисленных выше способов.

Работа по переводу кинотекста фильма «Агония и экстаз» может быть проиллюстрирована следующими примерами.

– If <b>they're not on board with</b> the straight away, then we've got <b>replacements</b> , you know.	– Если они с этим не согласны, то у нас есть запасные.
– <b>Look across</b> , look across!	– Смотри на свою визави!
– And there is gonna be report explain about this that you have not turned up for <b>the half</b> .	– Ты будешь писать объяснительную из-за своего опоздания на явку.
– ‘Cause he's got all this talent and he's got all the <b>ability</b> ...	– Потому что он такой талантливый, у него есть все данные...
– You get this slightly <b>sausage look</b> ...	– Ты похож на бублик!
– <b>Down up</b> . Down up.	– И вскок. И вскок.
– “They’re <b>not getting in line</b> .” or “No, I’m on a <b>wrong count</b> .”	– «Они выпадают из линии.» или «О нет, я сделала не на тот счёт.»
– Starting from today we can have all <b>the leg warmers</b> off.	– С сегодняшнего дня снимаем с ног всё лишнее.
– So where normally dancers have to stay in a line in a proscenium just <b>looking at</b>	– Там, где обычно танцовщины должны держать линию, равняясь

<p><b>the girl in front</b>, they've got to look at the girl in front and the girl on the side</p>	<p>по передней девочке, у нас они должны равняться на ту, что спереди и на ту, что сбоку.</p>
<p>– That's what we call the <b>cracks</b>. So, most of the time we line them up on those cracks. So now she's gonna run up the crack.</p>	<p>– Мы называем это «склейки». Почти всегда мы выстраиваем их по склейкам. Вот, сейчас она побежит по ней.</p>
<p>– ... <b>keep the bourree going</b> and keep it going. <b>Don't give in</b> on the bourree.</p>	<p>– ... Продолжаем «падебуррить». Не халтурим на па де бурре.</p>
<p>– <b>If you told anything</b> twice, you're out.</p>	<p>– Если тебе дважды сделают замечание, пойдёшь вон.</p>
<p>– <b>Flatbacks</b> ladies, you look like turtles.</p>	<p>– Девушки, исправьте горбатые спины!</p>
<p>– I have really big <b>bunions</b> and I have blisters on them.</p>	<p>– У меня очень большие косточки на ногах, и я их стёрла.</p>
<p>– One. Two. <b>Hold the arabesque</b>. Plié. <b>Show the arabesque</b>. Use the head!</p>	<p>– И раз. И два. Держи ногу. Плие. Покажи арабеск. С головой!</p>
<p>– Different casts play different nights through <b>the two-week Swan Lake season</b>, and each cast must learn the same <b>steps</b>.</p>	<p>– Каждый спектакль «Лебединого озера», в двухнедельном блоке, танцуют разные составы. И все должны выучить один и тот же порядок.</p>
<p>– Soutenu. Arabesque. <b>Promenade</b>.</p>	<p>– Сутеню. Арабеск. Обводка.</p>
<p>– <b>Listen to the shoes</b>, elephants.</p>	<p>– Вы топаете как слоны!</p>
<p>– ...and suddenly everyone's got <b>a bun!</b></p>	<p>– ...а теперь у всех одинаковые прически!</p>
<p>– Beginning of the '<b>pas de trois</b>' was so slow.</p>	<p>– Начало трио было очень медленным.</p>

– The <b>Black Swan</b> pas de deux.	– Черное па де де.
--------------------------------------	--------------------

В заключение следует отметить, что, безусловно, балетная терминология обладает своей спецификой. Анализ указанного выше кинотекста подтвердил это суждение. Таким образом очень часто, при переводе кинотекстов, подобных фильму Би-Би-Си 4 «Агония и экстаз» у переводчиков возникают значительные трудности. Чтобы снять эти трудности, в задачи переводчика входит подробное ознакомление с тематикой переводимого кинофильма и аспектами балетной сферы. Как отмечалось выше, переводчику необходимо обеспечить адекватный уровень понимания зрителем передаваемой информации из переводимого языка на язык перевода.

#### Выводы по Главе 2

Во второй главе были проанализированы способы передачи эмоционально-экспрессивных аспектов кинотекста на английском языке; определены стилистические особенности кинотекста фильма киностудии Би-Би-Си 4 «Агония и экстаз: хроника английского национального балета», который составил материал для исследования; а также были обозначены проблемы перевода эмоционально-экспрессивных аспектов указанного кинотекста.

Одной из отличительных особенностей английского языка является его краткость и лаконичность. Она помогает и с выражением эмотивности и экспрессивности. Английской эмоциональной лаконичности кинотекста служат неологизмы, которыми носители пользуются, к примеру, для сравнения с каким-либо человеком, часто героем фильма или книги, политическим деятелем при этом придавая слову оценочный оттенок.

Способы и приёмы передачи эмоционально-экспрессивных аспектов в кинотексте на английском языке включают в себя целый арсенал средств с



различной эмоциональной и экспрессивной нагрузкой. Все их можно разделить на грамматические (инверсия, эллипсы, императив и т.д.), лексические (использование эмоционально окрашенной лексики, фразеологизмы, идиомы и т.д.) и стилистические (интенсификаторы разного плана и другие).

Как показал анализ кинотекста документального фильма «Агония и экстаз», высокая частотность употребления повторов и эмоционально окрашенных лексических и грамматических единиц является отличительным признаком кинотекстов на английском языке и способствует наиболее выраженной передаче эмоционально-экспрессивных аспектов.

Более того, некоторые единицы кинотекста содержат одновременно несколько различных способов выражения эмоционально-экспрессивных аспектов, что может вызвать значительное число разного плана трудностей в процессе работы над его переводом с английского языка на русский. Перевод стилистически окрашенной лексики обычно представляет дополнительные затруднения, так как поиски эквивалента для лексемы оригинала усложняются наличием в ней, помимо денотативного, коннотативного значения. Избранный при переводе эквивалент должен отразить все многообразие функций лексических единиц оригинала, в том числе развитие в нем экспрессивной и эмоциональной коннотации. От того, насколько стилистически верно передан оригинал, будет зависеть и общее качество перевода.

Особенно необходимо учитывать эмоционально-экспрессивные аспекты при переводе кинотекстов о балете, которые наполнены терминологией и профессионализмами по балетной тематике, обладающей своей собственной неповторимой спецификой. Чтобы снять трудности при переводе кинотекста о балете переводчик, прежде всего, должен предварительно изучить тематику переводимого кинофильма. Далее ему необходимо определить наиболее подходящий и эффективный способ перевода балетной терминологии. Как стало очевидно из анализа кинотекста о балете «Агония и экстаз» наиболее частотными способами перевода балетной терминологии являются транслитерация и способ описательного перевода или экспликации. Часто,

однако, выбор делается в пользу комбинации нескольких переводческих способов.

## Заключение

Настоящее исследование было посвящено изучению эмоционально-экспрессивных аспектов киноперевода на примере документального фильма «Агония и экстаз». Проведя исследование, мы можем сделать несколько выводов по заданной теме:

- Эмоционально-экспрессивный аспект перевода кинотекста с английского языка на русский представляет собой одну из основных характерных черт, которая отличает кинотекст от других типов текста. Данный аспект позволяет создать более чувственную и эмоционально яркую картину при просмотре кинофильма и при восприятии кинотекста, что, в свою очередь, вызывает у зрителей различные эмоциональные и экспрессивные отклики. Следовательно, основной задачей эмоционально-экспрессивного аспекта кинотекста является прагматическое, эстетическое и эмоциональное воздействие на зрителя.
- Киноперевод должен обладать рядом характеристик и соответствовать определённым требованиям. Характеристики киноперевода отображают эллиптичности кинотекста, который не может рассматриваться изолированно от прочих элементов киноязыка. Изображение и звуковое оформление кинофильма содержат множество социальных и культурных реалий, понятных зрителю, которому предъявляется аудиовизуальный материал на родном языке, то есть на языке перевода. К требованиям к кинопереводу можно отнести необходимость учитывать его особенности, которые включают в себя ограниченность текста по времени и отсутствие возможности использовать комментарии или пространственные пояснения, не отложенное по времени восприятие и мгновенная реакция кинозрителя, равное распределение внимания между вербальными и невербальными средствами выражения. Из всего этого следует, что перевод кинотекста должен быть максимально информативным, понятным и прозрачным и должен быть связан с аудиовизуальным рядом.

- Стилистическая окраска аудиовизуального материала в процессе киноперевода с английского языка на русский, усиливает эмоционально-экспрессивное воздействие на зрителя. Особенности переводимого лексического материала, в частности, его эмоциональная и экспрессивная окраска, ставят перед переводчиком, работающим с кинопереводом, непростую задачу. Эмоциональные, экспрессивные, оценочные и стилистические компоненты лексического значения часто сопутствуют друг другу в речи, и перевод таких слов порой представляет значительные трудности. Для преодоления возникающих трудностей, переводчик, работающий с кинотекстом используют различные приёмы работы.
- Способы и приёмы передачи эмоционально-экспрессивных аспектов в кинотексте на английском языке включают в себя большую группу разнообразных средств с различной эмоциональной и экспрессивной нагрузкой. Все их можно разделить на грамматические, лексические и стилистические. По результатам анализа кинотекста документального фильма «Агония и экстаз», был сделан вывод о том, что высокая частотность употребления повторов и эмоционально окрашенных лексических и грамматических единиц является отличительным признаком кинотекстов на английском языке и способствует наиболее выраженной передаче эмоционально-экспрессивных аспектов.
- Кинотексты о балете содержат большое количество терминологией и профессионализмами по балетной тематике, обладающей свой собственной неповторимой спецификой. Для снятия трудностей при переводе кинотекста о балете переводчику необходимо предварительно изучить тематику переводимого кинофильма. Ему также необходимо определить наиболее эффективный и адекватный способ перевода балетной терминологии. Анализ кинотекста «Агония и экстаз» показал, что наиболее частотными способами перевода балетной терминологии являются транслитерация, способ описательного перевода или экспликации, или комбинация нескольких переводческих способов.

## Список используемых источников

Список цитированной литературы и источников исследовательского материала

1. Абдуллаев, М. А. Особенности перевода эмоционально окрашенной лексики и основные аспекты её межъязыковой передачи / М. А. Абдуллаев, Р. Х. Навбатова, Г. Г. Балабонова. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2020. — № 17 (307). — с. 436-439
2. Алдиева М. Ш. Лингвистические средства выражения эмоций в английском языке // Известия Чеченского гос. ун-та. — 2019. — № 4. — с. 133-136
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. — М. : Международные отношения, 1975. — 240 с
4. Беляева Е. И. Грамматика и прагматика побуждения: английский язык. Воронеж, 1992. — 168 с.
5. Берди М. «Мосты» Журнал для переводчиков. Выпуск 4(8). «Валент», с. 52-63
6. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / Пер. с англ. А. Д. Шмелева под ред. Т. В. Булыгиной. — Москва: Языки рус. культуры, 1999. — 621 с.
7. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. — Вопросы языкознания, 1971, № 1, с. 73.]005. с. 52-73
8. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе [Текст] / 2-е изд. - М.: Высш. Школа. 1986. — 416 с.
9. Гайдук В. П. «Тихий» перевод в кино // Тетради переводчика. Вып. 15, М., 1978. — 112 с.
10. Горшкова В.Е. Перевод в кино. Иркутск: МИГЛУ, 2006. — 278 с.
11. Горшкова В.Е. Перевод кинодиалога в свете концепции Жюль Делёза // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. — 2010. — № 1. — с. 16–26

12. Гридин, В. Н. Экспрессивность [Текст] // Лингвистический энциклопедический словарь / В. Н. Гридин. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 591 с.
13. Денисова Г. В. Чужой среди своих: к вопросу о переводе художественных фильмов и их восприятии в рамках иноязычного культурного пространства // Университетское переводоведение. Выпуск 7. – СПб., 2006
14. Карасик В.И. О категориях лингвокультурологии // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности : сб. науч. тр. – Волгоград, 2001. – с. 3–16
15. Кириллова А. В. Особенности перевода эллиптических предложений на материале переводов драматургии А.Н. Островского: дис. ... канд. филол. наук. - М., 2009. – 159 с.
16. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 2002. – 157 с.
17. Костров К.Е. Аудиовизуальный перевод: проблемы качества. Вестник ВолГУ. Серия 9. Вып.13.2015. с 142-146
18. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 9 (642). с. 140-150.
19. Куликова В. И. Средства выражения эмоциональности как элемент прагматической интенции в текстах художественных произведений // Научные вести. – 2019. – № 12. – с. 166-177
20. Куликова З. П. Повтор как средство экспрессивности и гармонизации поэтических текстов И. Цветаевой и Р.М. Рильке: Дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 2007. – 191 с.
21. Латышев Л. К., Семенов А. Л. Перевод: теория, практика и методика преподавания. – М.: Академия, 2003. – 192 с.
22. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. – 372 с.

23. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр ‘Академия’, 2001. – 208с
24. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты. М.: МГУ, 2009. 211 с.
25. Матасов Р.А. Перевод кино-/видеоматериалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М. : [б.и.], 2009. – 23 с.
26. Мисуно Е.А. Перевод с английского языка: практикум: учеб. пособие / Е.А Мисуно, И.В. Шаблыгина. – Минск: Аверсэв, 2009. – 255 с,
27. Мисуно Е.А. Письменный перевод специальных текстов: учебное пособие / Е.А. Мисуно, И.В. Баценко, А.В. Вдовичев, С.А. Игнатова - М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 256 с.
28. Мокрова О. Р. Полистатусная презентация категории эмотивности в эмотиологии // Вестник Башкирского университета. 2008. Т. 13. № 3. с. 559-561
29. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта, 2016.
30. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: URSS, 2013. – 264 с
31. Погожая С. Н. Способы выражения эмоциональности в языке (на примере эмоционального состояния «восхищение») // Научные ведомости Белгородского гос. ун-т. Серия: гуманитарные науки. – 2010. – № 18. – с. 124-130
32. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. с.202–228.
33. Судовцев В.А. Научно-техническая информация и перевод. Пособие по английскому языку. – М.: Высш.ш., 1989. – 231 с.
34. Телия, В. Н. Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и её прагматическая ориентация / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1991. – с. 5–35.

35. Терехова Г.В. Теория и практика перевода: учебное пособие. Оренбург, 2004 – 103с.
36. Усачева А.Н. Когнитивная деятельность переводчика //Подготовка переводчика: коммуникативные и дидактические аспекты: монография / под общ. ред. В. А. Митягиной. М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. с. 45-76.
37. Цыганчук Е. А. Категория эмотивности и средства ее выражения в современном английском языке [Электронный ресурс]: Е. А. Цыганчук, Г. И. Филимонова // бакалаврская работа / СПб. политехнический ун-т. Петра Великого, Гуманитарный ин-т. – СПб., 2017. – С. 20-21. – Режим доступа: <https://elib.spbstu.ru/dl/2/v17-1812.pdf/view>
38. Чужакин А.П., Палажченко П.Р. Мир перевода/Introduction to Interpreting XXI. – 6-е изд. – М. : Р.Валент, 2004. – 223 с.
39. [Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В.И. Шаховский. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1987. – 192 с.
40. Шаховский, В.И. Лингвистическая теория эмоций / В.И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.
41. Anderman G., Diaz-Cintas J. Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen. Palgrave Macmillan. 2009. – 272 p.
42. Campbell, Stuart. Translation into the Second Language. – London, New York: Longman, 1998. – 208p.
43. Orero P. Topics in audiovisual translation. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins Pub, 2004. – 227 p.
44. O'Sullivan C. Translating Popular Film. Palgrave Macmillan, 2011. – 243 p.
45. Robinson, Douglas. Becoming a Translator. – London, New York: Routledge, 2000. – 330p.
46. Venuti L. The Translator's Invisibility. London, New York: Routledge, 1995. – 353 p.



## Приложение.

### Скрипт кинотекста «Agony and Ecstasy. A Year with English National Ballet» Episode 1

#### Episode 1 (BBC FOUR, Director Rob Farquhar)

#### «Агония и экстаз: хроника Английского национального балета»

#### Часть 1

VOICE: On a stage, a ballet dancer is serene, elegant and magic.

VOICE: But behind the scenes, it's a different story.

DEREK DEANE OBE: Do this. Derek says “this is what it is”. Do it.

VOICE: With unprecedented access to English National Ballet, one of the UK’s elite dance companies.

VOICE: This series will reveal what it takes to put on a world class ballet.

VADIM MUNTAGIROV: He wants from me more, and we have to repeat again and again.

DEREK: Go, go, go, go.

VOICE: From the turbulent production of *Swan Lake*.

DEREK: Listen to the shoes, elephants.

VOICE: And the battles of *Romeo and Juliet*.

MAN: Already, this week we have three guys off.

WOMAN: This is terrifying.

VOICE: To the struggles of creating a brand-new Nutcracker.

Woman: Ballet is not finished. We’ve finished.

MAN: You’ll survive this, I don’t survive bad reviews.

VOICE: With the future of the arts in doubt, this is a company fighting for its life.

WOMAN: That’s nearly 700,000 pounds a year we have to find.

MAN: I should worry about whether they’re gonna cut dancers.

VOICE: From injury and defeat.

WOMAN: I need to save my feet for tomorrow.

VOICE: To success and elation.

DEREK: God almighty.

VOICE: Will English National Ballet survive one of its toughest years?

English National Ballet is a touring company with its headquarters in Kensington, West London. The 64 dancers, made up of 20 nationalities, rehearse daily to produce large scale classical ballet around the world.

The man charged with shaping the artistic direction of the company is Wayne Eagling.

WAYNE EAGLING: Of all the people that I know, English National Ballet are the hardest working dancers. We do a little over 120-130 shows a year. Classical ballet, it's the most demanding, I think of dance forms. You push your body to such extremes.

VOICE: One of the dancers in class is Daria Klimentová from the Czech Republic. She is the company's most experienced and longest serving prima ballerina.

DARIA KLIMENTOVÁ: I've been doing it for 20 years professionally now. I'm actually quiet an old ballerina now, and I'm still dancing. So, it's quite an achievement. I had three operations on my knees. I had one on my ankle. And had a baby as well. I've done everything I could. It's been a bit used and abused.

WOMAN: Put a weight on it.

DARIA: I just did this morning class and after class I was warming up for my rehearsal and everything was fine, and suddenly I got a terrible pain here in my ankle, going up here. And I tried to go on point, and I basically couldn't put my weight on it. It hurts here up up up to here. Well, what I want to achieve next is, I just would like to dance a little bit longer and be healthy and not being injured and try to enjoy it as much as I can. For another, I don't know few years, two years, one year. I don't know. I don't know. I really don't know.

It's just still hurts. Old ballerina crying.

VOICE: At 38, Daria is nearing the end of her career. But Russian dancer, Vadim Muntagirov's is just beginning. He's arrived from ballet school to begin his first professional contract at the company.

MAN: It's your birthday?

VADIM MUNTAGIROV: Yeah.

GUYS: Happy birthday!

VADIM: Thank you!

GUYS (IN RUSSIAN): Поздравляем!

VADIM: Спасибо!

VADIM: I'm 20 years old. I'm really young. This is my sixth month in company. I can say I'm really shy person, I shouldn't be. I should be a bit more confident. But I don't know, it's coming. On stage sometimes I'm more confident than in real life, in normal life. When I talk to someone, sometimes I feel like oh, I'm not interesting or something like that, I'm saying something wrong or something.

VOICE: Over the next few weeks, Vadim faces a heavy schedule of rehearsals, including extra half hour stage calls. But being new to the company, he is still learning discipline.

MAN: Vadim, what time is the half? What time is the half?

VADIM: Seven.

MAN: No, five to seven. There was a rehearsal at 6:55. It's not 14 minutes past 7. You were employed by this company to be here at the half. And there is gonna be report explain about this that you have not turned up for the half. We've been here. You have not been here, it's unprofessional!

MAN: You have the possibility. I think you begin to realise, but you have the possibility to be, you know, international star. But you need to listen.

VADIM: Yeah, sure. You never can really give up a bit or like take it easy. So every time if you late or something, they told you straight away. I get a bit trouble, but I think it's good sometimes to be troubled, so someone kind of pushing you, so after that I start working even harder.

[Rehearsal]

VOICE: Wayne has chosen *Swan Lake* at the Royal Albert Hall as the company's next production to rehearse. One of the biggest and most lucrative shows of the year, which is choreographed by Derek Deane.

6 weeks to opening night

DEREK: I have this reputation for being tough. The difficulty for me every time we reproduce this production is getting the absolute 100% commitment after the dancer, emotionally and physically. So that they will almost bleed for me.

VOICE: Derek has chosen Vadim to perform the leading role on opening night, and it's their first rehearsal together.

DEREK: Ah. How are you?

VADIM: Good, thank you.

DEREK: This boy, I'd heard about him. I'd heard about. I was worried, he was very raw, he was very young, but with this phenomenal physical technique which is very impressive. But it's not the whole package.

DEREK: Right, well we better start.

DEREK: I just decided to take a chance and just see what could be done with this boy in a short time.

DEREK: It's very difficult when you're working with somebody so young, you see, 'cause you just don't know how much to push, you know. 'Cause he's got all this talent and he's got all the ability and all that possibilities, and if you just push him too fast, too early, you can damage him, but if you don't push him enough, you don't get to the limit of what he's got at the moment you know.

DEREK: Why don't you try some things from the first act solo? Plink, plank. One, long. No, no, no, just stand in arabesque without the leg up. Out the leg up. Long, long, long, look this is dead. I want to see; I want to see, something in here. Yeah. Separate the fingers, that's nicer for you. That's nicer. You get this slightly sausage look, do not, I mean.

DEREK: First, I wanted a more experienced dancer because of the ballerina that's coming to the company to dance it, Polina Semionova. You know she's in the top three dancers in the whole world and so she needs a partner to level up to her.

VOICE: Guest star, Polina Semionova, previously danced the leading role at the Royal Albert Hall to rave reviews in one of Derek's last *Swan Lake* Productions. But

she's unavailable for rehearsals, so Vadim must practise with Daria, who is recovered from her ankle injury.

DEREK: Ah, you see immediately that hair. She's going to get rid of that, isn't she?

DARIA: I'm so sorry. My watch is like two minutes before 12.

VOICE: In the story, Vadim plays the part of a Prince in love with Odette. A Princess turned into a Swan by an evil sorcerer.

DEREK: Who's that? Who's that, now here? Now get... Slow... Now go, pull her. Pull, pull, pull. Now this way pull away.

DEREK: Because the audience get further and further away in such a big place like the hall, my most difficult thing was to get the emotion and the feeling and the drama and the story across to the back of the gallery.

DEREK: Now give in. Have a look, and have a look and say "no, no, no no". Okay.

DEREK: It's got to make sense. It's all got to make sense. The important thing for me always as you very well know is the reason you do it. Why you're scared? Why you're trying to fly away? 'Cause it's all the story, you see. We gotta get. We've got to get as much as that back in, 'cause nobody does it anymore and we have to get it.

DEREK: Down up. Down up. It's just a little bit floaty. We've got to put the ideas back in, put the story back in, so you're not predictable. Same again.

DEREK: I spend most of my time trying to, well, I just, you know, pull it out of dancers' heads and bodies, and I drive people mad. I drive people absolutely mad. And I will never change.

DEREK: No no no no. You're much too early, you're so unmusical. It's at the end of the phrase you come in. What are you finding problematic? You have no idea. You have no idea?

VADIM: Working with Derek, I think it's... Yeah, he works really hard. He screams, sometimes you do not feel comfortable what he's saying, but you can't say anything because it's true.

DEREK: Same again.

VADIM: He reminds me the teachers from Russia.

VOICE: Vadim began ballet dancing at seven years old. His training became serious at nine when he left home to join the Perm Ballet School in Minsk, Russia, which produces some of the world's greatest dancers.

VADIM: They just scream at us, like, sometimes just smack, smack us on the legs and then... Yeah, well, I remember I was really scared of my teacher every time he went into the studio, something like that. I was so... Every time I tried to do steps perfectly so he's not gonna scream at me, which was so scary. I remember the teacher we had, he was really tall, he was two metres tall. We were ten years old little boys and he was screaming at us "Work hard, hard!" Like you hate teachers as well, but later you understand that they give you a real life and your troupe.

## **6 WEEKS TO OPENING NIGHT**

VOICE: 60% of English National Ballet's annual £12 million budget is provided by government funding to all ballet around the country.

CRAIG HASSAL: Straight answers is come in. Dance is over.

VOICE: But since the Coalition government came into power, managing director Craig Hassall fears "arts funding might be cut".

CRAIG: But let's try and get through that quickly, and then we have it, have like 40 minutes for this. So, we need to talk about the..., just the implications of the cuts. If it can be before next week, that would be great.

CRAIG: All we know about the result of the election is that the coalition has said that it has to cut spending drastically across all sectors. Of course, that will affect funding for the arts, so we could just wait till the axe falls and we see how we're supposed to survive in the a new funding climate. Or we could be a bit proactive and look at a few scenarios.

VOICE: The company or reliance on the funding provided by the government to pay nearly 200 staff and dancers. But with the future uncertain, Craig discusses the options with the heads of departments.

CRAIG: I mean for us it's quite simple. We either two or less or make fewer new shows. That's kind of it. Without cutting into the bone of the company. If we can't afford to survive, going forward by doing those two things, reducing those things, then we start looking at where are we talking about fewer members of staff, you know, fewer dancers, few members of the orchestra. The problem with that, I think, is once you start talking about fewer dancers or you're cutting artistic quality, then it's kind of the beginning of the end.

WAYNE: Because then we'll lose all our good dancers, the hard part of the job is creating a vibrant artistic company, and you can't, you know, and you may have some failures. At the same time, The Arts Council wants innovation and new things. It does cost money.

CRAIG: See you later!

CRAIG: You can't hold a meeting with the company now and say "Okay, everyone, new government, funding cuts are looming. We're going to make some changes around here. That would send panic into the company. We'll work on this quietly and work out a solution. It's almost like a dirty little secret.

VOICE: For the company, the show must go on, and Derek's epic *Swan Lake* production needs a large cast of 140 dancers. But there are only 64 in the company, so extra freelance dancers have been hired to make up the numbers. Rachel Ware from Ruislip is one of the chosen few.

RACHEL WARE: It can be hard because if you've trained most of your life within and you don't get a permanent contract or just doing little jobs here and there. It's getting the money to then keep your classes going, to keep training. Because that's the hard thing you don't realise, I suppose, until you come out of the school that it's the finances of keeping that up.

RACHEL'S MOTHER: Well Rachel has just trained all her life really to become a ballet dancer. Her day is on her own. She doesn't have any friends around her, and I think she has to be really dedicated, disciplined.

RACHEL: Obviously, the dream is to get a permanent contract with them. Just, there's so much competition out there and everyone's kind of fighting for the same few spaces.

VOICE: Rachel has just six weeks to prove to the ballet staff she can play a Swan. If she succeeds and lasts the *Swan Lake* season, she might earn a full-time position in the company.

RACHEL: You've got to be in line. You have to be. If you are the one outlining and your screen that and they say it to you, you know. If you told anything twice you're out. So, all that kind of a bit scares me. So many people in the centre there is no room where to stand you usually have to push yourself to the front to do the exercise, and that's not really what I'm good at.

STEPHEN BEAGLEY: Any mistakes, I'll throw you out.

STEPHEN: This quite a few that are straight from schools so it's very difficult for them. They've done the end of school show maybe, but that's the only experience they've had, so they do have to mature very quickly.

STEPHEN: Close side, one passe, back, front, first head away, first head towards and fifth, soutenu, one to the side one side. Am I going too quick? If they're not on board with the straight away, then we've got replacements, you know. So we'll start dragging some of those in to see if they're any better.

VOICE: These extra dancers will be paid £350 a week for the privilege of performing in *Swan Lake*, but the work is welcome as ballet jobs are infrequent and often poorly paid.

GIRL1: Hey, anyone survived?

GIRL 2: Some of the girls in the company had taken jobs like that. That's how.

GIRL 3: They work at the café and stuff.

GIRL 2: No, like worse. They work in the clubs.

GIRL 3: Oh, really? Oh my gosh.

GIRL 2: Like exotic dancers.

GIRL 3: Really?

GIRL 2: Yeah.



RACHEL: Tomorrow we have class earlier than we have rehearsal all day and we start to choreograph the swans with the whole company. That will be amazing to be in the same rehearsal as all of them. I have to really keep concentrated. Some people just wants to stop and watch all of them.

VOICE: To replicate the size and shape of the stage at the Royal Albert Hall, an East London studio has been chosen for rehearsals.

RACHEL: Nobody wants their names called, not even mine. “They’re not getting in line.” or “No, I’m a wrong count.”

BALLERINA 1: Important that we make a good impression and that we now show them that we do know what we do.

VOICE: The ballet staff begin with the two iconic Swan acts.

ROSALYN WHITTEN: Starting from today we can have all the leg warmers off.

VOICE: The 60 Swans, including the 13 newcomers take to the stage to create intricate lines and formations.

ROSALYN: Everybody has a different way of moving. You gotta get them moving the same.

ROSALYN: There we go, and up and down...

ROSALYN: It’s really hard the Albert hall because we've got not one front, but we've got three fronts. So where normally dancers have to stay in a line in a proscenium just looking at the girl in front, they've got to look at the girl in front and the girl on the side, and then when they're moving around, they have to be at certain places on the stage. It's a hell of a thing to ask dancers to do.

JANE NAWORTH: The white line, ok? All way around. That's the edge. That's the edge of the Albert Hall. And then each line. That's what we call the cracks. So, most of the time we line them up on those cracks. So now she's gonna run up the crack. She missed it.

JANE: If anyone goes that much out it just destroys the whole thing, that’s got to be completely together. Painstaking, boring for them, the process, but it's got to be done.

ROSALYN: One, two, three, four and five, six, seven.

VOICE: Company dancer, Adeline Kaiser is performing in the Swan dance. It's her first major appearance since she had a knee operation a year ago.

ADELINE KAISER: It's just gonna be my first ballet back in a tutu and make me feel like a ballerina again. But when I kneel I feel sick. It's terrible. It's well, because it's better attend when you're kneeling, right on it. And when you come back from a surgery, kneeling is a last thing that comes back. And it's not a very nice pain.

VOICE: Adeline uses padding to protect her injured knee and receives regular acupuncture.

ADELINE: Ah, it's really swollen I think.

DOMINIC HICKIE: Yeah. Pressure of the floor when you're kneeling. And even the knee pads don't help. I suppose because it's such a direct and you have to go down so quickly.

ADELINE: Yeah.

DOMINIC HICKIE: That's one of the problems with the dancers, you tend to dance full out for a couple of minutes and then stand in awkward positions or kneeling in awkward positions for a period of time, and so the muscles all get set, but it's the pressure we just got to try and keep you ticking over.

ADELINE: You know, when you come back from such a big injury and there you ask yourself so many questions you know, and I think if you don't really love it, and if you don't really want to do it then you just you would give up because it's such a hard, hard work getting up every morning. It's really hard mentally and physically, so I guess I wanna do it because I'm still dancing.

VOICE: Injured or not, the Swans have to complete another three weeks of daily seven-hour rehearsals. Sometimes running up to eight miles a day. After three days of dancing, Derek decides to visit the swans to judge their progress, leaving Vadim to rehearse with his principal staff.

MAX WESTWELL: Derek has a certain aura. He can be intimidating. He'll always speak his mind. He's ... He will... If it's crap, he will say it's crap.

DEREK: I hate the word "bully", but I do bully them, but I bully them in a constructive way. My name is above the title and so I am at the end of the day. You

know, I'm responsible, you know, sometimes it makes your stomach turn over. The responsibility is quite scary.

DEREK: Very sad, better feeling again, keep the bourree going and keep it going. Don't give in on the bourree.

ADELINE: It's important for me to show them that I can do *Swan Lake* because it's the last ballet of the season. I just wanted to show like I can do it.

DEREK: Flatbacks ladies, you look like turtles. She hasn't changed legs. Who's Adeline?

ROSALYN: She's got a real problem with her knee.

DEREK: God almighty. What is the reason she can't do it?

JANE: She had an operation.

DEREK: Oh, she had an operation? OK. And is it likely to damage her if we make her do it? Okay, let's not make her do it then. If they weren't here, I'd say, let's make it do it, of course.

JANE: I'm a bit worried about Adeline. She's wearing knee pads for rehearsals, but she obviously can't wear knee pads for the show cause that will look a little bit obvious. Just a little bit worried she's not going to make the whole run.

DEREK: She is never gonna make it, that operation girl, she's limping away.

JANE: We can't have a gap. Everyone, the audience count 60 swans and it would ruin the plan. Only 59 Swans! I mean, no pressure on Adeline, but actually, we do kind of need her on there.

VOICE: With only two weeks left of rehearsals, the swan dances are being practiced more than any other. There can be no drop in intensity as they are watched by the ballet staff from every angle.

KEI AKANOSHI: Fighting with the pain, your toes, your knees turn to... Hear the count, trying to be in line and not to stand out in a bad way.

DEREK: Stay. Stay.

RACHEL: I've been holding out really well up until the last couple of days. With now I've got really bruised toenails and there is lot of kneeling. You slide down into knees and each time when I slide take above the skin off.

ADELINE: I don't think it will ever be comfortable, but it will get more and more. Doable and enjoyable. I have really big bunions and I have blisters on them, so it's... I need to save my feet for tomorrow. Everyone goes through pain, so you just have to forget about it.

## **11 DAYS TO OPENING NIGHT**

VOICE: After three weeks of rehearsing alone with Derek and Darya. Vadim is performing a solo for the first time in front of the whole company.

DEREK: Yeah, I think he's shy. I think it's a nervous thing. And he doesn't know me, so I must scare the shit out of him.

VADIM: He wants from me more, so he wants from me more and more. It gets really hard and hard and then you have to repeat again and again.

VOICE: This is the Vadim's last chance to practise his solos before his partner for opening night Polina Semionova arrives from Berlin tomorrow, replacing Daria.

DEREK: You know Polina?

MAN: Oh lately, yes.

DEREK: You know the beautiful, like Cindy Crawford and she's so mature and that's what I'm worried about. I'm just worried about how it'll look, him looking like a boy. Do you know what I mean? Cause he doesn't know how to walk. He doesn't understand. He doesn't know how to say, "good morning", you know what I mean.

DARIA: And then more I'm performing with Vadim, the younger I feel, we just have this special connection and same sense of humour.

DEREK: Go.

DARIA: Of course, it is little bit hard, you know, I get a little bit jealous that, you know, I have to share Vadim. I'd rather have a partner for myself because there's a little bit of insecurity in me, thinking that he's not going to like dancing with me that he's going to think that I'm a bad dancer, but I guess it pushes me even more to be better. I want to enjoy every second of it now. Feel I still have it.

DEREK: One. Two. Hold the arabesque. Plié. Show the arabesque. Use the head.

VOICE: While the dancers were rehearsed, managing director Craig Hassall invites key staff on an away day to find a solution to the threat of government cuts.

CRAIG: If the government said we give you 600,000 pounds, what could give?

WOMAN: We could very easily cut quite a lot of costs by doing fewer performances on tour, couldn't we? But what's the point of that?

WAYNE: Per week, roughly on a major ballet like *Swan Lake* or *Sleeping Beauty*. Do we lose?

CRAIG: Invest.

WAYNE: Invest.

MAN 2: 'Coz I think that is important because we get funded to tour. It sounds madness for every time we leave London for a week, costs us a £100,000.

WAYNE: So, if we save £600,000 and we have to lose six weeks touring.

WOMAN: And then we lose the justification for funding so then we lose our entire grant.

DEREK: Arms down. Higher passéé.

VOICE: The meeting is interrupted as Andrew Morgan, director of Operations, receives an important message from Polina.

ANDREW: She's supposed to get Visa yesterday. She didn't basically. She will possibly get the Visa tomorrow and then we can fly around the Berlin or Dusseldorf into London and she'll arrive for Thursday. That should be fine. This is for Vadim, but I mean poor guy having to be thrown on with her.

WAYNE: He's 20. And we have to take care of him as well.

DEREK: Well, you know, I'm bit concerned, really, because we don't have our prima ballerina at the moment. She's delayed because she has no visa on her passport, you know, because she's Russian. There's a possibility that she might only arrive on Friday, but you know, I'm Very concerned for him. You know, being so young and being so inexperienced that he doesn't get the proper time with her and it's already short, you know. So, anyway, we'll see tomorrow is another day.

VOICE: It's Friday and there's still no sign of Polina. It can take months to perfect a partnership, but Vadim has just five days.

VADIM: It's getting a bit late and late, so I get a bit more nervous and we didn't dance together yet. Never. But as I know, she's really tall, she much taller than Darya.

VOICE: All he can do is wait and watch videos of her performances.

VADIM: It's gonna be really different to partnering so everything what I did with Darya is gonna be completely different with Polina, so it will take time. I hope we can put everything together in five days.

DEREK: What could be a problem. They're both very, very different physically, Daria and Polina. Polina is so much more expressive physically. Daria, she's in the autumn of her career, let's say. Her body still works very well, but she does have limitations because of serious injuries.

WAYNE: You might be on on Wednesday.

DARIA: (...)

WAYNE: We are all hoping that Polina is going make it. She will be here probably, but it's rehearsals they need. And he'll be panicking, and she could arrive today. Or not.

ANDREW MORGAN: If she doesn't getaway today, we're looking at possibly flying Derek and Vadim to Berlin to rehearse on Saturday and Sunday, and then they'll come back to London on Monday. But it's just a bit of a waiting game at the moment until we find out whether her Visa is going to be approved or not.

ANDREW MORGAN: Because Vadim is Russian, he needs a visa to go into Germany, so it's not as simple as putting them both on the plane tonight or Berlin.

VOICE: Time is running out for Polina. If she doesn't get her visa today, she will not arrive in time for the opening night, due to a national holiday. And Darya will have to step into the breach.

DARIA: Yeah, I'm feeling exhausted. But actually, I may look, as I haven't slept last night. A bit, just tiny bit stressing, you know. It all is getting a bit closer. Because, you know, I'm worried I'm going to do an opening night which I don't wanna do. I know it sounds really strange, but you know, in my age I don't need all this. You know, I think, after 20 years, if I'll do one more opening tonight and critics will see

me that I just will become a star, suddenly, I don't think so. It's important for Vadim, but not for me anymore. I just want to enjoy myself. And, you know, the less pressure, the better. I just know she will get the visa; I know for sure. Because I am not doing the opening night.

VOICE: Even though Polina hasn't arrived, Derek has a busy schedule rehearsing other principal dancers.

DEREK: Do this, Derek says, "this is what it is" Do it. So, we don't have anybody going "No, I don't know what that is, or I never did that." Just unnecessary anxiety for everybody, as if we haven't got enough anxiety without the ballerina being here, you know, trying to rehearse four or five different casts, we just don't need any other problems.

VOICE: Different casts play different nights through the two-week *Swan Lake* season, and each cast must learn the same steps.

DEREK: Go, go, go. And you go now! Go! And the kiss. How come I know it? How come I know it? End of kissing to hug. Have a look.

ANDREW: I know you need a visa to travel to Germany and I'd heard that you're applying for a visa to go to do a Gala in Prague and I just wanted to check if you'd actually got a visa or not.

DEREK: Wait.

VADIM: Yeah, no I didn't get it.

ANDREW: You didn't apply?

VADIM: Yeah.

ANDREW: Alright, that just makes it impossible now.

DEREK: God almighty. Just impossible.

VOICE: Andrew gives Derek a final update before the weekend deadline.

ANDREW: I mean it's three o'clock in Germany and the visa office closes at five. So, there's, you know, I mean, we've got a minute, but it's hardly likely. I just don't think it's going to happen on Friday afternoon, so.

DEREK: Oh, shit!

DARIA: Well, you're not going to Berlin then. So, and if she doesn't get it today. What's going to happen does anybody talk to you? No? They don't talk to dancers.

## **2 DAYS TO OPENING NIGHT**

VOICE: Vadim has been called for an emergency rehearsal at the Royal Albert Hall.

VADIM: Looks amazing.

VOICE: This is the first time he's ever been to the venue.

DEREK: We have lost Polina for the opening night and, you know, I was hanging onto for as long as I could to try and see if we could get her here, but unfortunately the visa didn't come through today, so she wasn't able to fly. So darling, I have an early Christmas present for you. A very early Christmas present for you. You have to be on their darling on Wednesday night. Yes?

DARIA: I'll do my best.

DEREK: What have I done to you? What do you mean? Tell me.

DARIA: I'll do my best.

DEREK: Of course, you'll do your best, absolutely, and more.

DARIA: I'll try my best.

DEREK: You'll do your best and more. Darya is a very good dancer. She's a company ballerina, you know she will go on and give a very good performance, I'm sure. It just doesn't have the same element of excitement for me, because I'm not working with the two artists that I put together so I lose the bars and I lose my energy because it's not really the picture I wanted.

DARIA: I'm very nervous, actually. When I came here, I expected he's going to be absolutely horrible to me, but I'm ready. You know, I'm ready for the worst rehearsal in the world.



DEREK: Centre. Stop. [Sings] Stop, stop, stop there. You're really in the wrong place. You should be right over here, kids. You know, with somebody who takes over for somebody else, the expectations become greater.

DEREK: Look at the leg. But yes, a lot of hard work has to go into this rehearsal tonight to get anywhere near what I will be satisfied with as a performance.

One and two. Slower and slower and slower and slower and slower. We won't be out before midnight. You have to look at it also psychologically because you can damage the person rather than build them if you're not careful with them. Vadim, Vadim here. Here. You have to do what I tell you to do. Everything I tell you to do, you must do. Do you love her? Look. Do you love her? Yes, I love her. I told you a thousand times now. The story is being told all the time is so important. You know, 48 hours to go, and I'm still telling you the story. Everything we worked on I want to see. And I'm seeing a quarter of what I want to see. Yeah? You got to a really good level and then you just, now you just let it all go again. Soutenu. Arabesque. Promenade. \*\*\*. Unbelievable, unbelievable. And I have to watch it. Two, one, two and one. Uh, I'm so fed up.

DARIA: I'm quite an insecure dancer, but here, deep inside me, I'm ambitious, I'm just not going to, you know, give up just because I'm insecure, so I just go and fight it, all this criticism and all that and I just want to go and prove him "Well yes, I can do it." Even if you are screaming at me, I can do it.

## **1 DAY TO OPENING NIGHT**

DEREK: It's like being at Paddington station this day. A foggy day in London town. Okay. Yeah, obviously everybody thinks it's too much. Let's just get ready.

VOICE: The company are preparing for the dress rehearsal and it's the last chance for the Swans to impress.

DEREK: Elephants, elephants. Listen to the shoes, elephants.

TEACHER: Look across, look across! Lara, you're going too far.

VOICE: Against the odds, Adeline has made it to the Royal Albert Hall in touching distance of opening night.

ADELINE: And it's been very nice to be back. I'm not performing my 100%, but you know it will be coming. You know I've been holding on pretty well. I mean, it's been hard, and you know, I'm not going to say it was painless, but like it's, I enjoy it more and more.

DEREK: It's not bad actually. It's actually not bad.

VOICE: The dress rehearsal feels like opening night with a large invite only audience. The dancers will perform this production to a live orchestra for the first time.

JENNA LEE: There's no room, so you know the 60 of us back there. We're all in the same tutus and you know you remember who you're behind by the colour of their leotard or the hair and suddenly everyone's got a bun and in a white tutu and you're like "Oh, my goodness". Before we run on every time there's like "Where is someone?", you know. It's just constant chaos.

RACHEL: Holding the positions, I think is worse and harder than actually dancing because it just aches every muscle. You get pins and needles in your legs so they could start to get cramp and it's really painful. You can feel sweat pouring down and you get. Sometimes I get itches as well, but you just can't move. I just let it go and then it will drip down.

STEPHEN BEAGLEY: Some of the students looked like rabbits in the headlights of a bit like "Oh God, I've moved too early than they jump back", and the back had to try and space sell that. It just looks unprofessional.

DEREK: Oh, so slow.

VOICE: There are also issues with the orchestra who are playing at a different tempo than the dancers are used to. It's the first time the music director has seen the pace of the full performance as he was unable to attend some earlier rehearsals.

DEREK: But to actually be conducting without having attended any rehearsals is outrageous. Tempo is all over the place. Too fast, too slow, too in between. We spend weeks and weeks and weeks on this. And then a conductor walks in on the last day.

And just completely wrecks the whole rehearsal. All the divertissement were wrong tempo. All that, I just gave him such a ballooning in the interval. We had such a row and he knows he's wrong. He just knows he's wrong 'cause he couldn't say anything to me. I said to him, you know, "why are you coming here? How come you're coming here unprepared?". "I've watched a DVD", he said to me. Beginning of the 'pas de trois' was so slow.

WAYNE: That was very slow. Actually, they could make it. They could deal with it.

DEREK: But it's not the point way. It shouldn't be like that. He had to be here for a week.

WAYNE: But he's a good conductor, you know. He's done it before. It's not like...

DEREK: It doesn't look like a good conductor in my eyes.

WAYNE: He is experienced and he's done *Swan Lake* before. With a live orchestra it will be different every time and every conductor will be slightly different.

GAVIN SUTHERLAND: A dress rehearsal is just that. It's a rehearsal to make sure that the costumes work, that the music works, and so the rather tactless way that any issues were addressed to me. They hit hard, but then I decided to just let him blow the hot air out. You know this is a ballet company, we're not a war factory. We don't make armaments; we're in arts organisation and we should behave like one.

DEREK: God almighty. Look at her! Dreadful, absolutely dreadful. Man, I'm not gonna give her corrections, I'm just not. I don't mind talking to him, it's just waste my time talking to her. I'm not gonna do it. There is so much to correct. There is so much to change. I can't be bothered. It's awful. I'll spend an hour with him if you like and I'm not going to waste my time on people who don't listen and who don't care.

## **OPENING NIGHT**

DEREK: You know I'm very nervous about tonight because there are a lot of elements that I don't feel really that secure. Ladies, enjoy. Good luck everybody. Lots of smiles. I'm worried about some of the dancers you know we have problems with

casting through injury. We had to take one girl out of a certain number because, you know, we just felt that she wasn't really ready for it and up to it. So she had to be replaced. I've travelled the world to find you. Yeah, enjoy and I'll really enjoy it. And be calm and be collected, elegant. Think of all the other things except the dancing. Yeah, it will be very good, very good. Enjoy it.

VADIM: Thank you.

DEREK: Where am I going now?

VOICE: *Swan Lake* is the box office success with a sell-out crowd of just under 5000. Some are flown from across the world to see at the guest star.

WOMAN: Another respect to the current ballerina, but I didn't want to just see *Swan Lake*, I want to see Polina Semionova dancing *Swan Lake*.

DARIA: To be honest with you, I didn't want to do *Swan lake* ever again, actually. But you know, I'm a member of English National Ballet and actually we cannot choose which role we can do and which role, you know, we don't want to do. So, I thought, well, if I want to basically stay in the company, I have to do *Swan Lake* one more time. And I would like to do *Romeo and Juliet* in the autumn. So, I thought "Ok. I'll fight it one more time, and I'll do the *Swan Lake*."

VOICE IN THE HALL: Ladies and gentlemen, would you please take your seats?

STYLIST: So, didn't you enjoy doing *Swan Lake*?

DARIA: No, it's one of my favourite ballets, don't take me wrong. It's just so hard, you know. And when you get as an old dancer, you lose the arabesque and there is everything about arabesque. It's much harder for me than it used to be.

STYLIST: What is arabesque?

DARIA: Arabesque, is when you have the leg at the back. You know when you leave the leg to the back, that's called 'arabesque'.

STYLIST: How does it feel when you do it?

DARIA: Pain, terrible pain for me. Physique doesn't go forever.

JENNA: You sweat a lot. It expands quite a lot with you, so if it's too loose and feels a bit unsafe, at the front.

VOICE: It's Act II. And 60 Swans are gathering in the wings for the famous lakeside entrance.

BALLERINA: Yes, some other girls have gone a little quiet. They are a little nervous. I think.

BALLERINA: This is the most important act. I wasn't nervous until now. Yeah, and I'm very excited.

BALLERINA: Just feeling composed-ish.

BALLERINA: They're actually brighting at your face. You can't actually see people's faces and everything.

VOICE: Act three has begun, Vadim Daria are about to dance the most challenging part of the ballet. The Black Swan pas de deux.

DARIA: Maybe it's my last *Swan Lake* ever. So why not try to give one more time everything? Only couple of fouetteés. But I feel young, I feel like I'm 25, seriously. Might not look like, but I feel like. And they say we work hard. So, I guess maybe that's why I'm still here.

VOICE: For the finale of the routine, Daria must complete the famous 32 fouettés where every perfect turn is counted by the critics.

DARIA: Don't do that. Ok, I'm good.

RACHEL: It's been such a good fun and we'll be really sad when it's over. I really, really don't want it to end. This is definitely the thing, this is definitely what I want to do kind of for rest of my life, really.

THE AUDIENCE: BRAVO!

ROSALYN: That was really good. He was fabulous. And she really came up. She really did come up. This is heart oh, 20 years old just out of the school. Bloody amazing, bloody amazing.

VADIM: I think it went alright, Yeah, I'm really happy. Really hard. It's always. I think, second time is going to be easier.

MAINA GIELGUD: Daria was amazing. She always comes up with the goods on the performance. She keeps us guessing.

DARIA: I'm so tired. At some moments I didn't know what I was doing, but.

MAINA: You were beautiful! She is look so vulnerable, and they enjoy dancing together, so it becomes something really very special.

DEREK: By the time you go to the third, it was very good. Very good. You've got to go over the top in the fourth act.

DARIA: More, even more than this.

DEREK: Yeah, but you're not going over the top. You say even more...

DARIA: But it's so hard.

DEREK: You know, you have to do it, you have to flap, you have to suffer or else it doesn't look like you're trying to be desperate to stay alive. Good, good.

DARIA: I'll keep trying. I'll keep trying. It's very hard to please Derek, it's very, very hard to please Derek, but if you please him it means something. But you know what? I'm happy. It was the first show, you know, in the first show is usually the worst because it's just the start.

VOICE IN THE HALL: Ladies and gentlemen, congratulations on a fantastic opening night. We will see tomorrow for class on a stage at 11:30.

VOICE: Guest star, Polina Semionova, eventually performed six days after opening night. Rachel is still training for her first professional contract. Since *Swan Lake*, Daria and Vadim have become English National Ballet's number one partnership with their performances, winning rave reviews, comparing them to Nuryev and Fontaine.

### **NEXT TIME...**

Romeo and Juliet's unique. It's not a love story noodles productions. The whole story is about death.

Be very careful with them.

Caught the blades to my hand

Already this week we have three guys off.

One thing is going to happen is there going to be cuts to the arts budget.

We have to at least look at redundancies.

Now we can start to do bad cut and get them scared. Possible break.