

Чусовитина К. Е.
студент УрФУ

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНЫХ НАИМЕНОВАНИЙ РОБОТА В РАССКАЗЕ АЙЗЕКА АЗИМОВА «ЛОГИКА»

История не сохранила точной даты рождения писателя-фантаста Айзека Азимова. Зато известна точная дата, когда он начал писать первую из своих историй о роботах, – 10 мая 1939 г. К этому времени в литературе сложился достаточно однобокий образ «машинного будущего»: роботы или иные механизмы восстают против своего создателя, против людей в целом и чаще всего берут верх в этом противостоянии («Металлические гиганты» Э. Гамильтона, «Автоматы» С. Фаулера Райта, «Возвращение роботов» Р. Мура Уильямса и др.) [Ахмедов 2022: 115]. Азимов предложил принципиально иной взгляд на робота: это «верный друг и помощник человека», способный «заблуждаться, совершать ошибки, переживать и сочувствовать» [Маслова 2018: 168]. Как отмечают многие исследователи (см., например: [Алимова, Каменская 2019; Окунова, Склярова 2020]), ключевую роль в гуманистическом осмыслении образа механизма сыграли три закона робо(то)техники, аксиоматически выдвинутые писателем в цикле новелл «Я, Робот» (англ. «I, Robot»):

1. Робот не может повредить человеку или, бездействуя, допустить, чтобы человеку был нанесен вред.
2. Робот должен повиноваться приказам, которые дает ему человек, за исключением случаев, когда такие приказы противоречат первому закону.
3. Робот должен переживать о своей безопасности до тех пор, пока эта защита не противоречит первому или второму закону [Дворянинова 2019: 291].

Именно сборник «Я, Робот» принес А. Азимову мировую славу. Цикл новелл построен по принципу «рассказ в рассказе». В предисловии безымянный рассказчик берет интервью у роботсихолога Сьюзен Кэлвин. Она *родилась в 1982 году. Значит, теперь ей семьдесят пять* [Азимов 1992: 220]. В рамках интервью женщина, на глазах у которой за пятьдесят лет карьеры произошла фактически вся эволюция робототехники, рассказывает семь историй. Каждая становится отдельной

новеллой и отражает определенный этап развития роботов: от модели, сконструированной как нянька для ребенка, до полностью человекоподобного существа, в отношении которого даже сама Кэлвин не уверена до конца, робот это или нет.

В новелле «Логика» («Reason»), третьей по счету в цикле, робот КТ-1 (QT-1) *впервые задумался над собственным существованием* [Там же: 265]. Собравшие Кьюти (имя робота складывается из букв его наименования: QT) Грегори Пауэлл и Майкл Донован сообщают *первому экземпляру совершенно новой модели*, что именно они его сделали. К удивлению обоих, робот им не верит. Логика Кьюти: *материал, из которого сделаны люди, мягок и дрябл, непрочен и слаб*. Источники энергии для них – пища и сон, а с малейшим изменением температуры, влажности и т. д. человек теряет работоспособность. Иное дело – робот, совершенное произведение: *«Я прямо поглощаю электроэнергию и использую ее почти на сто процентов»* [Там же: 265]. Для Кьюти очевидно, что *ни одно существо не может создать другое существо, прямо превосходящее его*. Отсюда вывод: КТ-1 создан не Пауэллом и Донованом, а «Господином» – так робот называет преобразователь энергии на станции – для служения на Солнечной станции № 5 и замены людей. Тем временем на станцию надвигается электронная буря, которая может сдвинуть луч энергии, направляемый на Землю, что повлечет за собой катастрофу. Несмотря на приказы Пауэлла и Донована, Кьюти отстраняет людей от работы, берет управление станцией и другими роботами в свои руки – и справляется с бурей лучше, чем люди.

Казалось бы, дальнейшее развитие конфликта очевидно: захват роботами власти, гибель людей и т. д. Но у Азимова, рассматривавшего науку и технику «как ключ к человеческому благосостоянию и прогрессу» [Ахмедов 2022: 116], такой исход невозможен: согласно первому закону робототехники, робот не может повредить человеку. Убеждения Кьюти, таким образом, никак не влияют на его эффективность:

– *Он справляется с работой?*

– *Да, но...*

– *Так пусть себе верит, во что ему вздумается!* [Азимов 1992: 282]

(Диалог Пауэлла и Донована в конце новеллы – перед тем, как они покидают станцию, чтобы передать ее сменщикам.)

Разумеется, это понимание логики робота и осознание ее совместимости с тремя законами робототехники пришло к персонажам-людям не сразу. По ходу развития сюжета Пауэлл и Донован не раз эмоцио-

нально реагируют на логические «выкладки» Кьюти. Эмоционально-оценочные наименования робота произносятся как за спиной КТ-1, так и непосредственно ему в лицо. Самого Кьюти, кстати, невозможно упрекнуть в отсутствии эмоций: на каждый выпад собравших его людей он отвечает *равнодушно, безмятежно и бесстрастно*, лишь один раз *смеется металлическим смехом*.

Методом сплошной выборки в произведении были выбраны 9 контекстов, содержащих как минимум по одной эмоционально-оценочной номинации робота. Рассмотрим, как с такими единицами справляется переводчик А. Д. Иорданский.

1. Донован объясняет Кьюти, кто его создал и зачем. Робот отказывается верить такой *неправдоподобной гипотезе*, на что Донован обращается к Пауэллу:

<p>“What was that walking junk yard talking about? What doesn't he believe?” [Asimov 1968: 55]</p>	<p>– Что говорил этот <i>ходячий железный лом</i>? Чему он не верит? [Азимов 1992: 267]</p>
---	---

Junk yard – свалка для старых машин и металлолома. В данном случае экспрессивное наименование робота связано с его физическими характеристиками: робот сделан из металла и умеет ходить. Контекст представляет трудность для перевода, поскольку содержит метонимию: ‘ходячая свалка’ → ‘ходячая куча металла, ходячий металлолом’. Переводчик уходит от буквализма за счет многозначности слова *лом* (как усечение от *металлолом* и как ‘инструмент из железа’).

<p>“Listen! If that metal mess gives me any lip like that, I'll knock that chromium cranium right off its torso” [Asimov 1968: 55].</p>	<p>– Так вот, слушай! Если эта <i>куча железа</i> попробует так поговорить со мной, я сверну его хромированную шею! Так и знай! [Азимов 1992: 267]</p>
--	--

Выделенное сочетание может переводиться и как *куча металла*, и как *металлический болван*, поскольку *tess* может обозначать ‘куча, беспорядок’ либо ‘болван’ [Мюллер 2014: 205]. А. Д. Иорданский выбирает первый вариант и передает *metal* путем конкретизации, заменяя родовое понятие видовым – *железо*.

3. Через некоторое время КТ-1 приходит к робототехникам поделиться результатами собственных размышлений на предмет своего существования. На его умозаключение «Я мыслю, следовательно, я существую...» Пауэлл называет Кьюти *Роботом-Декартом*.

"Who's Descartes?" demanded Donovan. | – Это кто Декарт? – вмешался
 "Listen, do we have to sit here and listen | Донован. – Послушай, по-твоему,
 to this *metal maniac* –" [Asimov 1968: 56] | мы должны сидеть и слушать, как этот
 | **железный маньяк**... [Азимов 1992:
 | 268]

В выделенном примере наблюдаем аналогичную конкретизацию (*metal* → *железо*) с заменой части речи: *маньяк* интерпретируется однозначно как существительное, следовательно, *metal* – прилагательное к нему (ср. предыдущий контекст, где это слово в зависимости от значения *mess* могло быть и существительным, и прилагательным).

4. Кьюти отказывается верить в то, что люди создают роботов. Донован восклицает:

"All right, you *son of a hunk of iron ore*, | – Ах ты, **железный выродок**! Ну ладно,
 if we didn't make you, who did?" [Asimov | если не мы тебя создали, то кто же?
 1968: 57] | [Азимов 1992: 269]

Выделенное сочетание – трансформированное *son of a bitch*, т. е. 'сукин сын'. Переводчик использует прием модуляции, т. е. смыслового развития, с учетом этой аллюзии: дословное *сын куска железной руды* трансформируется в *железный выродок*.

5. Кьюти считает, что его создал Господин и что роботы обязаны ему служить. В попытках догадаться, кто же этот Господин, Донован заявляет Пауэлла:

"I'll bet this *tinplated screwball* is talking | – Бьюсь об заклад, этот **оцинкованный**
 about the Energy Converter itself" [Asimov | **идиот** говорит о преобразователе
 1968: 57]. | энергии [Азимов 1992: 270].

Дословно выделенное словосочетание переводится так *покрытый оловом сумасброд*. Замена *олово* → *цинк* обусловлена здесь контекстуальным противопоставлением «робот – люди», о котором говорилось выше. Олово – металл слишком мягкий, чтобы из него было сделано такое крепкое, выносливое существо, как КТ-1. Оцинковка в переводческом решении должна, по-видимому, служить большей прочности в создании этого образа.

6. Начавший поклоняться Господину, Кьюти «обращает в свою религию» и других роботов. Донован наблюдает, как они стоят на коленях пред Кьюти:

“*What the devil is this, you **brainless lumps**?*” [Asimov 1968: 59] | – *Какого черта вы бездельничаете, идиоты?* [Азимов 1992: 271]

Как и в случае с *mess*, лексема *lump* может использоваться как в предметном, так и в субъектном значении (‘чурбан, обрубок’ или ‘тупой человек’ [Мюллер 2014: 198]). Лексема *brainless* (‘безмозглый’) также акцентирует внимание на фактическое отсутствие настоящих мозгов у робота (есть только искусственный позитроновый мозг). Как видим, Азимов искусно пользуется приемом двусмысленности, сочетая оба значения в одном контексте; переводчик пошел по пути упрощения, вероятно опасаясь плеоназма и объединив две лексемы: *безмозглые тупые люди* → *идиоты*.

7. Разозленный бредом про Господина, Донован кричит:

“*The hell they do! You get out of here. I'll settle with you later and with these **animated gadgets** right now*” [Asimov 1968: 59]. | – *Черта с два! Убирайся отсюда, я с тобой позже посчитаюсь, а с этими говорящими куклами – прямо сейчас!* [Азимов 1992: 272]

Экспрессивная оценочность выделенного сочетания в английском варианте контекста имплицитна: роботы в прямом смысле являются «анимированными гаджетами» (англ. *animate* – букв. ‘сделать какой-то предмет обладающим качествами живого существа’). Переводчик эксплицирует оценочность, наведенную местоимением *these*, путем конкретизации (в данном случае «анимация» заключается в том, что робот говорящий) и замены *gadgets* → *куклы*. Тем самым еще раз подчеркивается глупость робота в понимании ругающегося Донована из-за отсутствия человеческого мозга.

8. Герой продолжает кричать на робота:

“*Just let me tell you something, my **brass baboon***” [Asimov 1968: 57]. | – *Так вот, слушай, что я скажу, ты, медная обезьяна!* [Азимов 1992: 272]

Англ. *brass* – латунь, сплав меди и цинка. Вряд ли русскому человеку было бы понятно ругательство *латунный бабуин*, куда привычнее генерализация материала до *медный*. Второе слово также подвергается генерализации (*бабуин* → *обезьяна*) – тем самым герой намекает на человекоподобие и одновременно на несовершенство, тупость робота.

9. В гневе Донован плюет на передатчик энергии (на «Господина»), за что робот запрещает обоим мужчинам находиться в рубке

и в машинном отделении. Пауэлл осуждает поступок коллеги, на что Донован отвечает:

“What did you expect me to do with that electrified scarecrow? I'm not going to knuckle under to any do-jigger I put together myself” [Asimov 1968: 60].

– А что мне было делать с этим электрифицированным чучелом? Я не собираюсь уступать какому-то механизму, который я собрал своими собственными руками! [Азимов 1992: 273]

Из 9 «ругательных» контекстов это единственный, где использованы две эмоционально-оценочные номинации робота. Первая переведена пословно (*electrified scarecrow* → *электрифицированное чучело*, букв. ‘пугало для ворон’), а вот вторая, *do-jigger*, не зафиксирована словарями английского языка и потому может квалифицироваться как окказиональная. Входящие в нее компоненты: *do* – ‘делать’, *jigger* – ‘рабочий-согритировщик, парень, тип’ [Мюллер 2014: 104; 182] – позволяют описать значение *do-jigger* как ‘чернорабочий’, ‘человек, который выполняет работу, не требующую умственных усилий’ (ср. устойчивое: *not worth a jigger* – ‘ни гроша не стоит’ [Там же: 182]). Лексема вновь содержит отрицательную семантику, но переводчик пошел на этот раз по пути нейтрализации (*механизму* – в этом эквиваленте можно также видеть генерализацию).

Итак, Майкл Донован в большинстве случаев использует физические характеристики робота для его эмоционально-оценочных наименований. Передача этих номинаций в русском переводе – непростая задача, требующая от переводчика применить ряд трансформаций: модуляцию, конкретизацию, генерализацию. Наиболее трудным оказывается сохранение прямого и переносного смыслов, иногда закладываемых автором в один контекст. Вероятно, поиск соответствующих решений – задача будущих переводчиков А. Азимова.

ЛИТЕРАТУРА

Алимова С. З., Каменская И. Б. Критическая рецепция цикла рассказов Айзека Азимова «Я, робот» // Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. Б. Каменской. Симферополь, 2019. С. 23–26.

Ахмедов Р. Ш. Концепция «робототехники» в научной фантастике Айзека Азимова: столкновение традиций и инноваций // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 4. С. 114–123.

Дворянинова И. В. Основы робототехники // Новости науки в АПК. 2019. № 3 (12). С. 291–293.

Маслова К. К. Трансформация образа «робот» от «механического подобия» к образу «робот-человек» (К. Чапек, Е. И. Замятин, О. Хаксли, А. Азимов) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 161–170.

Окунова В. О., Склярова Н. Г. Становление образа робота в произведениях А. Азимова // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология : сб. ст. по материалам XXXIV междунар. науч.-практ. конф. М., 2020. С. 53–59.

СЛОВАРИ

Мюллер В. К. Новый англо-русский, русско-английский словарь. М., 2014.

ИСТОЧНИКИ

Азимов А. Я – робот (цикл новелл) / пер. А. Д. Иорданского // Американская фантастика в 14 т. Т. 7. Айзек Азимов. Конец вечности. Я – робот. М., 1992. С. 220–381.

Asimov I. I. Robot. London, 1968.

Шихбабаева Н. И.

студент УрФУ

Пушмина М. О.

студент УрФУ

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА В АСПЕКТЕ ЭКВИЛИНЕАРНОСТИ ОРИГИНАЛУ (НА ПРИМЕРЕ СЕРИАЛА «САГА ВИНКС»)

Необходимость адаптации зарубежных сериалов для русского зрителя актуализировала в 2000-х – 2010-х гг. и теоретические проблемы аудиовизуального перевода. Среди этих проблем представляется возможным выделить некоторые «доминанты», к которым лингвисты обращаются чаще всего, – это передача реалий, имен собственных, игры слов, юмора и т. д. (см., например: [Шутова, Мухаметзянова 2018; Петрова 2020; Жучкова, Шагеева, Иванова 2022]). Значительно реже в сопоставительных исследованиях затрагиваются вопросы формального соответствия: текстового объема, «укладки» текста «в губы» и т. д.

Между тем, формальный аспект аудиовизуального перевода не менее важен, чем семантический, особенно в языковой паре «английский – русский». Специальные исследования показали, что среднее